

AURÉLIA DE SOUZA

MULHERES
ARTISTAS EM 1900



EDITORES: RAQUEL HENRIQUES DA SILVA | BRUNO MARQUES | JOANA D'OLIVA MONTEIRO
(IHA-NOVA FCSH / IN2PAST)

AURÉLIA DE SOUZA

MULHERES ARTISTAS EM 1900

Créditos de imagem da capa
Cover image credits:

Aurélia de Souza,
Autorretrato de Aurélia de Souza (c. 1900)
Óleo sobre tela | 45,6 x 36,4 cm
© DGPC/MNSR, Rui Pinheiro

Aurélia de Souza,
Self-Portrait of Aurélia de Souza (ca. 1900)
Oil on canvas | 45.6 x 36.4 cm
© DGPC/MNSR, Rui Pinheiro

APRESENTAÇÃO: ARTISTA MULHER EM 1900	05
Raquel Henriques da Silva, Joana d'Oliveira Monteiro e Bruno Marques	

AURÉLIA POR AURÉLIA 09

VÍTOR SILVA	10
Auto-Retrato [com casaco vermelho] <i>de Aurélia de Souza: olhar-a-pintura</i>	
RAQUEL PELAYO E TERESA FONSECA	24
<i>Escutar Aurélia – Transgressões na sua vida e obra</i>	

APRÈS AURÉLIA DE SOUZA: REVISITAÇÕES E DESDOBRAMENTOS NA CONTEMPORANEIDADE 39

EUNICE RIBEIRO	40
<i>A Vermelho. Aurélia no século XXI</i>	
FÁTIMA LAMBERT	53
<i>Aurélia de Souza: eremitismo e performance – entre Maria Madalena e Santo António</i>	
HELENA BARRANHA	71
<i>Quantos rostos tem Aurélia?</i>	
<i>A circulação digital do auto-retrato da artista e suas derivações</i>	

AUTORREPRESENTAÇÃO 84

DAVID MARQUES	85
Santo António <i>de Aurélia de Souza e Untitled #215 de Cindy Sherman: da fotografia à pintura, da pintura à fotografia</i>	
JESSICA DUARTE SILVA	97
<i>Reconfigurar o cosmos: poética do ateliê</i>	

ARTISTAS MULHERES: CONTRA-CANONIZAÇÃO 106

SANDRA LEANDRO	107
<i>Zoé Wauthelet Batalha Reis (1867-1949) pintora: biografia-manifestação</i>	
NUNO RESENDE	124
<i>Ana Magalhães Rodrigues (1869-1937): uma fotografia através da sua fotografia</i>	
ANA ALVELOS	139
<i>Maria de Lourdes de Mello e Castro (1903-1996): narrativas de um quotidiano feminino ao longo de novecentos</i>	
ELENA KOMISSAROVA	151
<i>Elena Kiseleva (1878-1974): uma felicidade muito casta...</i>	

INTERARTES: POESIA E MÚSICA 164

PAULA MORÃO	165
<i>Aurélia e os poetas portugueses do seu tempo</i>	
SÓNIA DUARTE	177
<i>Música entre pinturas, no feminino: mulheres pintadas como músicas e mulheres que pintam música, em Portugal, no tempo de Aurélia de Souza (1866-1922)</i>	

NOTAS BIOGRÁFICAS 192

Lista de Abreviaturas	199
-----------------------	-----

APRESEN
TACÃO

Apresentação: Artista Mulher em 1900¹

**Raquel Henriques da Silva,
Joana d’Oliva Monteiro
e Bruno Marques**

(IHA-NOVA FCSH / IN2PAST)

Aurélia de Souza (1866-1922) é uma das personalidades mais marcantes da arte portuguesa, na transição do século XIX para o século XX. A sua obra assume alguns dos grandes temas da pintura europeia da época, sendo de destacar a prática continuada do auto-retrato e da auto-representação que se alarga à construção de narrativas pictóricas que envolvem a casa de família e as suas gentes. Outro aspecto original da obra de Aurélia é a prática da fotografia como componente, com assinalável grau de autonomia, do trabalho da pintura.

Aurélia foi aluna brilhante da Academia de Belas-Artes do Porto e completou a sua formação com uma estada em Paris onde frequentou a Académie Julian (acompanhada pela sua irmã, também pintora, Sofia de Souza). Bem relacionada com o meio artístico e cultural portuense, participou também em exposições em Lisboa, na atitude determinada de se afirmar como uma pintora profissional num meio predominantemente masculino em que as mulheres artistas não deviam ambicionar mais do que o estatuto benevolente de amadoras.

O Congresso *Aurélia de Souza. Mulheres Artistas em 1900* decorreu nos dias 13, 14 e 15 de Abril de 2023, no âmbito das celebrações do centenário da morte de Aurélia de Souza e na sequência de uma proposta apresentada pelo Instituto de História da Arte (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa) ao Museu Nacional Soares dos Reis e à Câmara Municipal de Matosinhos que foram parceiros generosos desta iniciativa.

Após um longo percurso que cumpriu todas as exigências de um congresso científico, foi lançada uma Chamada de Capítulos para eBook em acesso aberto e com atribuição de DOI. Esta publicação apresenta os textos seleccionados pela comissão científica, avaliados por pares (*double-blind peer review*), revistos pelos respectivos autores e organizados pelos editores em cinco secções: “Aurélia por Aurélia”, “*Après* Aurélia de Souza: revisitações e desdobramentos na contemporaneidade”, “Auto-representação”, “Artistas mulheres: contra-canonização” e “Interartes: poesia e música”. Deste modo, e como era nosso propósito, Aurélia é tratada em alguns aspectos da sua

¹ Os autores não seguem o Acordo Ortográfico de 1990.

imensa particularidade, abre campo a outras artistas (e também uma fotógrafa) e é posta em relação com outros domínios dos estudos culturais, nomeadamente a literatura e a música. Por outro lado, o facto de Aurélia de Souza ter vindo a interessar alguns artistas contemporâneos permitiu alargar o âmbito cronológico desta publicação à contemporaneidade, incluindo as “artes derivativas”. Elencamos em seguida a súmula de cada um dos textos, respeitando a ordem da sua publicação e agradecendo a cada um dos autores.

Vítor Silva (*Auto-Retrato [com casaco vermelho] de Aurélia de Souza: olhar-a-pintura*) sistematiza a fortuna crítica da obra mais reconhecida de Aurélia de Souza, numa viagem cronológica, estética e crítica. No final, o autor considera que o celebrado *Auto-retrato* mantém a sua fundura esfíngica que encara através dos contextos produtivos da época (especialmente a fotografia e, em particular, a *carte de visite*) mas, sobretudo, no corpo etéreo da picturalidade para o que propõe o estimulante conceito de “auto-afecto pictural”.

Raquel Pelayo e Teresa Fonseca (*Escutar Aurélia – Transgressões na sua vida e obra*) divulgam a correspondência, até agora inédita, de Aurélia de Souza com a direcção da Academia Portuense de Belas-Artes em que a pintora contesta veementemente a classificação que lhe foi atribuída em 1895. Não tendo obtido a resposta que entendia justa, a artista resolveu publicar essa correspondência no jornal *A Voz Publica*, assumindo assim uma atitude corajosa e combativa que altera radicalmente a adjectivação de “descrição” que sempre lhe foi colada.

Eunice Ribeiro (*A Vermelho. Aurélia no século XXI*) tem como foco da sua reflexão a pintura *Auto-Retrato com casaco vermelho*, propondo que a pluralidade dos seus sentidos é “tendencialmente irreferencial” em relação à sua autora e modelo. Estes meandros interpretativos atraíram artistas contemporâneos (Noé Sendas, Albuquerque Mendes e Susana Mendes Silva) cujas apropriações daquela obra icónica são analisadas, com uma articulação produtiva com o campo literário, através de Mário Cláudio.

Fátima Lambert (*Aurélia de Souza: eremitismo e performance – entre Maria Madalena e Santo António*) parte da pintura *Santo António* numa perspectiva ampla que tanto recua a iconografias clássicas como à obra contemporânea de Ana Pissarra, *Odor di Femina*, para indagar os propósitos da pintora, incluindo também os seus auto-retratos fotográficos com túnica branca que a aproxima da pintura *Maria Madalena*.

Helena Barranha (*Quantos rostos tem Aurélia? A circulação digital do auto-retrato da artista e suas derivações*) centra-se na obra de Aurélia de Souza, *Auto-retrato [com casaco vermelho]* para abordar as apropriações de que foi objecto por parte de artistas contemporâneos como Noé Sendas, Susana Mendes Silva, Albuquerque Mendes, Filomena Rocha e Madalena Lobão-Tello. Introduce o conceito de “obra derivativa” que contextualiza na investigação que tem vindo a realizar nos últimos anos. Sob este aspecto, analisa a

“digitalização e a circulação online” do referido *Auto-retrato* e alarga o campo de recepção da obra, referindo a performance de Joana Providência *Criação #1: Aurélia De Sousa / Santo António (Auto-retrato)*.

David Marques (*Santo António* de Aurélia de Souza e *Untitled #215* de Cindy Sherman: da fotografia à pintura, da pintura à fotografia) parte da obra *Santo António* de Aurélia de Souza e analisa as componentes e questões envolvidas neste evidente auto-retrato, relacionando-as com perspectivas de género, encenação e “masquerade” que considera comuns a outros contextos das práticas artísticas. Aborda especialmente o caso da auto-representação fotográfica de Cindy Sherman, na obra *Untitled #215*.

Jessica Duarte Silva (*Reconfigurar o cosmos: poética do ateliê*) parte da pintura *No atelier* de Aurélia de Souza para abordar a sua iconografia de retraimento e meditação. Confronta-a depois com uma obra com o mesmo título de Maria Helena Vieira da Silva. Apesar das diferenças estéticas evidentes, propõe que, para as duas artistas, o atelier constitui “um ponto fixo onde se transfiguram as formas, o enigma que o sopro do instante – *Kairós* – acciona”.

Sandra Leandro (*Zoé Wauthelet Batalha Reis (1867-1949) pintora: biografia-manifestação*) parte da relevância actual dos estudos sobre Aurélia de Souza para a necessidade de valorizar as obras de outras artistas mulheres. No caso de Zoé Batalha Reis, mostra a importância de colecções particulares, insuficientemente conhecidas, como recurso metodológico para ultrapassar graves lacunas em relação à inventariação sistemática das obras de diversas pintoras, profissionais empenhadas tanto quanto Aurélia de Souza.

Nuno Resende (*Ana Magalhães Rodrigues (1869-1937): uma fotógrafa através da sua fotografia*) divulga a biografia e obra da que considera “a segunda fotógrafa profissional em Portugal” que desenvolveu uma actividade profissional e remunerada, visando contribuir para ultrapassar uma lacuna dos principais estudos portugueses sobre os primórdios da Fotografia que, na sua quase totalidade, não consideraram a produção feminina. O autor analisa também uma peculiar fotografia de Ana Magalhães Rodrigues, representando uma criança ladeada com as inesperadas representações de um peixe e uma garrafa.

Ana Alvelos (*Maria de Lourdes de Mello e Castro (1903-1996): narrativas de um quotidiano feminino ao longo de novecentos*) realiza uma biografia sistemática da pintora Maria de Lourdes de Mello e Castro, uma das mais conceituadas pintoras portuguesas que, século XX adiante, dão continuidade e renovam o naturalismo pictórico, através de uma produção considerável em que os temas da vida doméstica e das crianças especialmente se destacam.

Elena Komissarova (*Elena Kiseleva (1878-1974) – uma felicidade muito casta...*) apresenta a biografia de uma pintora russa que frequentou a Académie Julian poucos anos depois de Aurélia de Souza e, antes, fora a primeira mulher a estudar na Academia Imperial de Belas-Artes de São Petersburgo. A biografia da artista, especialmente dramática, é tratada com

sistematicidade, mas são abordados também alguns dos temas da sua pintura, particularmente os que se relacionam com o folclore russo a partir da sua aldeia natal, “nos arredores de Voronezh”.

Paula Morão (*Aurélia e os poetas portugueses do seu tempo*) enriquece “o tempo de Aurélia de Souza” com a abordagem da obra de poetas portugueses seus contemporâneos, entre eles António Nobre, Camilo Pessanha, Raul Brandão, António Patrício e António Carneiro, este mais conhecido pela sua relevante obra pictórica. Detém-se mormente em pensar o livro “não apenas enquanto literatura, mas também enquanto objecto do ponto de vista plástico”, num contexto europeu da transição do século XIX para o século XX, marcado por heterodoxas estéticas simbolistas em que as articulações entre pintura e poesia foram especialmente relevantes.

Sónia Duarte (*Música entre pinturas, no feminino: mulheres pintadas como músicas e mulheres que pintam música, em Portugal, no tempo de Aurélia de Souza [1866-1922]*) aborda a obra de pintoras contemporâneas de Aurélia de Souza – Emília dos Santos Braga, Zoé Batalha Reis, Laura Sauvinet Bandeira e Sofia de Souza – que, nas suas obras, foram “debuxadoras ou pintoras de outras mulheres, músicas e dançadoras”, propondo assim um alargamento do campo dos estudos de género, articulando-os com a história da música em Portugal e as suas iconografias.

No mesmo ano em que foi apresentado o Catálogo *Raisonné* dedicado a Aurélia de Souza, esta publicação pretende ser mais um contributo para o estudo e difusão da obra de uma das artistas mais significativas da arte portuguesa e que ultimamente tem merecido reconhecimento internacional.

Auto-retrato [com casaco vermelho] de Aurélia de Souza: olhar-a-pintura¹

Vítor Silva

I2ADS / FBAUP

Resumo:

Que presente se reconhece intencionado nos autorretratos de Aurélia de Souza? Como considerar as fórmulas discursivas, a fortuna crítica e a historiografia em torno do *Auto-retrato [com casaco vermelho]*? Como reinterpretar criticamente os recursos discursivos, teóricos e retóricos, recorrentes nos diferentes estudos e descrições desta obra? Que aspectos visíveis e latentes da figuração, resistem e se furtam, apesar de tudo, ao “impulso” alegórico existente? Sob o prisma de uma suposição procurar-se-á – inferindo os efeitos de estranheza e de excepcionalidade, sugestivamente convocados pela maioria dos estudiosos –, questionar os diversos comentários em torno do Auto-retrato de Aurélia, e, também, analisar as diversas incidências e consequências que se espelham na recepção crítica da sua obra. Mas de que propriedades do retrato, e da pintura, trata o Auto-retrato de Aurélia? De que similitudes se constitui o “enigma” que é próprio ao retrato da “mulher-pintora”? O que é que o *Auto-retrato [com casaco vermelho]* nos permite observar hoje do auto posicionamento da mulher-artista e da pintura?

Palavras-chave: Auto-retrato, cor, intenção-intensão, mulher-artista, obra-prima.

Abstract:

What present is recognized in the self-portraits of Aurélia de Souza? How should we consider the discursive formulae, the critical fortune, and the historiography around the *Self-Portrait [with the red coat]*? How can we critically reinterpret the recurring discursive, theoretical, and rhetorical resources that recur in the different studies and descriptions of this work? Which visible and latent aspects of representation resist and elude themselves, despite everything, the existing allegorical “impulse”? Under the prism of a supposition, one will try – by inferring the effects of strangeness and exceptionality, suggestively invoked by most of the scholars –, to question the various comments on Aurelia’s Self-Portrait

¹ O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

and to analyze the various incidences and consequences that are mirrored in the critical reception of her work.

But which properties of the portrait and from painting does Aurelia's Self-Portrait deal with? What are the similarities that constitute the "enigma" that is the portrait of the "woman-painter"? What does the *Self-Portrait [with red coat]* allow us to see about the self-positioning of the woman-artist and painting?

Keywords: Self-portrait, color, intention-intension, woman-artist, masterpiece.

In memoriam
Francisco Morão Dias, 1948-2023.

‘Ver é esquivar ao olhar o núcleo ou o interior daquilo que se vê.’

José Gil

Que presente se reconhece intencionado nos autorretratos de Aurélia de Souza? E, em particular, no *Auto-retrato [com casaco vermelho]*? Estas questões, e as que imediatamente se sucedem, dirigem-se aos modos como a contemporaneidade configura a experiência do espectador comum, do historiador e crítico de arte, e as relações que se instauram entre discursos, imagens e temporalidades. Em primeiro lugar, importa considerar a historiografia e a fortuna crítica da obra, para, em seguida, interrogar as singularidades formais, as subtilezas retórico-interpretativas e as hipóteses teórico-críticas que a distinguem como facto visual e cultural.

1.

Como considerar as fórmulas discursivas, a historiografia e a fortuna crítica em torno do *Auto-retrato [com casaco vermelho]*? Lendo-as, relendo-as, admitindo a complexidade temporal e os fundamentos retóricos e descritivos que os seus próprios enunciados declaram e afirmam. Trata-se também de ver, de relacionar e mostrar como a mediação visual, a difusão e circulação das imagens intervieram paralelamente nesse mesmo propósito. Interessa, pois, escutar as descrições da obra e imaginar a condição de objecto, a materialidade, as imagens e os meios, os contextos de exposição e divulgação, a que se somam os pontos de vista dos intervenientes. Esta é uma pista de investigação sobre a ideia de obra-prima, tal como a pintura do *Auto-retrato [com casaco vermelho]*, c. 1900, se viu, com o tempo, progressivamente definida e consagrada.

2.

Até 1936, não dispomos de nenhuma imagem, fotográfica ou outra, onde possamos ver o quadro *Auto-retrato [com casaco vermelho]*². Numa fotografia da época (fig.1), obtida por ocasião da exposição em homenagem da pintora, em 1936, no Salão de Belas Artes do Palácio de Cristal Portuense, a pequena pintura surge indiferente e sem destaque por entre uma série de outras telas e quadros em exibição. Ao invés, no âmbito da mesma mostra, a pintura *Auto-retrato com o laço preto* (fig. 1) adquire, essa sim, uma especial preponderância e encenação³. Em 2022, por contraste, na abertura da exposição *Vida e Segredo de Aurélia de Souza*, no Museu Nacional Soares dos Reis, muitas reproduções da pintura surgiram replicadas em gadgets e objectos de uso comum. E, também, a capa do catálogo, ao exhibir, insistente, a imagem do *Auto-retrato* (fig. 3).

De onde vem este actual e unânime reconhecimento? É certo que as ilustrações fotográficas, os catálogos, os livros, as revistas e jornais, hoje a internet, foram e são os veículos privilegiados de uma transformação significativa no universo de disseminação visual e cultural (fig. 3). No campo específico da acção publicitária, o *Auto-retrato* será, por isso, a imagem de um anúncio, encerrando em si mesma um efeito de excepção, que a sua ubíqua e monumental presença transforma, instituindo mais um estereótipo a reconhecer e menos a experiência de uma pintura a ver e a conhecer. Sob esta forma de comunicação recai uma cortina tão problemática quanto o *desinteressado interesse* estético e a opinião do público (fig. 2).

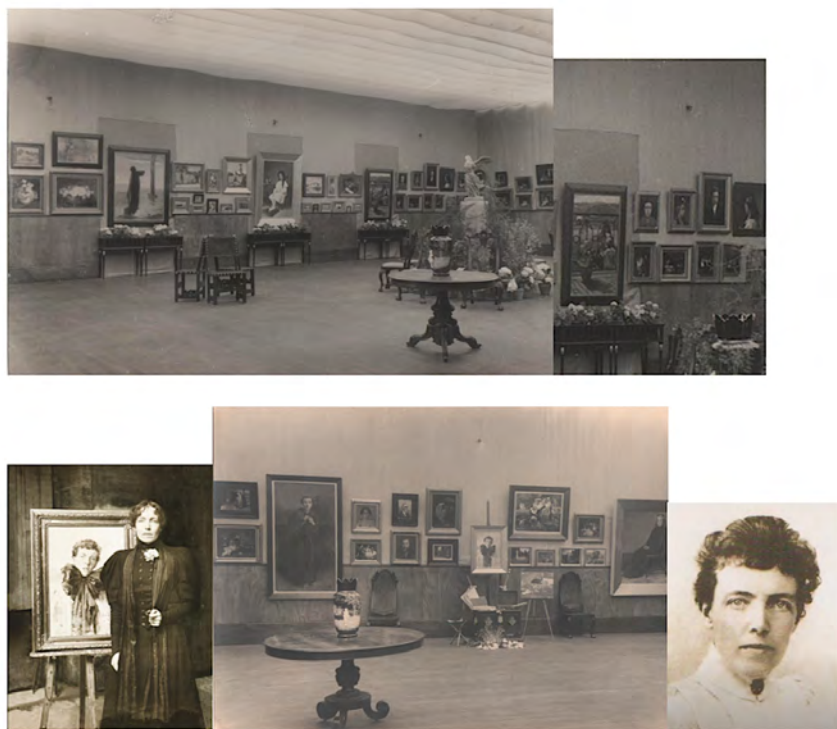


Figura 1

Vista da Exposição de Homenagem à grande pintora Aurélia de Souza. Porto: CMP, 1936. Fotografia; Detalhe da Vista da Exposição; Aurélio Paz dos Reis, Aurélia de Souza junto ao seu auto-retrato. Fotografia. s/data. Porto: Centro Português de Fotografia; Vista da exposição de Aurélia de Souza, 1936. Fotografia.

² Pintura a óleo s/tela, 45,6 x 36,4 cm, 1900, nº inventário 878 Pin MNSR.

³ A conhecida fotografia de Aurélio Paz dos Reis e a preferência da artista por este *Auto-retrato* explicaria o motivo da escolha.

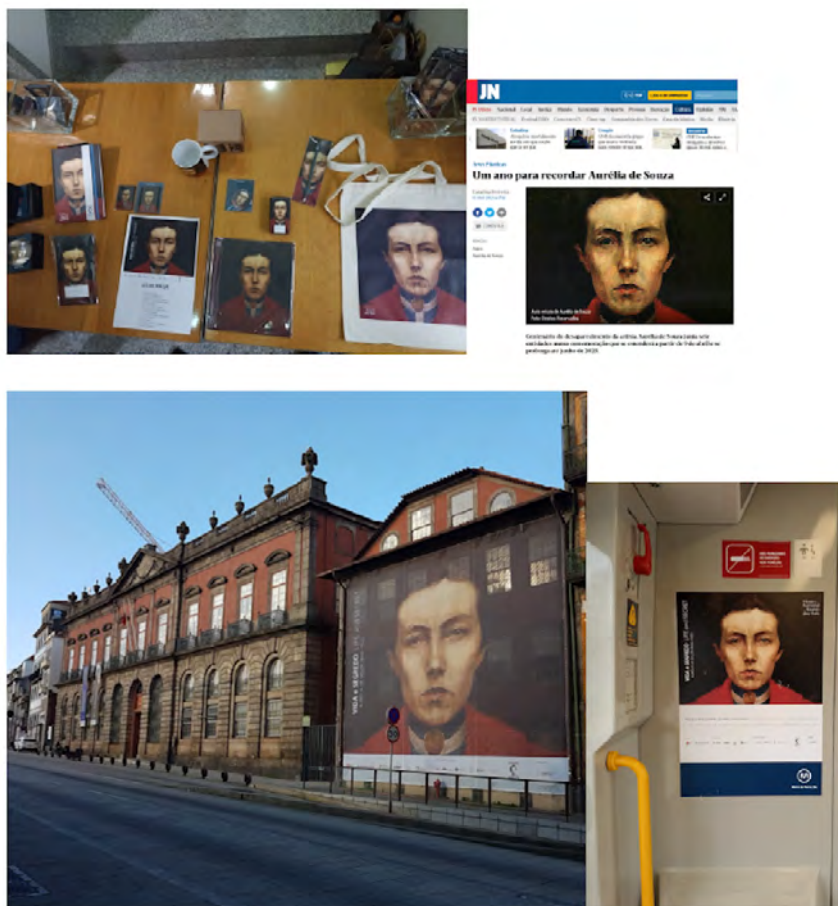


Figura 2
Gadgets e catálogo da exposição *Vida e Segredo de Aurélia de Souza*.
Porto: MNSR, 2022; Páginas da Internet: notícia sobre a exposição “Vida e Segredo...” MNSR, in Jornal de Notícias, 1.04.2022; Cartaz/anúncio em carruagem do Metro do Porto, abril de 2022.

Figura 3
Manuel de Figueiredo. 1964. “Aurélia de Souza”, in Colóquio, Revista de *Artes e Letras*. Lisboa. n. 27; Delfim Sardo. 2011. *Obras-primas da Arte Portuguesa*. Lisboa: Athena; Lucília Verdelho da Costa. 1987. “Soleil et Ombres. L’art portugais du XIXe siècle”. Guia da exposição. Paris: Musée du Petit Palais, pp. 1-11; José-Augusto França. 1966. *A Arte em Portugal no século XIX*, vol.2, Lisboa, Bertrand, pp. 160-161; Elisa Soares. 2009. Aurélia de Souza – Autorretrato. Dia Internacional da Mulher. Museu Nacional Soares dos Reis. Vídeo, 8.3.2021 Internet; José Luís Porfírio. 2009. “Da expressão romântica à estética naturalista”, in *Arte Portuguesa*. ed. D. Rodrigues. vol.15. V. N. de Gaia: Fubu; José-Augusto França. 1987. “Soleil et Ombres. L’art portugais du XIXe siècle”, Paris: Musée du Petit Palais, pp. 1-19.



3.

Na ficha de inventário do *Catálogo MatrizNet*, reportam-se os dados objectivos e técnicos da pintura. Descreve-se a obra e a sua proveniência. Regista-se a informação genérica do objecto, a que se acrescenta bibliografia e lista de exposições⁴. A nota descritiva reitera as características típicas que tem dominado a observação formal da obra:

Sobre um fundo negro de tonalidade uniforme está representado um busto de mulher visto de frente. O rosto oval iluminado salienta-se, por contraste com o fundo onde quase não se distinguem os cabelos castanhos que emolduram a cabeça. Veste casaco vermelho trespassado sobre o peito, com uma ampla gola de recorte redondo. Sob o casaco de tecido grosso, veste uma blusa azul com aplicações de renda branca de que só é visível a parte que envolve o pescoço. A rigorosa simetria da composição e a absoluta frontalidade da figura definem, em traços gerais, o carácter único deste retrato estruturado a partir de uma linha vertical central sugerida pelo meio do cabelo e da face, reforçada pelo alfinete e remate da gola da blusa, elementos coincidentes com o vértice do triângulo desenhado pelo casaco vermelho. Pela intensidade da cor e extensão da mancha e pelo contraste com o tom marfim do rosto, o casaco vermelho assume na composição um protagonismo formal essencial.

Em 2011, adensa-se a hipótese de leitura. Na capa de livro consuma-se – para o autor e editor a mensagem é clara (fig. 3) – a ideia de uma imagem que vale por muitas outras “obras-primas” da arte portuguesa do séc. XX (Sardo 2011).

No vídeo publicado em 2022, Elisa Soares descreve e contextualiza a obra “emblemática”, considerando a “figuração enigmática” do rosto da pintora e a “inesperada modernidade” do retrato que, segundo a autora, poderá ter sido realizado ao espelho ou através de fotografia. “Aura” e “mistério” são noções com que se procura exprimir a reinvenção pictórica da identidade da artista, num confronto que se estende aos demais auto-retratos, nos quais se inclui, e muito em especial, o quadro *No atelier* (Soares 2021).

Mas onde se inscreve a *obra-prima*, a aura, o mistério e, ainda, o enigma da pintura, como dados adquiridos desse reconhecimento quase unânime e colectivo? O primeiro destaque da pintura, a preto e branco, surge na revista *Colóquio*, (fig. 3) pela mão de Manuel de Figueiredo (1964). Dois anos depois, a reprodução ressurgirá a cores, página inteira, na edição do livro *A Arte em Portugal no século XIX* (França 1966, 226). Neste importante livro, ao abordar a “segunda geração naturalista”, José-Augusto França considera tratar-se de um dos “maiores retratos que a pintura portuguesa até hoje nos ofereceu”, “o mais belo autorretrato da pintura portuguesa” (França 1966, 246). Mais recentemente, e de modo enfático, no catálogo da exposição *Do Tirar Polo Natural: Inquérito ao Retrato Português*, Anísio Franco refere a pintura de Aurélia como sendo “o mais perturbante e insólito autorretrato da pintura universal” (Franco *et al.* 2018, 260-261). Mas, regressando ao texto fundador de J.A.-França, eis as decisivas observações do historiador:

⁴ *Catálogo MatrizNet* <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=305347>

[o Auto-retrato] dá-nos gravemente, e como propositada dureza, uma imagem vibrante, pela interioridade psicológica que revela e pelo estranho poder cromático do seu casaco vermelho fechando-se sobre o corte severo dum vestido azul subido até ao pescoço. A simetria rigorosa da figura que o feitio do traje propõe, abstractamente já, é um valor perfeito – e o olhar da mulher que nos fita impõe-se com uma estranha atracção... O valor desta obra cresce, sem dúvida, no tempo, na medida em que assume valores modernos nos quais vemos esclarecer-se a sua mensagem insólita. *Ela está muito para além do século português que a gerou, e ao fim, aponta um caminho novo, ilegível então.* (nosso sublinhado) (França 1966, 205).

A partir desta curiosa *revolução* de tempos, o historiador terá conseguido resgatar o valor estético e o renascimento de uma pintura que assim, por via do *poder cromático* e da *rigorosa simetria*, via actualizada, de acordo com a sua “mensagem insólita”, uma visão de progresso e modernidade⁵. Em *100 Quadros Portugueses no Século XX*, o autor prolonga a sua leitura:

fácil seria descrever esta cabeça severa, de cabelos arruivados, cortada pelo decote subido de uma blusa azul (...) um grande alfinete de âmbar a fechar geometricamente este elemento da composição, na vertical da risca do penteado, do nariz, no meio da boca cerrada (...). Somam-se estes elementos do retrato – mas fica de fora aquele que sobretudo o faz: este olhar azul-claro que fixa inteiramente a composição. Não se diz os olhos, semicerrados por atenção, fitando o espelho invisível – mas o olhar, ou seja, o que neles é imaterial (...). Que mais profunda solidão numa quinta antiga sobre o Douro, de exílio da pintora? Não há, com certeza, outro autorretrato assim na pintura portuguesa (...) (nosso sublinhado) (França 2000, 20).

No desvelamento dos detalhes e elementos acessórios, consoma-se “o mais belo autorretrato da pintura portuguesa”. A experiência estética da obra, a sua inquirição imaginativa, coincide ainda com a hipótese sociopsicológica de um olhar autorreflexivo da artista sobre o *ethos* da própria pintura (fig. 3). E assim, talvez, desvendar a sua “mensagem insólita”.

Uns anos mais tarde, Raquel Henriques da Silva no artigo “Romantismo e Pré-Naturalismo vem sublinhar a “inegável modernidade” da obra. Refere o *contraste cromático moderno*, assumido pelo vermelho denso do casaco, e a atitude poética dos simbolistas, marcando o rosto como emergência fantasmática de uma espiritualidade desmaterializada (Silva 2005, 346-8). Mas detenhamo-nos, sobretudo, nas consequências da descrição:

A subtil rima estabelecida entre os olhos azuis e o azul da blusa, que se agarra ao vermelho do casaco, permite segurar o movimento de fuga do rosto, atenuando, por naturalização simbólica, a sua excessiva dramaticidade. Mas a axialidade absoluta da figura, prolongando a linha do nariz na faixa da blusa, centralizada pelo camafeu, que é uma espécie de rosto cego, a suspensão tensa do olhar velado, tão frontal que nada do Mundo pode ver, introduzem uma inquietação

⁵ A obra surgiria na Exposição *Soleil et Ombres, L'Art Portugais au XIX siècle*, Petit Palais, Paris, 1987. No catálogo a imagem é reproduzida a cores, acompanhada pela ficha técnica e pelo comentário, no qual se aduz a dupla articulação entre geometria e expressão, sinais de modernidade da pintura. O sucesso da exposição e da obra conheceu repercussões através dos jornais da época.

controlada como se uma explosão estivesse para ocorrer. *Dai a latência expressionista que corrompe, por dentro, a unidade da composição e impede qualquer tentativa de espelhamento do espectador, e também o auto-reconhecimento da pintora na sua imagem, como se o verdadeiro rosto e o quotidiano vestuário fossem ainda máscara, colada a uma alma prisioneira (nosso sublinhado) (Silva 2005, 346-8) (fig. 4).*



Figura 4

Raquel Henriques da Silva. 2004. Aurélia de Sousa, Lisboa: INAPA, p. 40-41; M. Baldaque *et al.*. Museu Nacional Soares dos Reis, Pintura Portuguesa 1850-1950, Lisboa: IPM, 208-209; Franco, A., Oliveira, F., Vale, P. P. 2018. *Do Tirar Polo Natural. Inquérito ao Retrato Português*. Lisboa: Imprensa Nacional, 260-261. Susana Mendes Silva. 2007. Fantasia. Prova cromogénia digital, in *Do tirar polo natural. Inquérito ao Retrato Português*. Lisboa: Imprensa Nacional, cat. exp., p. 261.

Na monografia dedicada à pintora, Raquel Henriques Silva já havia observado outros movimentos que justificavam um dissidente circuito de tensões internas e externas:

o jogo dos motivos não anula a dramaticidade da postura da cabeça, porque a sua axialidade contém uma excessiva interpelação. Como se, num espaço inquietantemente clássico, uma explosão estivesse para ocorrer. Foi esse tempo de espera (ou de abismo) que Aurélia imobilizou nesta obra, que é o mais belo autorretrato da pintura portuguesa (nosso sublinhado) (Silva 2004, 40).

Em ambos os trechos, a circunstância da *modernidade* coexiste com a certeza de uma tensão intrínseca que, paradoxalmente, contrapõe a aparente quietude da geometria e a explosão cromática e contrastante. A experiência estética da historiadora vem resgatar, não só a dimensão temporal, a *inactualidade* da obra, ou seja, o “tempo de espera”, como ainda constatar a sua intempestiva presença e inquietante singularidade.

José Luís Porfírio, juntando-se às demais vozes, virá a sublinhar o carácter excepcional da obra, ao articular, justamente, a descrição formal, a experiência emotiva e o contexto histórico da arte portuguesa. Na sua descrição, configura-se a hipótese de um intrincado problema visual:

A esfinge está lá, na frontalidade da figura, na verticalidade subtilmente afirmada numa linha que desce, da risca do penteado rosto fora, até ao medalhão que fecha a blusa, à renda que dele cai e, a seguir, à vertical do plano do casaco, em contraponto horizontal, a testa e a linha do olhar, um olhar que não fita, ou não nos fita porque nos atravessa ou, então, está algures. Este rosto de excepção é, ele próprio, uma excepção na pintura portuguesa, é um rosto que simultaneamente se apresenta e retira e, ao retirar-se, nos interroga, tal e qual a esfinge e o seu duplo, a viúva na Saudade de António Carneiro (nosso sublinhado) (Porfírio 2009, 86).

A esfinge, sob a suposição enigmática e misteriosa da pintura, constituirá um modelo de leitura no interessante ensaio de James Hall. Neste, a relação entre paradigmas literários e história da pintura europeia, vem amplificar a percepção da inquietude que a obra suscita. A polaridade que permeia a contraposição cromática, ou a relação entre modernidade e arcaísmo, faz do aparente “autorretrato inexpressivo” um emblema da pintura e da *esfinge* a insígnia que define o retrato da artista. *Silêncio e eloquência* tematizam o *segredo* e a muda *resposta* perante o enigma da vida e condição femininas (Hall 2022).

4.

Na obra de Aurélia de Souza, a preponderância da auto-representação e da autobiografia passará, consequentemente, a ser interpretada como uma reivindicação do estatuto da mulher, uma reivindicação na qual, segundo R. H. Silva, se constata, “uma inequívoca militância feminista” (Silva 2016, 85)⁶.

Em recente investigação, Elena Komissarova indaga, por outro lado, a noção de ícone e a sua concepção litúrgica, ortodoxa e oriental, de modo a reconsiderar o reiterado “mistério” da pintura, elevando-o assim, com exagerado transcendentalismo, a enigma de percepção ou aparição divina do retrato. Sobre a pintura, cujo enigma coincide com o “laconismo, o ascetismo e a austeridade” (Komissarova 2019, 33-37) afirma:

A cor negra do fundo da tela, que se exprime na ausência total de luz que quase absorve o cabelo do modelo, realça a bidimensionalidade na apresentação do rosto que aparece desde uma escuridão infinita. A cor celestial está patente na blusa azul. O vibrante vermelho do casaco, neste contexto, é a cor do traje litúrgico que anuncia, como uma fanfarra, o momento da revelação, ou melhor, do evento (nosso sublinhado) (Komissarova 2019, 34).

No seu importante estudo, Maria João Lello Ortigão de Oliveira (2006) já havia interrogado a “inquietante estranheza contida no universo de um só olhar, [a que] ninguém soube até agora dar resposta” (Oliveira 2006, 498). Ao descrever detalhadamente a obra, a análise detém-se no nexo entre postura, adereços, cor e referentes estilísticos:

⁶ Em breve artigo de opinião, Lucas Brandão refere que “alguns [dos] retratos [não se identifica quais] denunciavam, desde logo uma postura de confronto em relação à discriminação de género, adotando poses sérias e sisudas, para além de suscitar a provocação, tanto na denúncia do sofrimento feminino, como na afirmação de visuais inusitados e irreverentes, como que uma emancipação da própria mulher”. Brandão, Lucas, “A independência artística de Aurélia de Sousa”, <https://comunidadeeculturaearte.com/a-independencia-artistica-de-aurelia-de-sousa/>

uma figura tensa, onde uma gola branca sobressai de uma blusa de cambiantes azulados. A expressão é novamente hirta, os olhos agora azuis, a boca cerrada, não deixam escapar qualquer emoção. Perpassa nele, decerto por acaso, o gosto do retrato simbolista nórdico, mormente de Hodler e Khnopf. “I lock the door upon myself” podia ser o título apropriado a este processo de exposição/ocultação.

Por fim, Fátima Lambert, “Na inquietude do desejo. Aurélia de Sousa *vs* Albuquerque Mendes”, adianta uma leitura desviante ao desafiar a icónica imagem: “os autorretratos de Aurélia de Souza contribuíram para instaurar a sua mitificação” (Lambert 2018). A partir daqui desloca o motivo e o movimento do auto-retrato para um não-visto e não-pensado da imagem: não o seu fundo, mas o seu “sem-fundo”, a sua sobredeterminação. Os ombros, a gola do casaco vermelho, a cabeça e o penteado do auto-retrato são agora *vistos de costas* na imaginativa réplica que Albuquerque Mendes faz da pintura. Trata-se de interpor uma versão que nos devolve o subterfúgio *de ver sem ser visto*, como se coexistisse uma implícita implicação *voyeurística* e nesta se antepusesse uma atmosfera de olhares equívocos que se esquivam e esgueiram a partir do *corpo-busto* do *Auto-retrato* (Gil 2005, 47-59; 219-239).

5.

Como reinterpretar os recursos discursivos recorrentes nas diferentes descrições desta obra? Desde 1966, configura-se uma lenta e gradual actualização, de acordo com o espírito de cada década. Terá sido fundamental instaurar a *pré-modernidade* na visão global da arte portuguesa no início do séc. XX. A prevalência argumentativa determinou a consagração museográfica da obra, distinguindo-a, em conformidade, numa linha de continuidade e de progresso histórico. Todavia, mais recentemente, com o surgimento dos estudos sobre a teoria da imagem, e, também, dos estudos críticos sobre o feminismo, o *Auto-retrato* tem suscitado outras abordagens e interpretações. A leitura vê-se questionada por observações comparativistas, mediante ensaios de natureza monográfica que, ao integrarem contextos, correspondências históricas e autobiográficas, se detêm na abordagem fenomenológica das semelhanças, da alteridade e do duplo, no mundo da fotografia, como também na noção de ícone, destacando o sentido de uma genealogia antropológica do retrato⁷.

6.

Mas que aspectos visíveis e latentes da figuração, resistem e se furtam, apesar de tudo, às interpretações existentes? Como compreender o momento da sua recepção, o surgimento do seu tempo apropriado, o “mistério” da sua beleza? Não basta fixar a proeminência estética da obra, sublinhando o valor de exposição e exceção, é preciso considerar o repertório de aspectos, comentários e apreciações, nunca inteiramente analisados. Trata-se de atender aos detalhes desapercibidos, aos conflitos plásticos, às singularidades

⁷Ver, em especial, a multiplicidade de cruzamentos disciplinares sobre o tema da semelhança, *passim*.

assinaladas. E inverter a análise: considerar o *facto emotivo* que se depreende na dispersão dos seus efeitos periféricos e tangenciais. Mas também, perscrutar outros movimentos de leitura, o que alguns artistas, como Albuquerque Mendes ou, ainda, Susana Mendes Silva, souberam interpretar, subvertendo a implicação do nosso olhar⁸ (fig. 4).

7.

De que propriedades do retrato, e da pintura, trata o *Auto-retrato* de Aurélia? Se o retrato cuida da auto-representação da artista, das *semelhanças* que *de-si-para-si* lhe seriam *próprias* e as *mesmas*, não disputará a imagem retratada as dissimilitudes e diferenças com o seu próprio tempo e imagens conexas?

As semelhanças inquietam pelas diferenças e dissimilitudes que provocam⁹, tal como perturba o anacronismo ínsito a cada época. Aurélia de Souza fotografava e não ignorava os usos da fotografia. Sob uma aparente imobilidade frontal, o retrato fotográfico instaurara, desde sempre, uma possibilidade de orientar o desejo e a singularidade do rosto diante do *outro*, e de *outrem*. Em finais do séc. XIX, a hipótese do auto-retrato em pintura terá suscitado um desafio plástico e cromático, um desacordo expressivo em relação à cultura visual, artística e profissional existente. Se a fotografia retocada manifestava e exprimia um anseio inequívoco de cores, ao suscitar a similitude viva e excessiva, a pintura, muito para além da *mesmidade* e do artifício mimético, experimentava a hapticidade sensorial que constituía a verosímil diferença dos seus processos.

Na mesma época, Manet inaugura a estética da “indiferença”, na qual o tema e o significado da pintura se mostravam indiferentes no confronto com as reminiscências antigas e a *materialidade* dos gestos e emoções plásticas (Bataille 1955, 109-110) (fig. 4). Assim, se as semelhanças são desafiadas pela emoção cromática, segundo uma polarização plástica evidente, entre efeitos clássicos e modernos, entre transparência e opacidade, entre contenção formal e distensão expressiva, não disputará o *Auto-retrato*, a primazia de uma *intensidade afectiva* que nela sobrevive em potência e constitui a sua *vida póstuma*?

8.

De que similitudes se constitui o “enigma” que é próprio ao retrato da “mulher-pintora” e ao reflexo da sua “militância feminista”? O enigma da postura, da pose esfíngica, percebida na axialidade e na simetria, tem como contraponto a lógica da fixação identitária que, nos mesmos anos, se desenvolvia em torno da *carta de visita*, do retrato judiciário e da ancestral máscara mortuária. A “latência expressionista”, nessa “espécie de um rosto cego” que adquire *corpo* no adereço e na forma do busto, é para além da

⁸ Cf. Catálogo *Inquérito ao Retrato Português*, p. 260-261, nº cat.113.

⁹ Didi-Huberman (2023).

fotografia remanescente de qualidades escultóricas tanto de *retratos* hieráticos do Antigo Egipto (*a imago romana*) como de retratos renascentistas e neoclássicos.

Mas onde nasce a diferença capaz de traduzir a *excepção* no domínio da retratística portuguesa e europeia? Qual a singularidade capaz de comprovar uma inédita expressão artística no feminino? O rosto da pintora parece gerar uma contraditória ambiguidade, caracterizada pela dureza da *expressão*, que traduz o “laconismo” e a “austeridade” da interpelação. A firmeza do olhar *que se vê a ver* e *que vê em Si o olhar da pintura*, desdobra-se numa cadeia de traços de similitude e cor. Retratar implica, de facto, e antes de tudo, fazer semelhante por meios dissemelhantes. Implica *tirar para fora*, para o plano da tela, *traços díspares, desiguais, heterogêneos*. Coloca-se assim um problema de enorme importância, no qual as diferenças configuram um *acorde discordante*, uma *dissensão* entre percepção e sensação, entre processos de reconhecimento e experiência emotiva, entre o *Si mesmo* e o *outro*. Daí que o problema do *Auto-retrato*, do que é próprio ao rosto, não seja só desenho, o claro-escuro, a preocupação com a certeza ou o erro das semelhanças, ou seja, a virtude formal, mas a cor e, por consequência, a excitação sensorial. Não é a correcção ou a probidade da forma, dos contornos, a luz-sombra ou a combinação dos traços, que explicam as *semelhanças* do retrato, mas sim, a *divergência* sensível da cor. Neste confronto, o desafio maior, não é, por isso, o *erro* do desenho, mas sim o *pânico* da cor. O que se *tira para fora* é a cor, a intensidade subjacente aos *traços figurantes*: as diferenças de potencial cromático. *Re-tratar* significa, pois, *sair fora de si*, emocionar-se perante o *outro*. Expressar a dignidade e a ousadia em *re-tratar-se*; produzir a palidez ou o rubor extrínseco e discordante do rosto como problema que só a pintura pode criar.

As cores, porém, não exprimem o exercício trivial da identidade, social ou profissional da artista, mas sim o *auto-afecto* pictural, ou seja, a *intensão* afectiva e ética que pré-existe à *arte do retrato*. Neste plano, a consideração estética, seja a do simbolismo ou outra, confirma o propósito de compor na superfície da tela a *coloração centrípeta de Si mesma*: afirmar a dignidade do retrato perante o desafio subjacente ao afecto pictural; ser digna da diferença, atribuindo ao problema artístico do rosto, à sua trivial *indiferença temática*, expressão, intimidade, assombro. Por isso, o que é acessório e ornamental adquire intenção e finalidade: o casaco vermelho, a blusa azul, a fita bordada, o broche translúcido revestem a *corporalidade* do busto como para acentuar a maldita ou malvista presença e alteridade do feminino.

9.

Para além da exaltação da cor, da profundidade magra, da incidência da luz que anima o retrato, as singularidades formais são indícios regulares, homocêntricos e translúcidos, sobreposições, que não só configuram a presença de adereços decorativos como exibem a primitiva função de “acessórios apotropaicos” (Stoichita 2019, 103-136).

O que dizer desse alfinete em âmbar ou de vidro, medalhão ou camafeu, e dessa fita de renda, na qual se vertem múltiplas qualidades visuais, e cujo efeito de *transparência* intensifica o vermelho?! A estratégia figural do *Auto-retrato* vive entrelaçada nestes dispositivos, que operam deslizamentos em torno do rosto. A “máscara” da face, incarnada pela cor, vê-se *replicada* pela gema oval e translúcida, cujo *olho-talismã* comprova os seus *pré-videntes* reenvios. A fita rendada em losangos e segmentos azulados irradia, qual mnemotécnica ancestral, a circularidade elíptica da blusa anil, reiterada pelos recortes do casaco vermelho. Eis a prova lúdica de um jogo de simulações concêntricas que serve para velar, se não mesmo iludir e proteger, o *afecto* que transparece *do olhar* da pintora no *corpo* da pintura.

Assim, na intimidade imemorial, perante a anteposição esfíngica do rosto e dos adereços da moda que lhe dão corpo, não se vislumbra uma resposta definitiva neste *Auto-retrato*. O que é *próprio do olhar* rompe as resistências de um mundo a re-tratar e vem desposar o *afecto* que só o *olhar de outrem*, no seu vórtice, permite descobrir e imaginar. A obra não prima pela identidade memorável, mas, pelo que ali se entrevê, por outras possibilidades de *olhar-a-pintura* e um mundo *outro*.

REFERÊNCIAS

- Baldaque, Mónica.** 1996. “218. Auto-Retrato”. In *Museu Nacional Soares dos Reis, Pintura Portuguesa, 1850-1950*. Porto: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Museu Nacional Soares dos Reis.
- Bataille, Georges.** 1955. *Manet*. Lausanne: Skira.
- Costa, Lucília Verdelho da.** 1987. “Soleil et Ombres. L’art portugais du XIXe siècle”. In *Guia da exposição*. Paris: Musée du Petit Palais: 1-11.
- Didi-Huberman, Georges.** 2023. *L’Humanisme altéré, La ressemblance inquiète, I*. Paris: Gallimard.
- Duarte, Adelaide.** 2001. *Aurélia de Sousa*. Lisboa e Matosinhos: QuidNovi.
- Figueiredo, Manuel de.** 1964. “Aurélia de Sousa”. *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, 27 (Fev.): 29-32.

França, José-Augusto. 1966. *A arte em Portugal no século XIX*. 2º vol. Lisboa: Bertrand.

França, José-Augusto. 2001. *100 Quadros Portugueses no Século XX*. Lisboa: Quetzal.

Gil, José. 1996. *A imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'Água.

Komissarova, Elena. 2019. *O Retrato/Autorretrato na obra de Aurélia de Sousa (1866-1922) e Elena Kiseleva (1878-1974)*. Dissertação de Mestrado em Estética e Estudos Artísticos, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. <https://run.unl.pt/handle/10362/94799>.

Matossian, Chaké. 1988. “O outro Petit Palais, o Palácio da Ajuda”. In *Semanário, Cultura e Roteiro* (Lisboa, 18 de Março).

Oliveira, Maria João Lello Ortigão de. 2006. *Aurélia de Sousa em Contexto. A Cultura Artística no Fim de Século*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Porfírio, José Luís. 2009. “Da expressão romântica à estética Naturalista: pintura e escultura”. In *Arte Portuguesa*, vol. 15, editado por Dalila Rodrigues. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores.

Sardo, Delfim. 2011. *Obras-primas da Arte Portuguesa*. Lisboa: Athena.

Silva, Raquel Henriques da. 2005. “Romantismo e Pré-Naturalismo”. In *História da Arte Portuguesa*, vol. III, editado por Paulo Pereira. Lisboa: Círculo de Leitores.

Silva, Raquel Henriques da. 2004. *Aurélia de Souza*. Lisboa: Edições Inapa.

Silva, Raquel Henriques da. 2016. “Aproximação à pintura de temática religiosa de Aurélia de Sousa: o feminismo em ação”. In *Aurélia de Souza, mulher-artista (1866-1922)*, editado por Filipa Lowndes Vicente. Câmara Municipal de Matosinhos e Câmara Municipal do Porto. Lisboa: Tinta da China.

Soares, Elisa. 2001. “Pintura”. In *Roteiro da Coleção*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis.

Stoichita, Victor I. 2019. *Des Corps, Anatomies, Défenses, Fantasmés*. Genebra: Droz.

Catálogos:

França, J.-A. *et.al.*. 1987. *Soleil et Ombres. L'art portugais du XIXème siècle*. Paris: Musée Petit Palais.

Ponte, António *et al.*. 2022. *Vida e Segredo Aurélia de Sousa 1866-1922*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis.

Vale, Paulo Pires *et.al.*. 2018. *Do Tirar Polo Natural: Inquérito ao Retrato Português*. Lisboa: Museu de Arte Antiga/Imprensa Nacional.

Vicente, Filipa Lowndes (coord.). 2016. *Aurélia de Sousa, Mulher-artista (1866-1922)*. Câmara Municipal de Matosinhos e Câmara Municipal do Porto. Lisboa: Tinta da China.

Digital:

Brandão, Lucas. 26-09-2022. “A independência artística de Aurélia de Sousa”. *Comunidade Arte e Cultura*, in <https://comunidadeculturaearte.com/a-independencia-artistica-de-aurelia-de-sousa/>

Lambert, Fátima. 2019. “Na inquietude do desejo – Aurélia Sousa versus Albuquerque Mendes”, in https://ined.ese.ipp.pt/sites/default/files/2019-02/Albu.Auto_.09.04.Fatima%20lambert%20rev.MFL_.pdf

Vídeo:

Soares, Elisa. 8-3-2021. *Aurélia de Sousa – Auto-retrato*. Vídeo publicado por ocasião do Dia Internacional da Mulher. Porto: MNSR, in <https://www.youtube.com/watch?v=Bho2kGCMoE0>

Escutar Aurélia – Transgressões na sua vida e obra

Raquel Pelayo

i2ADS/FBAUP

Teresa Fonseca

CEAU/FAUP

Resumo:

A denúncia pública de injustiça em classificações escolares na Academia Portuense de Bellas-Artes (APBA), é um facto raro protagonizado por Aurélia de Souza em setembro de 1895, quando a artista, de 28 anos de idade, tinha concluído o 4º ano do curso de Desenho Histórico com a classificação de doze valores. A descoberta da notícia no jornal oitocentista *A Voz Publica*, feita por Anni Gunther¹ e publicada na sua página pessoal de rede social lembrando os 100 anos do falecimento da artista, suscitou a presente investigação em arquivos académicos, de imprensa, espólios artísticos e coleções particulares que permitissem rever os seus passos e eventualmente aduzir novas hipóteses indicativas a) de ativo esforço de profissionalização das mulheres-artistas do século XIX português; b) de desconfortos na academia portuense e busca de alternativa formativa em Paris; c) de expressão material de inquietação e evolução ideológica na obra artística – temas, estilos e ideias. A metodologia da investigação, ao privilegiar a análise microscópica dos dados afigurou-se como um contributo só possível pelas disponibilidades atuais de arquivo e informação digital coadjuvando a verificação nas fontes primárias, seguindo a inspiração arqueológica de Foucault (1969) no que respeita ao escrutínio das micro instâncias do poder, pois nas minúcias muito se consegue desvelar que as visões panorâmicas ocultam.

Palavras-chave: Aurélia de Souza, Academia Portuense de Belas Artes, Academia Julian, mulheres artistas, discriminação académica.

Abstract:

A newspaper denouncement of the injustice of classifications in the Academia Portuense de Bellas-Artes (APBA) is a rare fact led by Aurélia de Souza in September 1895, when the 28 years old artist finished her fourth grade of Historical Drawing and was valued 12 on the scale of 20. The finding of the 18th-century news is due to Anni Günther and was published on her page on a social network, reminding the 100th anniversary of the artist's death, prompted the present investigation through academic and press archives, art centers, and private collections that might allow a review of her steps and, occasionally, add new contributions about a) active efforts

¹ Anni Gunther Nonell é arquiteta pela ESBAP e doutora pela FAUP, foi professora nestas duas escolas, entre outras, aposentando-se como professora associada da FAUP em 2010.

of professionalization of women artists in the 19th Portuguese century;
b) discomfort in the Oporto academy and search for alternative education in Paris; material expression of ideological quest and evolution in her artistic work - subjects, styles, and ideas.

The adopted methodology of microscopic analysis becomes possible by the present availability of archives and digital information that match data from primary sources under the archaeological inspiration of Foucault (1969) concerning the scrutiny of the micro instances of power once details can illuminate what panoramic views often conceal.

Keywords: Aurélia de Souza, Academia Portuense de Belas Artes, Julian Academy, women-artists, academic discrimination.

Introdução

A historiografia aureliana estabelecida informa dos cursos que frequentou na APBA, o de Desenho Histórico de 1893 a 1896 e o de Pintura Histórica de 1896 a 1899; dos seus professores; das classificações dos últimos anos frequentados em cada curso; de exposições e prémios académicos que lhe foram atribuídos. Têm sido estáveis e aceites a narrativa de antecedentes familiares favoráveis no ambiente idílico da Quinta da China, a visão dos notáveis sucessos artísticos e a valorização intrínseca da sua obra (Silva 1992; Oliveira 2002; Duarte 2010; Vicente 2016). Permanece ainda pouco detalhada a informação relativa às situações concretas nos diferentes contextos em que a artista se moveu e que poderá enriquecer o conhecimento das suas motivações e decisões, assim como revelar dificuldades que se colocaram às estudantes-mulheres na passagem do século.

Do conjunto de iniciativas integrante da celebração do centenário da morte de Aurélia de Souza urge destacar a inteligente e estratégica articulação dos esforços de atualização do conhecimento através da realização de congresso *Aurélia de Souza. Mulheres Artistas em 1900* e pré-lançamento de *Catálogo Raisonné*, ambos liderados por Raquel Henriques da Silva, visando a incorporação de novos contributos. O presente trabalho resulta das comunicações orais feitas ao congresso por uma equipa de autoras, sob temáticas diferentes², mas complementares, suscitadas por um corpo de informação unitário e inédito que foi fruto da aturada investigação da primeira autora em arquivos académicos e de imprensa, coleções particulares, elaboração própria de materiais gráficos de análise de obras das irmãs de Souza, associação de exemplos de desenhos e pinturas destas duas artistas nas escolas portuense e parisiense recolhidos diretamente dos originais e de plataformas digitais.

² Fonseca, T., Pelayo R. "As irmãs de Souza, Sombras e Sobras". Comunicação oral ao Congresso internacional *Aurélia de Souza Mulheres Artistas em 1900*, 13 de abril de 2023 e Pelayo R., Fonseca T., "Escutar Aurélia, estratégias de transgressão e submissão" Comunicação oral ao Congresso internacional *Aurélia de Souza Mulheres Artistas em 1900*, 15 de abril de 2023.

Tratou-se de um processo de investigação cujas questões foram suscitadas pelos próprios materiais inéditos, progressivamente acrescidos de novos achados à medida que se confrontou a sua pregnância com a literatura disponível. Mais do que o valor relativo das nossas interpretações, o essencial contributo são novos dados e factos obtidos nas fontes primárias.

Quanto à forma, o trabalho foi de difícil estruturação porquanto a fragmentação em capítulos das matérias – classificações, exposições e prémios escolares, cada uma delas exigindo minúcia de registos e fastidiosa redação – faria perder de vista a rede intrincada de consequências de cada parcela sobre as restantes, ou seja, por exemplo, a notícia em imprensa é consequência de pautas académicas e estas interagem com as exposições e prémios escolares. Será exatamente com esta notícia que iniciaremos este trabalho e, em sequência, os cursos serão cronologicamente abordados.

As conclusões, naturalmente provisórias, traduzem-se em novas interrogações, isto é, hipóteses a desenvolver por quem possa seguir-nos, menos numa perspetiva histórica e mais de atualidade. Os prémios e exposições transcendem, afinal, os números de classificações escolares, sendo aqueles de larga perceção pública e estas limitadas a certidões e diplomas? Sobretudo nos meios artísticos, é crescente e mundial a atribuição de doutoramento *honoris causa*, símbolo de reconhecimento pela academia, *a posteriori*, de carreiras avaliadas por pares e validadas por prémios. No entanto e paralelamente, em concursos académicos e nas instituições de financiamento científico, permanecem como critério de avaliação, entre outros, as classificações associadas aos diplomas de habilitações – graus. O que Aurélia de Souza terá pretendido da academia, sobretudo, era o registo oficial das suas competências (e acesso a todas as que habilitavam para a profissão de pintor), adquiridas e avaliadas em contexto institucional (entre pares) e não no espaço doméstico.

O posicionamento crítico e não coincidente da equipa autoral deste trabalho, relativo à problemática feminista, e a incorporação dos contributos construtivos recebidos na revisão por pares, concatenam-se na presente redação.

A denúncia pública de injustiça na Academia Portuense

Se, no tempo de Aurélia, o impedimento das mulheres à aula do nu (“modelo vivo” é a designação que consta na recusa da APBA ao pedido das alunas em 1885³) era uma discriminação académica estruturante na APBA⁴ e noutras escolas públicas de ensino artístico, a injustiça nas classificações atribuídas terá sido uma prática cirúrgica e personalizada, de preconceito de género, quando visou uma aluna que os professores admiravam enquanto artista mas cujo empoderamento, subjacente a classificações, temiam.

³ Ver AFBAUP – 107.

⁴ Ver Aguiar *et al.* 2016.

Em 1893 a atribuição de 12 valores a Aurélia como a classificação final no 4º ano de Desenho Histórico, apesar de valores de frequência de 15/14/14 e de 16 valores obtidos no ano anterior, mereceu reação, até hoje inédita, mas legítima, da parte da aluna.

No jornal portuense republicano *A Voz Publica*, de 26 de setembro de 1895, é publicada correspondência trocada, semanas antes, entre Aurélia de Souza e o diretor da APBA João António Correia.

Sob o título “Academia Portuense de Bellas Artes” lê-se:

Chamamos a atenção dos interessados para o comunicado adiante inserto (...) em que a talentosa alumna d'aquelle estabelecimento, snr.^a D. Maria Aurélia Martins de Souza, não está d'accordo com a classificação que lhe foi dada por a considerar injusta (A Voz Publica 1985, 26 de Setembro).

Para que não se pense menos favoravelmente para mim sobre a descida brusca da minha classificação relativa ao 4º ano de Desenho histórico na Academia Portuense de Bellas Artes, peço a V. Ex.^a o obséquio de publicar os documentos juntos. Aurélia de Souza (id. ibid.).

Aurélia publica 3 peças de correspondência em sequência. Na primeira faz pedido de revisão de provas por discordância com a classificação atribuída de 6 de setembro de 1895:

(...) Estando convencida de que, tanto pela minha aplicação nos trabalhos de todo o anno lectivo findo, como pelas provas do meu exame final, merecia evidentemente uma classificação superior á que me foi dada, e acreditando que houve um lapso na apreciação das referidas provas, peço a V. Ex.^a queira mandar proceder a uma revisão d'esses trabalhos, para se apurar em definitivo se me cabe a classificação inferior que tive (...). Aurélia de Souza

A segunda é a resposta do diretor recusando o requerimento da estudante de 9 de setembro:

(...) se foi menos feliz na classificação que obteve nos trabalhos do seu exame do quarto anno de desenho, foi isso bem recompensado com o prémio pecuniário de 20\$000 reis, que V. Ex.^a obteve no concurso ao prémio anual de desenho histórico, a maior classificação a que pôde aspirar um alumno deste estabelecimento de ensino especial. Este facto é sufficiente para provar que os membros d'esta Academia não só são justos como imparciais, pois se houvesse algum intuito de melindrar o seu bem entendido amor próprio, decerto a segunda classificação condiria com a primeira. Não pôde por isto haver reconsideração alguma. João António Correia (A Voz Publica 1985, 26 de Setembro).

A terceira é a resposta de Aurélia em 13 de setembro:

(...) não posso deixar de significar á Academia Portuense de Bellas Artes (...) que a minha consciência se recusa a admitir como boas as razões pelas quaes se me nega a revisão das provas referidas. (...) cumpre-me dizer, que não posso aceitar o prémio que obtive com o meu trabalho em concurso, como compensação

da injustiça praticada para comigo na classificação da minha prova final. De que houve injustiça estou plenamente convencida tanto mais que isso agora transparece no amável officio de v.ex.^a. Nesse officio declara-se que «fui menos feliz na classificação dos trabalhos do meu 4º anno de desenho» e acrescenta que isso foi bem recompensado com o premio pecuniario de 20\$000 reis. Estão, pois, claramente confessadas duas coisas: primeira, que por infelicidade não obtive a classificação que mereci; segunda que para reparar essa infelicidade me foi concedido o prémio de 20\$000 reis. Quanto ao primeiro ponto, vejo que elle justifica absolutamente a minha reclamação; quanto ao segundo, cabe-me declarar que esse prémio foi obtido só pelo meu trabalho em concurso que é facultativo aos alunos da Academia. De modo algum o receberia como um favor ou como uma compensação. A Academia julga-se no direito de não proceder a uma revisão dos meus trabalhos, e eu considero-me no dever de protestar até ao fim, embora sem resultados. [E]m defesa do meu trabalho, cónscia da minha inteira justiça. (...) Aurélia de Souza (id. ibid.).

Verifica-se que Aurélia demorou 14 dias, após a escusa do diretor, para tornar o caso público e, contas feitas a partir do preçário do jornal, calculamos que custou 4 mil e 400 reis, dada a extensão do texto – não foi ação feita de ânimo leve. A exibição pública do caso mostra-nos uma Aurélia até hoje insuspeita, capaz de enfrentar e descredibilizar socialmente a academia – não foi, portanto, a sua passagem pela APBA e pelos seus docentes passiva ou pacífica.

É certo que tinha 28 anos, enquanto alguns dos seus colegas do curso eram menores de idade, lançara a sua carreira profissional em simultâneo à frequência do curso de Desenho Histórico em 1893 tendo já participado com pintura nas 7ª e 8ª exposições de arte do Centro Artístico Portuense, fora da academia – mesmo sem ter o curso de pintura.

No seu expressivo articulado, Aurélia expõe a deliberada redução da classificação, se não como ameaça em prosseguimento do curso, claramente para prejudicá-la profissionalmente. Certamente se terá aconselhado, pois laços matrimoniais de duas suas irmãs tinham acabado de ligar a família de Souza a outras influentes e progressistas famílias da cidade⁵, sendo a afirmação “eu considero-me no dever de protestar até ao fim” feita com propriedade e exibindo a legitimidade da sua ambição profissional.

Tendo ficado exposta a público a infeliz resposta do diretor, torna-se plausível que a academia tenha começado a exhibir abundantemente Aurélia e também sua irmã Sofia de Souza (1870-1960) para minorar os danos ao seu nome. Do rendimento académico em classificações, exposições e prémios se dará conta nos pontos seguintes, integrando-se aqui apenas os dados relativos ao 4º ano visado na notícia do jornal (fig. 1).

⁵ Maria Helena de Souza contraiu matrimónio com o banqueiro José Augusto Dias e Maria Estela Souza com o engenheiro Vasco Ortigão Sampaio, empresário fundador de três fábricas de tecelagem de riba d'Ave e da Empresa Hidroelétrica de Portugal.

Classificações Trimestrais e de Exame final no 4º ano de Desenho Histórico no ano letivo de 1894-1895										
Fonte 1: livro de inscrições com valorizações 174-A, 1890-1900										
Fonte 2 Livro de Actas das conferências gerais nº114, Ata de 30 Agosto 1895										
	ano do curso	ano letivo	curso	nota 1º trimestre	faltas	nota 2º trimestre	faltas	nota 3º trimestre	faltas	nota final de exame
José Julio Pina Silva Soares Albergaria	4º	1894-1895	Desenho Histórico	12	0	11	6	12	2	12
D. Maria Aurelia Martins de Souza	4º	1894-1895	Desenho Histórico	15	2	14	8	14	3	12
D. Sophia Martins de Souza	4º	1894-1895	Desenho Histórico	14	1	14	8	14	4	12
José Pinto d'Oliveira	4º	1894-1895	Desenho Histórico	0	33	0	54	0	51	perdeu o ano
Alberto João do Rio (repetente)	4º	1894-1895	Desenho Histórico	12	2	10	18	0	4	perdeu o ano
Accacio Lino de Magalhães	4º	1894-1895	Desenho Histórico	13	0	14	10	14	2	13
Clodoveu Vieira de Carvalho	4º	1894-1895	Desenho Histórico	11	0	10	2	11	1	10
João da Silva Mattos	4º	1894-1895	Desenho Histórico	12	1	10	16	11	3	10
D. Honorina Rachel Salema Lacerda	4º	1894-1895	Desenho Histórico	11	3	11	9	10	5	10
Augusto de Souza e Castro	4º	1894-1895	Desenho Histórico	11	2	11	36	13	5	13

Figura 1

Visão geral dos dados dos estudantes a frequentar o 4º ano de Desenho Histórico em 1894-95 na APBA, Raquel Pelayo, 2023, *Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto*.

Os cursos frequentados na Academia Portuense de Bellas Artes

O curso de Desenho Histórico

Aurélia de Souza ingressa na APBA em 1893, para a frequência obrigatória do curso de Desenho Histórico⁶ que precedia qualquer um dos outros – Pintura Histórica, Escultura e Arquitetura Civil – e é conhecido que nesse ano letivo fez os dois primeiros anos através de exames obtendo 17 e 15 valores na escala de 20 (AFBAUP-114), fruto das lições particulares de desenho e pintura com Caetano da Costa Lima (além do seu talento inato) que lhe garantiram as elevadas classificações, sendo o procedimento por exame comum para estudantes mais velhos. Os professores de Desenho Histórico foram Marques de Oliveira nos 3º e 4º anos e ainda no primeiro trimestre do 5º ano após o que foi substituído, por doença, por Alfredo Pinheiro⁷.

Pautas

Como aluna regular no ano letivo de 1893-94, Aurélia com 27 anos, concluiu o terceiro ano com classificação final de 16 valores (AFBAUP-114) e notas trimestrais de 15/15/15 (AFBAUP-174). No ano seguinte (1894-95) frequentou o 4º com notas trimestrais de 15/14/14 (AFBAUP-174), obtendo no exame final apenas 12 valores (AFBAUP-114) do qual fez reclamação e deu a notícia em jornal que já referimos. Prossegue para o 5º ano (1895-96) tendo na frequência 14/15/15 (AFBAUP-174) e 16 valores no exame final (AFBAUP-114).

⁶ O ingresso requeria apenas um mínimo de 10 anos de idade, saber ler, escrever e contar (Aguar 2012, 15). As competências esperadas nos dois primeiros anos de Desenho Histórico eram básicas: no primeiro adquiria-se o domínio formal e no segundo ano o domínio das sombras, sempre em representações de peças simples de gesso.

⁷ João Marques de Oliveira foi professor de Aurélia nos seus 3º, 4º e primeiro trimestre do 5º ano após o que foi substituído por doença por Alfredo José Torcato Pinheiro, então diretor da Escola Industrial Infante D. Henrique (AFBAUP-107) (Cf. 2012, 17).

Aprofundando a questão das classificações, observamos que a pauta do 4º ano de Aurélia fig.1 mostra dois casos com nota de 13 valores, atribuídos a Acácio Lino e Augusto Castro. Também constatamos que só uma aluna antes de Aurélia obtivera, no seu 5º ano de Desenho, 16 valores, Alice Grillo⁸, com notas de frequência de 15/14/14 (AFBAUP-174), no ano letivo de 1892-1893, exatamente o último de Alice e primeiro de Aurélia no Desenho Histórico da APBA.

Comparado o rendimento das outras estudantes nessa década constata-se que apenas Sofia de Souza se aproxima da constância e qualidade de Aurélia; quanto aos desempenhos de Aurélia e do seu colega masculino melhor classificado, Acácio Lino (1878-1956), doze anos mais novo, as classificações finais do adolescente apresentam maiores incrementos (+1, -1 e +4 valores) em relação a hipotéticas (nosso cálculo)⁹ médias de frequência do que as de Aurélia (+1, -2 e +1 valores). Uma leitura mais sintética destes dados se oferece na fig. 2.

Classificações Trimestrais e de Exame final (Fontes: AFBAUP anos de 1891 a 1901)															
Desenho Histórico_ Alice Grillo					1890/1891										
Trimestres				Exame											
1º	2º	3º	final												
3º ano	13	13	13	16											
4º ano	9	14	14	16											
5º ano	15	14	14	16	1892/1893	Desenho Histórico_ Acácio Lino					Desenho Histórico_ Sofia de Souza				
Trimestres				Exame											
1º	2º	3º	final												
1º ano	N/freq.	N/freq.	N/freq.	17											
2º ano	N/freq.	N/freq.	N/freq.	15											
3º ano	15	15	15	16	1893/1894	3º ano	15	15	14	16	3º ano	12	13	13	13
4º ano	15	14	14	12	1894/1895	4º ano	13	14	14	13	4º ano	14	14	14	12
5º ano	15	15	14	16	1895/1896	5º ano	14	8	13	16	5º ano	13	14	14	15
Pintura Histórica_ Aurélia de Souza					1896/1897										
Trimestres				Exame											
1º	2º	3º	final												
1º ano	15	15	14	16											
2º ano	N/freq.	N/freq.	N/freq.	15											
3º ano	16	16	14	16	1898/1899										
4º ano	16	16	N/freq.		1899/1900										
5º ano	N/freq.	N/freq.	N/freq.		1900/1901										

Figura 2

Quadro comparativo das classificações de Desenho Histórico de diversos estudantes APBA. Raquel Pelayo, 2023, *Biblioteca da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto*.

⁸ Alice Amália da Silva Grillo de Lima (1870-1945) frequentou a Academia Portuense de Belas-Artes entre 1889 e 1893 e a Academia Julian em 1894. Deu aulas de pintura e expôs regularmente no Porto (Grillo n.d.).

⁹ Não seria explícito, à época e como é praticado nos nossos dias, o conceito de avaliação contínua nas instituições de ensino superior, mormente artístico.

Exposições

O ano académico da APBA incluía a organização de exposições que visavam mostrar os melhores trabalhos e distinguir os melhores alunos. No período em apreço só eram selecionados para a exposição anual¹⁰, trabalhos de estudantes avaliados com o mínimo de 13 ou 14 valores, inclusive, caso existissem, separados por cada ano e contemplando todos os cursos. Aurélia viu os seus trabalhos serem selecionados logo em 1893, com exposição dos 3 desenhos submetidos a exames que foram os únicos expostos em representação do 1º e 2º anos de Desenho Histórico conjuntamente com 3 da sua irmã Sofia (Furtado 1893).

Na exposição seguinte, correspondente ao seu 3º ano, 1893/94, ocorreu o extraordinário facto de Aurélia ter sido o único estudante selecionado e ver 24 desenhos seus expostos. Jamais houvera tal quantidade de trabalhos de um só aluno nestas exposições, apenas seguida por 16 desenhos de Alice Grillo na mesma exposição e relativos à conclusão do 5º ano de Desenho Histórico (Furtado 1894).

Uma inexplicada seleção ocorreu para a exposição dos trabalhos realizados no ano letivo seguinte de 1894-95, em que ambas as irmãs foram classificadas com 12 valores. Mostraram-se 23 desenhos de Sofia e 13 desenhos de Aurélia acompanhados de 4 desenhos de Acácio Lino, que obtivera classificação de 13 valores (Furtado 1895). Como atrás se referiu, a exposição abrangia estudantes classificados com pelo menos 13 valores, sendo inusitada não só a participação das duas alunas com nota inferior, mas sobretudo as quantidades de exemplares. Observou-se, ainda, que nada mereceu exposição da parte de Augusto Castro, também com 13 valores (AFBAUP-114). A exposição, como evento, afirmava as duas irmãs como os melhores alunos do 4º ano de Desenho com supremacia de Sofia, mas as reduzidas classificações, permanecem inalteradas até hoje.

A academia deu, novamente, às duas irmãs de Souza, grande destaque na exposição do ano seguinte, 1895-1896. As duas quintanistas ocuparam 41% do espaço expositivo da totalidade do Desenho Histórico desse ano que contou com 113 desenhos. Aurélia teve 28 obras expostas e Sofia 20 (Furtado 1897) – em renovado acordo com a classificação de 16 valores –, só acompanhadas por Acácio Lino que, com a mesma classificação, comparece com 8 desenhos. Novamente foi inaudita a quantidade de desenhos exibidos de um só estudante.

Nos catálogos das exposições anteriores da década de 1890 raramente se contam 10 desenhos de um só estudante e foram sempre homens. No início da década seguinte torna-se difícil encontrar mulheres nestas exposições (Brito 1903 e 1901).

¹⁰ Estas exposições decorriam no ano letivo seguinte à produção académica e das mesmas se fizeram catálogos: *Catálogo da exposição dos trabalhos escolares dos alumnos da Academia Portuense de Bellas-Artes, considerados dignos de distincção nos annos de 1888 a 1890 e distribuição dos respectivos diplomas*.

Prémios

A APBA também instituía prémios para estimular e distinguir os alunos mais competentes. Neste período existiam vários prémios pecuniários: “Prémio Soares dos Reis” no valor de 20.000 reis para estudantes do curso de Arquitetura, o “Prémio Anual de Desenho Histórico” de 20\$000 reis e o “Prémio Barão de Castelo de Paiva”, de temática bíblica no valor de 90\$000 reis destinado aos estudantes de pintura e pintores profissionais (Aguar 2012, 63). No 4º ano, em que ocorre a baixa de classificação final, ambas irmãs concorreram ao Prémio Anual de Desenho Histórico que consistiu na representação a carvão da Vénus de Milo,¹¹ com 10 opositores masculinos. Aurélia recebe o segundo prémio, sendo o primeiro atribuído a um quintanista e o terceiro a um quartanista. Sofia recebe uma segunda Menção Honrosa sendo duas outras atribuídas a quintanistas (AFBAUP-114). No ano seguinte as duas irmãs quintanistas voltaram a ser premiadas no mesmo concurso contra 8 oponentes, com o tema “O Desterrado” de Soares dos Reis. Aurélia ganha em terceiro lugar e Sofia recebe Menção Honrosa (AFBAUP-114), não sendo as primeiras mulheres premiadas pela academia¹².

Cruzamentos

Nenhum estudante dessa década, como Aurélia, compareceu em todos os anos sem exceção, nas exposições de Desenho Histórico. O número surpreendente de 68 obras expostas em quatro anos, sugere que tudo o que terá desenhado mereceu exposição. Dos colegas, só se aproxima Sofia com 46, mas fez parte do mesmo fenómeno. Pode-se afirmar que Aurélia foi o melhor aluno da APBA em Desenho Histórico, à sua época. Foi também a única estudante-mulher a quem a Academia entendeu requerer a posse de um trabalho seu *Homem Barbado* para integrar a sua coleção de exemplos para uso pedagógico em decisão colegial deixada em ata (AFBAUP-115) e único estudante duplamente premiado no concurso de Desenho Histórico.

As classificações não acompanharam estes reconhecimentos sobretudo em sede de avaliação colegial – as notas finais de exame. Aí se terá apresentado o dilema entre justiça e reconhecimento de igualdade de género, quando o maior protagonismo era de uma mulher especial, mas configurava precedente ou, eventualmente, símbolo socialmente perturbador da ordem da época.

Os registos da instituição de 1891 a 1902 mostram que raramente se atribuíram em Desenho Histórico 17 e 18 valores: cinco vezes 17 e apenas uma vez 18 valores numa década, sendo, cinco deles, homens¹³ e, em 1891, uma mulher que obteve 17¹⁴ (AFBAUP-174).

¹¹ Este desenho pertence ao acervo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

¹² Alice Grillo foi a primeira mulher a receber este prémio, em terceiro lugar, no ano de 1892 quando frequentava o 4º ano de Desenho Histórico (Tadeu 1893).

¹³ Em Desenho Histórico de 1892 a 1902 como classificação final de ano foram atribuídos dezasseis valores a Henrique Oliveira em 1899 no 4º ano e a António Ribeiro em 1892 no 5º ano. Como classificações trimestrais de frequência foram atribuídos a Acácio Lino no seu 2º ano em 1893 e a António de Sá em 1892 no seu 4º ano. Um dezoito foi atribuído como nota final do 5º ano a Joaquim Silva em 1892 (AFBAUP-174).

¹⁴ Sophie Ignez Pieper, filha do engenheiro Georg Albert Adolph Leuschner e casada desde 1883 com Carlos Hermann Pieper (Moncívio 2017) não tinha pretensões como Aurélia e Sofia de exercer a profissão e só terá praticado pintura no seio familiar, não constituindo qualquer ameaça à hegemonia profissional masculina, o que explica o 17 atribuído com notas de frequência de 15/15/15, semelhantes às obtidas por Aurélia que, no entanto, não ultrapassou 16.

Os cursos inacabados de pintura

Pintura Histórica na APBA

No Curso de Pintura Histórica, iniciado em 1896/97 com o professor Marques de Oliveira¹⁵, Aurélia mereceu classificações trimestrais mais elevadas do que as obtidas até ali, mas nunca lhe foi dada nota final superior a 16 valores. Na década de 1892 a 1902, classificações em Pintura Histórica superiores a 16 só foram atribuídas a homens e nunca a mulheres¹⁶.

Reverendo o quadro de síntese (fig.1), observa-se que independentemente do que produzisse Aurélia, a nota 16 como classificação final foi uma barreira intransponível. No primeiro ano, obteve 15/15/14 (AFBAUP-174) e 16 no exame final e fez ainda o segundo ano por exame com 15 valores (AFBAUP-114). No terceiro ano replicou-se a lógica classificativa do 3º ano de Desenho Histórico: obtendo, nos trimestres, 16/16/14 (AFBAUP-174) seria de esperar pelo menos 17 valores no exame, mas o achatamento manifestado no terceiro trimestre prenunciava já o limite de 16, que veio a ocorrer, eventualmente “compensado” com o Prémio pecuniário Barão Castelo de Paiva de 90\$000 reis que lhe foi atribuído com a obra *Maria Madalena* com oposição de três outros concorrentes¹⁷ (AFBAUP-115). Como facto inocultável, ganhar este prémio constituiu, na sua época, o mais alto reconhecimento da artista como pintora profissional e que a colocou de igual para igual para com os artistas homens. Também factual, mas oculta, é a perspetiva de “compensação” de classificações académicas com outros meios.

Nas exposições anuais, Aurélia continuou a ser muito bem representada (sem os exageros que ocorreram em Desenho Histórico): no primeiro ano (e segundo por exame) com 11 pinturas (Furtado 1897), no seguinte com 17 obras e no 4º (que abandona e já não faz o 3º trimestre), e ainda comparece com 10 obras e a indicação de que fora para Paris estudar (Furtado 1900). Não foi, nesta vertente, prejudicada, antes pelo contrário: contabilizadas o total das obras de Aurélia expostas na APBA perfaz 106 obras (68 desenhos e 38 pinturas) façanha única na história da instituição¹⁸.

Os desajustamentos entre as classificações, e as exposições e prémios mostram que a academia visou concretamente Aurélia, porque antes dela, Ignez Pieper, casada e estudante talentosa, se mantivera na esfera privada não desenvolvendo vida profissional.

O sucessivo estrangulamento académico na APBA, mas também os seus duvidosos critérios e padrões de qualidade próprios de universos estreitos, terão desmotivado Aurélia (não nos passou despercebida, na consulta das pautas, a redução progressiva do número de alunos em cada ano, desde os 10 – sete homens e três mulheres no 4º ano de desenho, até apenas 5 – no 1º

¹⁵ Transferido nesse mesmo ano do Desenho Histórico para a Pintura Histórica.

¹⁶ Dois estudantes alcançaram 18 valores em Pintura Histórica: António Cunha terminou o 5º ano em 1894 com 18, tendo feito o 4º com 17 e em 1896 António Carneiro também faz o 5º de Pintura Histórica com 18 (AFBAUP-114). Só houve mais uma classificação acima de 16 neste período que foi um 17 ao 2º ano feito por exame de Acácio Lino em 1901 quando Aurélia já estava em Paris (AFBAUP-115).

¹⁷ Trata-se de Joaquim Gonçalves da Silva, Raul Maria e Eduardo Teixeira Rebello segundo Aguiar (2012, 65). Joaquim Gonçalves da Silva (1863-1912) distinguiu-se mais como escultor e apresentou a concurso uma pintura de cena do ciclo da ressurreição, da coleção da Casa-museu Teixeira Lopes; Raul Maria Pereira (1877-1933) foi pintor, arquiteto e diplomata e de Eduardo Teixeira Rebello não conseguimos compilar informação.

¹⁸ Não fora Aurélia e Sofia com total em conjunto de 182 e a presença das mulheres nas exposições no período em análise seria apenas de 7,2 % do total contabilizando apenas Desenho e Pintura Históricos. Com elas a percentagem sobe para os 18,2 %.

ano de pintura – 3 homens e as 2 irmãs de Souza e apenas 3 no 4º ano – todos desistentes após o 2º trimestre).

Porque a APBA lhe não reconheceria plenamente o valor, ou porque viu estreitar-se o número de colegas, sobretudo sem encontrar outros pares, para além de Sofia, capazes de acrescentarem valor ao seu desenvolvimento artístico, decide abandonar o curso e, com apoio familiar, seguir passos que a antiga colega Alice Grillo trilhara em 1894 para frequentar a Academia Julian.¹⁹

Com financiamento familiar viaja em junho para pintar em Étapes-sur-mer com um professor para esse efeito (Oliveira 2002, 279-280) em vez de terminar o 4º ano na APBA. Aí aguardou calmamente o início do ano letivo seguinte para frequentar a Academia Julian, onde seria aluna de Benjamin Constant (1845-1902) e Jean-Paul Laurens (1838-1921). A partida para fora do país ao invés da conclusão do quarto ano não foi, como se tem dito, ditada pelo início da frequência da academia francesa que só ocorreria no início do ano letivo seguinte (1899-1900) em setembro. Este detalhe é crucial para sustentar que Aurélia não desistia apenas do curso de Pintura Histórica, ela saía da APBA frustrada ou simplesmente desinteressada. Sua irmã Sofia continua a frequentar o 3º ano (recorde-se que Aurélia realizara o 1º por frequência e o 2º por exame num só ano letivo, adiantando-se à irmã pela primeira vez).

A frequência da Academia Julian corresponde a uma nova estratégia articulada entre as irmãs para aceder ao profissionalismo, abrangidas sob o epíteto atribuído às mulheres artistas portuguesas de “súcia de caganifâncias” (Oliveira 2002, 296). Dois outros interesses formativos constituem o apelo francês, a pintura de paisagem ao ar livre, que volta a praticar em Auray na Bretanha no verão de 1900 e o estudo do nu, ambos não fornecidos pela APBA.

Inquietação na obra artística

Em 1895 manifestou-se o inconformismo de Aurélia plasmado num jornal, que mostra personalidade muito distante da idade de inocência, expõe o embate das suas ambições pessoais com os preconceitos sociais. Impõe-se questionar que impacto terá tido na sua obra artística. Será que isso veio moldar a sua identidade como artista? Terá despoletado uma nova atitude transgressiva e crítica na sua produção plástica uma vez que várias obras suas são enigmáticas e irreverentes quando comparadas com outras suas contemporâneas?

Tinham passado uns meses da controvérsia e, segundo Aguiar (2012, 66-67), Aurélia gerou novos comentários na imprensa. Expusera na 9ª Exposição do Círculo Artístico Portuense, realizada em dezembro de 1895, uma obra que a artista intitulou no catálogo de *Cabeça de Estudo*. Ruy de Almedina (1895) escreveu na revista *A Arte*:

¹⁹ Alice Amália da Silva Grillo de Lima, casada com João Batista Lima foi a primeira mulher portuense a frequentar a academia Julian no atelier de Bory Sorel e Benjamin Constant em 1894 (Assunção 2015, 71) e já tinha sido a primeira mulher a obter 16 como nota final de Desenho Histórico, a primeira a expor um conjunto abundante de desenhos na exposição anual de 1893 (16 desenhos) e a ganhar o Prémio Pecuniário de Desenho Histórico, em terceiro lugar, em 1892.

Expõe uma cabeça de estudo (a sua propria cabeça) que é de uma factura bella, com seus longes de columbanianismo. É um trabalho que honra a modesta alumna da nossa Academia e que, sem desdouro, um consagrado poderia assignar. Um defeito apenas: o laço que tem ao pescoço dá a impressão de quasi a estrangular.

Também José de Figueiredo (1895) escreve no *Novidades*, a 18 de dezembro de 1895: “A Cabeça de estudo (122) exposta pela sr^a D. Amelia de Sousa, (...) É o retrato da artista feito por ella mesma; instante supremo de dôr, de desespero, ali fixado n’uma intensidade admiravel”.

Trata-se do *Autorretrato com laço negro*, um óleo s/ tela de 67,5 x 47,5 cm pertencente a coleção particular. Se houve críticas em 1895 a obra não é de cerca de 1897 como fora datada (Silva 1992, 32), mas muito anterior. A datação é aqui fulcral pois foi concebida logo após o incidente da APBA e mal-estar aí gerado. É a inaugural pintura transgressiva da artista, visto que funcionou como uma segunda denúncia pública da forma como eram tratadas as mulheres. Confirma-se a interpretação de Pelayo (2018) de que esta pintura impressionante no corpus da sua obra é uma alusão crítica à situação das mulheres onde se observa a pintora asfixiada por um gigantesco laço negro, símbolo dos inúmeros espartilhos que vedavam uma vida plena às mulheres e as reduzia a insignificante adereço dos homens.

Obra preferida da artista pelas muitas vezes em que foi colocada em destaque, comprova-se ser um manifesto artístico feminista pelas circunstâncias em que foi produzida, que agora conhecemos. Reflete a dor silenciosa das mulheres discriminadas. Não se tratará tanto de um autoquestionamento pessoal e subjetivo de um eu consigo mesmo, ou diálogo divertido com o espelho como outros avançaram, porquanto este algo pueril e o outro desligado da sociedade oitocentista, mas sim um questionamento crítico dessa mesma sociedade. Aurélia não se pergunta quem é, ela afirma-se como oprimida, estrangulada. Esta lucidez crítica que, a partir daqui encontramos na obra de Aurélia é fundamental, hoje, para a legitimação desta artista e esta é uma obra-chave da arte portuguesa oitocentista.

Outra obra transgressora, *Maria Madalena* de 1897, foi igualmente produzida fora do contexto restrito de Pintura Histórica. Com ela a artista mereceu o Prémio Barão Castelo de Paiva. Trata-se de um óleo s/ tela, 148,5x108,0cm, de coleção particular. Este concurso era o mais importante atribuído pela APBA²⁰. A candidatura de Aurélia foi ambiciosa e a composição que apresentou muito original – fator importante na avaliação – não perdendo a oportunidade de ter algo para dizer da sua perspetiva como mulher. A composição dá toda a proeminência à figura de costas da santa prostituta e com audácia corta Cristo crucificado acima dos joelhos, excluindo-o da composição e com isso desvalorizando o seu sofrimento a favor do de Madalena. A obra evidencia a inversão dos valores tradicionais e patriarcais, ao excluir o masculino concedendo a proeminência da pintura a uma figura

²⁰ Pelo valor pecuniário de 90\$000 reis, muito mais alto do que o Prémio em Desenho Histórico de 20\$000, e porque era aberto tanto aos estudantes de pintura da academia como a qualquer outro pintor, saindo do âmbito estudantil para o profissional.

feminina que, na vista de costas, poderá ser qualquer mulher, simbolizando todas. Como Pelayo (2017, 78-79) refere, “colocando o foco da obra apenas no sofrimento da mulher já que nesta estão todas as oprimidas mulheres do século dezanove” em concordância com Silva (1992, 15).

Destas esplêndidas obras se retira que a artista, então com 30 anos, atinge plena maturidade artística insubmissa ao academicismo e à sociedade patriarcal. Não se colocou na posição de agradar, reclamou voz própria e buscou o desenvolvimento artístico para além da APBA quando esta instituição recusou reconhecê-la como pioneira.

REFERÊNCIAS

AFBAUP – 107. Livro de Atas das Sessões Ordinárias da Academia. Academia Portuense de Bellas-Artes: 1890-1903.

AFBAUP – 174. Livro de inscrições com valorizações. Academia Portuense de Belas Artes: 1890-1900

AFBAUP – 114. Livro de Atas das Sessões Gerais da Academia. Academia Portuense de Bellas-Artes: 1837-1896.

AFBAUP – 115. Livro de Atas das Sessões Gerais da Academia. Academia Portuense de Bellas-Artes: 1897-1922.

Aguiar, Maria. 2012. *Os Materiais e a Técnica de Pintura a Óleo na Obra de Aurélia de Souza e a sua Relação com a Conservação*. Doutoramento em Conservação de Pintura. Porto: Universidade Católica Portuguesa.

Aguiar, Maria; Manuel, Ana Calvo; Cruz, António João. 2016. “As Academias e as suas implicações na representação da figura humana por Aurélia de Sousa”. In *Coleções de Arte em Portugal e no Brasil nos séculos XIX e XX: As academias de belas-artistas do Rio de Janeiro, de Lisboa e do Porto, 1816-1836: ensino, artistas, mecenas e coleções*, editado por Maria João Neto e Marize Malta. Casal de Cambra: Caleidoscópio: 225-234.

Almedina, Ruy de. 1895. “A Nona Exposição no Atheneu Commercial – V.” *A Arte - Revista Luso Estrangeira*. Orgam do Movimento Intellectivo Internacional. Vol. 1º anno, n.º 10: 164-165.

Assunção, Maria M. 2015. *Os Pintores e os Públicos no Porto – Naturalismo, Tardo Naturalismo do final do século XIX (1880) à República (1910)*. Doutoramento em História. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

A Voz Publica 1895. “Academia Portuense de Bellas-Artes.” *A Voz Publica* – Casos e Ocorrências, Comunicados. 26 de setembro.

Brito, José de. 1901. *Catálogo da 10ª Exposição dos trabalhos Escolares dos Alunos da Escola Portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no ano de 1900 e 1901 e distribuição dos respectivos diplomas*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Brito, José de. 1903. *Catálogo da 12ª Exposição dos trabalhos Escolares dos Alunos da Escola Portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no ano de 1902-1903 e distribuição dos respectivos diplomas*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Duarte, Adelaide. 2010. *Aurélia de Sousa: artista de transição, século XIX-XX*. Matosinhos: QuidNovi.

Figueiredo, José. 1895. “A Exposição de Arte no Atheneu II”. In *Sciencias, Artes e Letras*. Vol. Anno XI, n.º 3593 (18 dez. 1895: 1-2).

Foucault, Michel. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris: Éditions Gallimard.

Furtado, Tadeu. 1893. *Catálogo da Exposição dos trabalhos Escolares dos Alunos da Academia Portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no ano de 1892 e distribuição dos respectivos diplomas*. Porto: Typographia de António José da Silva Teixeira.

Furtado, Tadeu. 1894. *Catálogo da Exposição dos trabalhos Escolares dos Alunos da Academia Portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no ano de 1893 e distribuição dos respectivos diplomas*. Porto: Typographia de António José da Silva Teixeira.

Furtado, Tadeu. 1895. *Catálogo da Exposição dos trabalhos Escolares dos Alunos da Academia Portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no ano de 1894 e distribuição dos respectivos diplomas*. Porto: Typographia de António José da Silva Teixeira.

Furtado, Tadeu. 1896. *Catálogo da Exposição dos trabalhos Escolares dos Alunos da Academia Portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no ano de 1895 e distribuição dos respectivos diplomas*. Porto: Typographia de António José da Silva Teixeira.

Furtado, Tadeu. 1897. *Catálogo da Exposição dos trabalhos Escolares dos Alunos da Academia Portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no ano de 1896 e distribuição dos respectivos diplomas*. Porto: Typographia de António José da Silva Teixeira.

Furtado, Tadeu. 1898. *Catálogo da Exposição dos trabalhos Escolares dos Alumnos da Academia Portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no anno de 1897 e distribuição dos respectivos diplomas*. Lisboa: Imprensa Nacional.

Furtado, Tadeu. 1900. *Catálogo da 9ª Exposição dos trabalhos Escolares dos Alumnos da Academia Portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no annos de 1898 e 1899 e distribuição dos respectivos diplomas*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

Grillo, Alice. n.d. “Alice Grillo 1870-1945”, in <http://www.alicegrillo.com/>

Moncívio, Adelaide. 2017. “Adelaide Lucinda Fontes (1871-1951) e Emília Ernestina da Silva (1869-1952): a formação artística das senhoras Teixeira Lopes”. In *Boletim da Associação Cultural Amigos de Gaia*. Volume 14, n.º 85 (dezembro de 2017): p. 56-64.

Oliveira, Maria João Lello Ortigão de. 2002. *Aurélia de Sousa em Contexto – A Cultura Artística no Fim de Século. Doutoramento em Belas-Artes*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Pelayo, Raquel. 2017. “Aurélia de Souza: Pelo Brilho da Penumbra”. In *Revista Gama, Estudos Artísticos* (9), janeiro-junho: 71-81.

Pelayo, Raquel. 2018. “Aurélia de Souza: O Feminismo ao Espelho”. In *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras* (9), outubro-dezembro: 20-30.

Silva, Raquel Henriques da. 1992. *Aurélia de Souza*. Lisboa: Inapa.

Vicente, Filipa Lowndes (coord.). 2016. *Aurélia de Sousa: Mulher Artista – 1866-1922*. Porto: Tinta da China.

A Vermelho. Aurélia no século XXI

Eunice Ribeiro

CEHUM

eunice@elach.uminho.pt

Resumo:

Autorretrato [do casaco vermelho] (c. 1900), de Aurélia de Souza, tem sido considerado o mais belo e ao mesmo tempo um dos mais enigmáticos autorretratos da pintura portuguesa. Entre a autoencenação de uma mulher-artista à procura de legitimação num contexto cultural finissecular e marcadamente patriarcal, e o puro gesto metapictórico que constitui a imagem como seu único fim, a intencionalidade ambígua da tela aureliana não cessa de multiplicar os desafios interpretativos e de provocar releituras apropriacionistas nos mais variados média. Partindo da dupla qualidade dialógica e dialética de um autorretrato a todos os títulos fundador, examinaremos neste ensaio revisitações desta obra de Aurélia que, na arte e na literatura portuguesas do século XXI, confirmam o fascínio, a singularidade e a extraordinária pregnância semântica de uma imagem capaz de interpelar os seus espectadores mais de um século depois de ter sido concebida.

Palavras-chave: Aurélia de Souza, *Autorretrato [do casaco vermelho]*, apropriação, éfrase literária, arte portuguesa contemporânea.

Abstract:

Self-portrait [of the red coat] (c. 1900), by Aurélia de Souza, has been considered the most beautiful and at the same time one of the most enigmatic self-portraits in Portuguese painting. Between the self-staging of a woman-artist looking for legitimization in a patriarchal *fin-de-siècle* cultural context, and the pure metapictorial gesture that constitutes the image as its only end, the ambiguous intentionality of Aurélia's canvas never ceases to multiply interpretative challenges and provoke appropriationist readings in the most varied media. Starting from the dual quality — dialogical and dialectical — of this founding self-portrait by Aurélia de Souza, we will examine some of its revisitations in Portuguese art and literature of the 21st century, that confirm the fascination, the singularity and the extraordinary semantic pregnance of an image capable of questioning its spectators more than a century after it was conceived.

Keywords: Aurélia de Souza, *Self-portrait [of the red coat]*, appropriation, literary ekphrasis, contemporary Portuguese art.

‘De aqui a vinte anos a minha literatura talvez se entenda (...)’

Mário de Sá-Carneiro

1. *Autorretrato [do casaco vermelho]: balanço (meta)crítico*

A *diferença* que caracteriza os objetos da arte manifesta-se, em certos casos — os que mais vulgarmente designamos por “grandes obras” ou “obras-primas” —, por um reconhecido desacerto em relação à sua própria historicidade, proporcional à força com que provocam e suportam as suas releituras futuras. No espaço diferencial ocupado pela pintura de Aurélia de Souza, produzida na transição do século XIX para o século XX português, *Autorretrato [do casaco vermelho]* (c. 1900) destaca-se não só pela frequência com que tem interpelado a contemporaneidade como pela heterogeneidade dos diálogos interartísticos que continuamente suscita.

Além de um recente exemplo de transposição literária (que reservarei para um comentário final mais alargado), as sucessivas revisitações e apropriações contemporâneas dessa autoimagem de Aurélia (já considerada “o mais belo *auto-retrato* da pintura portuguesa”; cf. Silva 1997, 40) na pintura, na fotografia, na instalação ou na performance confirmam, ao mesmo tempo que alimentam, o que nos parece constituir a extraordinária potência dialógica e dialética da tela original, fonte aparentemente inesgotável de enigmas e de fascínios.

Na materialidade mais imediata da própria pintura dir-se-ia residir boa parte do seu poder de empatia visual. A potência háptica da imagem aureliana que reclama o olhar do espectador parece resultar à partida de uma sagaz interação dinâmica de opções formais e cromáticas, trazendo à pintura uma “qualidade fotográfica” (Sardo s/d, 12) de surpreendente modernidade. Simplicidade de linhas, por um lado, e um “ousado esquema de colorido”, por outro lado, produziram, no comentário de José-Augusto França (2010, 80), a explosiva combinação de ingredientes responsável pela “inesperada qualidade do quadro, obra insólita na pintura do tempo de uma artista de recolhida existência familiar” (ibid.). As intencionalidades presumíveis na escolha do vermelho para o código do traje nesta autorrepresentação dificilmente se escusam, é certo, a uma leitura em contexto, tanto mais que colidem quase escandalosamente com os mais comuns atributos da pessoa de Aurélia que os comentários biográficos foram pouco a pouco cristalizando: recatada, silenciosa, discreta. Na vasta gama simbólica que a cor vermelha recolhe, dois sentidos, não mutuamente exclusivos, parecem-me interessar em especial à leitura deste autorretrato: o político e o dramático.

Cor política por excelência, historicamente associada à indumentária de heróis e de figuras do poder, o vermelho persiste em várias representações e autorrepresentações modernas de mulheres artistas, não só assimilando

axiologias estereotipadas de sedução e erotismo, mas funcionando ainda como um dispositivo semiótico-sensível ao serviço de afirmações político-revolucionárias numa altura em que os primeiros movimentos feministas reivindicavam o direito das mulheres à cidadania artística e construíam, mais ou menos ruidosamente, uma outra genealogia da cultura. Desde o autorretrato de 1902 de Gwen John, praticamente contemporâneo ao de Aurélia, até ao de Tarsila do Amaral em *Le manteau rouge* (1923) ou ao retrato de *Madame Suggia* (1920-23) por Augustus John, o uso dado à cor vermelha no traje das mulheres representadas, entre a intensidade sóbria e o protagonismo arrojado, acolhe a dupla função de fazer notar e tornar notável, com a imediata força de um *statement*. Conhecendo-se as suas “convicções feministas” (Ortigão 2013, 100) — de que os travestimentos como Santo António ou as fotografias de bicicleta se consideraram já “prova insofismável” (ibid.) — o sentido político do casaco vermelho de Aurélia, com o qual escolhe autotransfigurar-se contra as conveniências de um século em que as *toilettes* encarnadas são ainda moderadamente toleradas em mulheres de uma certa idade e estatuto social (Pastoureau 2019, 193), parece assaz plausível.

A tendência para uma leitura gendrada desta autoimagem de Aurélia tem constituído, aliás, um conhecido *leitmotiv* crítico: aliada à cor ‘pouco feminina’ do casaco, uma suposta androginia dos traços faciais concorreria para uma deliberada masculinização da fisionomia como estratégia emancipatória e autolegitimadora. Pormenor ainda assim invulgar é o facto de este e quase todos os seus autorretratos, salvo os *ateliers*, não a exibirem rodeada do aparato iconográfico típico do seu ofício, afastando-se de outras autorrepresentações de mulheres pintoras suas contemporâneas onde a intenção de afirmação no palco artístico recorre explicitamente à retórica simbólica. Ao lado destas outras autotransfigurações enfáticas de presença artística e socioprofissional no feminino, Aurélia parece preferir mostrar-se como personagem mais ou menos estrangeira de si mesma, numa imagem porventura menos explosiva do que tendencialmente irreferencial, como já sugeri, que, ao oferecer-se como “puro ecrã (...) donde se expulsou toda a «expressão»” (Ribeiro 2013, 160), produz afinal o seu próprio apagamento enquanto representação.

Esta matéria cega que a imagem aureliana admite pressentir-lhe, colocando-a por outro lado, quanto às respetivas intencionalidades, nos antípodas de certos autorretratos de artistas masculinos com cujas soluções formais é recorrentemente aproximada (o de Bonnard, de 1889, ou o de Dürer, de 1500), faz-nos retomar uma outra possível leitura para a pintura vermelha do casaco, prosseguindo na linha de uma abordagem dialética da dita imagem. Pastoureau (2019, 223) recorda-nos o “laço quase mitológico” historicamente criado entre a cor vermelha e o teatro, reforçado ao longo do século XIX pelas cortinas e panos de boca encarnados das óperas e das representações teatrais românticas. No contexto da arte portuguesa do século XX de autoria feminina, pergunto-me, aliás, se não será ainda a esse vermelho dramático e teatral que há de recorrer muito mais tarde e noutros entornos contextuais uma artista como Paula Rego em *Self-portrait in red* (1966), um autorretrato convulsamente memorial no qual o uso combinado da técnica

do recorte e da dinâmica cromática engendram um “teatro tátil, sensorial” (Ferreira 2023, 103), uma cena, enfim, onde à dispersa paisagem do ‘eu’ se sobrepõe a do rasto do próprio gesto, tão mental quanto orgânico, de criar.

Sem pormos de lado aquilo que, em Aurélia, aparenta ser uma predileção irónico-lúdica para as máscaras e para as charadas prosopopaicas, no caso deste seu autorretrato de transição de século uma certa perturbação concentrada na própria pintura do casaco — e nessa espécie de ‘aderência’ visual¹ que a cor vermelha produz (ao jeito do ‘ramalhete rubro das papoulas’, apoderando-se pouco a pouco do poema de Cesário² ...), adquirindo especial pujança cénica no contraste radical que estabelece com o fundo escuro e a luminosidade pálida do rosto — parece inscrever na imagem a possibilidade de uma experiência transfigurativa. Como se a única energia interpelativa do autorretrato aureliano se engendrasses afinal num puro acontecimento percetivo constituindo-se como essa espécie de ‘quase-carícia’ que é para Didi-Huberman (1985, 52) pura percepção sem representação. Ou talvez, retomando as palavras de Raquel Henriques da Silva (*apud* Pacheco 2018, 239), um caminho inesperado para “ascender à pintura”.

2. Aurélia e a arte portuguesa contemporânea: algumas releituras

No âmbito da história e da crítica artística nacionais, o consagrado autorretrato de Aurélia de Souza tem ocupado uma zona de liminaridade no que se refere ao seu recorte genológico e tipológico. Entre o excessivo e o espectral, o psicológico e o abstrato, o autorretrato e a autorrepresentação — ou apenas a apresentação da própria pintura —, a mensagem ambígua da imagem aureliana, de uma modernidade pouco compreensível no seu tempo, tem, todavia, despertado contínuos diálogos com a contemporaneidade artística portuguesa, constituindo-se não só como ponto de partida, mas sobretudo como matéria e memória incorporadas em autofigurações de outros artistas. Em Noé Sendas, Albuquerque Mendes e Susana Mendes Silva, o autorretrato aureliano entra num jogo de apropriações, hibridações e transfigurações pelo qual os seus intérpretes interrogam interrelacionalmente a sua própria identidade de artistas, atravessando uma memória, uma cultura, um género particulares. Trata-se, em suma, de propor um novo idioma, menos solitário, para o autorretrato nos termos de um arquivo experimental, performativo e aberto de discursividades e de narrativas em construção. Nas propostas dos três artistas que aqui brevemente convoco, regressamos, assim, a um sentido conscientemente teatral da autorrepresentação onde reaparece quase sempre o jogo com o género.

De clara inspiração benjaminiana, o projeto de Noé Sendas *The Collector* (2007) apresenta-se desde logo como um trabalho híbrido e fragmentário, combinando a escultura, a fotografia, a linguagem digital e a instalação. Tomando como eixo a figura esculpida do colecionador (um ‘caçador de retratos’ com clara função de duplo do artista) sentado no centro do espaço

¹ Comentando a poderosa indexalidade das imagens barrocas, Mieke Bal (1999, 166) apelida-as “sticky images”: images that hold the viewer, enforcing an experience of temporal variation”.

² Refiro-me ao conhecido poema “De tarde” d’ *O Livro de Cesário Verde* (1887).

expositivo, o trabalho recupera objetos, símbolos e lugares-comuns da história do género retratístico para produzir o incomum: uma ideia impermanente de retrato convergindo no corpo-nómada do colecionador em cujo rosto um vidro fumado e côncavo (recordando os espelhos deformantes dos paisagistas e dos viajantes de Setecentos) inflète, mais do que reflete, as imagens à sua volta: as dos espectadores, transitórios e sempre variáveis, que visitam diariamente a exposição; e as das vinte e uma montagens fotográficas penduradas nas paredes circundantes, justapondo, cada uma delas, dois autorretratos conhecidos do passado artístico, que o próprio espaço da instalação coloca dinamicamente em diálogo com as primeiras.



Figura 1
Noé Sendas
The Collector (detalhe), 2007
Instalação patente no Museu da Electricidade, Lisboa.
(cortesia do artista)



Figura 2
Noé Sendas
The Collector (detalhe), 2007
Instalação patente no Museu da Electricidade, Lisboa.
(cortesia do artista)

Nesta coreografia processual criada pela instalação, o autorretrato transforma-se num conceito quase orgânico: deixa de ser pensável como imagem fixa e reconhecível para tornar-se uma espécie de organismo vivo que gera constelações figurativas inesperadas e instáveis, provocadas mas nem sempre controladas pelo artista, na margem de entropia e acaso que admite. As montagens fotográficas que integram a instalação contribuem para essa instabilidade ao produzirem figuras estranhamente híbridas a partir de matéria-prima, desarqueologizada, deslocada e tecnicamente reproduzida, do museu ocidental e dos seus mais canónicos autorretratos: de Dürer e Goya a Robert Mapplethorpe e Bruce Nauman, passando por Aurélia de Souza. No caso de Aurélia, a imagem do casaco vermelho surge como ‘peça’ principal do

puzzle retratístico em duas distintas montagens: uma delas com o autorretrato in *drag* de Andy Warhol (fig. 1); a outra com o autorretrato barroco de Bernini (fig. 2). Abrindo-se a incisões mais ou menos triangulares que partem da base da imagem até à altura da testa, o autorretrato reproduzido de Aurélia é contaminado por recortes que lhe introduzem *itens* alternativos ou suplementares (nariz, boca, bigode, pescoço, gola), numa sugestão de jogo combinatório e permutativo — extensível à paleta cromática (com destaque para o jogo a três cores vermelho/branco/negro) — que não deixa de recordar, pela surpresa dos seus efeitos associativos, os *cadáveres-esquisitos* da tradição vanguardista. As categorias do simulacro e do *ready-made* decorrentes desta fabricação de hipóteses faciais sobrepõe-se a uma ideia de autenticidade ou de verdade, uma ideia que os autorretratos pintados de Aurélia de Souza já tinham surpreendentemente insinuado doutros modos e com outros meios. As identidades compósitas e vacilantes originadas pelas montagens de Sendas sugerem por outro lado um novo quadro conceptual para o pensamento identitário, menos singularizador e essencialista, mais permeável às turbulências transsubjativas e transgénero.

Combinando inventário e invenção, *The Collector* é um “espaço semântico dinâmico” (Ribeiro 2011, 76) onde se põe literalmente em cena um complexo enredo autorreferencial e interreferencial de personagens para chegar, diz-nos Sendas, a uma *tentativa* de autorretrato cujo resultado “é mais que apenas a soma” (cf. Rato 2007). Com efeito, aquilo que o projeto de Noé Sendas permite sinalizar são sentidos suplementares, excessos atópicos — não somas, mas *sobras* — que apontam as ambições mas também os limites e as contradições do(s) retrato(s) e dos propósitos representacionais das linguagens artísticas.

Atraído pelo jogo com os avessos e os inversos, fruto de uma releitura mais (re)criativa e lúdica do que agónica ou ansiosa do passado, também Albuquerque Mendes revisita por mais do que uma vez o dito autorretrato aureliano segundo uma dupla abordagem metacultural e meta-artística. A “gestação de Aurélia” por Albuquerque Mendes, tal como Fátima Lambert (2018) se lhe refere, iniciada com a performance “Passagem” que realizou em 2016 no Museu Nacional Soares dos Reis, prossegue em 2018, com a instalação *Na inquietude do desejo* em que apresenta, no mesmo espaço museológico onde se exhibe o celebrado autorretrato da pintora portuense, a sua versão “de costas”. A esquivia à expressão e às convenções do retrato vivo e semelhante, que a escolha da pose imediatamente impõe, convida a uma provocatória ‘desinterpretação’ de uma imagem excessivamente lida, a um desinvestimento nas intencionalidades, múltiplas e conflituantes, a partir das quais a enigmática autoimagem aureliana foi sendo decifrada. Se a inversão da figura na pintura de Albuquerque Mendes não deixa ainda assim de se alinhar ironicamente com uma ideia de desfocagem (cf. Silva 1997, 85) e de distanciamento do corpo visível anteriormente equacionadas a propósito da poética pictórica da artista nortenha, pressente-se também aqui, por outro lado, um certo jogo velasquinho com o não visível, o não mostrado e as armadilhas da representação, descentrando o retrato do plano do documento para o da própria pintura.

A leitura cultural e a paródia de género fazem parte, mesmo assim, do processo gestativo de Aurélia por Albuquerque Mendes: na dita performance de 2016, o artista mascara-se de diferentes *personae* — de pintor oitocentista a figura religiosa ou, quiçá, às vilãs dos contos infantis que interrogam ao espelho a sua aparência —, protagonizando um ritual dessacralizador de confrontação entre o laico e o religioso, o masculino e o feminino, retomado do(s) próprio(s) retrato(s) aureliano(s), que ironiza o sentido aurático da imagem-fonte (fig. 3). As exclamativas de escândalo na breve descrição da performance do artista fornecida por Armando Azevedo são o quanto baste eloquentes quanto à reação do público ao conteúdo transgressivo do ato performativo:

Em 24 de Setembro de 2016, no Museu Soares dos Reis, Porto, na sala do autorretrato de Aurélio [*sic*] de Sousa, mesmo em frente e junto deste quadro e ao lado de um cavalete com tela branca, Albuquerque, caracterizado como pintor do século dezanove, vai fazer Arte. Olha atenta e prolongadamente para a obra na parede e, vendo-lhe a predominância do preto, passa em pinceladas esta cor para a tela. Revê o retrato e, quase ao mesmo tempo, mira-se num grande espelho de mão, alternando a focalização das figuras, comparando-as... E vê-se diferente. Por isso, veste um capelo preto, parecendo agora uma freira, ele com touca e sobrevirtude negras encaixilhando-lhe o rosto, rosto que também pinta de preto, à excepção dos olhos. Depois, em nova confrontação, percebendo a dissemelhança cromática da Pintora, ele, calçando cerimoniosas luvas brancas, em solenidade litúrgica, corrige-lhe o retrato pintando-o (meu Deus!) com a mesma cor de piche, salvaguardando, aqui também, a zona dos olhos. (Crime! Heresia! — foram gritos contidos) (Azevedo 2017, 32-33).



Figura 1
Albuquerque Mendes
Passagem (2016)
Performance integrada no programa
Cosmuseologias Variáveis,
no Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.
Fotografia de Egídio Santos (cortesia)

Além da metanarratividade cultural e paródica de que a performance claramente se reveste, a gestualidade pictórica e o jogo com a cor parecem-me apontar uma vez mais e com suficiente evidência para uma hipótese não figurativa ou contrafigurativa também patente, como dissemos, no retrato de costas de 2018 de recriação da pintura de Aurélia: cobrindo de tinta negra o rosto pintado do autorretrato e o seu próprio rosto (à exceção dos olhos, ponto de contacto não sexualizável entre pintor e pintor), o que daqui se obtém de novo é uma outra moldura, teórica e prática, do (auto)retrato, além ou aquém do reconhecimento, enquanto espaço dramático onde pode ter lugar uma conversa sobre pintura.

Dramatização e (re)encenação acontecem também, transportadas para o médio fotográfico, na série *Phantasia* (2007) de Susana Mendes Silva³. Tal como Aurélia se serviu da fotografia enquanto material preparatório para a pintura, Susana Mendes Silva recria fotograficamente o ‘antes’ da imagem aureliana, mostra-nos os bastidores ficcionalizados do autorretrato, o tempo de preparação e de composição da figura, cruzando o *habitus* e a *phantasia*: o sentido do que é comum, habitual e conhecido (remetendo, neste caso, ao intertexto aureliano), e o sentido do disfarce (*‘Non habitus monachum reddit’*), i.e., da fantasia como máscara, mas também como irrealidade, como aparição, como espectro; o título da série, escreve a fotógrafa, “remete para a tradução grega da palavra fantasia — fantasia — que tem a mesma raiz etimológica que fantasma e que fenómeno: *phainesthai*”. Artista-mulher, como Aurélia, Susana Mendes Silva transforma-se no duplo spectral da pintora, construindo, na e pela série fotográfica (que fabrica e expõe o espaço do *dressing-room* onde a metamorfose tem lugar), a metanarrativa visual da sua performance de reincarnação e transfiguração. No conjunto das oito fotografias que compõem a série e onde, pela primeira vez, parece estar ausente o trocadilho de género, a artista mantém-se quase sempre de costas (ou num $\frac{3}{4}$ dorsal) enquanto se fantasia e transforma de dentro para fora — vestindo um *soutien* negro, uma camisola azul e, finalmente, um casaco vermelho —, coincidindo a última imagem da série com o momento epifânico ou fenomenológico da revelação do fantasma: mantendo o corpo de perfil enquanto olha diretamente o espectador (ao invés do modelo aureliano que nada parece olhar), a performer segura um livro cuja página da direita reproduz o autorretrato pintado de Aurélia de Souza, fechando um círculo de simulacros que a imagem inicial da série tinha aberto ao incluir uma pequena fotografia do autorretrato aureliano (fantasma original) presa com adesivos ao caderno de suporte do *story-board* da série. *Phantasia*, dando-se a ver como um trabalho em aparência figurativo, que procura e produz semelhança(s), certificando o “isto foi” barthesiano, corresponde afinal a uma inteligente reflexão intermedial, metapoética e meta-artística que trabalha os fantasmas da representação e do autorretrato para, a partir deles e com eles, tecer uma via possível de aproximação e diálogo com a história e os seus a(u)tores.

³ Cf. página da artista: <http://www.susanamendesilva.com/Project.aspx?ID=30> (consultado em 25 julho de 2023). Os comentários aqui citados da artista remetem para esta mesma página.

3. Do pintado ao escrito: diálogos oficiais em torno de um autorretrato

Um diálogo que Mário Cláudio estendeu igualmente ao terreno literário, partindo do mesmo autorretrato aureliano, com a publicação, em 2021, de *Doze Retratos Portugueses — Olhares*, um álbum que reúne crônicas breves de inspiração ecfrástica (quase todas publicadas inicialmente na imprensa) e que nasce, conforme se lê no ‘Propósito’ do livro, “da resistência a ficar só” (Cláudio 2021, 11). O sentido da homenagem, explícito neste volume, entende-se, pois, a partir de uma fraternidade oficial entre “operários da Criação” (ibid.) que não só anuncia *a priori* a forte dimensão metapoética da escrita de Mário Cláudio como legitima o sujeito plural que ocupa, na écfrase sobre o dito quadro de Aurélia, o lugar enunciativo:

Alfobres de tísicos e japoneiras, as quintas barrocas do estuário do Douro, quando não convertidas em hospícios e cooperativas, ou arrasadas para dar espaço a condomínios fechados, fariam de nós uma geração de nostálgicos (Cláudio 2021, 31).

É certo que o pronome *nós*, inscrito no parágrafo de abertura do texto, admite neste caso um referente mais específico do que genérico, identificável através do rápido cronótopo ficcionalmente delineado: *nós* são aqui, em particular, os artistas-operários que partilham uma certa pertença simultaneamente geográfica (ao “Douro”) e histórico-afetiva (a uma “geração de nostálgicos”) — em síntese, os artistas-escritores do Porto e da modernidade portuense. A afinidade geopoética textualmente estabelecida entre o escritor-retratista e a pintora retratada, adicionando de imediato à crônica uma nota autoficcional, explica outras afinidades psicopatológicas paralelamente insinuadas: falando a partir do presente e como quem traça, à maneira positivista, as causas para uma nostalgia geracional congênita ao meio portuense, de que ela própria é vítima, a voz enunciativa que aqui se instala parece pertencer à espécie que fala não apenas *sobre* obras de arte, mas também “*to and for them*” (Heffernan 1993, 6-7). Mais do que a descrição de um único quadro concreto (o autorretrato do casaco vermelho, reproduzido a cores na página inicial do texto), a ficção ecfrástica de Mário Cláudio é uma viagem *com e para* Aurélia, uma viagem pela sua obra e pela sua vida, onde paisagem, pintora e pintura, com o cronista ao fundo, tecerão os seus laços. Dito doutro modo, no texto de Mário Cláudio, o autorretrato organiza a biografia, situa-se no seu centro.

No conjunto da obra do escritor, esta não é uma estratégia inédita. O convívio da escrita literária de Mário Cláudio com as outras artes é de longa data e nela avultam as biografias romanceadas de artistas, estruturadas com frequência em trilógicas⁴.

Voltando à nostalgia e às insinuações do texto, a rede de equivalências a três termos que nele se produz desde o início recorre a uma certa herança de significados e mitologias acumulados sobre a artista, a obra e o espaço, desde

⁴Sobre *Doze Retratos Portugueses*, José Vieira (2023, 204) destaca justamente em recensão ao livro, onde imagens muito diversas produzidas entre os séculos XVI e XX são poeticamente pensadas e verbalmente ‘mudadas’, a importante simbologia numérica do título no conjunto da obra de Mário Cláudio: “O número doze traz consigo uma carga simbólica importante, na medida em que é múltiplo de três, número predileto de um autor que é já ele mesmo uma trilogia de si próprio: no nome, na biografia e na autoficção”.

logo a que lhes atribui uma aura de enigma e de invisibilidade. A “fosca velatura” das telas da pintora encontra assim os seus equivalentes descritivos quer na figura delicada e fantasmaticamente vegetal que o texto desenha da artista, quer nas “brumas” e nas “manhãs esponjosas” das quintas portuenses:

Não fugiria à regra a chamada «da China», assombrada por uma pintora delgadinha, e mais bambu do que junco, cujos pulmões pagavam tributo às manhãs esponjosas em que a bruma ocultava uma margem da outra. Daí que a permanente fadiga que a afligia se somasse à dor de, sempre que revisitava alguma das suas telas antigas, se aperceber de que uma fosca velatura aderira entretanto aos pigmentos (Cláudio 2021, 32).

Se o meio explica a pintora e a pintura, é o tempo e o corpo da pintura, a vigilância da sua matéria (de novo equiparada à do corpo que pinta), que por sua vez desencadeiam a involuntária memória biográfica, as imagens mentais de uma cartografia de procura e autoindagação. Pela voz de um narrador onisciente, o texto recapitula os lugares geográficos das viagens de Aurélia pela Europa, do mesmo passo que recorda os espaços da representação e as múltiplas “máscaras” da artista, acercando-se — num movimento rememorativo centrípeto — do autorretrato de casaco vermelho, pretexto do excuro ecfrástico:

As tintas levavam longo tempo a secar, e enquanto ela as vigiava, desempenhando função paralela à da irmã que lhe tirava a temperatura, Aurélia recapitulava as viagens que empreendera na demanda de si mesma, e do seu ofício. (...) Levada pela urgência de se masculinizar, vira-se como um santo mendicante, e afivelara sucessivas máscaras, até se confundir com um cavaleiro geométrico, e porventura o seu tanto feminino, restrito ao casaco vermelho de excêntrico indiferente à *vox populi* (Ibid.).

Se o espaço ecfrástico pode converter-se num *duelo* entre olhares gendrados (cf. Heffernan 1993, 1), a écfrase de Mário Cláudio sobre as autoimagens de Aurélia não se esquia inteiramente, do ponto de vista da sua subjacente hermenêutica pictórica, ao lugar-comum e à *vox populi*, pouco receada, segundo o comentário do narrador, por uma pintora cuja arte jamais se esgotou nos temas convencionais dos “arranjos de costura” (Cláudio 2022, 33) ou em encomendadas “rosas a óleo” (ibid.) com que se delineavam à época os limites temáticos do exercício feminino da pintura. Na verdade, o texto reabsorve uma repetida leitura masculinizada da prática autorrepresentativa aureliana e do autorretrato de c. 1900 em particular, enfatizando a deriva espectral e andrógina da figura, “pairando entre um ele e uma ela” (id., 32), e reservando-lhe a órbita da *excentricidade*. Uma excentricidade que o texto marca quer simbolicamente, através da cor do casaco com funções de deíctico de género; quer iconograficamente, interpretando o autorretrato à luz de *tipos* masculinos alternativos, desentranhados da imaginação associativa do narrador: desde a *persona* do “cavaleiro geométrico” (subtil apropriação da personagem-tipo do cavaleiro bem presente na poesia e na pintura portuguesa finisseculares, com nomes como os de Antero e Nobre, ou de António Carneiro, respetivamente), à do “guarda-prisional” ou à do “ministro das finanças”:

Mas bastava uma tarde de chuviscos, demorando-se pela «Quinta da China», para que a identidade se lhe esvaísse (...). Retornava à quietude, pairando entre um ele e uma ela, criatura que poderia revelar-se implacável como um guarda prisional, ou exata como um ministro das finanças, de alfinete redondo que lembrava um pingo de lacre, a marcar-lhe a obsessão do asseio (Cláudio 2022, 32-33).

E no entanto, no uso literário que faz do expediente ecfrástico — mais produtivo do que reprodutivo, combinando descrição e narratividade, retrato verbal e ficção biográfica — pode dizer-se que Mário Cláudio é também profundamente transgressivo.

Condensando num curto espaço textual, através de uma sábia montagem de espaços, de memórias, de imagens, um excuro poético pela vida e pela obra de Aurélia, a *ekphrasis* do escritor assume-se como uma investigação, tão emocionada quanto inteligente, cujo propósito último não é tanto o de pintar verbalmente ou produzir milagres eloquentes, mas o de *esquadrinhar*, “por uma pena que deles partiu para chegar a si mesma” (*id.*, 11), os objetos, as pessoas e os gestos da criação: nos seus silêncios e invisibilidades, nos seus excessos fora das formas, nas sombras que se arrastam além ou aquém do pintado e de qualquer representação.

Distanciando-se agora da imagem matriz, fechando o círculo e a viagem, os dois parágrafos finais do texto recriam um *clima* (no sentido em que José Gil pensa as condições de subjetivação no retrato; cf. Gil 2005, 36-41), marcado por uma atmosfera de ruína e alucinação, que da paisagem se estende à figura da pintora e, de novo, à sua pintura. Metáforas da fragmentação e da morte, concentradas na simbologia destruidora das águas borrascosas do Douro e no acesso de tosse da protagonista, juntam-se a um desfile de súbitas e esparsas visões paisagísticas (do nevoeiro do Tamisa, ao fauno de mármore da *villa* romana ou à folhagem cobrindo o pátio holandês), boiando entre a memória e o sonho, para por fim se deter nesse “espaço desolado” (Silva 1997, 78) que se supõe corresponder ao último autorretrato de Aurélia.⁵ No texto de Mário Cláudio, como no *atelier* de Aurélia que nele implicitamente se evoca a servir de fecho à crónica ficcional, o sujeito do retrato é uma figura em risco, quase onírica e abstrata, engolida pela noite da pintura.

Quando o Douro crescia lá ao fundo, transbordando para os campos, e arrastando troncos de salgueiro, cabeceiras de cama, e vestidos de noiva em farrapos, o sono abatia-se sobre ela após um acesso de tosse. (...).

Escondia o rosto entre os braços, adormecia no tampo da mesa, e o cromatismo de um remoto verão recusava-se a fixar-se numa paisagem esquecida (Cláudio 2022, 33).

⁵ Referimo-nos ao óleo *No Atelier*, c.1916, que integra a coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea.

4. Notas finais

Na verdade, com o seu cromatismo excessivo e hipnótico (gerando qualquer coisa como um *surplus* de presença percetiva), aparentemente nos antípodas desta derradeira e tão sombria imagem da pintora, igual risco acometia já o fascinante retrato aureliano do casaco vermelho, uma espécie de objeto selado cuja indecifrábilidade continua a desafiar, no século XXI, operários e operárias da criação. Um fascínio que talvez se deva ao facto — deveras extraordinário no universo da pintura oitocentista portuguesa realizada por artistas masculinos ou femininos — de “a interrogação sobre o excesso” que o quadro poderá lançar-nos, à semelhança daquele que José Gil percebeu num retrato muito anterior de Ghirlandaio, não incidir exatamente sobre a presença da representação, mas sobretudo “sobre a representação dessa presença” (Gil 2005, 53), ou ainda, sobre a sua dramatização. Por outras palavras, seria a própria visibilidade que a imagem, a vermelho, de Aurélia de Souza interroga e ultrapassa, constituindo-se como o seu último referente.

Trata-se, em síntese, de aceitarmos (ou não) deslocar o ponto de vista, produzindo uma hipótese de leitura que torna compreensível *Autorretrato [do casaco vermelho]* menos como a autofiguração reivindicativa e porventura virilizada de uma mulher-artista à margem do sistema, do que como o espaço cénico de um acontecimento pictórico e de uma relação com a pintura. Para o olhar contemporâneo, talvez esta constitua a mais eloquente expressão da consciência estética e política de uma pintora discreta.

REFERÊNCIAS

Azevedo, Armando. 2017. “Regresso ao presente”. In *Rosebud* [catálogo da exposição], editado por António Olaio e José Maças de Carvalho. Coimbra: Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

BAL, Mieke (1999). *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Cláudio, Mário. 2021. *Doze Retratos Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Didi-Huberman, Georges. 1985. *La peinture incarnée*. Paris: Éditions de Minuit.

- Ferreira, Emília.** 2023. “Paula Rego. *Self-portrait in red*”. In *Conversas sobre Retrato / Portrait Talks*, editado por Bruno Marques e Eunice Ribeiro. Lisboa e Braga: IHA e CEHUM: 98-105. <https://institutodehistoriadaarte.com/publications/e-books/conversas-sobre-retrato/>.
- França, José-Augusto.** 2010. *O Retrato na Arte Portuguesa*. 2.^a edição, revista e aumentada. Lisboa: Livros Horizonte.
- Gil, José.** 2005. “A arte do Retrato”. In «*Sem título*»: *Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D’Água: 15-67.
- Heffernan, J. A. W.** 1993. *Museum of words. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lambert, Fátima.** 2018. “Na inquietude do desejo: Aurélia Sousa versus Albuquerque Mendes”. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis. In https://ined.es.ipp.pt/sites/default/files/201902/Albu.Auto_.09.04.Fatima%20lambert%20rev.MFL_.pdf.
- Oliveira, Maria João Lello Ortigão de.** 2006. *Aurélia de Souza em contexto: A cultura artística no fim de século*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Oliveira, Maria João Lello Ortigão de.** 2013. “Aurélia de Sousa”. In *Mulheres pintoras em Portugal: De Josefa d’Óbidos a Paula Rego*, editado por Raquel Henriques da Silva e Sandra Leandro. Lisboa: Esfera do Caos: 95-104.
- Pacheco, Maria Emília Vaz.** 2018. *O Auto-Retrato na Pintura Portuguesa*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Pastoureau, Michel.** 2019. *Vermelho: História de uma cor*. Trad. José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rato, Vanessa.** 2007. “Os vários rostos de Noé Sendas (um caçador de retratos revela-se)”. *Público*, 16 de Julho de 2007: 14.
- Ribeiro, Eunice.** 2011. “Apropriações retratísticas: 3 casos (em parte) portugueses”. In *Diálogos Ibéricos sobre a Modernidade*, editado por Xaquín Núñez Sabarís. Braga: Edições Húmus/CEHUM: 63-78.
- Ribeiro, Eunice.** 2013. “Fragmento e ruína: Retratos modernos”. *Cadernos de Literatura Comparada*, 28, 149-165. <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/25>.
- Sardo, Delfim.** 2011. *Obras-primas da arte portuguesa. Século XX – Artes Visuais*. Lisboa: Athena.
- Silva, Raquel Henriques da.** 1997. *Aurélia de Souza*. Círculo de Leitores.
- Vieira, José.** 2023, Maio/Agosto. “Mário Cláudio. Doze Retratos Portugueses” [recensão]. In *Colóquio-Letras*: 204-206.

Aurélia de Souza: eremitismo e performance – entre Maria Madalena e Santo António

Maria de Fátima Lambert

ESE/IPP

Resumo:

A obra aureliana expande-se por vertentes complementares, estruturando uma compreensão que vem sendo progressivamente revelada. Após Josefa de Óbidos, terá sido o grande nome a visibilizar-se na historiografia de Arte europeia, reposta no contexto dos Estudos Feministas. Aurélia de Souza foi “modelo, fotógrafa e pintora” (Silva 2016, 87), abordando-se, aqui, os autorretratos pintados e os registos fotográficos de Santo António e Maria Madalena que, por si, revelam identidades relacionais a outras obras da artista e se contextualizam para além da sua época. Apresenta-se a Série foto-performatizada *Odor di Femina* de Ana Pissarra, concebida a partir do autorretrato como Santo António. As notas encendas/perfomáticas evidenciaram articulação às representações dos Eremitas primevos (Blommaert 1619) e às figurações azulejares do Convento de São Paulo (Serra d’Ossa, Alentejo). A convicção eremítica, o isolamento a que Aurélia de Souza se destinou após a estadia em Paris e viagens pela Europa encontra espelho nestas alegorias que nos seduzem e obrigam a questionamentos autognósicos.

Palavras-chave: Aurélia de Souza e Ana Pissarra, autorretratos encenados: Santo António e Maria Madalena, eremitas primevos, performance fotográfica.

Abstract:

Aurélia’s work involves complementary perspectives, revealed by a progressively understanding. After Josefa de Óbidos, she is the most noticeable Portuguese name in European Art Historiography, placed in the context of Feminist Studies. Aurélia was a “model, photographer and painter” (Silva 2016, 87), addressing here the painted self-portraits and photographic records of Santo António and Maria Madalena which, in themselves, reveal relational identities to other works of this female artist and contextualize themselves beyond their time. The photo-performed series *Odor di Femina* by Ana Pissarra is presented, created based on the self-portrait as Saint Anthony. The cendic/performative notes showed articulation with the representations of the primeval Hermits (Blommaert 1619) and the

tile figurations of the Convent of São Paulo (Serra d'Ossa, Alentejo). The eremitic conviction, the isolation to which Aurélia de Souza found herself after her stay in Paris and travels through Europe finds a mirror in these allegories that seduce us and forge self-knowledge questions.

Keywords: Aurélia de Souza and Ana Pissarra, staged self-portraits: Saint Anthony and Mary Magdalene, photography and performance, primeval hermits, tile iconography.

‘[Aurélia] viveu o paradoxo da máxima reserva e da total exposição, transpondo em criação o que era incapaz de dizer doutro modo.’

Maria João Lello Ortigão de Oliveira

‘You may be very certain, then, charitable readers, that I exhibit myself in these pages just as I am. As a subject of interest for you /may appear to you of little consequence; but forget that it is I, think simply that a fellow-being is recounting to you her impressions from her infancy.’

Maria Bashkirtseff

1. Introdução

No artigo *Femmes-Artistes / Artistes Femmes* na *Encyclopaedia Universalis* online (e à data), mencionam-se artistas mulheres, ativas em Paris na transição do século XIX para XX, não há qualquer referência a artistas portuguesas. Aurélia de Souza não é referenciada, apesar de pinturas suas terem integrado exposições internacionais consignadas ao autorretrato, e de ser objeto de estudo, também, em perspetiva historiográfica [feminista]. A divulgação de sua obra ainda não atingiu as plataformas estratégicas, neste caso, que versam a qualificação pelas artes, filosofia e humanidades. Retrocedendo, lembre-se que dez anos após a sua morte, Júlio Brandão (1936) alertava quanto ao quase esquecimento a que fora votada, não obstante a primeira exposição póstuma, organizada por Joaquim Costa no Palácio de Cristal (Porto), autor, aliás, da primeira monografia (Costa 1937)¹. Em 1939, Joaquim Lopes afirmava: “A grande pintora portuense é, depois de Josefa de Óbidos, a mais forte e perfeita organização de mulher artista que ainda houve em Portugal” (Lopes 1939 *apud* Duarte 2016, 96).

¹ Quanto a investigações e publicações sobre Aurélia de Souza, remete-se, designadamente, para o volume organizado por Filipa Lowndes Vicente, em 2016, aquando dos 150 anos da morte de Aurélia, considerando os pertinentes contributos que recolhe. Aguarda-se com expectativa a publicação do Catálogo *Raisonné* que abrirá novas pistas para ulteriores estudos e atualizações.

A obra aureliana expande-se por vertentes complementares, estruturando uma compreensão progressivamente revelada; suscita interesse múltiplo em artistas contemporâneo/as portugueses como Albuquerque Mendes² (2016 e 2018), Susana Mendes Silva³ (2007), Ana Pissarra/Eduardo Peterson (2013) ou Tânia Dinis.⁴ Ainda que os dois primeiros optassem por ativar o autorretrato com casaco vermelho (c.1900), o caso em que se incide reinventa o autorretrato como Santo António. A sua personalidade e a sua obra são instigantes, recapitulando o enigma. Raquel Henriques da Silva considera-a “modelo, fotógrafa e pintora” (Silva 2016, 87), pois o dispositivo mecânico foi usado como auxiliar de pintura, nos casos de autorretratos (casos de Santo António e Maria Madalena), de retratos, cenas de interior e paisagens, não desmerecendo artisticidade nas imagens obtidas – enquadramentos, ângulos e tomadas de vista, perspetivas.⁵ No respeitante aos retratos, conhecem-se fotografias de pessoas registadas em ambiente familiar, assim como as que evidenciam a encenação de Aurélia-modelo, plasmado o olhar que se ausculta, como que posicionada fora de si própria. Evoque-se, a propósito, a antecipada *proto-performance* designada por *tableau-vivant*, praticada para gáudio de muitos, em convívio social, e que consistia na montagem dramatizada de episódios – literários, poéticos, mitológicos, históricos ou societários, mediante a ativação de protagonistas que encenavam/coreografavam/evocavam situações, enredos e/ou sentimentos, literais ou complexificados, a serem decifrados pelas pessoas presentes. Tal conduta estético-performativa popularizou-se, refletida nas poses estereotipadas dos retratos, produzidos nos estúdios fotográficos oitocentistas, denotando os códigos semânticos e simbólicos aludidos nas temáticas e plataformas societárias. A pintura e a fotografia auxiliaram-se mutuamente, ao longo da história, tendo por denominador a pose teatral (mais adequada) de modelos: observando preceitos maiores e ínfimos; definindo estruturas para atingir a pretendida composição.

Consoante as estéticas e as linguagens artísticas privilegiadas, as regras de composição pictórica exigiam rigor na observância do real fátual e/ou natural; alternando com ficções estruturadas, dando primazia ao simulacro e/ou fantasia. A persistência (quase resiliência) do modelo, dentro e fora do contexto das Academias, acarretava capacidades, não apenas miméticas, mas interpretativas para alcançar o ambicionado e virtuoso escopo.

No caso de Aurélia, o trinómio pintura-fotografia-performance, foi iluminado, no presente século, mediante a consulta das pesquisas académicas (Maria João Lello Ortigão de Oliveira e Maria Cunha Aguiar) e curatoriais (Filipa Lowndes Vicente), afirmando-a no cenário português, após os estudos de Lúcia Matos (1983) e Raquel Henriques da Silva (1992) publicados em finais do século XX.

² Albuquerque Mendes: performance (2016) realizada no Museu Nacional Soares dos Reis, por ocasião de *Porto Art Fest*, comissariado por Paulo Mendes; “Inquietude do Desejo” (2018), Museu Nacional Soares dos Reis, ação articulada com apresentação de pintura (deste artista) relativa também ao autorretrato com casaco vermelho, curadoria de Fátima Lambert. https://ined.esc.ipp.pt/sites/default/files/2019-02/Albu.Auto_.09.04.Fatima%20lambert%20rev.MFL_.pdf

³ Susana Mendes Silva: “*Phantasia* foi, mais tarde, apresentada enquanto série fotográfica no 3º *Prémio de Pintura Ariane de Rothschild*, Antiga Fábrica Mirandela, Lisboa (recebendo o primeiro prémio), e foi exposta na exposição colectiva *Do séc. XVII ao séc. XXI: além do tempo, dentro do Museu*, curada por Fátima Lambert, no Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (29 Outubro - 12 Dezembro 2009)”. <http://www.susanamendesilva.com/Project.aspx?ID=30>

⁴ Tânia Dinis, *Aurélia de Sousa – Vida e Segredo* (2023). Performance. <https://museusoaresdosreis.gov.pt/agenda/performance-vida-e-segredo-aurelia-de-souza/>

⁵ Veja-se o arquivo fotográfico, pertença da Casa Museu Marta Ortigão Sampaio (Porto).

Nos registos fotográficos, apercebem-se os ensaios de Aurélia-modelo, a testar posturas, gestualidades e expressões alusivas a Santo António e a Maria Madalena. Além de elucidarem quanto a metodologia pictórica e intencionalidade estética, favorecem a leitura da sua obra plural. O contributo advindo das exposições de 2016, dividida entre a Museu da Quinta de Santiago (Matosinhos) e a Casa Museu Marta Ortigão Sampaio (CMMOS/Porto) – comissariada por Filipa Vicente – foi marcante para gerações que não conheciam a exposição de 1973 que lhe fora dedicada no Museu Nacional Soares dos Reis. Em 2016, o conjunto de pinturas e fotografias mostradas integrou obras inéditas para a maioria, insinuando estudos quanto à prática e pensamento aureliano. Atente-se às modalidades constitutivas da sua *práxis* fotográfica:

- como incursão de registo do meio envolvente: interior e exterior;
- como prática artística sobre paisagens (ar livre) e figuras (entorno familiar; citadino – Paris e viagens);
- como propedêutica/estratégica para a criação pictural.

Quase se adequam as tipologias estabelecidas por Philippe Dubois (1983) quanto à intencionalidade fotográfica para documentar e/ou se apropriar do real:

- Fotografia como documento que capta o real que se dá a ver;
- Fotografia que guarda e cativa vestígios, assim testemunhando o real ausente;
- Fotografia que se consubstancia em ideia e conceito, sem proporcionar reconhecimento e decifração do objeto e/ou sujeito em causa.

A opção de ponderar o registo da realidade, traduz-se nas ações de experimentar três intencionalidades, daí resultando interseções. À semelhança do que seja a complexidade identitária, a intercalar a efetividade com a fantasmática autoral. Ao regimentar o paradigma autorretrato, lembre-se Calabrese (2006), quanto às suas reflexões sobre a identidade que, aqui, surgem como propedêuticas, devidamente categorizadas: identidade quantitativa (id., 46), identidade qualitativa (id. *ibid.*) e identidade específica (id., 47). A abordagem prévia à consecução de um autorretrato, pauta-se pela consciência de si, a ser transposta em obra partilhada. A noção introspetiva de si desloca-se, residindo na obra para ser rececionada por quem a interpele. A identidade desaparece-se por decisão própria – de certa forma – para se deixar absorver, ser ajustada, mediante a apreensão inominada de recetores/espetadores, em contexto de sua exibição pública. Os fruidores adicionam tópicos mentais ao percecionarem a obra; tópicos que se aproximam ou distanciam do que a artista tenha direcionado pela sua ação. Quando um processo criativo se abre, tomando para equacionamento a obra de outrem, lança-se no presente-futuro o impacto de uma concretização autoral passada. Trata-se de identidades que se complementam, sem causa de exclusão. No decurso do processo relativo ao ciclo de três curadorias destinadas à CMMOS (2013-2014), obtiveram-se dados esparsos sobre o arquivo fotográfico aureliano, que não foi, então,

privilegiado, ainda que a fotografia contemporânea se presenciasse. Na primeira exposição *Estratégias para de[um]murar o tempo*, Ana Pissarra produziu uma série inédita, sob a égide de Aurélia-autorretrato-Santo Antônio, em formato de foto-performance que, agora, dez anos depois, conduziu pesquisas e reflexões, recentradas (também) à luz dos estudos da última década. Reposicionaram-se as incidências, ainda que, posteriormente, se restringisse a abordagem, uma vez que se integra numa investigação *on going*.

2. Aurélia de Souza *et allie*: solidão e eremitismo

‘Os rostos fazem parte do corpo? Às vezes tenho dúvidas. Parecem ter uma vida independente, como se existissem sem o peso do resto’ (Cerrorreti 1984, 56).

‘Cela n’a rien de fortuit : l’autoportrait symbolise en fait une entrée dans la mémoire collective (la reconnaissance par les autres) mais c’est aussi un instrument de la connaissance de soi’ (Calabrese 2006, 46).

A personalidade e o desempenho cultural de Aurélia de Souza merecem diálogo inter pares, no âmbito da Estética e Estudos Feministas, sem a dissociar da Arte historizada que lhe valide a excelência. Reviram listagens previamente obtidas respeitando a frequência da Académie Julian⁶, procurando nomes de ‘candidatas a artistas’ contemporâneas de Aurélia. Num segundo momento, escrutinaram-se: existências de autorretratos (cf. Komissarova 2021) a demonstrar indícios de solidão – circunstanciadas ‘encenações’ inscritas em ambientes fechados; exemplos de composições, protagonizadas por figuras femininas, onde transparecesse intimismo, a nível da postura corporal, expressão facial, atributos simbólicos, tonalidades cromáticas, iluminação, entre outros tópicos. Num terceiro momento, identificaram-se artistas fora desse círculo parisiense, nascidas e ativas no arco temporal situado entre as datas aurelianas (1866-1922).⁷ Agregando tais referências, destacam-se:

- Figura(s) isolada(s) da própria artista: busto e/ou corpo inteiro;
- Outras figuras femininas, trabalhadas solitariamente ou conjuntura familiar;
- Figuras alegóricas e/ou metafóricas - indiciando solidão, confinamento, introspecção;

Os autorretratos organizam-se, sob auspícios de intencionalidades autorias/artísticas, mas diversificam-se por ação opinativa de quem os analise. No

⁶https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_faculty_and_alumni_of_the_Acad%C3%A9mie_Julian

⁷Amostra da listagem de autoras levantada, mencionando as que se consideraram mais significativas: Louise Janmot (1814-1892) - autorretratos; Berthe Morisot (1841-1895) - autorretratos; Mary Cassat (1844-1926) - autorretratos; Eva Gonzales (1849-1883) - autorretratos; Maria Wiik (1853-1928) - autorretratos; Eliza Cecilia Beaux (1855-1942) - autorretratos; Marie Bashkirtseff (1858-1884) - autorretrato no atelier/academia; Anna Ancher (1859 - 1935) - autorretratos; Hanna Pauli (1864-1940) - autorretratos; Aurélia de Souza (1866-1932) - autorretratos (vermelho); Käthe Kollwitz (1867-1945) - autorretratos; Sophia de Souza (1870-1962) - autorretratos; Amalie Seckbach (1870-1944) - autorretratos (vermelho); Romaine Brooks (1874-1970); Ruth Cahn (1875-1966) - autorretratos (vermelho); Gwen John (1876-1939) - autorretratos/retratos (vermelho); Paula Modersohn-Becker (1876-1907) - autorretratos; Dame Laura Knight (1877-1970) - autorretratos/retratos (vermelho); Gabriele Muntz (1877-1962) - viagem pelos Estados Unidos, em finais de 1890; na Tunísia...; Vanessa Bell (1879-1961) - autorretrato/retratos (vermelho); Marie Laurencin (1883-1956) - autorretratos; Zinaida Serebriakova (1884-1967) - autorretrato (vermelho); Sonia Delaunay (1885-1979) - autorretrato; Tarsila do Amaral (1886-1973) - autorretrato (vermelho); Georgia O’Keeffe (1887-1986) ; Anita Malfatti (1889-1964) - autorretrato; Hannah Höch (1889-1978) - autorretrato; Sarah Affonso (1899-1983) - autorretrato; Frida Kahlo (1907-1954) - autorretratos (vermelho); Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) - autorretratos; Jean Appleton (1911-2003) - autorretratos (vermelho); Charlotte Soloman (1917-1943) - autorretratos (vermelho).

presente caso, as variantes identificadas orientaram uma leitura que credita a polissemia eremítica que se acredita perpassar nos relatos biográficos consultados sobre Aurélia⁸ e relativos ao período posterior à estadia em Paris e viagens pela Europa⁹. Com frequência, à ideia de viagem associa-se a condição de solitude, mesmo quando se esteja acompanhada; é o caso do autorretrato em que Aurélia-silhueta-longilínea de tamancos e chapéu amassado, avança com determinação, num entardecer descampado da Bretanha: “...Aurélia, ela própria, parece um espantalho demasiado integrado na paisagem negra para assustar quem quer que seja” (Ortigão 2002, 356). Articulando-se a esta imagem forte, a ponderação sobre as atitudes/posturas eremíticas na obra aureliana, desprende-se em composições onde reverberam figuras centralizadas ‘na quietude e lentidão’. As poses da própria denotam/configuram/assumem posturas interpretáveis, impondo-se perante nós-outrem, como meditativas/introspectivas/nostálgicas/melancólicas. As afinidades eremíticas nas pinturas aurelianas¹⁰ revelam-se na indumentária, colocação no espaço (relação interior-exterior) e/ou incorporação de atributos. Ao avançar nas pesquisas emergiram sentidos adjacentes perante a série foto-perfomática *Odor di Femina* de Ana Pissarra, gerada para *Estratégias para de[um]murar o tempo* (CMMOS 2013). Nas nove foto-performances sobressaem as coordenadas antropomórficas, subsumidas numa gestualidade interior-exterior, intensificadas em atitudes/posições maneiristas, ocultos os traços fisionómicos do autorretrato-Santo António. Consideraram-se, igualmente, os dois registos fotográficos, isto é, os estudos para uma auto-figuração pictórica de Maria Madalena.

a. Autorretratos – solidão remissiva

O retrato não se exaure como “indicador” psicofisiológico, matéria antropométrica habitada no rosto; convoca o corpo como todo, decidida a ‘quantidade visível’ por quem (se) retrata, mais do que, porventura, quem seja retratado. O autorretrato germina na duplicidade artista-modelo. Seja retrato-figura integral ou parcial, salvaguarda-se a ambiguidade dos termos asseverados entre conceito e atuação iconográfica. Enquanto ideia e concretização, assiste-lhe a contingência, podendo aceder à (i)materialidade do sujeito-objeto; reconhece-se enquanto identidade quantitativa, providenciando reconhecimentos (ou não), identificações nominadas (qualitativas) que sejam ornamentadas, quer pela realidade, quer pela ficção, consoante as intencionalidades estéticas.

Os autorretratos pintados por artistas-mulheres foram ausentados da Historiografia da Arte (e do pensamento), foram menosprezados no fio do tempo. A situação seria colmatada após 1970 e, no caso português, consolidada no presente século. Alguns historiadores (Borzello 2016, 33-34) consideravam que a pintura de autorretratos se ajustava mais às artistas-mulheres, por estas serem consideradas mais cuidadosas com sua aparência do que os artistas-homens. Borzello analisou os autorretratos femininos,

⁸ Refiro-me aos estudos de Raquel Henriques da Silva (1992 e 2004), Maria João Lello Ortigão de Oliveira (2002 e 2006), Maria Cunha Aguiar (2012), Adelaide Duarte (2016), Filipa Lowndes Vicente (2016), Susana Moncívio (2016); lamentavelmente não foi possível consultar a tese de Mestrado de Lúcia Almeida de Matos (1983).

⁹ Veja-se Susana Moncívio, “A estrangeira” (Moncívio 2016, 147-149).

¹⁰ <https://jenikirbyhistory.getarchive.net/topics/19th+century+self+portrait+paintings+of+women>

desde a Idade Média até finais do século XX, historiando um périplo atestado por discursos iconográficos conformes e polissémicos. A maioria dos autorretratos de artistas-mulheres, à semelhança dos masculinos, obedecem a propósitos próprios, embora moldados, quase sempre, por motivações introspetivas ou autognósicas, questionamentos filosóficos e/ou compromissos ideológico-culturais. Uns e outras artistas não esgotam a persistência, tampouco a pragmática do tema/gênero, entrelaçando-se em concatenações antropológicas, societárias e políticas; plasam ou subvertem deliberações, que os tempos e as mentalidades lhes enxertaram como primordiais, trabalhando sobre os auspícios auto-indexados.

A construção da persona pictórica inicia-se sob o signo da estranheza, e remete para um tipo fisionómico anglo saxónico, tons claros, feições marcadas, alguma dureza matizada de melancolia irónica. A partir daí [1889], não mais data os auto-retratos, deixando-nos entregues a hipóteses mais ou menos contestáveis (Ortigão 2002, 346).

Ao revisitar, em ‘sequência cinematográfica’, os doze autorretratos de Sofonisba Anguissola¹¹ introjeta-se uma missão de vida em minutos de contemplação. A pintora italiana perpetuou a família, assinalando-se o retrato encenado da irmã Elena, transvestida em freira. Pondere-se analogia ao caso do autorretrato de Aurélia-Santo António, a que caberia acrescentar o outro autorretrato figurando Santa Madalena – de que se conhecem uma fotografia e a reprodução da tela a preto e branco (Silva 1992 e Silva 2016). Maria João Lello Ortigão de Oliveira (2002) no *Vol. 2 – Imagens* da tese de doutoramento, categoriza estes autorretratos enquanto “Símbolos e Alegorias”. O *Autorretrato como Santo António* é uma pintura de transgressão (Vicente 2016), transpondo para o feminino a recorrência masculina travestida na iconografia europeia. Citem-se casos emblemáticos que se dissociam do caso Aurélia-Santo-António: os autorretratos andróginos de Claude Cahun e, por outro lado, os retratos que Gerda Wegener realizou do marido, Einar Wegener assumido o seu alter-ego feminino – Lili Elbe.¹² O autorretrato antoniano de Aurélia impõe reflexões articuladas às outras duas fotografias em que Aurélia enverga a túnica de *Santa Maria Madalena*. Quer o traje de burel, quer a túnica fluida serviam poéticas de *masquerade*, para assunção de alteridades alegóricas carregadas de significados complexos. Maria Madalena, a mulher que segue Cristo, “não [Lhe] pode tocar”; Santo António foi asceta, pregador e místico. O que deduzir deste cruzamento de personalidades iconográficas, para além do desafio poiético?

Duas fotografias de Aurélia de Sousa de cabelos soltos e vestida com uma túnica, num cenário idêntico ao de Santo António, sugerem-nos a intenção da pintora em usar-se a si própria como modelo para a figura de Maria Madalena. As fotografias indicam-nos que o Santo António poderia ter um par feminino na Santa Maria Madalena (Vicente 2016b, 184).

¹¹ Sofonisba Anguissola, pintora italiana, nascida em Cremona, 1532, faleceu em Palermo a 16 de novembro de 1625. São-lhe atribuídos pelo menos 12 autorretratos, algo invulgar para a época, salvaguardando o caso de Rembrandt.

¹² Não se pretendeu abordar as aceções complexas, implícitas no autorretrato enquanto Santo António, pesquisa a tratar, em breve, num outro estudo.

Ao retomar a dupla decifração iconográfica, talvez mais filosófica do que estética, e na conformidade prudente a *Odor di Femina* (Pissarra 2013), reveem-se paridades identitárias e dissemelhanças anatomofisiológicas em termos de autorrepresentação alegórica e introjeção de alteridade mítico-mitológica; detetam-se incertezas ou conquistas reveladas nas posturas do corpo, nos atributos escolhidos, conjecturando extrapolações e/ou interpretações *poiéticas* e/ou fatuais. Efetivamente: “uma das mais importantes linhas de pesquisa das duas últimas décadas assente já não na representação do outro, mas na dramatização das derivas do Self através da auto-representação” (Marques 2019, 19). Na iconografia europeia depara-se, por recorrência, com autorretratos complexificados, que interpelam o papel convencional da identidade, projetando-a em alteridade desconstruída. Ou seja, os autorretratos nem sempre representam, antes mostram, apresentam ou presentificam o “si”; absorvem personagens ficcionais, mitológicas, literárias ou históricas; outros edificam *personae*, alter-egos e/ou pessoas quer sejam nominadas, denominadas ou inominadas. No caso de Aurélia, reúne-se um conjunto diversificado de autorretratos pintados: de rosto frontal e busto em diferentes fases da vida; de corpo a dissolver-se na paisagem (*A Bretã* – autorretrato, c.1900), para além dos alegóricos mencionados – Santo António e Maria Madalena.

b. Estratégias para de[um]rar o tempo - Odor di Femina de Ana Pissarra:



Figura 1
Ana Pissarra,
Estudos para Eremítico (2013).
Fotografia da artista (cortesia).

Como introito, recuperem-se as palavras de Ana Pissarra, relativas a *Odor di Femina*, obra inicialmente designada por “Peça ‘Eremítico’”. Numa primeira fase, considerou que “a encenação intencionada exigia que o material para a foto-performance fosse: traje de monge (tecido), mesa feita com um traje de monge” (Pissarra 2013). Para materializar a volumetria do conceito, usaria: “cola para madeira vou endurecer o tecido de forma a que se transforme numa toalha que é uma mesa de tampo redondo. inc. capuz e duas mangas. Talvez o capuz faça de tampo. Gostava de colocar a mesa perto do quadro da Aurélia de Sousa para haver alguma ligação”. A artista iria produzir peças tridimensionais, cujos esboços, aqui se mostram pela primeira vez, corporizando simulacros através de travestimentos.

Dada a impossibilidade de concretizar essa primeira proposta, por questões logísticas, Pissarra decidiu constituir um arquivo de imagens fotográficas que simulavam serem do “arquivo” de Aurélia. Por então, desconhecia a existência do arquivo de fotografias da CMMOS. O que se revelou surpreendente, quando a artista, alguns anos mais, teve conhecimento dos registos de Aurélia-modelo para Santo António, pois *Odor di Femina*, parafraseava essa pintura.

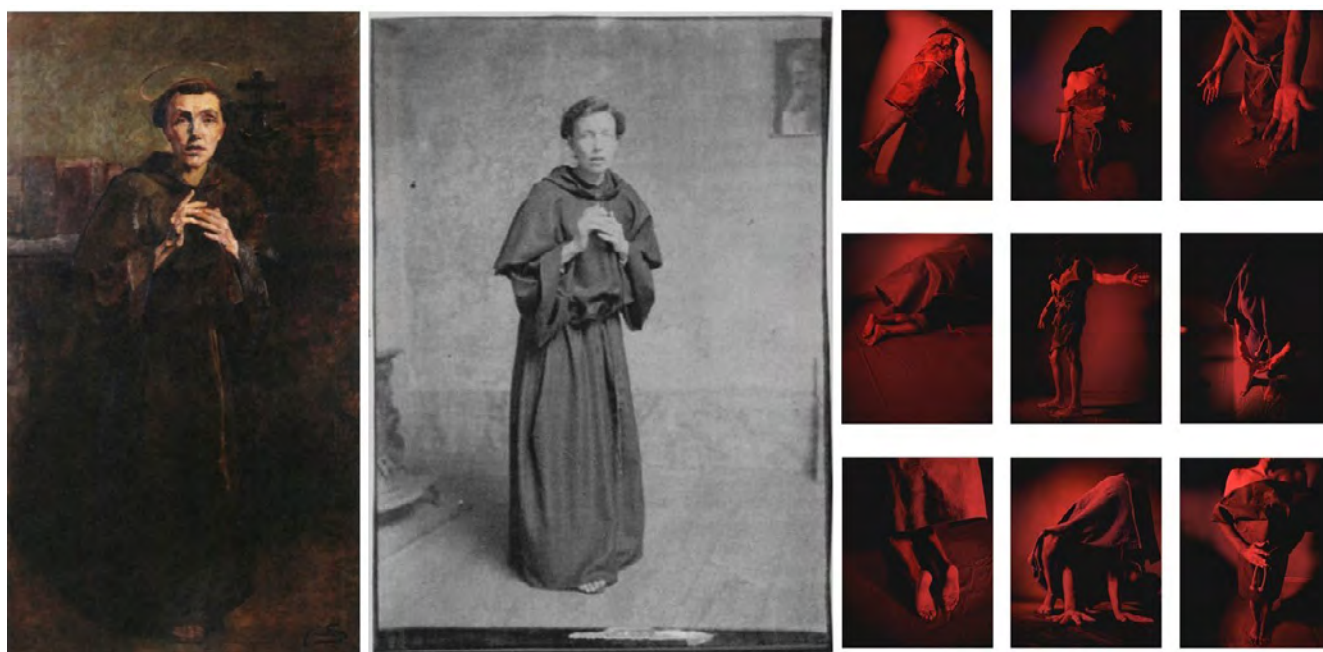


Figura 2

A) Aurélia de Souza, *Auto-retrato (Santo António)* (c. 1901). Col. Museu do Porto, Casa Marta Ortigão Sampaio.
 B) Aurélia de Souza, *Estudo para Santo António* (c. 1902), Fotografia. Fonte: MMP-ADF/ MNSR/ Carlos Monteiro.
 C) Ana Pissarra, *Estudos para Eremítico* (2013). Fotografia da artista (cortesia).

Ao longo deste processo, com as artistas Cristina d'Eça Leal e Rachel Korman, houve oportunidade de contactar a “criada/cuidadora” de Marta Ortigão Sampaio, D. Mabilde. À data vivia na casa de São Mamede, tendo acompanhado a colecionadora até ao fim. Esse encontro foi decisivo e proporcionou perspectivas densas sobre Aurélia e a família próxima. Nessa fase intermédia – agosto de 2013 – Ana Pissarra escreveu:

Lembrei-me para este trabalho de uma conversa da Mabilde sobre o Ramalho Ortigão que ofereceu ao pai da Marta um casaco já muito velho e a mãe da Marta virou o tecido do casaco do avesso e fez para ele um casaco novo. E o Ramalho ficou muito surpreendido. Outra relação é a transformação de ‘objetos domésticos’ em ‘objetos casa-museu’. E há uma grande contradição entre um monge (no sentido eremita) e uma mesa (lugar de encontro, de prazer, lazer) (Pissarra 2013, texto inédito).

Mais tarde, ao analisar as nove fotografias, a iconografia de Santo António sobrepôs-se à de Santo António, numa assunção que, consciente ou

inconscientemente, habitava o autorretrato, elevando-se e atingindo-nos. Na iconologia cristã do eremitismo, Santo Antão, considerado o “primeiro no deserto”, é figura recorrente assumindo variantes que perpassam no património artístico. Uma das variantes, apresenta-o com traje de burel esfarrapado, com pernas e braços nus. A semelhança à personagem configurada por Ana Pissarra, para glosar *Aurélia como Santo António*, aproxima-se mais da imagética do eremita do que à de Santo António. Aurélia travestida é uma eremita, isolada numa autoscopia que o género de autorretrato propicia. O primeiro “script” de Pissarra, recuperado num email enviado de maio 2013, assevera que a ideia fundamental para *Aurélia-Odor di Femina* (CMMOS 2013), se centra no *simulacro*:

O simulacro nunca é o que oculta a verdade, é a verdade que oculta que não existe. O simulacro é verdadeiro (Ecclesiastes, cit. Baudrillard, *Simulacros e Simulação, Relógio d'Água*, 1991, 7).

O título *Odor di femina* foi retirado de um texto sobre arte feminina de Barbey d'Aurevilly (1878): ‘estudem as obras delas, abram por acaso! Na décima linha, sem saber de que se trata, vocês já estarão advertidos, vocês sentirão o odor feminino’.

Instalação composta por sete fotografias encontradas em arquivo, classificadas com o título ‘estudos de preparação para a obra Santo António de Aurélia de Sousa, fotografadas em atelier com modelo.’

Quando se entra na casa-museu Marta Ortigão Sampaio, logo na primeira grande sala, encontramos um autorretrato de Aurélia de Sousa de corpo inteiro e com dimensão próxima à real, vestida com um traje de monge franciscano. Aurélia de Sousa simula-se de Santo António. Uma provocação de género? Uma atitude iconoclasta? Ou iconólatra?

‘Simular é fingir ter o que não se tem’ afirma Jean Baudrillard (1991, 9):

‘Toda a fé e boa fé ocidental se empenharam nesta aposta da representação: que um signo possa remeter para a profundidade do sentido, que um signo possa trocar-se por sentido e que alguma coisa sirva de caução a esta troca- Deus certamente. Mas e se o próprio Deus pode ser simulado? Ele próprio nunca mais passível de ser trocado por real, mas trocando-se em si mesmo, num circuito ininterrupto cujas referências e circunferências se encontram em lado nenhum’ (Baudrillard, 13).

E que simula Aurélia de Sousa ter?

Foi este jogo de simulacros que desenvolvi. Recorrendo a um arquivo imaginário da casa-museu escolhi um conjunto de fotografias, classificado sob o título ‘estudos de preparação para a obra Santo António, fotografados em atelier com modelo.’ Desconheço se as fotografias foram reimpressas ou se são fotografias originais.

‘Mesmo sabendo que é perigoso desmascarar as imagens, já que elas dissimulam que não há nada por detrás dela’ (Baudrillard, idem).

Em 2023, lembrando os meandros conceituais da série, foi confirmado que, até então, Ana Pissarra desconhecia, também, os estudos fotográficos para o autorretrato aureliano-Santa Maria Madalena. Tais registos firmam posturas distintas da que se vê no documento a preto/branco, mais recentemente colorido dessa pintura (Vicente 2016). Que *Odor di Femina* se desprenderia dos registos austeros e evanescentes, tentativas fotográficas inseguras? Aprofundando o excerto de Barbey d'Aurevilly (1878), destacado por Pissarra, cuide-se a convicção relativa à natureza de criações por artistas-mulheres:

Les femmes peuvent être et ont été des poètes, des écrivains et des artistes, dans toutes les civilisations, mais elles ont été des poètes femmes, des écrivains femmes, des artistes femmes. Étudiez leurs œuvres, ouvrez-les au hasard ! A la dixième ligne, et sans savoir de qui elles sont, vous êtes prévenu ; vous sentez la femme! (...) Elles restent donc incommutablement femmes, quand elles se montrent le plus artistes ; et les arts mêmes dans lesquels elles réussissent le mieux, sont ces arts

d'expression qu'on pourrait appeler des arts femmes. Odor di femina (Barbey d'Aurevilly 1878, XXII).

Odor di Femina afirma que a mulher: “incarne la bonté d'âme, la générosité, la bienveillance maternelle, car dans son œuvre, Barbey aime à le répéter, « l'âme se mêle à tout »” (Arama 2017, 9). Ciente de tal enquadramento, acreditava serem obras de excelência, sem as características das concretizadas por artistas-homens. A produção artística feita por mulheres regimentava-se, assim, por condição de gênero inerente, não auferindo de especificidades masculinas. Na criação projetavam-se, segundo Barbey, as características/ idiossincrasias de mulher, por assunção incontornável de gênero. Ao cruzar esta ideia com a análise de historiadoras relativamente ao caso Aurélia, adensa-se o seu entendimento. Os termos laudatórios, reconhecidos por Joaquim Costa (1938), e secundados pelas considerações de Raquel Henriques da Silva, Maria João Lello Ortigão de Oliveira, Filipa Lowndes Vicente, entre outras, situam-na, por pleno direito, na plêiade da História de Arte – sem masculino ou feminino. Ainda, lembre-se: “Alguma crítica da época distinguiu-a, viu na sua obra um talento varonil...” (Duarte 2016, 91). A sua pintura destaca-se exatamente por não ser destituída, não abdicando de sua condição: “Nunca conseguira separar o olhar interessado da mulher do olhar interessado da pintora” (Ortigão 2016, 47).

O enigma dos autorretratos pintados e das fotografias aurelianas complexificava-se, tendo de permeio a incursão poética de Pissarra: “Num clima de suspensão, onde a iluminação cuidada se infiltra no tempo, lembra-se a sobreposicionalidade de que falou Sto. Agostinho (*Confissões*) na sua argumentação acerca de passado, presente e futuro, em concomitância e enredo” (Lambert 2013). No âmbito de *Estratégias para de[um]murar o tempo*, a abordagem a Aurélia-Marta exalava das obras e coisas olhadas num espaço algo claustrofóbico, contrariado pela arquitetura da luz do edifício-casa-museu, onde a persistência de simulacros (in)visíveis e consequentes foi acarinhada pelas/os artistas. As ferramentas-objetos aurelianos, expostos nas vitrinas, liam-se sob prenúncios ambíguos: ideias de ficção (quicá), verosimilhança e genuinidade acentuaram-se nas obras produzidas, assumindo os artistas que se guiavam por suas próprias efabulações, apropriadas segundo a iconografia e escrita de vida Aureliana e das Coleções de Marta Ortigão Sampaio. As Filosofias da Identidade convocam as Filosofias do Imaginário, fundadas em estruturas antropológicas (Durand 2012) quanto sociológicas e – diligentemente – alimentadas pelas representações societárias predominantes. Eis o porquê dos tempos se terem unido num tempo, conceitualizado pelos/as artistas e autores, assim como, no colecionismo, se ergue a plausível veracidade que persegue e seduz.

c. Iconografia *Encarnada* e os/as Eremitas – gravuras e painéis azulejares:

O impacto arquetípico da vida de eremitas e/ou ascetas – mulheres e homens – isolados (voluntariamente) nos seus “desertos”, originou reflexões filosóficas, teológicas ou antropológicas, nutrindo deambulações literárias, estéticas, poéticas e visuais. A iconografia evocativa dos primeiros Eremitas contribuiu

para a instituição de uma aura, a contrastar na paisagem exterior, ao refletir introspeção e silêncio. Entre as representações eremíticas, destaquem-se as elencadas na *Sylva Anachoretica Aegypti et Palestinae. Figuris aeneis et brevibus vitarum elogiis expressa* de Abrahamo Blommaert (1619), glosadas em inúmeras reproduções, nomeadamente nas que povoam os Painéis Azulejares do Corredor dos Eremitas no Convento de São Paulo (Serra de Ossa) (cf. Arruda e Coelho 2004; Correia 2014; Lambert 2022).



Figura 3

1ª linha:

- A) *Painel de Santo Antão*, Azulejo. Igreja da Misericórdia, Évora. Fotografia de Fátima Lambert.
 B) Ana Pissarra, *Odor di Femina* (2013). Fotografia da artista (cortesia).
 C) *Painel de Santo Antão*, Convento de São Paulo, Serra de Ossa, Redondo. Fotografia de Fátima Lambert.

2ª linha:

- A) *Painel de São Jerônimo*, Convento de São Paulo Serra de Ossa, Redondo. Fotografia de Fátima Lambert.
 B) Ana Pissarra, *Odor di Femina* (2013). Fotografia da artista (cortesia).
 C) Gravura in Abrahamo Blommaert, *Sylva Anachoretica Aegypti et Palestinae. Figuris aeneis et brevibus vitarum elogiis expressa*, 1619. Fotografia: digitalização em domínio público

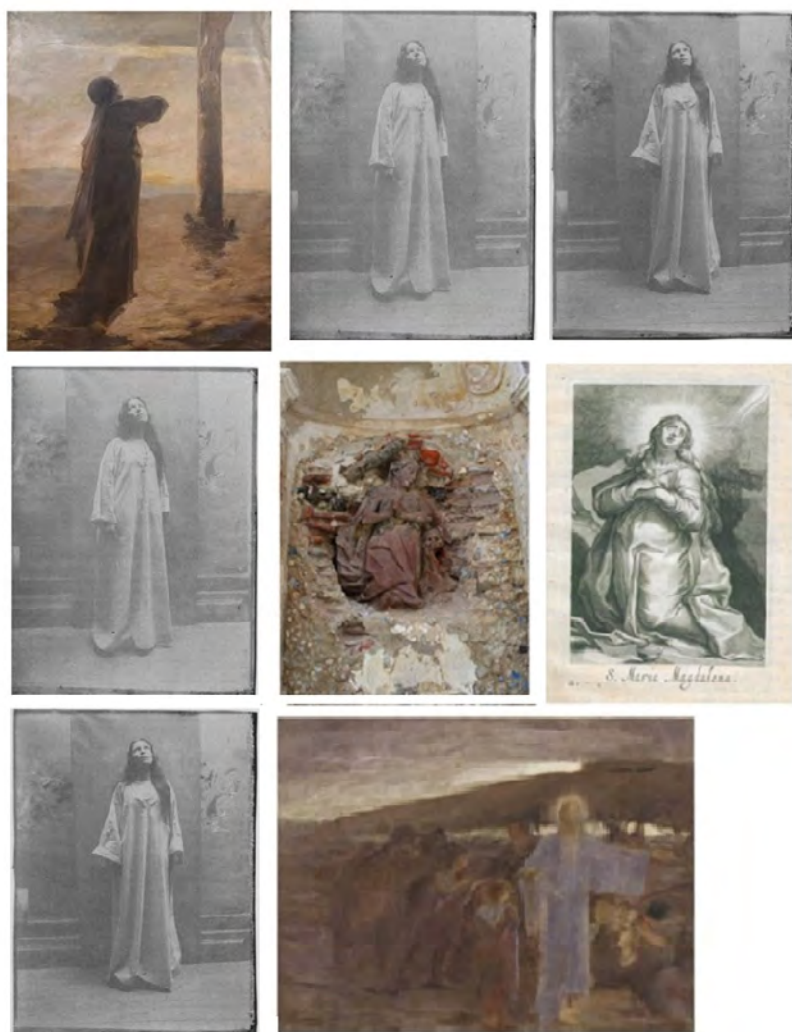
Conhecendo os painéis, na relação com o volume de Blommaert, entendeu-se a pertinência de uma leitura visual confrontada, para analisar a coreografia corpórea das nove posturas encenadas por Pissarra através de Eduardo Peterson, na série *Odor di Femina*. A produção implicou uma envolvência lumínica rigorosa e empática, desenhada pelo realizador José Nascimento: estruturaram-se as características favoráveis para acentuar o impacto estético da figura gerada sob os auspícios de Santo António-Aurélia. A genuinidade do autorretrato extroverteu-se em *personae* que, progressivamente, se desprenderam de sua matriz pictórica direta – indexação alegórica a Santo António – desocultando matérias identitárias primevas, subsumidas na “realidade” alegórica/existenciada da vida eremítica. Sabe-se quanto a convicção artística interroga os limites da *realidade a ser real* (Watzlawick 1991), consubstanciando tanto as poéticas visuais quanto as verbicas/escritas. Entre a efetividade biográfica e as efabulações suscitadas, as configurações anatomofisiológicas divergem e metamorfoseiam-se, embora agarrando por denominador comum as iconografias prévias que foram validadas por estilos e gostos estéticos além-temporalizados.

O território da representação figurada dos/as eremitas provém de tempos primevos, fascinando pela singeleza com que perdura. Observando as fotos-performances, alusivas ao autorretrato-Santo António, curiosamente, sobrepôs-se a similitude iconográfica a Santo Antão. As nove poses leem-se isoladamente, e em linha sequenciada cinematograficamente. Cada pose foi estudada com minúcia, auscultando a ideia e ato que teriam motivado o autorretrato-Santo António. Pissarra interpretou a personalidade de Aurélia, a capacidade imperativa ao rumar, contrariando restrições impostas ao seu género, travestindo-a. Por irreverência e proclamação, não obstante a percepção que se desprende ao analisar as foto-performances abolirem os traços fisionómicos do modelo-Aurélia como Santo António através do modelo masculino-Eduardo Peterson. A força encarnada – em termos cromáticos – atinge mais além da anuência mais direta ao autorretrato com casaco vermelho. O corpo-burel encarna alegorias sobrepondo-as. É a alegoria ao ato criador em dose dupla: Aurélia e Pissarra, adicionada pela alegoria trasvestida entre tempos e espaços – os primevos, os aurelianos, o tempo de Pissarra, enfim, o nosso tempo. Por isso a encarnação, ainda que elaborada pela iluminação detalhista, adquiriu a volumetria que, inicialmente, pensara concretizar nas esculturas em burel. As poses são exacerbadas, transmitindo uma dramaticidade trágica, denotativa de sacrifícios e abstinências, tanto quanto de vontade indómita e fidelização crística. O corpo, cuja cabeça é encapuçada, convoca sofrimento e dádiva: mãos com as palmas viradas, a mergulharem nas sombras.

A dobra do corpo sobre si, a postura ajoelhada, as mãos e os pés a narrarem as vidas dos santos eremitas, edificaram narrativas, intensificando a percepção estética sob égide das estruturas antropológicas do imaginário (Durand 2012). Na iconografia azulejar eremítica, as santas e dos santos ladeiam o corredor no Convento de São Paulo que deles/as tomou nome: proliferam figurações devidamente inseridas/encenadas nas paisagens inventadas que não espelham a paisagem alentejana. Eis como Aurélia-Santo António se transvestiu em Santo Antão-eremita, desdobrado em nove alter-egos que recolhem afinidade em posturas de outros/as ausentes no convívio deliberado do mundano.

d. Solidão eremita de Aurélia-Maria Madalena

As evocações alegóricas das figuras de santos e eremitas perdem-se na memória, para serem perpetuadas, resgatadas nas gravuras e nos painéis azulejares. Sem ter conhecimento da *Sylva Anachoretica* (1619), Pissarra concebeu uma iconografia performática, quadro/cena/postura a quadro/cena/postura, tendo Peterson por modelo, expandindo, assim, o elenco eremítico primevo. Nesse contexto, a receção estética da *Odor di Femina* implicou o mapeamento de obras aurelianas, pela causa vivencial do/em isolamento, regimentada na lhaneza espiritual e moral. Os estudos fotográficos para o autorretrato-Maria Madalena alçaram-se da quietude, instaurando silêncio. Observando a composição que representa Maria Madalena dirigindo-se a Cristo Crucificado, evidencia-se como ambas figurações efetivamente não coincidem (iconograficamente).

**Figura 4**

1ª Linha:

A) Aurélia de Sousa, *Estudo para Maria Madalena* (c. 1897). Coleção José Caiado de Sousa.B) e C) Aurélia de Sousa, *Estudo para Maria Madalena* (s/d). Fotografias. MMP-ADF/ MNSR/ Carlos Monteiro

2ª Linha:

A) Aurélia de Sousa, *Estudo para Maria Madalena*. s/d. Fotografia. MMP-ADF/ MNSR/ Carlos Monteiro.

B) Terracota Maria Madalena, Convento de São Paulo, Serra de Ossa, Redondo. Fotografia de Fátima Lambert.

C) Gravura in Abrahamo Blommaert, *Sylva Anachoretica Aegypti et Palaestinae. Figuris aeneis et brevibus vitarum elogiis expressa*, 1619. Fotografia: digitalização public domain

3ª linha:

A) Aurélia de Sousa, *Estudo para Maria Madalena*. s/d. Fotografia. MMP-ADF/ MNSR/ Carlos MonteiroB) Aurélia de Sousa, *Deixai vir a mim os pequeninos* (c. 1900). Col. MNSR, Porto. MMP-ADF/ MNSR/ Carlos Monteiro

Na pintura (1897) a silhueta de Madalena introjeta penumbra no corpo, de costas e ligeira torsão a três quartos, o braço protege-a da trágica visão. Aproximando-se da Cruz, não toma presença plácida ou estanque, nos moldes da postura de modelo-Aurélia de túnica fluída e esbranquiçada. A confrontação suscita, imediatamente, dúvidas iconológicas quanto à relação deliberada, pois as aceções antropomórficas divergem, ainda que subsumidas numa aura de aceitação, desprendimento e intangibilidade. Atente-se às imagens na figura abaixo, sistematizadas em três linhas horizontais.

Na primeira linha vê-se o confronto entre a composição pictórica de Maria Madalena na Crucificação e as duas poses de Aurélia-Madalena. Na segunda linha vemos o confronto entre um dos registos aurelianos, uma figuração em terracota de Maria Madalena como eremita (no pátio dos Frades: Convento de São Paulo da Serra d'Ossa) e a gravura da *Sylva Anachoretica* alusiva a Maria Madalena. Neste caso, e contrariamente à analogia entre as poses do modelo de *Odor di Femina*, por contraponto às poses figuradas dos/das eremitas, a similitude entre os registos fotográficos e a composição, promove diferenças substantivas. A figura, quase espectral, aproxima-se mais da antropomorfia de Cristo, plasmada nas suas pinturas de temática religiosa:

no caso da primeira, trata-se, de novo, de estudo fotográfico; a que segue uma reprodução que, infelizmente, ainda não foi possível identificar, constando no Vol. 2 da tese de doutoramento (Ortigão 2002), mas não na versão do livro (2006); a terceira intitula-se *Deixai vir a mim as criancinhas*. Nesta categoria estético-iconográfica, convocar-se-iam, ainda, *Cristo ressuscitando a filha de Jairo*, *Daniel na Cova dos Leões*, *Dante e Virgílio*, em cujas figurações se vislumbram afinidades à figura de Cristo, pois em todas se revela uma aura, uma força lânguida e lumínica, subsumida no ambiente místico ensombrecido. Repare-se na colocação dos braços ao longo do corpo no registo modelo-Aurélia que recorda posturas de Isadora Duncan (1877-1927) na sua nova assunção da dança grega, assim como na parecença da túnica-figurino. As imagens-registos, assim como na pintura, exigem perspetivação performativa e coreografada das ideias a desvelar.

3. Termos [in]conclusivos:

A condição errática, viandante, *flâneuse*¹³ ainda que se cumpra em modo sedentário, motivou uma releitura dos autorretratos e episódios fragmentos retomados da Bíblia, onde se tornou cúmplice *Odor Femina*. As reflexões caminham pelo movimento conceitual em duas vias: os estudos fotográficos travestidos de modelo-Aurélia para a pintura Aurélia-Santo António, possuem afinidade metodológica e iconográfica sobreponível – vejam-se os braços que se erguem para o rosto, mãos quase se unidas, numa atitude quase idêntica à gestualidade retratada na pintura. António-modelo-Aurélia inclina-se com brevidade para a frente, como que esboçando sair de si mesmo, retirar-se para se desprender do hábito em burel que lhe pesa demasiado a alma; os olhos avançam para espetadores inominados, interpelam votos de abdicação. Sem margem para dúvida o rosto não é uma cabeça (Deleuze 1981), é uma face prometaica. Não se esqueça a relação entre esta tela e o *Ecce Homo* de António Carneiro, de que muito provavelmente Aurélia tinha conhecimento (Silva 2016, 87), vendo-se a pertinência ensombrecida da composição e posicionalmente postural da figura de Cristo.

Por outro lado, na contemplação dos dois estudos para modelo-Aurélia em Maria Madalena (Ortigão 2002 e Aguiar 2012), deteta-se uma conexão às representações masculinas-crísticas em cenas bíblicas compósitas. O modelo-Aurélia instala-se na sua própria aura, pois a veste longa ilumina, os braços abandonados aceitam, o olhar ascensional perde-se. Olhe-se a figura lateralizada de Maria na *Visitação*¹⁴ (c.1900), como se Isabel fosse seu alter-ego; veja-se, também, a figura em *Dante e Virgílio* (c.1889/1900), ainda que não tão prenante nesta comparação. Todavia, creio que domina a paridade às suas representações/alegorias/antropomorfias de Cristo – poses cativadas que transparecem a inviabilidade de “antes e após” que transita nos movimentos/atos.

¹³ “Para se ser artista era preciso também ser flâneur; ou flâneuse” (Vicente 2016, 23).

¹⁴ Veja-se, de Raquel Henriques da Silva, o texto “Aproximação temática à pintura religiosa de Aurélia de Sousa: o feminismo em ação” (Silva 2016, 79-89).

Aurélia subverteu a conexão performativa de rejeição/afastamento que regimenta o episódio *Noli me Tângere* (Lambert 2023), na medida em que intui a plausível dissolução de Maria Madalena [uma] em Cristo [outro], creditando a simbiose (paradoxo) entre a humana e o sagrado a esvair-se de humano. O oposto, ficou patenteado no caso do autorretrato como Santo António, em que este é percecionado, dado a ver-se humanizado, sendo (talvez) mesmo dominado, por uma Aurélia existencial e assertiva.

REFERÊNCIAS

- Aguiar, Maria.** 2012. *Os Materiais e a Técnica de Pintura a Óleo na Obra de Aurélia de Souza e a sua Relação com a Conservação*. Tese de Doutoramento em Conservação de Pintura. Porto: UCP, in <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/11949>
- Arama, Fanny.** 2017. “La réception conservatrice de Germaine de Staël dans la seconde moitié du xixe siècle : le cas de Jules Barbey d’Aureville et de Léon Bloy”. In *Cahiers Staëliens*, 67 | 2017, in <https://cahiersstaeliens.edinum.org/174>
- Arruda, Luísa e Coelho, Teresa.** 2004. *Convento de S. Paulo de Serra de Ossa*. Lisboa: Inapa.
- Barbey d’Aureville, Jules Amédée.** 1878. *Les Bas Bleus*. Paris: Societé Générale de Librairie Catholique. <https://ia904707.us.archive.org/21/items/lesbasbleus00barbuoft/lesbasbleus00barbuoft.pdf>
- Bashkirtseff, Maria.** 1890. *The Journal* (Trad. Mathilde Blind). London: Cassel and Co Ltd, in https://books.google.pt/books/about/The_Journal_of_Marie_Bashkirtseff.html?id=I7UZAAAAYAAJ&redir_esc=y
- Baudrillard, Jean.** 1991. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d’ Água.
- Blommaert, Abrahamo.** 1619. *Sylva Anachoretica Aegypti et Palestinae. Figuris aeneis et brevibus vitarum elogiis expressa*. Antwerp: Aertssens, H.
- Borzello, Frances.** 2016. *Seeing ourselves: Women’s Self-portraits*. London: Thames and Hudson.
- Bouisset, Maïten.** 2023. “Femmes Artistes / Artistes Femmes”, in *Encyclopaedia Universalis*. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/femmes-artistes-artistes-femmes/>

Brandão, Júlio. 1936. “Exposição de Homenagem à grande artista D. Aurélia de Sousa”. Porto: Câmara Municipal do Porto.

Calabrese, Omar. 2006. *L'Art de l'Autoportrait – Histoire et Théorie d'un Genre pictural*. Paris: Citadelles & Mazenot.

Cerrorreti, Guido. 1984. *Le silence du corps*. Paris: Albin Michel.

Correia, Ana Paula. 2014. *Da Gravura à Iconografia: uma Metodologia de Investigação no Estudo da Azulejaria Barroca. A Herança de Santos Simões*. Lisboa: Edições Colibri.

Costa, Joaquim. 1937. *Aurélia de Sousa a Sua Vida e a Sua Obra*. Porto: Imprensa Portuguesa.

Deleuze, Gilles. 1981. *Francis Bacon – Logique de la Sensation*. Paris: Du Seuil.

Duarte, Adelaide. 2016. “Aurélia de Sousa exposta: a construção de uma carreira de artista”. In *Aurélia de Sousa – Mulher Artista (1866-1922)*, editado por Filipa Lowndes Vicente. Lisboa: Tinta-da-China: 91-96.

Dubois, Philippe. 1983. *L'Acte photographique*. Bruxelles: Fernand Nathan/Éditions La Barre.

Durand, Gilbert. 2012. *Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes.

Lambert, Maria de Fátima. 2013. *Estratégias para de[mu]rar o tempo*. Porto: CMMOS.

Lambert, Maria de Fátima. 2018. “Two” Self Portraits with Red Coat = Aurélia de Souza + Tarsila do Amaral & Susana Mendes Silva”. In *Woman XXI*. Porto: Fundação Cupertino de Miranda.
https://www.academia.edu/99532323/_two_self_portraits_with_red_coat_aur%C3%89lia_de_souza_tarsila_do_amaral_and_susana_mendes_silva

Lambert, Maria de Fátima. 2023. “Noli me tangere: corpus silencioso versus intersubjetividade”. In *Procura da Superfície – Corpo. Artes e [In]visibilidade*. Porto: InED-ESE/P. Porto.

Lambert, Maria de Fátima. 2022. “Painéis azulejares do Convento de Serra d'Ossa: cartografia de paisagens e figuras”. In *Educação Patrimonial*. Porto: FLUP/CITCEM.

Lopes, Joaquim. 1939. “Aurélia de Sousa (1865-1922). Um alto espírito e uma invulgar organização de pintura”. In *Ocidente. Revista portuguesa*. Ano II, volume V, Abril: 78-85.

Matos, Lúcia Almeida. 1983. *Aurélia de Souza: a provincial woman artist of Portugal, 1866-1922*. Dissertação de Mestrado, Syracuse University.

Komissarova, Elena. 2021. “Gente de Palmo e meio”. In *19e20*, Rio de Janeiro, v. XVI, n. 1, jan.-jun. <https://www.doi.org/10.52913/19e20.XVI1.04>

Marques, Bruno. 2019. “Quando o corpo se torna rosto”. In *Revista 2i*, Vol. 1, N.º Especial: 15-29. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7188481.pdf>

Moncívio, Susana. 2016. “Mulheres artistas antes de Aurélia de Sousa”. In *Aurélia de Sousa – Mulher Artista (1866-1922)*, editado por Filipa Lowndes Vicente. Lisboa: Tinta-da-China.

Oliveira, Maria João Lello Ortigão de. 2002. *Aurélia de Sousa em contexto: a cultura artística no fim de século*, Vol.1, Vol.2 e Vol.3 Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da UL.

Oliveira, Maria João Lello Ortigão de. 2006. *Aurélia de Sousa em contexto: a cultura artística no fim de século*. Lisboa: INCM.

Pissarra, Ana. 2013. *Odor di Femina*. Porto: CMMOS.

Pissarra, Ana. 2013. Textos inéditos (cedidos pela autora).

Silva, Raquel Henriques da. 1992. *Aurélia de Souza. Pintores Portugueses*. Lisboa: Edições Inapa.

Silva, Raquel Henriques da. 2004. *Aurélia de Souza*. Lisboa: Edições Inapa.

Silva, Raquel Henriques da. 2016. “Aproximação temática à pintura religiosa de Aurélia de Sousa: o feminismo em ação”. In *Aurélia de Sousa – Mulher Artista (1866-1922)*, editado por Filipa Lowndes Vicente. Lisboa: Tinta-da-China: 70-90.

Vicente, Filipa Lowndes (coord.). 2016a. *Aurélia de Sousa – Mulher Artista (1866-1922)*. Lisboa: Tinta-da-China.

Vicente, Filipa Lowndes. 2016b. “Aurélia de Sousa – Mulher Artista (1866-1922)”. In *Aurélia de Sousa – Mulher Artista (1866-1922)*, editado por Filipa Lowndes Vicente. Lisboa: Tinta-da-China: 13-32.

Quantos rostos tem Aurélia? A circulação digital do auto-retrato da artista e as suas derivações¹

Helena Barranha

IST, Lisboa;
IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

Resumo:

A reinterpretação constitui um tema transversal na história da arte, com particular visibilidade no campo da pintura. No caso dos auto-retratos, os processos de recontextualização partem, muitas vezes, dos próprios artistas e prologam-se no trabalho criativo de sucessivos autores. Com a crescente digitalização das colecções de museus de arte e as dinâmicas participativas das redes sociais, as possibilidades de reutilização criativa multiplicaram-se exponencialmente. Assim, quando se pesquisa uma obra de referência na Internet, a par das réplicas digitais tendem a surgir diversas propostas derivativas, criadas por artistas consagrados ou por outros autores. Neste cenário, o presente texto procura reflectir acerca da circulação online do *Auto-Retrato [com casaco vermelho]* de Aurélia de Souza (c. 1900) e da forma como o desdobramento da obra original em múltiplas imagens alternativas pode abrir novas perspectivas sobre o legado da artista e o seu rasto digital.

Palavras-chave: auto-retrato, cultura digital, digitalização, obra derivada, reinterpretação.

Abstract:

Reinterpretation constitutes a transversal theme in art history, with particular visibility in the field of painting. In the case of self-portraits, the processes of re-contextualisation are often initiated by the artists themselves and continue through the creative work of successive authors. With the increasing digitisation of art museum collections and the participatory dynamics of social media, the possibilities for creative reuse have multiplied exponentially. Therefore, when searching for a reference work on the Internet, along with digital replicas, several derivative proposals tend to emerge, created by renowned artists or by other authors.

¹ A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

In this scenario, this text seeks to reflect on the online circulation of Aurélia de Souza's *Self-Portrait [in a red coat]* (c. 1900) and the way in which the unfolding of the original work into multiple alternative images may open new perspectives on the artist's legacy and its digital trail.

Keywords: self-portrait, digital culture, digitisation, derivative work, reinterpretation.

Introdução: o auto-retrato e os intercâmbios do olhar

El espejo es el origen del autorretrato. Mientras que en un retrato el artista se enfrenta cara a cara al retratado y trata de desvelar el enigma del otro, en un autorretrato el pintor ante el espejo debe afrontar el desafío de plasmar en el lienzo su identidad esquiva. Una vez terminado, el espejo cede lugar al cuadro que, al ser contemplado, desencadena un sugerente intercambio de miradas, entre el artista y su imagen reflejada, entre el espectador y el artista que le devuelve la mirada y, dado que nuestra mirada se cruza con otra mirada como un espejo, ¿no podemos también hablar de un encuentro con nuestro propio reflejo, con nuestro propio autorretrato? (Alarcó 2007, 47)

No texto citado, Paloma Alarcó introduz de forma particularmente sugestiva o modo como o auto-retrato tende a desdobrar-se em múltiplos reflexos e interpretações. Da intencionalidade expressiva do artista à subjectividade variável do observador, a imagem do auto-retrato é quase sempre esquiva e aberta a novas apropriações. Aliás, o próprio verbo retratar pode ser literalmente entendido como “tratar de novo”, ou seja, como um convite à reinterpretação. Neste sentido, não surpreende que o tema do auto-retrato suscite um amplo interesse, não só por parte de artistas mas também de historiadores, críticos de arte, curadores e públicos diversos. Este interesse, patente em inúmeras exposições e publicações, conheceu uma nova escala com a progressiva digitalização e circulação, na Internet, das colecções de museus de arte dos mais diversos contextos geográficos e culturais.

Nos últimos anos, nomeadamente durante os períodos de confinamento impostos pela pandemia de COVID-19, o auto-retrato tem-se destacado como um tema especialmente prolífico em termos de apropriações criativas de colecções de pintura disponíveis em formato digital. Diferentes desafios difundidos no *Instagram* e noutras redes sociais, entre os quais o mediático *Getty Museum Challenge*², lançado em 2020, levaram a que centenas de milhares de pessoas, em todo o mundo, se dedicassem com entusiasmo e criatividade a recriar obras icónicas de diferentes museus e, embora a iniciativa não estivesse à partida limitada ao retrato, a resposta dos participantes evidenciou a popularidade deste género, que suscitou inúmeros *tableaux vivants* encenados em ambiente doméstico (Waldorf e Stephan 2020).

² O desafio lançado pelo Getty Center foi disseminado nas redes sociais através da hashtag: #GettyMuseumChallenge.

A relevância do retrato na arte portuguesa contemporânea tem motivado também vários trabalhos de investigação e projectos curatoriais e, neste contexto, o *Auto-Retrato [com casaco vermelho]* de Aurélia de Souza (c. 1900), pertencente à colecção do Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR), tem atraído novos olhares e suscitado novas interpretações. Estudada por autores como José-Augusto França, Raquel Henriques da Silva, Maria João Lello Ortigão de Oliveira, Adelaide Duarte, Filipa Lowndes Vicente e Maria de Fátima Lambert, entre outros, esta obra-prima da história da arte portuguesa teve um importante momento de internacionalização em 2000, ao figurar na exposição *1900: Art at the Crossroads*, co-produzida pela Royal Academy of Arts de Londres e pelo Museu Solomon R. Guggenheim de Nova Iorque. Mais recentemente, exposições como *Do Tirar Polo Natural³, Tudo o que eu quero - Artistas portuguesas de 1900 a 2000⁴* e *Vida e Segredo – Aurélia de Souza 1866-1922⁵*, recentraram esta pintura no quadro geral da arte contemporânea portuguesa e no percurso singular de Aurélia de Souza. Todos estes estudos e projectos museológicos criaram novas imagens e novos dados, difundidos através de diferentes plataformas digitais. Paralelamente, e como adiante se verá, o auto-retrato da pintora tem constituído matéria de pesquisa e reinterpretação para artistas contemporâneos, como Noé Sendas, Susana Mendes Silva ou Albuquerque Mendes, assim como para estudantes de arte ou simples amadores. Com efeito, a digitalização e a disseminação desta obra, na Internet, abriram caminho para muitas outras derivações visuais que, independentemente da sua autoria ou do seu valor estético, circulam igualmente nas redes.

Assumindo, como defendeu Boris Groys (2016), que um dos aspectos mais interessantes da Internet, enquanto arquivo, reside nas “possibilidades de descontextualização e recontextualização através das operações de corte e colagem que oferece aos seus utilizadores”, o presente texto pretende abrir o leque de perspectivas sobre o icónico auto-retrato com casaco vermelho. Através de uma pesquisa online, realizada entre Julho de 2023 e Janeiro de 2024, procurou-se mapear a diversidade de imagens que gravitam em torno do *Auto-Retrato [com casaco vermelho]*, considerando tanto materiais produzidos em contexto académico ou museológico, como projectos artísticos recentes. Esta pesquisa baseou-se em anteriores estudos e publicações sobre obras derivativas (Barranha 2018, 2019; Waldorf e Stephan 2020), tendo como principal recurso os motores de pesquisa Google Search e Google Images/Lens⁶, complementados por pesquisas na rede social Instagram⁷. Para consultar versões antigas dos websites de museus e galerias de arte, recorreu-se ao Arquivo.pt e ao Internet Archive / Wayback Machine.

Dada a brevidade deste texto, na selecção de exemplos a apresentar excluíram-se imagens de autores anónimos ou sem uma relação evidente com o meio

³Exposição dedicada ao retrato na arte portuguesa, com curadoria de Anísio Franco, Filipa Oliveira e Paulo Pires do Vale. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (2018).

Ver: <http://www.museudearteantiga.pt/exposicoes/do-tirar-polo-natural>

⁴Exposição comissariada por Helena de Freitas e Bruno Marchand, integrada no Programa Cultural da Presidência Portuguesa do Conselho da União Europeia e apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian (2021) e no Centre de Création Contemporaine Olivier Debré, em Tours, no âmbito do programa geral da Temporada Cruzada Portugal-França (2022). Ver: <https://gulbenkian.pt/agenda/tudo-o-que-eu-quero/>

⁵Com curadoria de Maria João Lello Ortigão de Oliveira, esta exposição promovida pelo Museu Nacional Soares dos Reis (2022-2023) assinalou o centenário da morte da pintora.

⁶No caso da pesquisa no Google Images, que integra actualmente a tecnologia de reconhecimento automático de imagens Google Lens, utilizou-se a reprodução digital do *Auto-Retrato* de Aurélia de Souza, disponível em acesso aberto na Wikipedia (ver: https://pt.wikipedia.org/wiki/Aur%C3%A9lia_de_Souza).

⁷Para o efeito, utilizaram-se as hashtags: #auréliadesouza, #aureliadesouza, #auréliadesouza e #aureliadesouza

artístico e curatorial. Neste âmbito, considera-se que uma obra derivada, ou derivativa, não é apenas um trabalho baseado numa ou mais obras preexistentes, mas uma reinterpretação suficientemente criativa para que possa ser considerada uma nova obra, com autoria própria (Wikimedia Commons 2023). Por conseguinte, em termos metodológicos, o trabalho conjugou o automatismo de diferentes recursos digitais disponíveis gratuitamente online com uma análise qualitativa, curatorial, tendo em vista a escolha dos casos mais relevantes. Através do mapeamento e da análise de um conjunto representativo de experiências derivativas, procura-se discutir a forma como as tecnologias digitais podem ampliar o espectro de reflexos e interpretações de uma pintura criada há mais de um século.

A digitalização e a circulação online do Auto-Retrato de Aurélia de Souza



Figura 1
Website do Museu Nacional Soares dos Reis (2023), *homepage*.
Webdesign: QA Publicidade.
Captura de ecrã, 08.05.2024.

O desenvolvimento e a rápida globalização das tecnologias digitais têm vindo a colocar importantes desafios aos museus de arte, com impacto nos seus diversos campos de acção (UNIGE 2020). A par da digitalização das colecções assiste-se, desde os anos 1990, a um crescente investimento na divulgação das mesmas na Internet. Embora muitos museus portugueses estejam ainda atrasados em termos de digitalização e políticas de acesso aberto, verifica-se que as principais obras em acervo têm vindo a ser disponibilizadas, com maior ou menor resolução, nos websites institucionais, bem como nas redes sociais ou em plataformas comuns, como o Google Arts & Culture e a Europeana.

No caso do Museu Nacional Soares dos Reis, o Arquivo da Web Portuguesa revela que, no primeiro website de que há registo (2002), havia já uma secção dedicada às colecções de pintura, em que surge destacado um fragmento do *Auto-Retrato* de Aurélia de Souza (c. 1900). Através desta página era possível aceder a uma galeria com 10 obras-chave que incluía uma reprodução do referido quadro, em baixa resolução, acompanhada de legenda e de uma nota descritiva:

Neste notável auto-retrato, um dos vários que pintou ao longo da vida, Aurélia de Souza examina o seu próprio rosto com uma lucidez perturbadora. A expressão intensa do olhar é reforçada pelo padrão geométrico do vestido, medalhão e casaco. A absoluta frontalidade, a simetria sublinhada pela linha vertical que divide o cabelo e continua no nariz e nos lábios, na renda do vestido e no casaco, e o contraste das superfícies de cor, reforçam uma evidente qualidade abstracta anunciadora da modernidade (MNSR 2002).

Com o MatrizPIX, a partir de 2008, tornou-se possível obter uma digitalização com melhor qualidade e mais dados associados (DGPC 2008). Contudo, ao longo dos anos, esta plataforma foi-se tornando tecnologicamente obsoleta e, tendo o Ministério da Cultura optado por não a reestruturar, deixou de funcionar como um complemento relevante aos websites dos museus tutelados pelo Estado.

No actual website do MNSR, o *Auto-Retrato* de Aurélia de Souza tem uma visibilidade acrescida, por se encontrar tanto na *homepage* (fig. 1) como na página dedicada aos tesouros nacionais integrados nas colecções (MNSR 2024). No entanto, a resolução da imagem disponibilizada continua a ser bastante modesta para os correntes padrões de qualidade e, ao contrário do que sucedia em versões anteriores (até 2023), o link para aceder à ficha de inventário no MatrizNET deixou de estar disponível, pelo que, na ausência de quaisquer ligações a fontes alternativas, a informação sobre esta obra de referência fica limitada a uma brevíssima descrição.

Na entrada da *Wikipedia* dedicada a Aurélia de Souza, em língua portuguesa, os dados associados à reprodução do *Auto-Retrato* referem que se encontra em “Domínio Público”, pelo facto de a autora ter falecido há mais de 100 anos (Wikipedia 2023). Sendo assim, é legítimo perguntar por que motivo não é disponibilizada, no website do MNSR, uma digitalização em alta resolução e acesso aberto, à semelhança do que acontece com inúmeras peças de museus europeus de referência. Na verdade, o MNSR não é um caso único no contexto português e este exemplo concreto reflecte a escassa atenção que o Ministério da Cultura tem dado à definição de uma política de acesso aberto aos acervos museológicos tutelados pelo Estado. Convém também notar que o *Auto-Retrato* de Aurélia de Souza não se encontra nas Colecções Europeia e, embora esteja representado no Google Arts & Culture, através desta plataforma não é possível descarregar uma boa reprodução digital. No tempo das imagens gigapixel, importa repensar o formato das digitalizações que são disponibilizadas online porque, como nota Adam Lowe (2017, 57): “Resolution is of critical importance in rematerialization, but equally necessary for the intelligent computer vision software that is being developed to analyse and interpret digital archives.”

Com efeito, tanto a profusão como a qualidade das imagens que circulam nas redes constituem hoje factores essenciais para condicionar a visibilidade de uma determinada obra de arte. Curiosamente, as melhores reproduções do *Auto-retrato* de Aurélia de Souza actualmente acessíveis online encontram-se em plataformas de partilha de imagens (ex. Flickr) ou em websites de outros

museus e meios de comunicação social. Nestas plataformas, a divulgação da obra surge frequentemente ligada a outras imagens ou outros artistas. Um caso emblemático é a divulgação da já referida exposição *Tudo o que eu quero - Artistas Portuguesas de 1900 a 2020*, no website da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG 2021), com uma poderosa imagem que justapõe o *Auto-retrato* de Aurélia e *A casa*, de Helena Almeida (1979) (fig. 2).



Figura 2
Imagem de divulgação da exposição
*Tudo o que eu quero – Artistas Portuguesas
de 1900 a 2020*.
Fonte: FCG 2021

Estas associações visuais que se encontram nas redes, a par das reproduções digitais de cada obra, acabam, inevitavelmente, por tecer um pano de fundo em que o original e as suas derivações se contaminam e hibridizam. O cenário torna-se ainda mais complexo e fluido quando, aos contributos de artistas contemporâneos, se junta um manancial inesgotável de publicações e experiências criativas realizadas por outros utilizadores das redes, visto que, “quando o património cultural é digital, nada impede que seja partilhado e reutilizado” (Sanderhoff 2014, 9) e nisso reside, justamente, um dos grandes benefícios da digitalização.

Os múltiplos retratos de Aurélia na Internet – reinterpretações e apropriações artísticas

A profusão de imagens que coexistem online torna, muitas vezes, difícil distinguir obras derivativas com alguma relevância de experiências visuais meramente lúdicas e banais. Embora seja possível criar aplicações digitais para filtrar as imagens de uma forma mais específica, conforme mencionado na Introdução, esta pesquisa sobre o *Auto-Retrato [com casaco vermelho]* de Aurélia de Souza baseou-se fundamentalmente no motor de pesquisa Google Search, recorrendo também ao Google Images para pesquisar imagens semelhantes ao quadro em causa.

Embora se tenha explorado ainda a rede social Instagram, os resultados obtidos foram pouco produtivos em termos da localização de obras derivativas.

Importa referir que se partiu para esta pesquisa com o conhecimento prévio de algumas reinterpretações realizadas por artistas portugueses contemporâneos, apresentadas em exposições temporárias e/ou publicadas em livros, revistas e catálogos. Embora todas as obras que aqui se referem ou destacam possam ser encontradas online, em certos casos, “o poder de decisão dos algoritmos” (Pepi 2011), condiciona o acesso às imagens e aos dados que circulam nas redes, conferindo maior visibilidade a certos conteúdos em detrimento de outros. Como nota Felix Stalder (2018, 116), no seu objectivo de processar quantidades incomensuráveis de dados, os algoritmos têm-se tornado progressivamente mais variáveis e opacos e, ao incorporarem elementos de personalização e contextualização, filtram e apresentam a realidade de acordo com o perfil de cada utilizador. Por outro lado, a permanente actualização do algoritmo do Google Search faz com que aquilo que antes era imediatamente acessível se torne, mais tarde, difícil de localizar.

Um bom exemplo deste progressivo apagamento online é a obra de Noé Sendas *Warhol & Sousa* da série *O Coleccionador*, de 2007, integrada na Coleção de Arte Fundação EDP. Lamentavelmente, nos últimos anos, foi-se perdendo o rasto digital desta série e da exposição homónima apresentada no Museu da Electricidade, em Lisboa. Convém notar que a actual dificuldade em encontrar informação sobre este projecto, na Internet, reside não só no funcionamento algorítmico do Google Search, mas também na alteração ou substituição dos websites em que o mesmo foi inicialmente divulgado.⁸ Em *Warhol & Sousa*, os auto-retratos dos dois artistas confundem-se sob os reflexos implícitos de Noé Sendas e do próprio observador. Esta obra é representativa da prática artística de Noé Sendas, que coleciona e transforma imagens através de processos de corte, montagem e manipulação digital para criar composições ambivalentes e enigmáticas. Embora, neste caso, o artista tenha recorrido principalmente a imagens encontradas em livros, catálogos e outros materiais impressos, relembra que:

O projecto de coleccionar auto-retratos era uma aventura. Cada novo auto-retrato obrigava-me a encontrar o seu par, a repensar toda a colecção, a procurar novos museus, outros artistas. Lembro-me de ter caído na tentação [de usar o Google] e que a primeira vez que procurei ‘artists self- portraits’ apareceram 34 imagens [...]. Hoje aparecem milhares. O Coleccionador tornou-se anacrónico (Sendas 2024).

Outro caso incontornável, no mapeamento de reinterpretações contemporâneas do *Auto-retrato* de Aurélia, é o projecto *Phantasia*, de Susana Mendes Silva, datado também de 2007 e facilmente localizável online através do website da artista (Mendes Silva n.d.). O trabalho partiu de um convite da revista *L+arte*, tendo sido também apresentado como série fotográfica, distinguida com o Prémio de Pintura Ariane de Rothschild (2007) e posteriormente integrada na exposição colectiva *Do séc. XVII ao séc. XXI: além do tempo, dentro do Museu*, no MNSR (2009), com curadoria de Maria de Fátima Lambert. Com uma componente performativa subjacente, o projecto de Susana Mendes Silva baseia-se em reproduções

⁸ Nomeadamente, o facto de, em 2016, o Museu da Electricidade ter sido convertido em Museu de Arte, Arquitectura e Tecnologia (maat), com um website próprio que viria a ser substituído em 2020. Consequentemente, para ter acesso a algumas publicações sobre a série *O Coleccionador*, é necessário recorrer ao Arquivo.pt ou ao Internet Archive/Wayback Machine.

digitais do quadro e, simultaneamente, evoca a importância da fotografia no trabalho de Aurélia de Souza, designadamente nos estudos preparatórios para as suas pinturas. A proposta procura recriar o processo de construção do auto-retrato original, encenando os presumíveis movimentos e gestos que antecederam a execução do quadro (Fazenda 2008). A pose estática da pintura converte-se, assim, numa sequência dinâmica de instantâneos que interpelam o observador.

A abordagem performativa ao quadro é ainda mais visível no trabalho de Albuquerque Mendes. Integrada no programa *Cosmuseologias Variáveis*, comissariado por Paulo Mendes, em 2016, a performance *Passagem* encena uma “intervenção” sobre quadro de Aurélia de Souza (fig. 3). Num primeiro momento, o artista apresenta-se como um pintor de cavalete que pretende realizar uma cópia do icónico *Auto-retrato*. Contudo, o confronto entre a sua imagem reflectida num espelho, a tela em construção e a obra de Aurélia rapidamente evolui para uma transfiguração do suposto “original”, à qual a audiência reage com inquietação, por não saber que o verdadeiro quadro foi previamente substituído por uma réplica (Mendes 2023).



Figura 3

Albuquerque Mendes, *Passagem* (2016). Performance integrada no programa *Cosmuseologias Variáveis*, no Museu Nacional Soares dos Reis. Fotografia de Egídio Santos (cortesia).

Dois anos mais tarde, o artista volta a trabalhar sobre a obra de Aurélia, no contexto do projecto *Na inquietude do desejo*, pintando um enigmático “verso” do auto-retrato com casaco vermelho (Lambert 2018), em que a pintora é representada de costas, numa possível alusão a um jogo de espelhos em que ecoa um outro quadro - *No atelier* (c. 1916), pertencente à colecção do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado. Tal como na performance de 2016, para este trabalho Albuquerque Mendes recorreu a uma reprodução digital de alta-resolução impressa sobre tela.

Além destas reinterpretações por autores de referência no panorama da arte portuguesa contemporânea, a investigação realizada permitiu localizar algumas obras derivativas de artistas menos conhecidas, como Filomena

Rocha ou Madalena Lobão-Tello. No primeiro caso, a informação encontrada online corresponde à exposição *Retratos*, no Museu de Ovar (2021), em que a autora apresenta um conjunto de pinturas a óleo, representando artistas, pensadores, escritores e outras personalidades da cultura portuguesa, incluindo também uma reinterpretação do *Auto-retrato* de Aurélia de Souza (Lopes 2021). Os trabalhos derivativos de Madalena Lobão-Tello, pintora e ceramista portuguesa residente no Chile, encontram-se em várias plataformas digitais e denotam um interesse não apenas pela obra mas também pela história de vida de Aurélia. Esta dupla aproximação é bem visível na pintura *Aurelia de Sousa - The narrative of the silent house* (2009), integrada na série *Women of April Country / Mujeres del pais de Abril* (Lobão-Tello 2010).

Ao longo dos últimos anos, o *Auto-Retrato* de Aurélia de Souza tem constituído também objecto de estudo e reinterpretação criativa em meio académico. Um caso significativo é o projecto pedagógico desenvolvido, entre 2021 e 2022, em torno das colecções do MSNR, envolvendo estudantes e docentes da Escola Superior Artística do Porto e da Universidade Lusófona do Porto. Além de explorarem diferentes processos criativos com recurso a tecnologias digitais – como vídeo-animação, *tableau vivant*, *memes e avatars* – os alunos deviam relacionar a obra de arte escolhida com um dos 17 *Objectivos de Desenvolvimento Sustentável* (ODS) incluídos na Agenda das Nações Unidas para 2030. Neste sentido, o trabalho apresentado por Gustavo Maldonado associa o *Auto-retrato* de Aurélia de Souza ao tema da igualdade de género, numa vídeo-animação em que a imagem da artista se transfigura: as roupas originais são substituídas por uniformes ligados a profissões geralmente consideradas masculinas, enquanto a pintora declama um excerto do texto da escritora feminista Paula Graça “Bondade das mulheres vindicada e malícia dos homens manifesta” (1715) (Carvalho *et al.* 2022).

As sucessivas pesquisas online levaram ainda a outro interessante trabalho que cruza o meio académico, as artes performativas e os museus. Recentemente apresentada ao público no Museu Romântico do Porto, a performance/vídeo-dança intitulada *Criação #1: Aurélia De Sousa / Santo António (Autorretrato)* marcou a estreia do programa *Dança no Museu*, em Junho de 2023 (fig. 4). Concebido e dirigido por Joana Providência, numa colaboração entre a Academia Contemporânea do Espectáculo - Escola de Artes e o Teatro do Bolhão, este projecto multidisciplinar associa duas auto-representações da pintora – o *Auto-retrato [com casaco vermelho]* e *Santo-António* (c. 1902) – para interpretar a pintura como objecto de criação coreográfica, assim como “a semelhança e dissemelhança procurada pela artista para a sua autorrepresentação, implicando relações entre o sagrado e o profano, o masculino e o feminino, o introspectivo e o interventivo [...]” (Museu do Porto 2023).

**Figura 4**

Joana Providência (dir.)
Criação #1: Aurélia De Sousa / Santo António
 (Auto-retrato) (2023).
 Interpretação de Daniela Cruz.
 Realização: Pedro Neves.
 Captura de ecrã a partir de vídeo
 disponível no YouTube
 (ACE Escola de Artes 2023), 14.08.2023.

Conclusão

Ao longo da investigação levada a cabo para este texto, e como sempre acontece quando se procuram imagens relacionadas com uma determinada obra de arte na Internet, os algoritmos de pesquisa agregaram não só réplicas digitais do *Auto-Retrato* de Aurélia de Souza e de outras obras da pintora, mas também várias imagens derivativas, publicadas em websites, blogues e redes sociais. A par de apropriações criativas por parte de artistas de referência, encontraram-se muitas imagens associadas a autores sem aparente ligação ao meio artístico, bem como outras publicadas como imagens anónimas ou de autoria ambígua. A principal dificuldade residuiu, portanto, na identificação de obras derivativas relevantes e diversificadas do ponto de vista artístico, incluindo autores consagrados e outros menos conhecidos, conjuntamente com algumas experiências ligadas ao ensino superior artístico. Embora, no caso deste quadro, o número de resultados obtidos nas pesquisas online seja muito inferior ao que acontece com obras-chave de museus com maior projecção internacional, confirmou-se que o mapeamento e a verificação de cada imagem representa sempre um processo exigente e que requer uma abordagem curatorial.

Relativamente a possíveis imagens de partida para os projectos derivativos, constatou-se que, através das plataformas com chancela ou participação institucional (MNSR, Google Arts & Culture), não existe acesso directo a reproduções desta obra em alta resolução. Numa época em que muitos museus disponibilizam digitalizações de grande qualidade em acesso aberto, importa questionar até que ponto tentar impor limites à circulação online de boas imagens do *Auto-Retrato* de Aurélia de Souza pode obstaculizar a sua utilização para fins educativos, investigativos ou criativos. Apesar destes constrangimentos, diferentes artistas e estudantes de artes têm-se apropriado deste quadro para desenvolver novos projectos. No conjunto das várias propostas analisadas, é possível identificar duas tendências opostas: por um lado, a transfiguração do original de modo a criar imagens híbridas ou narrativas ficcionais; por outro, a exploração de processos performativos como ancoragem à realidade física. Com efeito, alguns dos trabalhos

apresentados neste texto, ao serem realizados ou expostos em espaços museológicos (MNSR, Museu do Porto), problematizam a materialidade da pintura original, sobrepondo-lhe outras camadas de significado e diferentes possibilidades de fruição, muitas vezes baseadas em processos e tecnologias digitais.

Verifica-se assim que, através das redes, o desdobramento da imagem original e a sua associação a criações derivativas constrói uma constelação de referências visuais que cria um novo, e sempre transitório, imaginário em torno da obra digitalizada. O auto-retrato original torna-se, assim, ainda mais esquivo, à medida que, entre a artista e a sua imagem reflectida, se vão interpondo outros olhares, outros reflexos e outras imagens.

AGRADECIMENTOS

A autora agradece a generosa colaboração de: Albuquerque Mendes, Egídio Santos, Maria de Fátima Lambert, Joana Providência, Joana Simões Henriques, Noé Sendas, Rodrigo Carvalho e Susana Mendes Silva.

REFERÊNCIAS

ACE Escola de Artes / Teatro do Bolhão. 2023. Criação #1: Aurélia De Sousa / Santo António (Autorretrato) [vídeo].
<https://www.youtube.com/watch?v=0kkACbfeR2o>

Alarcó, Paloma. 2007. “Ante el Espejo”. In *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso*, editado por Paloma Alarcó. Madrid: Ediciones El Viso, Museo Thyssen-Bornemisza Museum e Kimbell Art Museum, 47-59.

Barranha, Helena. 2018. “Derivative Narratives: The Multiple Lives of a Masterpiece on the Internet”. In *Museum International*, vol. 70, nos. 1-2: 22-33. <https://doi.org/10.1111/muse.12190>

Barranha, Helena. 2019. “Mirrors and variations: from digitised portraits to derivative artworks”. In *Re_Visiones sobre Arte, patrimonio y tecnología en la era digital*, editado por Carlos Foradada Baldellou e Pilar Irala-Hortal, 333-337. Zaragoza: IAACC Pablo Serrano.

Birnbaum, Daniel. 2000. “1900: Art at the Crossroads”. In *Artforum*.
<https://www.artforum.com/print/200001/1900-art-at-the-crossroads-50789>

Carvalho, Rodrigo; Lima, Cláudia; Barreto, Susana e Eliana Penedos-Santiago. 2022. “Digital Media and Sustainable Development Goals Breathe New Life into the Artworks From the Soares dos Reis National Museum”. In *The European Conference on Arts, Design & Education 2022 Official Conference Proceedings*.
<https://doi.org/10.22492/issn.2758-0989.2022.11>

DGPC – Direção-Geral do Património Cultural. 2008. *MatrizPIX*.
<http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Home.aspx>

Fazenda, Maria do Mar. 2008. “Phantasia”. In *3º Prémio de Pintura Ariane de Rothschild*. Lisboa: Banque Privée Edmond de Rothschild Europe, 22-23.

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian. 2021. *Exposição: Artistas Portuguesas de 1900 a 2020*.
<https://gulbenkian.pt/agenda/tudo-o-que-eu-querol/>

Groys, Boris. 2016. “The Truth of Art”. *E-flux Journal* #71.
<https://www.e-flux.com/journal/71/60513/the-truth-of-art/>

Lambert, Maria de Fátima. 2018. “Na inquietude do desejo – Aurélia Sousa versus Albuquerque Mendes”.
https://ined.e-se.ipp.pt/sites/default/files/2019-02/Albu.Auto_.09.04.Fatima%20lambert%20rev.MFL_.pdf

Lobão-Tello, Madalena. 2010. “Aurelia de Sousa - The narrative of the silent house”. *FineArtAmerica*.
<https://fineartamerica.com/featured/aurelia-de-sousa-the-narrative-of-the-silent-house-madalena-lobao-tello.html>

Lopes, José. 2021. “Filomena Rocha expõe ‘Retratos’ no Museu de Ovar”. *Etc. e Tal Jornal*.
<https://etcetaljornal.pt/j/2021/07/filomena-rocha-expoe-retratos-no-museu-de-ovar/>

Lowe, Adam. 2017. “Changing Attitudes to Preservation and Non-Contact Recording”. In *Copy Culture: Sharing in the Age of Digital Reproduction*, editado por Brennan Cormier, 51-65. London: V&A Publishing.
<https://www.vam.ac.uk/research/projects/reach-reproduction-of-art-and-cultural-heritage>

Mendes, Albuquerque. 2023. Entrevista com Albuquerque Mendes, conduzida pela autora [via videoconferência Zoom].

Mendes Silva, Susana. n.d. “Phantasia”. *Susana Mendes Silva*.
<http://www.susanamendessilva.com/Project.aspx?ID=30>

MNSR - Museu Nacional Soares dos Reis. 2002. *Colecção / Pintura*. <https://arquivo.pt/wayback/20030702143017/http://www.mnsr-ipmuseus.pt:80/colecoes/pintura/06.html> //

MNSR - Museu Nacional Soares dos Reis. 2023. Museu Nacional de Soares dos Reis (*homepage*). <https://museusoaresdosreis.gov.pt/>

MNSR - Museu Nacional Soares dos Reis. 2024. *Coleções / Tesouros Nacionais*. <https://museusoaresdosreis.gov.pt/colecoes/>

Museu do Porto. 2023. “Dança no Museu — Criação #1: Aurélia de Sousa / Santo António (Autorretrato)”. <https://museudoporto.pt/recurso/danca-no-museu-criacao-1-aurelia-de-souza-santo-antonio-autorretrato/>

Oliveira, Maria João Lello Ortigão de. 2022. *Vida e Segredo. Life and Secret. Aurélia de Souza 1866-1922*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis.

Pepi, Michael. 2011. “Iconology in the Age of the Algorithm”. *Artwrit*, Vol. VI, Spring 2011. <http://www.artwrit.com/article/iconology-in-the-age-of-the-algorithm/>

Sanderhoff, Merete (ed.). 2014. “Foreword”. In *Sharing is Caring - Openness and sharing in the cultural heritage sector*, editado por Merete Sanderhoff. Copenhagen: Statens Museum for Kunst.

Stalder, Felix. 2018. *The digital condition*. Cambridge: Polity Press

Sendas, Noé. 2024. Entrevista conduzida pela autora [via email].

Silva, Raquel Henriques da. 2004. *Aurélia de Souza*. Lisboa: Edições Inapa.

UNIGE - University of Geneva. 2020. “Introductory Remarks: Museums and the Digital Shift”. *IIIC - Digitization of Museum Collections*. <https://www.digitizationpolicies.com/>

Waldorf, Sarah; Stephan, Annelisa (eds.). 2020. *Off the Walls: Inspired Re-Creations of Iconic Artworks*. Los Angeles, California: Getty Publications.

Wikimedia Commons. 2023. *Commons: Derivative works*. https://commons.wikimedia.org/wiki/Commons:Derivative_works#What_about_images_of_copyrighted_characters_in_public_domain_works

Wikipedia. 2023. *Aurélia de Sousa*. https://pt.wikipedia.org/wiki/Aur%C3%A9lia_de_Sousa

Santo António de Aurélia de Souza e *Untitled #215* de Cindy Sherman: da fotografia à pintura, da pintura à fotografia

David Marques

NOVA FCSH

Resumo:

Neste artigo colocamos a obra de fotografia *Untitled #215* (1989) de Cindy Sherman em relação com a pintura *Santo António* (c.1902) de Aurélia de Souza. Encenando-se provocatoriamente como homens religiosos do passado, as artistas investem num corpo virtual, um corpo prostético (recorrendo aos termos de Emanuele Coccia) e abordam a tradição eminentemente machista de produção de imagens no ocidente e o seu lugar, enquanto mulheres, nas sociedades suas contemporâneas.

Propomos que o recurso à encenação e à prática de *crossdressing* e a dimensão interdisciplinar do autorretrato de Aurélia – feito a partir de fotografias que a própria produziu – são aspetos fundamentais para reconhecer a modernidade da obra. Defendemos que, em *Santo António*, a pintora encontrou na destabilização da autorrepresentação uma forma de resistir à fixação da sua subjetividade – atitude que, anos mais tarde, esteve na base do trabalho da fotógrafa norte-americana e que aqui relacionamos com o pensamento de Joan Rivière e de Judith Butler.

Palavras-chave: autorrepresentação, interdisciplinaridade, género, encenação, masquerade.

Abstract:

In this article we place the photography work *Untitled #215* (1989) by Cindy Sherman in relation to the painting *Santo António* (c.1902) by Aurélia de Souza. Provocatively staging themselves as religious men of the past,

the artists invest in a virtual body, a prosthetic body (using Emanuele Coccia's terms) and address the eminently sexist tradition of image production in the West and their place, as women, in societies their contemporaries. We propose that the use of staging and the practice of crossdressing and the interdisciplinary dimension of Aurélia's self-portrait – made from photographs that she herself produced – are fundamental aspects to recognize the modernity of the work. We argue that, in *Santo António*, the painter found in the destabilization of the self-representation a way of resisting the fixation of her subjectivity – an attitude that, years later, was the basis of the north american photographer's work and which we relate here to Joan Rivière and Judith Butler's arguments.

Keywords: self-representation, interdisciplinarity, gender, performing, masquerade.

Neste artigo colocamos a obra de fotografia *Untitled #215* (1989) de Cindy Sherman em relação com a pintura *Santo António* (c.1902) de Aurélia de Souza. Defendemos que, em *Santo António*, Aurélia encontrou na destabilização da autorrepresentação uma forma de resistir à fixação da sua subjetividade – atitude que, anos mais tarde, esteve na base do trabalho da fotógrafa norte-americana. O recurso à encenação e à prática de *crossdressing* e a dimensão interdisciplinar do autorretrato de Aurélia (que também encontramos na obra de Sherman) são importantes para reconhecer a sua modernidade.

Para a escrita deste artigo são particularmente relevantes as investigações de Raquel Henriques da Silva sobre a aproximação de Aurélia de Souza às temáticas religiosas (2016), a monografia *Cindy Sherman 1975-1993* de Rosalind Krauss (1993) e um artigo de João Manuel de Oliveira a partir de reflexões sobre as ideias de performance de género de Judith Butler e da feminilidade como máscara de Joan Rivière (2012).

Numa das suas obras mais intrigantes, *Santo António* (ca. 1902) (fig. 1), Aurélia de Souza (1866-1922) pinta o próprio rosto num corpo vestido de Santo António em oração. Sendo um dos seus maiores formatos (um óleo sobre tela ao alto, 175x139 cm), ele dialoga com a tradição do retrato de aparato. Segundo Raquel Henriques da Silva, “Aurélia deu ao Santo, sem registo icónico preciso, o seu rosto, as suas mãos e a fragilidade elegante do seu corpo” (Silva 2016, 87).



Figura 1
Aurélia de Souza, *Santo António*, (c. 1902).
Câmara Municipal do Porto | Acervo Museu
e Bibliotecas do Porto - Casa Marta Ortigão
Sampaio, CMMOS.1978.31.0117



Figura 2
Cindy Sherman, *Untitled #215* (1989)
Impressão cromogénica a cores
74.25 x 51 inches (188.6 x 129.54 cm)
© Cindy Sherman
Courtesy the artist and Hauser & Wirth

Entre 1988 e 1990, quase noventa anos depois da realização de *Santo António*, a artista norte-americana Cindy Sherman (n. 1954), produziu, quando vivia em Roma, a série *History Portrait Series*. Aqui, usando-se como modelo, à semelhança do que havia feito noutros trabalhos até então, Sherman veste-se, maquilha-se e encena-se, em citações mais ou menos diretas de ‘grandes obras’ da pintura europeia do século XV ao século XVIII. *Untitled #215* (fig. 2), na qual a artista aparece como jovem cardeal, apresenta algumas semelhanças com *Santo António*.

Um acaso curioso fez com que, de novembro de 2022 a abril de 2023, ambas as obras tenham estado expostas, ao mesmo tempo, na cidade do Porto: *Santo António*, de 24 de novembro de 2022 a 21 de maio de 2023, esteve no Museu Nacional Soares dos Reis (no âmbito da exposição *Vida e segredo – Aurélia de Souza 1866-1922*) e *Untitled #215*, de 4 de outubro de 2022 a 16 de abril de 2023, pôde ser vista no Museu de Arte Contemporânea Serralves (no âmbito da exposição *Cindy Sherman: Metamorfoses*).

Santo António apresenta-se num eixo claro de verticalidade e numa proporção do corpo humano quase real. Aurélia surge de pé, na totalidade da sua figura, com uma auréola na cabeça. De salientar, a integridade da sua presença em oração, transcendentalizada num Santo, “entre a história e o mito” (Silva 2016, 88).

A figura andrógina ocupa a zona central do quadro e o primeiro plano – atrás de si alguns livros e uma cruz. As mãos finas tocam-se num gesto expressivo que prepara a oração e os olhos encaram-nos diretamente. O rosto e as mãos claras sobressaem do fundo e da roupa acastanhada (o burel franciscano), colocando o foco, claramente, na parte central e superior da pintura e favorecendo um movimento do olhar de baixo (mais escuro) para cima (mais claro). A pintura utiliza tons escuros e trabalha sobre os timbres da cor e variações de luz.

Para compreender a origem de *Santo António* sugere-se que Aurélia talvez tenha visto o polémico *Ecce Homo* de António Carneiro, de 1901, onde este se autorrepresenta como Cristo. A obra de Carneiro foi resultado de uma encomenda da Misericórdia do Porto, que a recusou, causando grande polémica. Apesar disso, a obra esteve exposta na galeria do pintor, onde Aurélia poderá tê-la visto. Carneiro e Aurélia partilham um uso particular da luz, plausivelmente influenciados por Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929).

Também Columbano Bordalo Pinheiro, no seu *Santo António* de 1898, usou como modelo facial a sua esposa. Sabendo-se que Aurélia visitou a Exposição Universal de 1900, em Paris, quando lá estudava, segundo Maria João Oliveira (2006), é muito provável que a artista tenha tido oportunidade de ver a obra de Columbano.

Aurélia dedicou-se à fotografia como prática artística, produzindo imagens ao ar livre, no campo, no jardim, em espaço doméstico ou urbanizado. Usou também as fotografias como instrumento de trabalho na realização de obras de pintura.

Conhecem-se duas fotografias, com posturas diferentes de mãos e braços, produzidas, provavelmente, com o intuito de realizar *Santo António*, tendo sido escolhida a que apresenta as mãos postas numa prece encenada. Em ambas, Aurélia procura sucumbir-se pelas vestes, que talvez tenha costurado ela própria, numa pose expressiva. Não parece haver dúvidas, portanto, de que é “um trabalho pleno de fotografia” (Silva 2016, 88).

Quando a fotografia é industrializada, em meados da década de 1850, as mulheres trabalhadoras assumiram um papel importante, dedicando-se ao árduo trabalho (manual) de quebrar ovos para impressões de albumina, revestir papéis fotográficos e colorir e retocar impressões à mão. Ao mesmo tempo, a fotografia tornou-se aceitável para as mulheres aristocráticas, como passatempo doméstico de senhoras privilegiadas, e “as mulheres adotaram a fotografia avidamente como a prática artesanal que muitas vezes recusava uma categorização fácil” (Ritches 2019, 285).

A fotografia como uma forma de gravura manual foi perdida para a fotografia de gelatina de prata “direta” que dominou o século XX, privilegiando a visão cristalina da fotografia, que Walter Benjamin descreve como um libertar da mão, transferindo funções artísticas “sobre o olho olhando para uma lente”.

Nessa mudança da mão para o olho, as associações de gênero, de toque e visão não são insignificantes, como refere Ritches.

Um dos primeiros investigadores a lançar as bases para aquilo que viria a ser a fotografia foi uma mulher, a química Elizabeth Fulhame, ao descobrir a catálise e a fotorredução. A sua experiência com sais de ouro sensíveis à luz criou imagens fotográficas em tecido. As descobertas de Fulhame foram publicadas, em 1794, na obra *An essay on combustion, with a view to a new art of dying and painting: wherein the phlogistic and antiphlogistic hypotheses are proved erroneous*.

Desde o seu aparecimento, a fotografia tem sido objeto de reflexão em relação com a pintura, nas suas similitudes e nas suas diferenças. Como aponta Margarida Medeiros (2000), “tanto quanto a história nos permite apurar, alguns dos artistas contemporâneos da fotografia foram desta grandes entusiastas – caso de Degas, Delacroix, Ingres, Fantin-Latour –, enquanto outros foram ferozes detractores ou caricaturistas – caso de Courbet e Baudelaire, por exemplo” (Medeiros 2000, 41). A semelhança com a realidade permitida pelos processos fotográficos foi objeto de discussão e polémica nas primeiras décadas da sua prática. A fotografia, com os seus meios técnicos inovadoras, vinha roubar à pintura a exclusividade na cópia do mundo tal qual ele é.

O trabalho de Cindy Sherman tem algumas particularidades que o tornaram um caso de enorme reconhecimento por parte do público e da crítica. Sherman utiliza a fotografia como *medium* e usa-se a si própria como modelo em quase todas as obras, no entanto, tenta desaparecer ao encarnar personagens completamente diferentes entre si. Sherman mascara-se, maquilha-se, usa próteses e adereços, evocando, maioritariamente, figuras de mulheres. Por vezes, estas figuras são estereótipos de mulheres do cinema, da televisão ou da pornografia, aquilo a que Rosalind Krauss chamou de “packaged identity” (*apud* Best 2019, 407).

A artista dá-nos, através destas imagens tão reconhecíveis, o olhar canónico, o ponto de vista normalizado da sociedade sobre as mulheres. Ao fazê-lo, lembra-nos as normas que tenderam (tendem) a fixar as mulheres em papéis específicos, mas abre, ao mesmo tempo, a possibilidade de fluidez e transformação da sua identidade, ao apresentar-se em personagens variadas. A apropriação e a distorção são, pois, operações comuns nas suas séries, que aborda, muitas vezes, com ironia e humor. Sherman joga com os códigos culturais e visuais da arte, do gênero, da fotografia e da cultura de celebridades. As obras de Sherman não são autorretratos, mas sim representações “aperfeiçoadas” pela distância da câmara ou da objetiva que as capta – como comentou Rosalind Krauss, são “a copy without an original” (Krauss 1993, 19).

Há, evidentemente, na sua obra, uma dimensão de autorrepresentação e um questionamento sobre a identidade, e sobre a sua *performance* e representação. Como explica Margarida Medeiros a este propósito:

Na obra de Cindy Sherman parecem-me confluir diversos aspectos que são nucleares para o tema da auto-representação: 1) o questionamento da identidade e da sua configuração psíquica; 2) a projecção sobre o corpo da interrogação sobre a identidade; 3) o uso da fotografia como linguagem privilegiada para encenar o discurso auto-referencial (Medeiros 2000, 121).

Em 1989 e 1990, Sherman voltou a sua atenção, como já referido, para a história da arte. Na série *History Portraits*, recorrendo a próteses, maquilhagem, figurinos e vários adereços, e assumindo expressões e posturas corporais específicas, Sherman faz citações, mais ou menos diretas, de retratos de mulheres e de alguns homens, considerados exemplos de grandes obras de pintura europeia do século XV ao século XVIII. Em *Untitled #205*, por exemplo, Sherman faz uma citação a *La Fornarina*, um retrato da amante de Raphael. Em *Untitled #204* evoca três retratos diferentes de Ingres – *Madame de Senonnes* (1814), *Madame Moitessier* (1856) e *Madame Rivière* (1908-06).

Nesta série há várias citações de obras de temática religiosa. Dos trinta e cinco retratos históricos, nove têm fundo religioso, das quais sete são personagens principalmente associadas ao catolicismo: três vezes uma Maria, e quatro dignitários da hierarquia da Igreja Católica Romana (além da judia Judite e do deus grego Baco).

Segundo Freda Dröes (1998), no corpo de trabalho de Sherman, apesar das referências à religião não serem muitas, a religião aparece principalmente com estatuto de passado, de história: “(...) religion is to be found as manifestation and as history, as giving meaning to life and as developing conscience” (Dröes 1998, 111).

Em *Untitled #215*, Cindy Sherman apresenta-se como cardeal – frontal, mas sem nos olhar diretamente. As suas mãos seguram-se uma à outra em repouso e exibem num dos dedos um anel aparentemente valioso. A maquilhagem é exagerada e a cor da pele do rosto e das mãos contrasta com a pele dos olhos mais clara. Sobre a peruca curta, de corte masculino, tem um chapéu escuro. As vestes apresentam alguma opulência e os tecidos são pesados e trabalhados, com bordados e galões. Na parte inferior das vestes, veem-se duas cruzes cortadas pela metade, já no limite da imagem.

Ao contrário de outras fotografias da série em que se representam figuras de mulheres com parte do corpo expostas, o corpo aparece aqui completamente tapado, quase desaparecendo debaixo da roupa. O fundo da figura é um tecido drapeado de tons avermelhados e à esquerda, na sombra, entrevê-se um busto de um homem.

Rosalind Krauss (1993) descreve o movimento de Sherman para a história da arte como um movimento para cima, para a vertical e para o sublime, o *gestalt* – usando a convenção tradicionalista de que a arte dita erudita está acima, num pedestal. Para a autora, os *History Portraits* constroem os significantes da forma que a arte erudita celebra (significantes de verticalidade) e misturam-nos com significantes da totalidade da *gestalt*.

A moldura é um desses significantes que, nestas fotografias, são parte da obra. Segundo Kraus:

For the frame is what produces the boundary of the work of art as something secreted away from ordinary space-at-large, thereby securing the work of art's autonomy; and at the same time the frame's contour echoes the conditions of boundary and closure that are the very foundations of form (Krauss 1993, 173).

Em alguns casos são as cortinas ou espelhos no fundo que “emolduram” as figuras, ou os seus rostos especificamente. Outro signifiante, aponta Krauss, tem que ver com a verticalidade proposta nesta série associada à arte erudita, literalmente, arte de “alta cultura” (*high art* em inglês).

As partes de corpo falsas usadas nas imagens, na sua óbvia artificialidade, participam de uma ideia de véu que oculta a verdade e que pode ser afastado – elemento que poderíamos encontrar em muitas obras de pintura. Ao mesmo tempo, a sua portabilidade (parecem efetivamente fantasias que se podem retirar com facilidade) lembra-nos que, ao contrário de um véu, por de trás destas partes de corpo falsas está a “opacity of the body's matter” (Krauss 1993, 174).

O aparente peso e o movimento de deslizar destas próteses no corpo modelo, acrescentam à tensão vertical/horizontal das imagens. De certo modo, essa tensão é também uma forma de “desacreditar” a verticalidade na tradição da pintura a que se refere Sherman.

Rosi Braidotti (1994) interpreta a série de Sherman como um exemplo perfeito de compromisso nómada com essências históricas, direcionado para uma mudança no conteúdo normativo. Para Braidotti, a fotógrafa combina mudanças de localização com uma declaração política poderosa sobre a importância de localizar agência precisamente em mudanças, transições e repetições miméticas:

A perfect example of nomadic engagement with historical essences, aimed at displacing their normative charge, is offered by the American artist Cindy Sherman. In her History Portraits, she enacts a series of metabolic consumptions of different historical figures, characters, and heroes, whom she impersonates with a stunning mixture of accuracy and irony. Through a set of parodic self-portraits in which she appears in different guises as many different “others,” Sherman couples shifts of location with a powerful political statement about the importance of locating agency precisely in shifts, transitions, and mimetic repetitions (Braidotti 1994, 169-170).

Entre *Santo António* e *Untitled #215* existem algumas semelhanças, antes de mais, formais: são dois retratos clássicos (um de corpo inteiro, outro de meio corpo), representando duas figuras masculinas religiosas frontais, quase engolidas pelas vestes, das quais sobressaem os seus rostos e mãos, com objetos no fundo. No caso de *Santo António*, os livros (numa alusão ao estudo) e uma cruz, no caso do jovem cardeal de Sherman, o busto masculino

classicista que representa o poder, informam-nos dos contextos históricos e sociais aos quais as figuras pertencem.

Ambas as artistas evocam figuras do passado, construindo imagens andróginas liminares. O que é que elas dizem quando se apresentam como uma imagem que se refere a um homem? Aurélia e Sherman, ao disfarçarem-se ao encenarem-se como santo ou cardeal, estão, por um lado, a ocupar um lugar que muitas vezes foi vedado às mulheres e, por outro, a desconstruir noções do sagrado e da sua inscrição na cultura e na sociedade, como manifestação de poder.

A utilização do disfarce é aqui da maior importância. Enquanto Sherman representa uma certa opulência através desta figura de cardeal com traje e adereços valiosos, Aurélia apresenta-se “franciscana” e humilde – símbolo do desapego das coisas terrenas.

Seguindo as reflexões de Emanuele Coccia sobre a roupa e a moda, pode-se arriscar dizer que as artistas investem num corpo virtual, um corpo prostético, que lhes permite reivindicar uma duplicidade corporal essencial – “o corpo humano é sempre incompleto”, diz Coccia. Talvez no caso de Aurélia e Sherman, a ocupação destes objetos, prontos a serem “ocupados” por alguma coisa, como sugere o filósofo, sublinhe a natureza exclusiva de alguns espaços simbólicos:

C'est comme si le corps de l'homme était séparé en deux: une portion anatomique et une portion prothétique, purement surnuméraire, qui consiste en une portion quelconque de monde, en un objet, et qui se donne à connaître et existe avant tout comme lieu vide qui doit être occupé par quelque chose. Le vêtement est l'indice d'une duplicité corporelle essentielle: le corps humain n'est jamais entièrement donné, il est toujours incomplet (Coccia 2019, 148).

Para Coccia, a moda deve ser entendida como uma faculdade transcendental do indivíduo e como o poder de um corpo de se vestir (e investir), e assim transformar uma porção estrangeira do mundo no lugar da sua própria aparência e da sua verdade. O gesto de vestir determinada roupa e de *performar* outras identidades, reconhecidamente longínquas, fá-las aparecer como imagens de si próprias. Nesse sentido, elas exprimem o paradoxo que é a máscara, o paradoxo da medialidade, aquele pelo qual o nosso corpo é *medium*, “(...) véhicule qui nous transforme nous-mêmes en images et qui nous oblige à nous approprier des images pour donner forme à notre corps” (Coccia 2019, 153).

O disfarce, como aponta James Hall (2022), era praticado já há muito tempo por pintores como Michelangelo e Vasari, que encarnaram santos mortos. As representações e as “máscaras” tornaram-se mais comuns entre os artistas na segunda metade do século XVI, quando se incorporou na teoria da arte a ideia de que “(...) a não ser que o artista quisesse experimentar as emoções que retratava e realizasse essas expressões e gestos, não conseguiria fazer uma reprodução convincente” (Hall 2022, 37-38).

O *crossdressing*, como operação artística, não procurava, como descreve Hall, um entendimento total da personagem representada (a bem da *mimesis* na representação) mas antes, geralmente, colocar luz sobre a violência das normas sociais associadas aos gêneros e à possibilidade de dissidências. Foi, por isso, bastante comum entre os/as artistas das vanguardas como Marcel Duchamp (1887-1968), que criou a personagem feminina Rose Sélavy, alter-ego corporificado e fotografado, dando ao tema algum respeito institucional.

Esse reconhecimento permitiu que outros/as artistas (principalmente homens) desenvolvessem práticas semelhantes. Também Claude Cahun (1894-1954), fotógrafa surrealista, escreveu sobre androginia, apresentou-se em *performances* experimentais com gênero indefinido e produziu inúmeros autorretratos com uma imagem ambígua em termos de gênero, como no caso do autorretrato junto ao espelho, *Self Portrait (Reflected in Mirror)*, c. 1928.

Em *Womanliness as a masquerade* (1929), Joan Rivière reflete sobre uma paciente que, em contexto profissional, contacta com muitos homens, e percebe que uma das estratégias usadas por ela para diminuir a ansiedade é a “coqueterie” – manifestada numa forma de estar e de se expressar que lhe garante confirmação por parte dos homens, suscitando indiretamente neles interesse sexual.

Ao constatar que não existem diferenças entre aquilo que chama de feminilidade mascarada e de feminilidade genuína, Rivière “lança uma suspeição sobre o pensamento essencialista que considera a existência da genuinidade do gênero, fortemente ancorada na sua base biológica” (Oliveira 2012, 39). Se pensarmos que a feminilidade pode ser um recurso usado como máscara, ela ganha dimensão performativa.

Uma das possibilidades de leitura que Judith Butler (1993) faz do texto de Rivière é a ideia da *performance* de gênero. Para Butler o gênero “faz-se” ao invés de “se ser”, como aponta João Manuel de Oliveira (2012).

Na perspectiva de Butler (1993), o *drag* ou o *crossdressing* são exemplos de práticas de subversão do gênero que “desestabilizam a equação sexo/gênero/desejo, como possibilidades de resistência às normas de gênero” (Oliveira 2012, 40). Estas práticas podem ajudar-nos a compreender como funcionam os processos de imitação do gênero já que “qualquer processo de assunção identitária de gênero corresponde a uma prática de *impersonation* para a qual não há original que possa ser imitado” (Oliveira 2012, 40).

A feminilidade como máscara de Rivière, não se constituindo como prática subversiva, ilustra, como explica Oliveira, o constante devir entre a desejada homologia entre sexo e gênero, que as normas de gênero impõem como forma de manter a convicção de que são naturais, essenciais e ontológicas.

Não havendo evidência de nenhum tipo de identificação de Aurélia e Sherman com o gênero masculino, trata-se, nos casos destas obras, de operações de *crossdressing* que não expressam um desfasamento

das autoras em relação aos seus géneros biológicos, mas que fazem propostas de desestabilização e de reflexão sobre as suas subjetividades. Para isso, usam uma máscara que nos obriga a passar por estes homens para pensarmos sobre elas e sobre outras mulheres.

Esta operação de *crossdressing* recorre à imitação para, como sugere Judith Butler, nos dar a ver o género como uma imitação da imitação, sem original:

Drag constitutes the mundane way in which genders are appropriated, theatricalized, worn and done; it implies that all gendering is a kind of impersonation and approximation. If this is true, it seems, there is no original that drag imitates, but gender is a kind of imitation for which there is no original; in fact it is a kind of imitation that produces the very notion of the original as an effect and consequence of the imitation itself (Butler 1993, 313).

Aurélia e Sherman mostram que as figuras de homens religiosos são construções teatralizadas, que podem ser *performadas* por elas também. A tensão que ambas as artistas criam não é apenas com as representações de género, mas também com a história da arte. Aurélia e Sherman desenvolvem mesmo um diálogo tensional com o próprio *medium* em que operam, remetendo-nos, de forma mais ou menos direta, para outro suporte – a fotografia para a pintura e a pintura para a fotografia. Apesar de, na obra de Aurélia, o uso da fotografia não ser explícito no resultado, já que ela integra a obra apenas processualmente, as fotografias de Santo António existem como objetos autónomos.

Aurélia e Sherman operam numa lógica de tradução. A primeira fotografa-se enquanto Santo António, traduzindo para a câmara a imagem canónica deste e parte daí para traduzir essa imagem fotográfica numa imagem pintada. A segunda reproduz, disfarçando-se, uma figura quase estereotipada da pintura clássica, para a traduzir numa imagem fotográfica, que emoldura como se de uma verdadeira pintura se tratasse. No entanto, mais do que um caminho de uma disciplina para chegar a outra, nestas duas obras encontramos uma dinâmica de interdisciplinaridade – fotografia e pintura ativam-se mutuamente, ainda que de maneiras distintas.

A particularidade de nas duas obras se representarem figuras religiosas também deve ser levada em consideração. Na história da arte, algumas das artistas que tiveram oportunidade de desenvolver uma prática artística foram efetivamente aquelas que optaram pela vida religiosa e, nesse contexto, aprenderam a pintar. A temática religiosa foi um espaço possível para a prática artística das mulheres ao longo dos séculos.

As duas artistas, produzem retratos, usando-se como modelos, a partir de figuras de homens religiosos, colocando em diálogo, de forma mais ou menos evidente, pintura e fotografia, códigos normativos associados a homens e a mulheres e questionando também a noção do sagrado. Uma provocação irónica parece atravessar *Santo António* e *Untitled #215* – ao patriarcado e à Igreja Católica –, encontrando, as autoras, noutras disciplinas, ferramentas para olhar com distância para si próprias.

Podemos dizer que, no final do século XX, Sherman faz um movimento da fotografia para a pintura, ao contrário de Aurélia de Sousa que, no princípio do mesmo século, usa a fotografia para chegar à pintura – uma recorre, processualmente, a uma arte relativamente recente para desenvolver um trabalho de pintura de matriz clássica, mas já alinhada com certos valores do modernismo, a outra trabalha com a fotografia, que nos anos 1980 está já solidamente estabelecida como disciplina artística, para evocar a pintura dos séculos anteriores.

O facto de a obra de Sherman poder ser vista como um desdobramento (não intencional) da proposta irónica de Aurélia de Sousa revela aspetos da pintura que nos permitem reconhecer-lhe uma atitude modernista: a destabilização do género na representação pelo recurso à encenação e ao *crossdressing*, o humor provocador, a interdisciplinaridade.

Lado a lado, as obras ajudam a refletir sobre a relevância do contexto pessoal e social em que as pintoras se encontravam quando as produziram, sobre a importância da dimensão processual das obras na produção de discursos artísticos não-académicos e, claro, sobre as possibilidades de expansão do conceito de autorrepresentação.

Enquanto Aurélia se fotografa processualmente, Sherman pinta-se “conceptualmente”, uma vez que recria uma pintura com os meios da fotografia. Assim, ambas contextualizam, direta ou indiretamente, a sua obra na longa tradição de produção de imagens no ocidente, uma tradição patriarcal e eminentemente machista, inscrevendo-se nela sem pudor.

REFERÊNCIAS

- Best, Susan.** 2019. “From Representation to Affect: Beyond Postmodern Identity Politics in Feminist Art”. In *A companion to feminist art*, editado por Maria Elena Buszek e Hilary Robinson. John Wiley & Sons, 405-417.
- Butler, Judith.** 1993. “Imitation and Gender Insubordination”. In *The Lesbian and Gay Studies Reader*, editado por Henrt Ablove, Michele Aina Barale, David M. Halperin. Nova Iorque: Routledge: 307-320.
- Braidotti, Rose.** 1994. *Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Coccia, Emanuele.** 2019. *La vie sensible*. Barcelona: Rivages Poche – Petite Bibliothèque, Barcelona.
- Dröes, Freda.** 1998. “Sherman’s Shadows: Pictures of Corporeality and Religion”. In *Begin with the body. Corporeality Religion and Gender*, editado por Jonneke Bekkenkamp e Maaïke de Haardt. Leuven: Peeters, Bondgenotenlaan: 111-134.
- Hall, James.** 2022. “Silêncio e Eloquência”. In *In Vida e Segredo, Aurélia de Sousa 1866-1922* (catálogo), editado por António Ponte. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis.
- Krauss, Rosalind.** 1993. *Cindy Sherman 1975- 1993*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc.
- Medeiros, Margarida.** 2000. *Fotografia e Narcisismo - O Auto-retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Oliveira, Maria João Lello Ortigão de.** 2006. *Aurélia de Sousa em contexto: a cultura artística no fim de século*. Lisboa: Coleção arte e artistas, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Oliveira, João Manuel de.** 2012. “O rizoma ‘género’: cartografia de três genealogias”. *e-cadernos CES* [Online]. journals.openedition.org/eces/962
- Ritches, Harriet.** 2019. “Busy Hands, Light Work: Toward a Feminist Historiography of Hand-Made Photography in the Era of the ‘New Materiality’”. In *A companion to feminist art*, editado por Maria Elena Buszek e Hillary Robinson. John Wiley & Sons: 261-281.
- Silva, Raquel Henriques da.** 2016. “Aproximação à pintura de temática religiosa de Aurélia de Sousa: o feminismo em acção”. In *Aurélia de Sousa. Mulher Artista (1866-1922)*, editado por Filipa Lowendes Vicente. Lisboa: Tinta da China: 79-90.

Reconfigurar o cosmos: Poética do ateliê

Jéssica Duarte Silva

FLUP

Resumo:

Da guilda ao ateliê comum das academias, das escolas à casa privada de cada artista, todas estas configurações espaciais espoletam relações dialógicas peculiares bem como sedimentam o processo de alteridade, inerente às dinâmicas de sociabilidade.

O ateliê privado – refúgio do corpo e da mente – é, de modo particular, um dos lugares cuja interioridade arquitetônica cumpre as exigências da criação artística: silêncio, concentração, distanciamento da multidão. Nele, a solidão acolhe e fecunda a imaginação e todos os meandros relativos ao processo criativo.

Conscientes dos anteriores imperativos, aos quais se aliam a interioridade do Ser e dos espaços, a mundividência feminina e a dimensão sensível, explora-se comparativamente esses aspetos a partir da análise pictórica de *No Ateliê* (c.1916) de Aurélia de Souza e *Atelier, Lisbonne* (1934-5) de Maria Helena Vieira da Silva.

Palavras-chave: ateliê(s), Aurélia de Souza, Maria Helena Vieira da Silva, interioridade, pintura portuguesa.

Abstract:

From the guild to the common studio of academies, from schools to the private home of each artist, all these spatial configurations trigger peculiar dialogical relationships as sediment the process of alterity, inherent to the dynamics of sociability.

The private studio – a refuge for body and mind – is one of the places whose architectural interiority meets the requirements of artistic creation: silence, concentration, distance from the crowd. In it resides a welcoming solitude that fertilizes the imagination and all the intricacies related to the creative process. Aware of the previous imperatives, to which the interiority of Being and spaces, the feminine worldview and a sensitive dimension are combined, these aspects are comparatively explored from a pictorial analysis of *Ateliê* (c.1916) by Aurélia de Souza and *Atelier Lisbon* (1934-5) by Maria Helena Vieira da Silva.

Keywords: atelier, Aurélia de Souza, Maria Helena Vieira da Silva, interiority, portuguese painting.

1. Uma outra espécie de exílio(s), no feminino

A ligação umbilical entre o feminino e a interioridade dos espaços está longe de ser mero reflexo da clausura e da dominação que, tantas vezes, no cerne das ideologias do paradigma dominante, se lhes associam. Não obstante as múltiplas restrições impostas às mulheres, nomeadamente às artistas, o processo criativo impele ao fechamento interior, ampliador das fronteiras da existência humana.

Todavia, antes de iniciarmos uma concisa e modesta odisseia pelos meandros dessa interioridade, incitadora da criação, importa ressaltar que a libertação de certos espartilhos sociais, interferentes na vida da mulher, não são dados analíticos acessórios. A consulta de catálogos, onde constam maioritariamente o nome de personalidades masculinas, sustenta a premência de uma renovada lição historiográfica, expressiva da rasura, ofuscamento, anulação, condescendência daquelas que – hodiernamente, cada vez menos – se situam na margem; não porque voluntariamente se colocaram nela, mas porque as instituições de poder as desviaram para um limiar onde as suas vozes se tornaram murmúrios ténues, impercetíveis.

Mas muitas foram as que ousaram. Entre elas Aurélia de Souza, símbolo da resistência que insiste. No seu autorretrato de 1882 impera uma nudez outra: a de um rosto consciente de si, enquanto mulher e artista, que esgrime contra os preconceitos do Outro.

Porém, contra as convenções, a perseverança e a audácia de Aurélia de Souza fizeram com que alcançasse a notoriedade em vida, não obstante a crítica instituída não ter feito jus à dimensão de sua obra, como releva a pesquisa de Manuela Hargreaves.¹ Assim, cientes das omissões implicadas nos processos da memória coletiva, evocamos certos apagamentos, embora com o objetivo nuclear de repensar conceptualmente o ateliê, enquanto parte substancial da génese artística.

2. Um ateliê só para si

Sustidas de contínuas e interdependentes relações comunicantes, entre a fisicalidade exterior e a dimensão interior, a existência e, por inerência, a arte – emaranhada nas suas tessituras mais profundas – quando abordadas a partir da fenomenologia bachelardiana conduzem-nos para um outro limiar hermenêutico. Os ensinamentos da *Poética do Espaço* reiteraram a potência das formas que, em si mesmas, canalizam forças expressivas que a sensibilidade poética metamorfoseia em significações simbólicas.

A casa, enquanto forma e espaço concreto, é disso exemplo primordial: construção metonímica do cosmos, protetora das hostilidades intempestivas e da violência da natureza originária; ela reconforta e adensa o plano dos

¹ A constatação resume-se nas seguintes palavras da docente e investigadora: “Ainda em Oitocentos, outras mulheres se afirmam como pintoras de género, tendo sucesso na pintura de flores e frutos e alcançando mesmo alguma notoriedade, casos de Josefa Grenó, Maria Augusta Bordalo Pinheiro, irmã de Columbano, Berta Ortigão Ramos, e a irmã de Aurélia, Sofia de Souza, mas de forma geral, sem qualquer apreciação da crítica instituída” (Hargreaves 2020, 4-5).

valores humanos, sendo a manifestação do estado de alma, a prefiguração da intimidade do Ser (Bachelard 1984, 77). O mesmo sugere a enigmática segunda casa da/o artista, o espaço do ateliê – casulo ou refúgio do corpo e da mente – cuja interioridade arquitetônica cumpre as exigências da criação: silêncio, concentração, distanciamento da multidão. Um quarto só para si, diria Virginia Woolf, lugar-comum que, todavia, sintetiza um dos imperativos que o gesto criativo demanda, além do necessário distanciamento, embora, compenetrado na comédia humana.²

Aurélia de Souza (1866-1922) e Vieira da Silva (1908-1992), figuras paradigmáticas no panorama da pintura (portuguesa), nascidas no dia 13 de junho, embora em anos distintos, estudantes de arte em Paris e viajantes de rotas outras, espelham essa interioridade exteriorizada em manchas cromáticas; ou seja, em camadas interiores e exteriores intensificadas pela experiência e sensação exílicas que, peculiarmente, todo o artista vivencia no decorrer do seu percurso vital, traduzindo-as em gestos e imagens reveladores de uma ausência presentificada.

3. Poética(s) no(s) espaço(s)

Aurélia de Souza, *No Atelier* (fig.1) – pintura não datada, contudo exposta no ano de 1916 – desnuda o seu estado de espírito no fulcro desse interior de onde sobressai uma figura feminina. Esta última que, a ser a própria pintora, se estende longitudinal e taciturnamente, num ambiente tenso e escuro, que a historiadora da arte Raquel Henriques da Silva considera iconograficamente semelhante ao *Autorretrato* de Goya em *Caprichos* (Silva 2004, 78).



Figura 1
Aurélia de Souza,
No Atelier (c. 1916).
Óleo s/tela, 50x48 cm.
Col. Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa.
Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E / Arquivo de
Documentação Fotográfica . Fotografia de José Pessoa ©

² A referência à escritora inglesa é citada por Filipa Lowndes Vicente no livro dedicado a Aurélia de Souza (Vicente 2016).

Todavia, revelações historiográficas recentes acrescentam que, na penumbra do quadro, nas funduras da superfície da tela, surge uma figura masculina misteriosa, embora semelhante a um dos seus mestres-professores.³ Possivelmente o ato de cobrir essa figura masculina implícita, psíquica ou metaforicamente, o rompimento entre esse Ser e a artista, num gesto de confronto dialético entre *Eros* e a finitude. Como se entre eles, hipoteticamente, fosse inevitável a rutura, literal ou emocional, que neste espaço contido, mas repleto de emoções dilacerantes, anula a aparente simplicidade e objetividade simbólica do ateliê.

Além do mais, na pintura aureliana, as portadas da janela estão fechadas, signos equivalentes à situação fisionômica da mulher que omite o seu semblante, num tom eminentemente patético, sem que, contudo, o hiperbolize num gesto dramático romântico ou expressionista.

Ademais, a par do ambiente e da silhueta feminina emerge um cavalete onde repousa uma paisagem composta por tons vibrantes.⁴ O quadro dentro do quadro é o centro pulsante deste ateliê, ocupando a posição de uma imaginária janela aberta para o mundo, de acordo com a incontornável máxima de Leon Battista Alberti. Porém, e invertendo a lógica, segundo Merleau-Ponty, a janela não abre “senão sobre o *partes extra partes*, sobre a altura e a largura que são vistas tão-só de uma outra obliquidade, sobre a absoluta positividade do Ser” (Ponty 2000, 40), dependendo da força anímica daquele que anima o espaço.

A janela da pintura-paisagem, atmosféricamente serena, porém, não retrai a inquietude reinante no ateliê. A fadiga e a inércia dos objetos tomam conta da tela: os pincéis estão limpos dentro de um frasco de vidro, embora iluminados pela mesma luz que irradia a paisagem que, não sendo abstrata, se aproxima da não figuração que caracteriza as raízes modernas dessa tendência, esta última que traçará variações geométricas desintegradoras das convenções monoculares, facilmente legíveis. Aqui, a impressão da natureza entra em colapso com os claro-escuros *caravaggescos* da divisão, veiculando convergentes linhas de ação.

Portanto, se, por um lado, o interior do ateliê assume idêntico propósito da casa, que quieta as inquietações da alma, concomitantemente nele ecoam as amarras emocionais que aí se libertam das restrições apolíneas da esfera pública. Por isso, o ateliê de Aurélia de Souza parece condensar o confronto dialético do Ser diante a sua posição no cosmos, as suas memórias, as sombras do passado e do devir, com a persistência dos binômios que sustentam a existência: vida/morte, *Eros/Thanatos*, obscuridade/luz, Ser/não Ser.

Em certo sentido, o ateliê privado, enquanto lugar consagrado à introspeção, – um mundo dentro do mundo – desnuda o Ser, servindo igualmente o propósito experimental que a arte para si demanda.

³ Maria de Aires Silveira, durante o Congresso Internacional Aurélia de Souza, no dia 13 de abril de 2023, contemplou o público com a sua pesquisa e com a respetiva informação aqui evocada.

⁴ Raquel Pelayo, no artigo “Aurélia de Souza: Pelo brilho da penumbra”, descreve semelhantemente o mesmo espaço: “A sala noturna de cortinas cerradas e ambiente pútrido apresenta sobre um cavalete um quadro de paisagem que se oferece plenamente à observação sendo estranhamente o único objeto que emana luz na penumbra da sala” (Pelayo 2017, 80).

Em suma, ele é o *punctum* – usurpando o termo barthesiano – transformável em *Leitmotiv* iconográfico (pictórico ou fotográfico), ora imagetivamente revelado pelos critérios da verossimilhança, impostos pela prática da *mimesis*, ora representado pela gramática compositiva da estética moderna, sustida em linhas e geometrias que escapam à lógica euclidiana. Curiosamente, este alinhamento formal tanto ecoa, em menor e em maior grau, no *No Ateliê* de Aurélia de Souza bem como no tão peculiar *Atelier, Lisbonne* (1934-5) (fig.2) de Maria Helena Vieira da Silva.

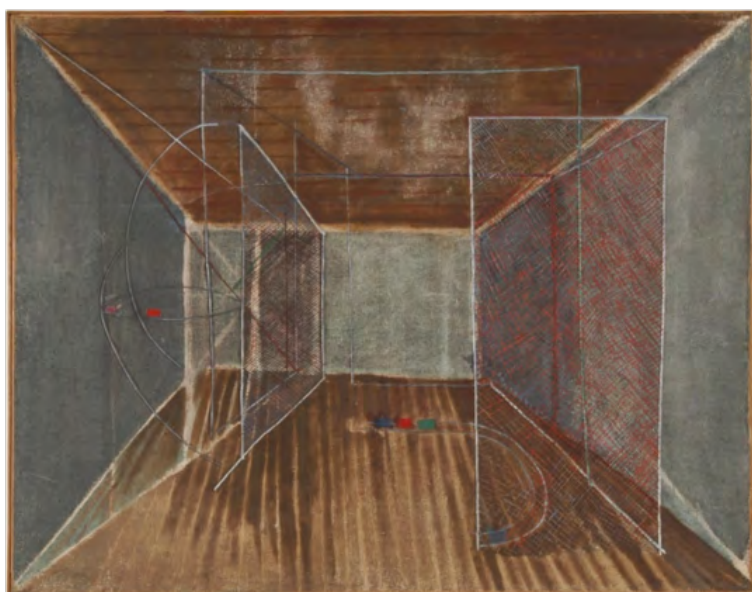


Figura 2

Maria Helena Vieira da Silva,
Atelier, Lisbonne (1934-35).
Óleo s/tela, 114x146 cm.
Col. Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva,
Lisboa
Cortesía da Fundação Arpad Vieira da Silva

Na composição *Atelier, Lisbonne*, localizado na casa do Alto de S. Francisco, a pintora das emblemáticas bibliotecas conjuga a estrutura perspetiva linear com retângulos e semicírculos dispersos, formas que potenciam o vislumbre momentâneo de plurais pontos de fuga. Assim, Vieira da Silva prossegue a contínua busca processual da pintura, fazendo persistir a metáfora concreta do fazer e refazer.

Com minúcia, a pintora dinamiza as formas, jogando com a perspectiva, qual Penélope bordando, subalternando, ainda que tenuemente, os artificialismos euclidianos que, como sabemos, não são infalíveis, mas um “momento de uma informação poética do mundo que continua depois dela” (Ponty 2000, 43). Essa continuação assume na abstração a apreensão metalinguística da pintura que dialoga com os seus próprios procedimentos basilares, igualmente representados no *mise en abyme* do ateliê aureliano. Além deles resistem em ambos os ateliês o fechamento, o hermetismo, a não-presença de aberturas iluminadas, os tons acastanhados que, por conseguinte, vincam a profundidade simbólica da mensagem, exacerbando o recolhimento daquelas que os compuseram, por excelência mulheres recatadas e introspetivas.

Este fechamento – arriscamos a ponderação, cientes dos perigos exegéticos – incorpora-se na ideia tipológica das ordens arquitetônicas clássicas, isto é, no carácter formal das volutas jônicas, equivalentes à forma feminina, contrapostas à robustez viril das colunas dóricas, de acordo com Vitruvius. Note-se que este desdobramento interior é similar à forma de certos elementos orgânicos, entre eles a concha que resguarda a pérola de organismos externos. Neste caso particular o desenvolvimento do organismo depende da íntima vinculação entre a casa – o molusco – e a pérola, analogia que coloca em (e)vidência as possíveis correlações entre uma certa configuração mecânica, ou orgânica-maquinal do mundo, e a premissa que incitou o discurso inaugural do presente ensaio.

Acrescenta-se à orgânica natural do mundo, a necessária subordinação do Ser criativo à solidão que o fecha sem que o retraia, ampliando-o. María Zambrano, nos seus belíssimos ensaios relativos à dimensão sagrada, considera a solidão uma conquista metafísica. “Ninguém está só, sendo preciso fazer solidão dentro de si, em momento em que tal é necessário para o nosso crescimento”, defende a filósofa espanhola, exemplificando o raciocínio com a atitude dos místicos que “falam da solidão como de uma coisa pela qual temos de passar, ponto de partida da “ascese”, isto é, da morte, dessa morte de que temos de morrer, segundo eles, antes da outra, para nos vermos, por fim, noutro espelho” (Zambrano 1995, 249). Por conseguinte, a solidão do ateliê é potencial e não castradora; dilata a energia demiúrgica do sujeito criativo, estando longe de ser um lugar limitador e impositivamente restritivo.

Todavia, enquanto espécie, somos necessariamente sociais, logo, dependentes da simbiose das energias coletivas que mantêm a coesão social. Quando esta é posta em causa pela violência barbárica ou selvática, destruidoras da comunhão e da concórdia entre os povos, resta o recolhimento confinado dos corpos no espaço privado. Não esquecer que Aurélia de Souza, leitora dos pungentes versos das *Flores do Mal* de Baudelaire, viveu durante a Primeira Grande Guerra, tendo sido certamente marcada por esta hecatombe, mais não fosse *No Ateliê* uma obra exposta no ano de 1916.⁵ Não por mero acaso frisar que também Vieira da Silva, durante a sua infância, assistiu às ressonâncias deste conflito e sequentes traumas a ele adjacentes, dado contextual que une ambas as artistas, desunidas pelos seus destinos pictóricos e pelas suas biografias que, em certos aspetos, se interseitam.⁶

Um outro cruzamento possível entre ambas as pintoras, ainda que muito pouco evidente, é a existência de pinturas e de desenhos onde constam figuras referentes à imagética judaico-cristã, iconografias concentradoras de uma parte substancial da cosmovisão simbólica da arte ocidental. A título comprobatório verifique-se que em *Visitação* de Aurélia de Souza, as figuras sagradas compõem o centro de uma sala cromaticamente tenebrista, semelhante ao ateliê aqui analisado. Nessa sala surge um anjo anunciador da boa nova. Elemento etéreo, ser sagrado, da solidão (Zambrano 1995, 253),

⁵ Sabemos a partir dos estudos realizados por Raquel Henriques da Silva que Aurélia de Souza era leitora de Baudelaire.

⁶ Curiosamente, a morte de seus pais, o tronco masculino da família, modelou as suas educações e os modos de experienciar o ambiente doméstico.

já então inseparável da poética rilkeana, que na pintura de Aurélia de Souza dá continuidade a um tema maior na tradição iconográfica, afastando-se, porém, das imagens renascentistas, entre as quais a emblemática *Anunciação* de Leonardo da Vinci.⁷

O espaço de Aurélia de Souza é doméstico, privado, assegurador da interioridade necessária à criação, ao recebimento de algo que transcende o visível ou que nele se contém secretamente. Já na obra de Vieira da Silva, produzida durante o período brasileiro, entre os anos de 1940 e 1947, são notórios alguns desenhos, mas também telas, onde constam Maria Madalena, S. João Batista, a Virgem Maria, os Apóstolos, o Calvário e o Apocalipse. O chamamento destas narrativas parece responder às ansiedades internas e externas de uma dor que exige ser sentida, num mundo que continua sendo o desterro absoluto, em momentos de crise intermitente.

4. Desdobramento(s), (re)centramento(s)

Cientes destes factos, centremo-nos, novamente, no espaço do ateliê, os seus desdobramentos possíveis. Da guilda, ao espaço comum das Academias, das escolas à casa privada de cada artista, eis como o espaço de criação é fulcral para o entendimento do processo criativo.

De facto, a evolução dos ambientes corporativistas das oficinas até à sala privada do ateliê, impõe quadros operativos particulares, dissociáveis dos fenómenos de sociabilidade. Ora desta dedução facilmente se depreende que, no século XIX, a posição irreverente do artista é metonimicamente expressa no ateliê particular. Ele é o espaço da originalidade, genialidade, da identidade por excelência. Logo, a sua configuração espacial despoleta diálogos distintos, desde logo porque estar com o Outro, em consonância com os ritmos de alteridade, não é o mesmo do que estar consigo mesmo, em si, em silêncio.

Disso exemplo é o documentário *Ma Femme chamada Bicho* (1978), realizado por José Álvaro Morais, pois a partir dele acedemos a essa necessidade imperativa de solitude, em Vieira da Silva e em Arpad Szenes. Apesar de serem o protótipo do casal adâmico – adotando os termos de Agustina Bessa Luís – necessitam do seu próprio vazio que, sendo-o, logo se transmuta em camadas que o codificam. Nessas quatro paredes cumprem-se ritos, repetem-se gestos, movimenta-se o corpo, experimenta-se até que se atinja, a partir do olho, o espírito (usurpando os termos de Maurice Merleau-Ponty), o visível que subtilmente toca as texturas invisíveis do tecido do mundo.

Em última instância, o ateliê é um centro, *axis* do mundo pessoal do artista, que aí inicia a performance (ou ritual) transformador da sua individualidade, conotação explicativa derivada dos contributos de Mircea Eliade, pensador para quem o centro está (re)ligado ao domínio do transcendente. Nele – no

⁷“O anjo aparece sempre aos que alcançam a solidão; é a imagem sagrada da solidão!” (Zambrano 1995, 253).

centro – cumpre-se a consagração e a passagem do caos à ordem, do profano ao sagrado, atitude que não se desliga do ato criativo e criador.

No seguimento desta lógica interpretativa, o ateliê é um ponto de fuga fixo onde se transfiguram as formas, o enigma que o sopro do instante – *Kairós* – aciona. Ele é a redoma (romântica) a partir do qual se confina o corpo para que ele estenda espiritualmente os membros anatómicos do humano, invólucro carnal, limite e limitado. Sabemos que se a arquitetura vive de cheios e de vazios, também o Ser requer uma área esvaziada de critérios mundificados para que, assim, se conceba as peculiaridades conjunturais e o desencadeamento da história.

Há, pois, no ateliê, uma espécie de geometria da oscilação que estabelece regras permeáveis à mutação de perspectivas. Ou seja, a estabilidade do espaço é central para a mudança, ora dos estilos e dos modos de operação técnica, ora dos elementos biográficos que, por sua vez, intersejam subtilmente na percepção do real apresentado fenomenologicamente.

Por tudo isto, resta convencionar que cada ateliê é o autorretrato de uma mundividência. A luz apolínea do ateliê de Frederic Bazille (1870) é dissemelhante da penumbra do espaço de Aurélia de Souza, por sua vez radicalmente distinto das variações rítmicas do ateliê de Vieira da Silva.

Contudo, estes exemplos espelham o individualismo contemporâneo ao mesmo tempo que reiteram idiosincrasias, modelos possíveis de habitar o mundo, – o desterro absoluto – centros de religação, necessários à grafia de uma poética possível.

REFERÊNCIAS

- Bachelard, Gaston.** 1984. *La poétique de l'espace*. Paris: Quadrige /Presses Universitaires de France.
- Eliade, Mircea.** 2019. *O Mito do Eterno Retorno*. Lisboa: Edições 70.
- Hargreaves, Manuela.** 2020. *Breve História das mulheres artistas, condicionalismos e percursos alternativos, em Portugal e fora*. FLUP: Biblioteca Digital.
- Jean-Marie Guillouët, Caroline A. Jones, Pierre-Michel Menger, Séverine Sofio.** 2014. "Enquête sur l'atelier: histoire, fonctions, transformations". In *Perspective*. <http://journals.openedition.org/perspective/4314>
- Luís, Agustina Bessa.** 1982. *Longos dias têm cem anos: presença de Vieira da Silva*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Pelayo, Raquel.** 2017. "Aurélia de Souza: Pelo Brilho da Penumbra." *Revista Gama, Estudos Artísticos*, 5, (9), janeiro-junho: 71-81.
- Ponty, Maurice Merleau.** 2000. *O olho e o espírito*. Águeda-Lisboa: Vega.
- Vicente, Filipa Lowndes.** (coord.). 2016. *Aurélia de Sousa - mulher artista (1866-1922)*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Silva, Raquel Henriques da.** 2004. *Aurélia de Souza*. Lisboa: Edições Inapa.
- Zambrano, María.** 1994. *O homem e o divino*. Lisboa: Relógio D'Água.

Zoé Wauthelet Batalha Reis (1867-1949) pintora: biografia-manifestação*

Sandra Leandro

Directora do Museu Nacional
Frei Manuel do Cenáculo, Évora;
IHA-NOVA FCSH / IN2PAST
Universidade de Évora

Resumo:

Aurélia de Souza é uma artista justamente reconhecida pela historiografia da arte em Portugal. No panorama dos estudos sobre as mulheres artistas a sua trajectória agiganta-se pelos estudos que recebeu e recebe. O horizonte é, no entanto, bem mais lato e convém considerar as obras das pintoras suas contemporâneas, desvendando-as e integrando-as no campo historiográfico. Aurélia teve o seu justo Congresso Internacional e esse encontro deu espaço a outras trajectórias, mas se mais artistas tivessem o seu nome inscrito na historiografia? É o que pretendemos fazer ao considerar de forma mais completa o percurso da pintora Zoé Wauthelet Batalha Reis (1867-1949). Pondo lado a lado e sem assinatura algumas pinturas, serão próximas ou equivalentes em qualidade às de Aurélia? O que falta para o seu reconhecimento e o que pode a historiografia fazer por estes casos? Que contributos dão as colecções particulares para que trajectórias como as de Zoé sejam mais consideradas?

Palavras-chave: Zoé Wauthelet Batalha Reis, pintura, mulheres artistas em Portugal, História da Arte em Portugal, colecções particulares.

Abstract:

Aurélia de Souza is an artist recognized by the historiography of art in Portugal. In the panorama on women artists, her trajectory grows larger due to the studies she received and continues to receive. The horizon is, however, much broader and it is convenient to consider the works of contemporary painters, unveiling and integrating them in the historiographical field. Aurélia received significant recognition through an international congress, which helped pave the way for other artists' careers. However, what if more artists had been similarly acknowledged in art historiography? This is what we intend to do by considering more completely the career of the painter Zoé Wauthelet Batalha Reis (1867-1949).

*A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

By placing some unsigned paintings alongside those of Aurélia, can we determine if they are comparable in quality? What is missing for their recognition and what can historiography do for these cases? What contributions do private collections make so that trajectories like Zoé's are more considered?

Keywords: Zoé Wauthelet Batalha Reis, painting, women artists in Portugal, Art History in Portugal, private collections.

I - Congresso Nacional e Internacional Zoé Wauthelet Batalha Reis?

Quando preparava a comunicação que deu origem a este ensaio recordei-me do ANC – African National Congress, um partido da África do Sul conhecido como movimento de libertação do *apartheid*, que transporta no seu nome a palavra Congresso. De facto, devido à dificuldade inerente aos estudos sobre as mulheres artistas continua a ser imprescindível a militância contra o seu longo e persistente menosprezo.

Comparativamente com o que se escreveu anteriormente sobre Zoé Wauthelet Batalha Reis (Leandro 2005, 903-904; 2011, 303-304; 2014, 287-308); (Saldanha 2013, 905-906) os vários dados novos ou rectificados, surgem sobretudo pela sistematização da informação e pela observação e localização de obras em colecções particulares¹. Conhecem-se algumas pinturas através de desenhos, gravuras e fotografias, publicadas em catálogos e na imprensa a preto e branco, mas quando se encontram as obras, as palavras ficam aquém da emoção e esse mundo que conhecíamos em tons de cinza ganha vida, passa a cor, adquire textura e espessura para uma melhor interpretação e integração historiográfica.

Zoé Marie Josephine Caroline Wauthelet nasceu em 14 de Setembro de 1867 em Liège, na Bélgica. Era um ano mais nova que Aurélia. Filha de Edmond Firmin Wauthelet e de Marie Josephe Felicité Gaspar veio com a família para Portugal aos 11 anos, pois o seu pai trabalhava na *entourage* financeira de Henrique Burnay (1838-1909). Como as meninas de condição social idêntica, deve ter recebido as suas lições em casa e francês não precisava de aprender.

Através de uma obra de colecção particular sabe-se agora que Zoé já se dedicava à pintura a óleo pelo menos em 1888, o que significa que adestrava a sua mão através do desenho há mais tempo. Este exemplo ilumina o muito que as colecções particulares podem fazer pelo conhecimento

¹ Quero agradecer a Rosário Batalha Reis, José Constantino Costa e Luís Borges da Gama toda a inestimável ajuda prestada. Estou muito grata a todos os colecionadores particulares que me concederam acesso às suas obras.

destes percursos. José Malhoa (1855-1933), destacado pintor do primeiro Naturalismo, foi o seu mestre e num belo desenho a grafite, também em colecção particular, representou Zoé Wauthelet a pintar, em 1892. Como noutros casos impulsionar-lhe-ia a carreira. Mais tarde, foi discípula de Veloso Salgado (1864-1945), pintor do segundo Naturalismo e de avatares simbolistas que, em 1895, era já professor interino na Escola de Belas-Artes de Lisboa. Zoé viveu num tempo em que as mulheres de diversos grupos sociais já podiam frequentar as Escolas de Belas-Artes em Portugal, mas esse não foi o seu caminho talvez porque as famílias com maiores recursos financeiros preferissem o ensino particular, mantendo assim a “distinção” e uma mais fluida organização do tempo.

II - Primeira manifestação: a Pintora apresenta-se



Figura 1
Zoé Wauthelet
Costume flamengo [?] (1893)
Col. particular
© Luís Ribeiro, 2021

Zoé tinha 26 anos quando mostrou pela primeira vez obras suas na 3.^a Exposição do Grémio Artístico, em 1893, em Lisboa². Josefa Greno (1850-1902), a Rainha D. Amélia (1865-1951), Emília dos Santos Braga (1867-1949) eram algumas das expositoras. Nesse ano Aurélia e Sofia de Souza ingressavam na Escola de Belas-Artes do Porto. No certame referido, Zoé apresentou na secção de Desenho *Cabeça de velho (estudo)* e *Costume flamengo* (AAVV 1893, 35) que pensamos ter localizado em colecção particular e aqui reproduzimos. A figura com o seu toucado flamengo é muito bem caracterizada no rosto com uma gradação de volumes dada pelos valores de claro-escuro de uma mão confiante. Abaixo do pescoço tudo é

² Nesse mesmo evento José Malhoa expôs o retrato de seu pai.

tratado de forma sumária e poderá ter sido essa “displicência” que incomodou Xylographo, pseudónimo do crítico de arte e gravador Caetano Alberto. É um trabalho ao gosto da época em que a representação dos trajes tradicionais fazia parte de uma certa missão nacional do artista (Joyeux-Prunel 2015, 294-299). Neste início de carreira expositiva ambos os trabalhos que expôs sinalizam o género que a tornaria respeitada e lhe daria mais proventos: o retrato, embora cultivasse também outros géneros, como veremos. Considerando o panorama nacional e internacional (Borzello 2000, 124-165) dedicou-se aos géneros que lhe poderiam garantir a subsistência.

Para a enquadrarmos no tempo e respectivas dificuldades, convém fazer notar o que nesse ano de 1893, Ribeiro Artur, um dos mais sistemáticos críticos de arte, referia sobre aquelas que se dedicavam às artes e que tinham exposto no Grémio:

Os amadores, principalmente os amadores femininos, prejudicam gravemente a exposição, porque as atenções devidas às senhoras coactam [sic] o jury, levando-o á acceitação de obras abaixo de toda a critica. É uma razão de relativa mas plausível justiça, obriga-o a acceitar depois d'isto, aos artistas de profissão, trabalhos de uma inferioridade que prejudica até alguns que já têm dado boas provas de talento (Artur 1896, 293).

Interrogava-se como se poderia remediar a situação criada e subtraía à crítica as pintoras Josefa Grenó e Emília dos Santos Braga...

Mas se entrasse a desfiar a meadinha que no catalogo tece uma rede de gentis nomes, quantos fios mais debeis a minha mão rude iria desastadamente despedaçar? Limito-me a pedir às gentis amadoras que se não imponham, nem se ceguem pelas nuvens de applausos que os amigos e os aduladores hão de prodigalizar aos productos dos seus finos, mas tantas vezes inconscientes pinceis. Tenham a coragem de pedir justiça, porque benevolência tem-na sempre certa (Artur 1896, 294).

Zoé só precisava de justiça, capacidade técnica não lhe faltou. Se inicialmente a crítica do tempo não lhe foi favorável, tal não lhe abalou a confiança. À medida que a quantidade de mulheres expositoras aumentava, crescia também o temor da competição num mercado diminuto. Vendo em perspetiva, com o olhar do nosso tempo, várias mulheres passaram a ter trabalhos seus em colecções privadas, aí se mantendo durante décadas. O mercado de arte actual vai fazendo que algumas circulem e mudem de mãos. Os escassos museus que existiam na época que estudamos adquiram pouco e, geralmente, não no início de carreira, o que não é um fenómeno apenas português... Quer no caso das mulheres, quer no caso dos homens, que por um motivo ou outro não se tornaram nomes de primeira linha, as obras ficaram sobretudo com a família, quando a tinham... ou enquanto podiam mantê-las.

Regressando ao caso de estudo, do mesmo ano de 1893 é um desenho intitulado [*Prece*], que como algumas fotografias testemunham, a acompanharia longamente no/s seu/s *atelier/s*. Expressivo e sentimental, nele se observa a mesma segurança no desenho que se assinalou anteriormente, mas com uma maior intensidade dramática na transmissão do claro-escuro. Localizámos várias pinturas datadas desse ano e a experiência de vários géneros: uma natureza-morta em que representou nabos, um retrato com algum paralelo com o desenho [*Prece*], uma pintura de género representando uma minhota, temas caros ao seu mestre José Malhoa e à pintura Naturalista em geral em que substancialmente se filiaria, embora encontremos propostas com temas espiritualistas ou afins como uma bela cabeça de Franciscano. Podemos, de resto, encontrar essas sugestões simbolistas/espiritualistas noutras pintoras como a Condessa de Alto Mearim ou como a Viscondessa de Sistelo.

III - Manifestações: a Pintora expressa-se

No ano de 1894 convém mencionar [*Cabeça de Felicité Wauthélet*] um pequeno óleo sobre cartão, de colecção particular, em que certamente treinava a sua pincelada, que ali surge a meio caminho viva e veloz. Nesse ano participou na 4.^a Exposição do Grémio Artístico, na secção de pintura a óleo³ com: *A primeira carruagem*, *O último botão* e *Estudo* (AAVV [1894], 28). Referenciada como discípula de José Malhoa, o que sucederá nos anos seguintes, regista como morada a Rua Nova de S. Francisco de Paula, 67, na Lapa, um dos bairros onde viviam algumas das pessoas mais abastadas em Lisboa. Tornou-se nesse ano membro efectivo do Grémio Artístico (AAVV 1896a, 36).

A par da Viscondessa de Sistelo, de Luísa Zamith da Cunha, de José de Almeida e Silva, de João Ferreira da Costa, de Eduardo Burnay e de Alice Grilo (Dantas 1895, [2]) recebeu em 1895 a sua primeira distinção oficial, o diploma de menção honrosa na 5.^a Exposição do Grémio Artístico, atribuída à pintura *Na biblioteca do avô* (AAVV 1896a, 8). Além da obra premiada apresentou: *Antes da lição* e *Estudo* (AAVV 1895, 25). *Antes da lição* que representa uma jovem a tocar violoncelo num ambiente um tanto Império com vestígios de um gosto barroco, foi reproduzida quer por desenho da própria Zoé nas ilustrações do catálogo, quer por cliché de Joshua Benoliel na *Ilustração Portuguesa*, entre outras revistas ilustradas.

É possível que o desenho ternurento a grafite com aguada de uma criança adormecida em cima de um livro, pertencente a colecção particular, seja um estudo para *Na biblioteca do Avô*. Nesse ano de 1895, José Malhoa pintou o belo *Retrato de Mademoiselle Zoé Wauthélet*.

Participou na 6.^a Exposição do Grémio Artístico, em 1896, com: *A alcachofra florida*, *Depois da gazeta* e *Estudo* e recebeu a Terceira Medalha (AAVV 1896b, 25).

³Para não se repetir a mesma informação sistematicamente, todas as obras são pinturas a óleo, à excepção do que se assinalará.

Vale a pena considerar a opinião transmitida pelo cronista João Sincero, principalmente pelo enquadramento que faz. Como era hábito, a referência às artistas surgia no fim e em forma de listagem. Dignos de menção eram:

o Retrato de M.me Braga Iglesias pela sr.^a D. Emilia Santos Braga, o qual não é melhor nem peor que os seus quadros anteriores; O almoço, assignado pela sr.^a D. Virginia Santos; Retrato de minha filha, pela sr.^a D. Adelaide Vasconcellos Barbosa Fernandes; Estudo, por Mlle. Zoé Wauthelet (que parece incrível ser a mesma pessoa que pintou os outros dois quadros que apresenta); Pietas, pela sr.^a Viscondessa de Sistello (que também parece incrível ser a mesma pessoa que pintou os outros tres que apresenta); Depois das compras, pela sr.^a D. Henriqueta Sequeira Lopes; Desembaraçando a meada, pela sr.^a D. Emilia Sequeira Lopes; e, enfim, Esperando que estie, pela sr.^a D. Maria Virginia Teixeira” (Sincero 1896, 202).

Apesar desta opinião, José Relvas, um dos maiores colecionadores da época, adquiriu à artista quer *A alcachofra florida*, por 100\$000 réis, quer *Depois da gazeta*, por 67\$500 réis, preços que manifestavam a segurança da artista pois, comparativamente, não eram importâncias nada minguadas (AAVV s.d., 28).



Figura 2
Zoé Wauthelet no seu atelier
Col. particular
Fotografia de Meunier, 1896

Sublinhe-se que é usual repetir-se uma informação quanto à presença de Zoé Wauthelet na Exposição do Centenário da Academia de Belas-Artes de Berlim em 1896, no que seria a sua primeira presença internacional, contudo, o seu nome não surge no catálogo.

É desse ano uma fotografia que revela auto-affirmação: surge no seu *atelier* com a paleta e pincéis na mão, olhar desafiador, diversas obras de sua autoria e um torso canónico no chão, atrás do cavalete.

Na 7.^a Exposição do Grémio Artístico, exibiu: *A barrela, Quem espera, desespera, Um desgosto e Estão verdes...* (AAVV 1897, 22). Ribeiro Artur fez a seguinte apreciação de conjunto:

É numeroso o grupo feminino que concorre á exposição, e n'elle avultam entre as mais distintos [sic] amadoras, varias discipulas de Malhóa. D. Maria Augusta Bordallo Pinheiro, que possue talento á altura do seu nome, sendo uma distincta artista, limita-se a expor modestamente umas = Rosas=. D. Josepha Greno espalha pelas salas profusamente, rosas, lilazes, papoulas, malmequeres e amores perfeitos, depois, entrando nos dominios de Pomona, offerece-nos morangos, cerejas, e outros fructos apeteceveis, mas alguns d'estes trabalhos são menos felizes do que outros, anteriores, que lhe fizeram uma merecida reputação. Mademoiselle Zoé Wauthelet faz-nos indignar ante o seu =Quem espera desespera= contra o deshumano que assim esquece a protagonista [sic] de tão bonito / quadrosinho, e mostra na = Barrela= muito apreciaveis qualidades d'observação e de estudo, e bastante justeza de colorido (Artur 1898, 266-267).

A originalidade da *mise en scène* de *Quem espera desespera*, o desenho de formas acentuado e os seus dons de colorista, podem ser vistos em colecção particular. Na exposição mencionada participou também na secção em Desenho a pastel com: *Sorrindo e Tout-rose* (AAVV 1897, 26). Ao lado de João Vaz e de João Carlos Galhardo, foi agraciada com uma Segunda Medalha, em pintura, e temos que sublinhar que não foram atribuídos prémios maiores nesse ano. Ou porque não queriam distinguir uma mulher acima de dois homens ou porque não queriam distinguir um dos homens, ou porque existiu real empate entre os três, será difícil vir a conhecer as reais razões. Certo é que o seu estatuto como pintora reconhecida se consolidava: já não era uma aspirante, uma amadora, se se mantivesse assídua tornar-se-ia uma profissional.

Passou a diversificar a geografia onde expunha: em 1897, mostrou *Um franciscano, Quem espera, desespera* e *Um desgosto* na Exposição de Arte promovida pela Fotografia Guedes, no Porto. Em 1898 na Exposição Extraordinária do Grémio Artístico Comemorativa do 4.^o centenário do descobrimento do caminho marítimo para a Índia, a 8.^a do Grémio, Zoé esteve presente com “*Qien supiera escribir!*” (*poesia de Campoamor*), *O tacho de arroz doce* (AAVV 1898, 30) e o pastel *Retrato de Bebê* (AAVV 1898, 40). Nesse mesmo ano, ao lado de José Malhoa, Cândido da Cunha, Condessa do Alto Mearim, Viscondessa de Sistelo, Sara de Vasconcelos Gonçalves e Adelaide de Vasconcelos Barbosa, participou no *Salon* de Paris com *Portrait de ma mère*. Esteve presente na 9.^a Exposição do Grémio Artístico, em 1899, com *Retrato de minha mãe* (AAVV 1899, XXXII) que exibira no *Salon*. Em Junho desse ano expôs na Livraria Moreira no Porto. As suas obras eram vistas em diversas latitudes.

IV - Bandeira: a Pintora resiste

Atendendo ao panorama e ao seu caminho pessoal, estranha-se que não tivesse participado na Exposição Universal de 1900, em Paris, todavia, a surpresa desaparece quando se cruzam outros dados biográficos. Zoé não foi uma das “senhoras de Lisboa” que segundo tinham dito a Aurélia (e ela repetiu) tinham exposto “uma súcia de caganifândias [sic] qual delas mais estúpida” (Ortigão 2005, 362).

1900 foi o ano do seu casamento e para os padrões da época casou tarde, com 33 anos. O enlace celebrou-se no dia 6 de Outubro com o enólogo Alberto Batalha Reis. Tiveram cinco filhos, tendo o primeiro nascido em 1901, o segundo em 1903, em 1906 o terceiro, em 1908 a quarta, o quinto em 1911. No ano seguinte exporia um pastel intitulado *A minha ninhada*. Segundo Rosário Batalha Reis⁴ terá casado apaixonadíssima, mas a desilusão também terá sido relativamente rápida e substancial.

A sua nova vida de casada não a impediu de estar presente na 1.^a Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA) em 1901, com: *Cabeça de mulher*, *Rabicha-á-bicha*, *Cabeça de rapariga (estudo)* e *Cabeça de rapaz (estudo)*. Surge como discípula de José Malhoa e pela primeira vez de José Veloso Salgado, o que significa que terá sido entre 1899 e 1900 que começou a receber lições deste pintor, dado que se assinala neste ensaio. O registo dos dois mestres manter-se-á bastante constante noutros catálogos. Indicou a sua nova morada na Rua da Glória, 14, em Lisboa (AAVV 1901, 18), lar efémero, pois o marido decidiu que iriam viver em Torres Vedras, facto que parece ter desagradado a Zoé.



Figura 3
Zoé Wauthelet Batalha Reis
Rabicha-á-bicha [sic] [c.1901]
Col. particular
© Luís Ribeiro, 2021

⁴Neta da Artista.

Rabicha-á-bicha que se conhecia em preto e branco e se encontra com todo o seu vivo colorido em colecção particular, representa numa paisagem campestre uma brincadeira de crianças em que uma fica para trás. Numa composição descentrada, mas equilibrada, organizada numa oblíqua descendente contrasta com outras pinturas de José Malhoa e Manuel Henrique Pinto em que são representadas crianças de grupos sociais menos privilegiados que caçam, guardam gado ou adormecem.

Zoé voltaria a expor na SNBA em 1905: a sua nova vida de casada e mãe dos seus primeiros filhos não a travou. Em algum momento se apercebeu também que a sua actividade era vital para a família que constituiu. No ano em que casou, Maurícia de Figueiredo publicou como suave propaganda feminista *A elevação da mulher*:

O trabalho eleva e dignifica tanto o homem como a mulher. Não fica mal a uma mulher trabalhar e ter empregos mais ou menos modestos: mais mal fica não fazer coisa alguma, esperando tudo dos outros. E, desde que se quer igualdade, é pelo trabalho que nos devemos ir igualando. A mulher não pertence apenas ao lar, póde ser uma boa mãe e interessar-se ao mesmo tempo pelo que se passa na sociedade a que também pertence. [...] O homem não é verdadeiramente digno sem a dignidade da mulher (Figueiredo 1900, 21).

É plausível que Zoé concordasse com estas palavras.

Em 7 de Julho de 1902 escreveu a José Relvas, abastado proprietário rural, que viria a ser figura cimeira no regime republicano, reputado colecionador que já lhe tinha adquirido trabalhos:

Antes de casar fiz sob a / direcção do Snr. Salgado / um “paravent” que desti-/nei ser para a minha casa / - pois nunca pensei / vendel-o – porem a nossa / vida teve de mudar e / resolveu meu marido irmos / viver n’uma quinta / no Carvalhal, perto de / Torres Vedras. Desmanchei / a nossa casa de Lisboa / e agora desejava desfazer-/me do paravent que / sendo um objecto perfei-/tamente de luxo ficaria / deslocado n’uma casa / de campo simples e rusti-/lca com vai ser a nossa. / Ora lembrei-/me da fi-/lneza que devo a V. Ex.^a / de ter já mais d’uma / vez adquirido quadros / meus para a sua gale-/ria o que mto me en-/vaideceu – é pois V. Ex.^a / a primeira pessoa que / me ocorreu para a ven-/lda do meu trabalho / e é a primeira a quem / n’isso fallo. Estou agora / em casa de meus paes / - 67. Rua Nova de S. Fran-/cisco de Paula - onde / - espero a minha déli-/vrance; tenho aqui o / “paravent” e lembrei-/me que se V. Ex.^a viesse / a Lisbôa talvez se qui-/lzesse dar ao incomodo / de o vir vêr o que m.to / lhe agradecerei (Reis 1902).

O biombo era constituído por três folhas em tela cada uma com 120x60 cm e representava as três fases de um minuete, dançado por um par trajado segundo a época de Luís XV, ao gosto de uma certa moda da época. De resto, Zoé recorreu a modelos para a representação das cenas e não o tinha exibido em nenhuma exposição (Reis 1902). Na Casa dos Patudos - Museu de Alpiarça, que conserva a colecção de José Relvas, não consta, actualmente, qualquer trabalho de Zoé.

Talvez meditando no sentido de continuidade da família participou na 5.^a Exposição da SNBA, em 1905, com: *Retrato de António Batalha Reis (avô)* e *Retrato de António Batalha Reis (neto)* (AAVV 1905, 20). Registou como morada a Quinta do Carvalhal, em Torres Vedras, residência onde se terá mantido até 1906-1907.

Na 6.^a Exposição da SNBA, em 1906, Zoé expôs *A Barrela, Cabeça de franciscano, Retrato da Ex.ma Sr.a D. Sara Ferreira Marques (estudo)* e *Antes da lição* (AAVV 1906, 28-29) e exibiu em pastel, *Tout-rose* e *Retrato de mademoiselle Proença-a-Velha* (AAVV 1906, 40). Certamente também por razões económicas, em 1907, passou a ministrar aulas no seu *atelier*, que voltava a ser o da casa de seus pais: Rua Nova de S. Francisco de Paula, 67, em Lisboa.

Exibiu na 7.^a Exposição da SNBA, em 1909, *Retrato de meu pai, Retrato da Ex.ma Sr.a D. Guilhermina da Motta Vieira, Retrato da Ex.ma Sr.a D. Sarah de Sousa Belford* e *Vendendo bem o seu peixe*. Fixou como morada a Rua N.[ova de] S. Francisco de Paula, em Lisboa e em catálogos posteriores acrescentava o número 67 (AAVV 1909, 15).

No ano da proclamação da República, em 1910, na 8.^a Exposição da SNBA, momento em que várias titulares desapareceram do certame, Zoé exibiu *Retrato da Ex.ma Sr.a D. Sara Ferreira Marques, Retrato do Ex.mo Sr. António Ferreira Marques, Friorenta* e *Chávena de chá (estudo)* (AAVV 1910, 15).

Na 9.^a Exposição da SNBA, em 1911, expôs *Retrato de meu pai* (AAVV 1911, 15). E em 1912 chegou mais um momento de internacionalização: participou na Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, com *Retrato de minha mãe* e *Retrato de meu pai*. (AAVV 1912a, 76). Consta que foi condecorada pelo Governo espanhol considerando a pintura *Retrato de minha mãe*, actualmente em colecção particular.

Causas: os motivos da Pintora

No estado presente da investigação a sua primeira exposição individual ocorreu em Dezembro de 1912 no Salão de Fotografia Bobone. Note-se que as exposições individuais não eram tão frequentes quanto se tornariam depois, sobretudo no caso das mulheres artistas. Nela exibiu quarenta e quatro pinturas a óleo e catorze pastéis, prevalecendo os retratos (AAVV 1912b). Aberta à curiosidade do público entre as 14h e as 17h, eis um comentário que recebeu na imprensa em 22 de Dezembro:

Algumas dezenas de quadros a óleo e um reduzido numero de pasteis atestam uma arte proba, em que se não busca o truc, para o efeito que chama os olhos dos ignorantes. O desenho é cuidado, e as figuras bem modeladas, denotando uma firmeza de traço e uma frescura de tintas muito apreciáveis. Muito interessante igualmente a série de pasteis, também de uma espontaneidade digna de registo (AAVV 1912c).

Agradado, Caetano Alberto, crítico vastamente experimentado, era peremptório: “Quem assim pinta, devia seu nome aliar-se aos quatro ventos da fama” (Alberto 1912, 288). Desse mesmo ano fecundo é uma fotografia do seu *atelier*. Além da luz zenital e da identificação de umas quantas obras, surge a pintura de um nu feminino de costas. A representação através das mãos de uma artista de um corpo de mulher desnuda, não era comum fora do âmbito académico e era passível de causar escândalo, como sucedeu com a *Fumadora de ópio* de Emília dos Santos Braga, exibida em 1912 na Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid e em 1913 na 10ª Exposição da SNBA (Leandro 2011, 290-292). É plausível que Zoé a tenha visto em Madrid, lançando-se também ao género, mas contrariando a composição horizontal de Braga com a sua vertical. Ou o ar do tempo pode tê-las impulsionado em simultâneo, mas tanto quanto se conhece Emília dos Santos Braga glosou mais o tema da nudez. Santos Braga tinha várias discípulas e um *atelier*-escola reputado e o mesmo sucedia com Zoé. Eram ambas consideradas artistas profissionais, o que não era o mais comum. Ambas tinham sido discípulas de José Malhoa e não eram “tristes”. Uma nas Avenidas Novas, outra na Lapa, em zonas de famílias endinheiradas da capital é possível que nesses anos existisse uma certa emulação entre os seus *ateliers*: Emília dos Santos Braga expõe com as suas discípulas em 1912; em Janeiro de 1913, Zoé Batalha Reis realiza a Exposição das suas discípulas, no Salão de Fotografia Bobone. Emília dos Santos Braga voltou a organizar mais duas exposições com as discípulas, em 1913. Em Fevereiro de 1914, Zoé voltou a expôr com as suas discípulas, no Salão de Fotografia Bobone...

Regressando ao ano de 1913, exibiu na 10.ª Exposição da SNBA o pastel *Retrato de Ignez Dotti e sua filha* (AAVV 1913, 38). Participou na 11.ª Exposição da SNBA, em 1914, com *Retrato de M.elle Maria Batalha Reis* e *Em dia de festa* (AAVV 1914, 49). Registou nova morada: Rua de São Domingos à Lapa, 46, em Lisboa, que se manteria por uns anos. Vale a pena reter as palavras de uma mulher sobre outra mulher, uma vez que eram raras aquelas que se dedicavam a este campo: em 28 de Maio, Maria O'Neill, escritora e jornalista, referia a propósito dos dois trabalhos que expunha na SNBA: “retrato da sr.ª D. Maria Reis e *em dia de festa*. A primeira destas telas é formosíssima [*sic*] mantendo os altos creditos da ilustre discpula de Malhõa [*sic*], cujo vigoroso pincel nos tem habituado á [*sic*] contemplação de trabalhos que ficam como os retratos de seus paes e de seu sogro” (O'Neill 1914). Na 12.ª Exposição da SNBA, em 1915, Zoé exibiu *Carta de longe* (AAVV 1915, 20).

Entretanto, a sua actividade como mestra prosseguia e tentava que o seu *atelier*-escola se distinguisse ministrando também conhecimento e aprofundamento teórico. Em Abril e Maio de 1915, por exemplo, organizou, um Ciclo de conferências intitulado “A Pintura através dos séculos”. Foram conferencistas: Carneiro de Moura, Vaz Ferreira e José Pessanha. Foi talvez um ensaio de um *atelier-salon* (Levesque 2010), o que não era frequente em Lisboa. Foi ainda proporcionada uma visita guiada ao Museu de Arte Antiga com José de Figueiredo, o seu Director.

Mais um momento de internacionalização surgiu com a sua presença na Exposição Panamá-Pacífico, realizada em São Francisco na Califórnia entre 20 de Fevereiro e 4 de Dezembro de 1915, com: *On a festival day* [*Em dia de festa*], *The cup of tea* [*Chávena de chá*] e *Chilly* [*Friorenta*].

A sua vontade de expor não esmorecia: na 13.^a Exposição da SNBA, em 1916, mostrou *Il est au front* (AAVV 1916, 31) glosando o tema tormentoso da Grande Guerra. Esteve presente, em 1917, na 14.^a Exposição da SNBA, com: *Flores do campo* (AAVV 1917, 20). Participou na Grande Exposição de Arte Portuguesa, que ocorreu na Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, em 1920. Na 18.^a Exposição da SNBA, em 1921, exibiu *Rosas e Uvas* (AAVV 1921, 36).

Entre 1922 e 1929 ocorreu um interregno expositivo, mas isso não quer dizer que Zoé tenha deixado de pintar. Note-se que em 1923, faleceu seu pai e em 1929, ocorreu mais um forte revés: o seu filho João, o mais novo, sucumbiu à tuberculose. Somando-se à anterior morte de sua mãe em 1916, que a tinha abalado profundamente, e junto certamente com as suas funções de cuidadora, a sua disposição poderia estar distante das exposições.

A enorme quantidade de pintura da sua autoria em colecções particulares cujo motivo são as hortenses, faz-nos pensar no mercado que teria de alimentar além do retrato. Desde o início, pôs maioritariamente à venda as suas obras a bom preço. O que expunha oficialmente era uma pintura diferenciada. Em 1914, a sua obra *Em dia de festa* é posta à venda com o mesmo preço de *Saboreando* de José Malhoa. Que espaço teve no seu tempo para a inovação plástica? Certamente, pouco. Será que lhe agradavam as novas formas de pintar?

Convém contemplar um belo retrato não datado e de grande intensidade psicológica. Tal como o fabuloso *Auto-retrato* de casaco vermelho de Aurélia apresenta um olhar frontal que trespassa (Silva 2002, 40). Uma jovem mulher de mantilha cujo recorte evita a simetria, sobressai de um fundo uniforme castanho claro. A sua expressão séria é emoldurada por uma mantilha negra que sublinha a gravidade. Será uma jovem viúva? A força emotiva contida foi servida por uma qualidade plástica assinalável que deu lugar a pinceladas fluídas e inacabadas. Usou uma paleta reduzida de grande unidade tonal, quebrada pela assinatura vermelha como o sangue, frequente na época.



Figura 4
Zoé Wauthelet Batalha Reis
Retrato com mantilha (s.d.)
Col. particular
© Luís Ribeiro, 2021

Zoé voltou a expor na 27.^a Exposição da SNBA, em 1930, fê-lo com *Retrato de minha filha*. Na sua morada, o número tinha mudado para 66 (AAVV 1930, 56). Nesse ano de 1930, Maria Lamas, Cristovão Aires (Filho) e Gustavo de Matos Sequeira organizaram o magno certame intitulado *Mulheres Portuguesas*, cujo subtítulo era porta de acesso à sua natureza: *Exposição da obra feminina antiga e moderna, de carácter literario, artistico e scientifico*. Inaugurada em 17 de Maio em onze salas do diário *O Século*, foi levada a cabo por iniciativa do seu conhecido suplemento semanal *Modas & Bordados*. Zoé figurou com *A Barrela*, *Retrato de D. Adelina Belo Santos*, *Retrato de D. Maria Emília Nunes da Silva e Minha Mãe* (Aires et al. 1930) o que significa um contínuo reconhecimento.

Esteve ainda presente na 28.^a Exposição da SNBA, em 1931, com *Retrato da menina Maria Amélia Gomes Cardoso*, *Sr.a D. Fany de Vilhena* e *Retrato da Ex.ma Sr.a D. Sara Ferreira Marques* (AAVV 1931, 23).

Uma outra mulher atenta ao movimento dos artistas e tanto quanto se sabe a primeira mulher directora de um museu em Portugal, Julieta Ferrão, quis um dia escrever sobre a pintora. Soubemo-lo através de carta que Zoé escreveu a Julieta. Enviada da Quinta do Carvalhal, onde tinha ido retemperar forças, a missiva datada de 6 de Setembro de 1932, dava conta da sua gratidão:

Penhora-me muito pensar / que se quer ocupar de mim / e da minha modestíssima / arte – muito muito obrigada. / Sabe que o meu filho Pedro está / conservador do museu numis-/matico da casa da Moeda? - / é caso para se dizer – “the right / man in the right place”! – elle está radiante (Reis 1932).

O filho por sua vez também queria ajudar Julieta Ferrão e referia que já tinha juntado vários apontamentos e catálogos de sua mãe e punha-se gentilmente ao dispor de Julieta. Zoé continuou a pintar, mas já não expunha. O seu marido faleceu em 1939. Em 1942 fez parte da Comissão de Honra da primeira *Exposição Feminina de Artes Plásticas*, na SNBA onde expôs *Rabicha-á-bicha*. Retrospectivamente e em representação parece uma pintura premonitória: teve cinco filhos, justamente quatro meninos e uma menina, mas um deles tinha entretanto “caído”... tombado pela tuberculose.

Ao longo da sua vida, Zoé teve condições sociais que lhe permitiram firmar a sua carreira. Assistiu às reivindicações feministas por direitos básicos, viu suceder-se a República à Monarquia, testemunhou o drama da Grande Guerra, a implantação e consolidação da ditadura, as consequências da II Guerra Mundial. Como noutros casos a sua emancipação parece ter-se operado através do trabalho. Nos últimos anos a sua mobilidade era reduzida. No dia 27 de Outubro de 1949 um acidente vascular cerebral levou-lhe a vida que, no entanto, permaneceu bem viva nas suas pinturas.

A palavra de ordem desta biografia-manifestação é uma exortação: que a sua pintura se torne a ver em exposições públicas.

REFERÊNCIAS

AAVV. 1896a. *Annuario do Gremio Artistico relativo a 1894-95*. Lisboa: Typ. Franco-Portuguesa (Off.^a Lallemand).

AAVV. s.d. *Annuario do Gremio Artistico relativo a 1895-96*. [A falta de páginas do exemplar consultado não me permite registar mais dados de edição.]

AAVV. 1893. *Exposição de Bellas-Artes do Gremio Artistico em 1893: catalogo illustrado*. Lisboa: Typographia da Companhia Nacional Editora.

AAVV. [1894*]. *Exposição de Bellas-Artes do Gremio Artistico em 1894: catalogo illustrado*. Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora. *Houve certamente erro tipográfico na data que surge 1892.

AAVV. 1895. *Exposição de Bellas-Artes do Gremio Artistico em 1895: catalogo illustrado*. Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora.

AAVV. 1896b. *Exposição de Bellas-Artes do Gremio Artistico em 1896: catalogo illustrado*. Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora.

AAVV. 1897. *Catalogo illustrado da 7.^a Exposição de Arte promovida pelo Gremio Artistico*. Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora.

AAVV. 1898. *Gremio Artistico exposição extraordinaria comemorativa do 4º centenário do descobrimento do caminho marítimo da Índia: catalogo illustrado*. Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora.

AAVV. 1899. *Exposição de Bellas-Artes do Gremio Artistico em 1899: catalogo illustrado*. Lisboa: Typ. da Companhia Nacional Editora.

AAVV. 1901. *Sociedade Nacional de Bellas-Artes primeira exposição catalogo illustrado*. Lisboa: Typ. Companhia Nacional Editora.

AAVV. 1905. *Sociedade Nacional de Bellas-Artes: Quinta Exposição, 1905*. Lisboa: Typ. da Empresa da História de Portugal.

AAVV. 1906. *Sociedade Nacional de Bellas-Artes: Sexta Exposição, 1906*. Lisboa: Typographia de J. F. Pinheiro.

AAVV. 1909. *Sociedade Nacional de Bellas-Artes: Catalogo ilustrado da 7.^a exposição de pintura, escultura, architectura, desenho, aguarella, etc.; abril a maio de 1909*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.

AAVV. 1910. *Sociedade Nacional de Bellas-Artes: Oitava Exposição, 1910*. Lisboa: Typ. Almeida & Machado.

AAVV. 1911. *Sociedade Nacional de Bellas-Artes, Nona Exposição, 1911*. Lisboa: Offic. da Ilustração Portuguesa.

AAVV. 1912a. *Catálogo oficial ilustrado de la exposicion nacional de pintura, escultura y arquitectura de 1912*. Madrid: Artes Gráficas “Mateu”.

AAVV. 1912b. *Exposição Zoé Wauthélet Batalha Reis*. Lisboa: Pap. e Tip. Guedes.

AAVV. 1912c. Recorte de imprensa de col. part. O Mundo? Notícias?.

AAVV. 1913. *Sociedade Nacional de Belas-Artes: Decima Exposição, 1913*. Lisboa: Ofic. Ilustração Portuguesa.

AAVV. 1914. *Sociedade Nacional de Belas-Artes: Decima primeira Exposição Annual, 1914*. Lisboa: Tip. do Annuario Commercial.

AAVV. 1915. *Sociedade Nacional de Belas-Artes: Decima segunda exposição*. Lisboa: Typ. do Annuario Commercial.

AAVV. 1916. *Sociedade Nacional de Belas-Artes: Decima Terceira Exposição, 1916*. Lisboa: Tip. do Annuario Commercial.

AAVV. 1917. *Sociedade Nacional de Belas-Artes: 14.^a Exposição, 1917*. Lisboa: Tip. do Annuario Commercial.

AAVV. 1921. *Sociedade Nacional de Belas-Artes, 18.^a Exposição, 1921*. Lisboa: Minerva do Comercio.

AAVV. 1930. *Sociedade Nacional de Belas-Artes, 27.^a Exposição de Pintura, Pastel, Escultura, 1930*. Lisboa: Bertrand (Irmãos) Ltd.

AAVV. 1931. *Sociedade Nacional de Belas-Artes, 28.^a Exposição de Pintura, Pastel, Escultura, 1931*. Lisboa: Tip. da Empresa do Anuário Comercial.

Aires, C. e Sequeira, G. de M. 1930. *Catalogo da exposição da obra feminina antiga e moderna, de caracter literario, artistico e scientifico do certame mulheres portuguesas*. Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia.

Alberto, Caetano. 1912. “Exposição de pintura da Sr.^a D. Zoé Batalha Reis”. In *Occidente* vol. XXXV, 1224: 288.

Artur, Ribeiro. 1896. *Arte e Artistas Contemporaneos*. Lisboa: Livraria Ferin.

Artur, Ribeiro. 1898. *Arte e Artistas Contemporaneos* 2^a serie. Lisboa: Livraria Ferin.

Borzello, Frances. 2000. *A world of our own*. London: Thames & Hudson: 124-165.

Dantas, Júlio. 1895. *Novidades*, 3382: [2].

Dufour, Annie (ed.). 2019. *Berthe Morisot*. Paris: Flammarion: Musée d’Orsay.

Figueiredo, Mauricia C. de. 1900. *A elevação da mulher: propaganda feminista*. Setúbal: Typ. Setubalense.

Joyeux-Prunel, Béatrice. 2015. *Les avant-gardes artistiques 1848-1918: une histoire transnationale*. Paris: Gallimard: 294-299.

Joyeux-Prunel, Béatrice. 2017. *Les avant-gardes artistiques 1918-1945: une histoire transnationale*. Paris: Gallimard.

Leandro, Sandra. 2005. “Zoé Wauthélet Batalha Reis”. In *Dicionário no Feminino (séculos XIX-XX)*. Lisboa: Livros Horizonte: 903-904.

Leandro, Sandra. 2011. “Boa figura, má figura, sem figura: mulheres artistas no tempo da I República”. *Mulheres na I República: percursos, conquistas e derrotas*. Lisboa: Edições Colibri: 303-305.

Leandro, Sandra. 2014. “Dar a volta à história”: do século XIX à Pós-Graduação em Artes Visuais e Género da Universidade de Évora”, 2. <http://hdl.handle.net/10174/20249>.

Leandro, Sandra. 1999. *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1871-1900)*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Vol I, 557p.; vol. II 251p. Tese de Mestrado em História da Arte Contemporânea.

Levesque, Emmanuelle. (ed.). 2010. *Femmes peintres et salons au temps de Proust*. Paris: Musée Marmottan Monet; Hazan.

O'Neill, Maria. 1914. Recorte de imprensa de col. part. Intransigente.

Oliveira, Maria João Lello Ortigão de. 2005. *Aurélia de Sousa em contexto: a cultura artística no fim de século*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Reis, Zoé Batalha. 1902. Carta de Zoé Batalha Reis destinada a José Relvas datada de 7 de Julho de 1902. [Disponível na Casa dos Patudos, Museu de Alpiarça, Portugal]. A cópia desta carta foi-nos gentilmente cedida por Rosário Batalha Reis.

Reis, Zoé Batalha. 1932. Carta de Zoé Batalha Reis destinada a Julieta Ferrão datada de 6 de Setembro de 1932. [Disponível no Museu Bordalo Pinheiro, Espólio de Julieta Ferrão, Lisboa, Portugal].

Saldanha, Nuno. 2013. “Zoé Wauthélet”. In *Feminae: dicionário contemporâneo*. Lisboa: Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género: 905-906.

Silva, Raquel Henriques da. 2004. *Aurélia de Souza*. Lisboa: Edições Inapa.

Sincero, João. 1896. *Revista Moderna*, 38: 202.

Vicente, Filipa Lowndes. 2015. “Mulheres artistas: As possibilidades de criação feminina em 1915”. In *O ano do Orpheu*. Lisboa: Tinta-da-china.

Ana Magalhães Rodrigues (1869-1937): uma fotógrafa através da sua fotografia*

Nuno Resende

FLUP-DCTP / CITCEM

Resumo:

Fotógrafa profissional portuguesa, autodenominada a primeira, conhece-se o nome de Maria Eugénia Reya Campos (1842?-1917), operando no sul do país. A circunstância de termos identificado, em 2019, uma *Carte de Visite* com o dístico e assinatura ANNA MAGALHÃES RODRIGUES, abriu um novo caminho para o estudo da vida e trabalho de uma fotógrafa a laborar sozinha no interior rural português, nos primeiros anos do século XX. Produzindo em contexto comercial, tentámos já reconstituir o seu trabalho a partir de fotografias e de bilhetes-postais ilustrados da sua edição, propondo algumas interpretações quanto à sua formação e ofício. No presente artigo focamo-nos numa fotografia em particular, elaborada em 1905, para discutir o seu papel como eventual fotógrafa-artista. Cruzando metodologias de análise de imagem, com reflexões e interpretações propostas por vários autores, apresentamos uma leitura integrada e contextual da fotografia, com base na composição e na relação do percurso da autora com o tempo e a geografia onde foi produzida.

Palavras-chave: fotógrafa, fotografia, documento, arte, Vidago.

Abstract:

The first self-named Portuguese professional photographer, known as Maria Reya Campos, in the southern part of the country. The fact that I identified, in 2019, a *Carte de Visite* with the name and signature ANNA MAGALHÃES RODRIGUES, opened a new path for the study of the life and work of another photographer working alone in the Portuguese rural interior, in the early years of the 20th century. Producing in a commercial context, we already tried to reconstruct her work from photographs and illustrated postcards, proposing some interpretations regarding her formation and trade. In this paper we focus on one photograph, produced in 1905,

* O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

to discuss her role as an eventual photographer-artist. Crossing image analysis methodologies with reflections and interpretations proposed by several authors, we present an integrated analysis of the photograph, based on the composition and the relationship with the author's path, the time and the geography where the photograph was produced.

Keywords: photographer, photography, document, art, Vidago.

Introdução

Embora a principal historiografia portuguesa sobre Fotografia (Sena 1991, 1998; Serén 2009) e a de género (Castro *et al.* 2005; Vicente 2012) se tenha pautado por um silêncio em relação à mulher-fotógrafa (apenas interrompido por Barros 2000), sabemos hoje o suficiente para enquadrar a biografia de Ana Magalhães Rodrigues (1869-1937), a segunda fotógrafa profissional em Portugal, num contexto de produção nacional (Resende 2023). Profissional no sentido comercial do termo, ou seja, a exercer actividade com remuneração. A primeira, como ela própria se autointitulava nos versos dos seus retratos, foi Maria Eugénia Reya Campos (1842?-1917), alvo de recente investigação académica (Viegas 2019).

Por outro lado, embora reconheçamos que, sobretudo no mundo anglo-saxónico, exista um *corpus* já expressivo de trabalhos sobre mulheres fotógrafas (Hall 1986; Williams 1986; Gover 1988; Sullivan 1990; Roseblum 1994; Lebart e Robert 2022, entre outros) este centra-se na artista ou documentarista e menos na profissional ou técnica a operar comercialmente. É certo, porém, que o percurso das primeiras se projectou através de formas de canonização e, ou, ratificação do seu trabalho enquanto obra de arte, tais como presença em exposições, museus, colecções, através dos média e do mercado artístico, e que as segundas, reduzidas à mera produção comercial de retratística, permaneceram “anónimas”. Ainda assim, importa assinalar o interesse recente que, na vizinha Espanha, alguns autores têm manifestado ao abordar algumas destas questões, propondo integrar no estudo das práticas fotográficas, não apenas as amadoras, salonistas, mas também as fotógrafas comerciais ou profissionais (cf. Agustín Lacruz e Tomás Esteban 2018; Onfray 2019).

Quase contemporâneas, Ana Magalhães Rodrigues e Maria Eugénia Reya Campos, distanciam-se geográfica e socialmente, sendo a primeira filha de lavradores da região de Chaves, e a trabalhar nesta região; a segunda, natural de Évora, mas com atelier em Lisboa e dispondo de uma clientela de origem urbana.

Ana Magalhães Rodrigues, Ana Rodrigues, Ana Alves de Magalhães ou *Ana Alves de Magalhães Rodrigues*, como assinava em contexto pessoal e profissional, nasceu em 1869, em Vilar de Nantes¹. Em 1887 encontrava-se em Lisboa², emancipada pelos pais para poder rumar ao Brasil. Dizia-se, então, modista. Casou³, em 1894, em Alijó, com um fotógrafo chamado Augusto Rodrigues que, pouco antes da separação de ambos, em 1900, foi trabalhar para a *Photographia Portuguesa*, em Lisboa.

Ana produziu fotografia comercial, na maioria retratística, à semelhança dos seus congéneres contemporâneos. Primeiro, num atelier em Chaves e, depois, de forma ambulante, entre as termas de Vidago e as de Pedras Salgadas. Através da retratística identificada e dos bilhetes-postais com a sua assinatura como editora podemos estabelecer uma cronologia de produção (ou de maior actividade) entre 1903 e 1908.

Em 1908 voltou a casar-se, desta feita em Chaves, com Carlos José Baptista Rodrigues, de profissão desconhecida⁴. Um ano antes, em 1907, alugara a sua casa (e possível *atelier*) em Pedras Salgadas, rumando ao Porto. Terminado este breve matrimónio, em 1911, Ana regressou às origens, depois do falecimento da mãe, que aconteceu no mesmo ano. Não se conhece, desta data até à sua morte, em 1937, qualquer notícia que documente a continuidade do ofício de fotógrafa. Terá vivido entre Chaves e Vilar de Nantes, gerindo algumas propriedades urbanas e, provavelmente, administrando os bens que herdara dos pais. À data da morte, nem o registo de óbito, nem o processo de partilhas nos dão qualquer pista sobre o seu papel como fotógrafa.

E, no entanto, durante o seu período de actividade, terá produzido abundantemente, quer fotografia em estúdio, comprovada pela existência de formatos comerciais como a *Carte de Visite* (CdV) com a sua assinatura, quer pela itinerância que desenvolveu junto das termas de Vidago e Pedras Salgadas, de que existem provas montadas em cartão. Ana viveu, aliás, o tempo do arranque na projecção nacional e internacional de ambas as localidades, propiciado pelo desenvolvimento dos equipamentos termais (1874), grandes empreendimentos hoteleiros (1874-1910) e pela chegada do caminho-de-ferro (1906).

O primeiro contacto de Ana com a fotografia deverá ter acontecido com o seu primeiro marido Augusto Rodrigues (1871-?) com o qual, admitimos, poderá ter trabalhado na região de Chaves e mesmo por Trás-os-Montes. Adquirimos uma fotografia com a sua assinatura (carimbo), mostrando uma garraizada em Vidago, provavelmente em finais do século XIX (fig. 1). É possível que a sua aprendizagem e trabalho como fotógrafa se tenham desenvolvido com Augusto Rodrigues, a partir da década de 1890, para se autonomizar depois da separação em 1900 (note-se a utilização de cartões

¹Foi baptizada como Ana de Jesus. ADVR, Paroquiais, Vilar de Nantes, baptismos, 1859-1877, fl. 106-106 v.

²ANTT, Governo Civil de Lisboa, Processos de requerimento de Passaportes, cx.3, doc. 142, fls 1-8

³ADVR, Paroquiais, Alijó, casamentos, livro 8, 1893-1894, fl. 6v

⁴ADVR, paroquiais, Chaves, casamentos, 1908, D02/UD.Cx PCHV50-29, fl. 3v-4

**Figura 1**

Recorte de prova montada em cartão com detalhe do carimbo e moldura de A. Rodrigues Phot.º. s.d. [c. 1890-1900?]
© APIF-NR

com molduras semelhantes, figs. 1 e 2-C).

O meio familiar de Ana Magalhães Rodrigues não sugere que necessitasse da fotografia para sobreviver. Os pais, apesar de lavradores, eram proprietários. E o percurso do seu irmão, Aníbal José Alves de Magalhães (1861-?), casado em Vila Nova de Cerveira com uma senhora das elites locais (e que chegou a ser vice-presidente do município em 1891), dá-nos algumas pistas sobre a sua origem social. Este irmão foi, aliás, o seu testamenteiro quando, em 1900, Ana decidiu o destino dos seus bens, deixando-lhe 100.000 réis⁵.

A ida para Lisboa, em 1887 com apenas dezoito anos, o casamento fora da sua terra natal (contrariando a tradição) com um fotógrafo possivelmente ambulante, e sua itinerância como fotógrafa, com todos os perigos que tal acarretava (parece ter pedido licença de porte de arma em 1904), apresenta-nos uma mulher de vincada personalidade, independente ou, como se diria hoje, empoderada, pela gestão do seu próprio negócio.

Embora se trate de um discurso pessoal, íntimo, num contexto de separação judicial, não podemos deixar de atentar à descrição que de Ana Magalhães Rodrigues fez o seu marido, no referido processo, dizendo-a de “génio altivo”⁶. Esta expressão remete, claro, para uma defesa em relação ao libelo que a mulher lhe dirigiu - acusando-o de abandonar o domicílio conjugal. Contudo, é reveladora da personalidade da fotógrafa Ana.

Discurso de uma/numa fotografia de Ana Magalhães Rodrigues

No anúncio que, em 1903, publicita o seu atelier, sito à rua da Cadeia, n.º 44, em Chaves, Ana é descrita como “conhecida photographa”⁷. É natural

⁵ ADVR, Cartório Notarial de Vila Pouca de Aguiar, Livro de Notas para Testamentos Públicos, D02/C017/E10/P1/UD.Cx CNVPA1-068, fl. 26v ss² ANTT, Governo Civil de Lisboa, Processos de requerimento de Passaportes, cx.3, doc. 142, fls 1-8

⁶ [AA.VV] Processo de separação litigiosa de Pessoas e Bens, Autora: Ana Magalhães Rodrigues; Réu: Augusto Rodrigues, Janeiro 29, 1900. Arquivo Distrital de Vila Real. Tribunal Judicial da Comarca de Chaves, Família, 2.ª secção. PT/ADVRL/JUD/TJCCHV/E-B/130/1 (consultado Janeiro 11, 2022).

⁷ [Anúncio] A Voz de Chaves. Março 21, 1903.

que a inusitada profissão, já de si semelhante à de um alquimista que, rodeado de frascos e maquinaria captava rostos e fazia surgir imagens de papéis em branco, suscitasse surpresa, quando entregue às mãos de uma mulher.

Em Chaves de 1903 o discurso sobre a Mulher no periodismo local reflectia um pouco do que se discutia fora daquela pequena vila. N’*O Flaviense* de 15 de Julho 1904, um certo Tonio (pseudónimo) dissertava sobre o feminismo, afirmando, não sem ironia, a falta que faziam as mulheres em lugares ocupados pelos homens⁸. No ano seguinte anunciava-se a abertura do consultório da médica Maria Genoveva Rebordinho, em Vila Real, de “clínica geral e especialidade de doenças das senhoras”⁹ e, ao mesmo tempo, a venda de “Salambô”¹⁰, a mulher-virginal de Flaubert. Mas, adiante, nas páginas do mesmo jornal alertava-se, através da recém-publicada obra do médico republicano Gallis, para a *Tuberculose Social*, nomeadamente a *patologia sáfica*, “uma das mais terríveis lepras que devora a sociedade e a constituição honesta da família”¹¹.

Anos depois da Implantação da República os periodistas locais sugeriam às mulheres um papel mais destacado, mas ainda burguês e convencional, seguindo a leitura das obras das herdeiras do romantismo, como Maria Amália Vaz de Carvalho, Madame Stäel e George Sand¹².

Em Chaves o perfil de Ana Magalhães Rodrigues foi tudo menos burguês e convencional. Não aparece nas notícias da sociedade local, nem aparenta relações próximas com as elites flavienses que, no entanto, se dirigiam ao seu estúdio, ou a procuravam em Vidago ou Pedras Salgadas. Embora não disponhamos de retratos em número suficiente (nem sequer acesso à documentação da sua casa comercial, cujo paradeiro desconhecemos) para obter um perfil-tipo dos seus clientes, não cremos, contudo, que, como refere o seu obituário¹³ fosse uma fotógrafa, apenas, das elites. O seu trabalho como editora ou fotógrafa de BPIs (bilhetes-postais ilustrados) mostra-nos uma visão muito abrangente quer dos indivíduos que registava, ou pelos quais manifestava interesse, quer dos clientes a quem procurava chegar. As suas fotografias, nomeadamente as de tipos sociais, constituem registos de pendor pitoresco, mas não tão pictorialistas como as dos trabalhos de outros fotógrafos da época, como Domingos Alvão, que também produziu imagens na região de Chaves.

Qual teria sido a formação literária e intelectual de Ana Magalhães Rodrigues? Sabia ler e escrever, é certo. A sua assinatura, embora de caligrafia irregular, mostra que levava a cabo uma escolarização que lhe permitiu seguir uma carreira na fotografia, sujeita a múltiplos conhecimentos técnicos – ainda que Ana já opere num período de industrialização dos produtos para fotografia. Mas, desconhecemos o que lia, as revistas que eventualmente assinava¹⁴, os

⁸ Tonio [pseud.] *O Flaviense*, Julho 15, 1902.

⁹ [Anúncio] *A Voz de Chaves*, Novembro 1, 1908.

¹⁰ [Anúncio] *A Voz de Chaves*, Dezembro 2, 1904.

¹¹ [Anúncio] *A Voz de Chaves*, Abril 12, 1903.

¹² X. [pseud.] *O Povo de Chaves*, Junho 20, 1921.

¹³ [S.a.] «Falecimentos. D. Ana Magalhães». *O Comércio de Chaves*, Outubro 21, 1937.

livros que comprara. Livros técnicos, relacionados com o ofício de fotógrafa? É provável que conhecesse e adquirisse os manuais de Arnaldo da Fonseca e Adalberto Veiga que circulavam pelas livrarias, papelarias e bazares do país (Veiga 1905; Fonseca 1911)¹⁵.

Como a ausência de informação é, também, conhecimento, o facto de escrevermos sobre uma fotógrafa que não possuía, tanto quanto sabemos, educação em artes ou literatura, nem frequentava os salões mundanos à semelhança de fotógrafas amadoras do seu tempo, obriga-nos a questionar e interpretar o seu olhar, a forma como entende o espaço, como o ocupa e capta com a sua máquina, criando composições, distribuindo tons, luz e volumes, etc. Trata-se de passar o “texto fotográfico”, como lhe chama Bettetini, a um texto narrativo (*apud* Marzal Felici 2011, 39).

A recente descoberta de um pequeno conjunto de positivos fotográficos que adquirimos numa plataforma de memorabilia (*Delcampe*) permitiu-nos conhecer um pouco melhor o trabalho de Ana Magalhães Rodrigues. À parte da *Carte de Visite* (CdV) que comprámos em 2019 (publicado em Resende 2023, fig. 1), e algumas reproduções digitais que circulam em-linha, ainda não nos tinha sido possível observar trabalhos fotográficos de Ana de grande formato ou complexidade. E os bilhetes-postais ilustrados que circulam abundantemente com o seu nome (identificámos, para já, trinta e um) não oferecem segurança, primeiro, quanto à sua autoria (neles indica-se Ana como *editora*) e, depois, quanto aos processos fotográficos utilizados. Tratam-se, naturalmente, de impressões fotomecânicas. A estes podemos ir buscar, quando muito, o olhar curatorial, quase cenográfico, que, Ana, como numa peça de teatro, dirige os seus retratados, colocando-os num palco ou numa vitrine (lembremo-nos que fora modista).



Figura 2
(da esq. para a dir.: A, B, C)
Reproduções digitais de provas fotográficas montadas em cartão, da autoria de Ana Magalhães Rodrigues (c. 1905-1906).
© Apif-NR

¹⁴ A Chaves chegava, em 1902, a notícia do aparecimento de uma nova revista de fotografia dos Magalhães e Moniz, [S.a.] «Photo-revista» *O Flaviense*. Maio 1, 1908.

¹⁵ Em 1903 anuncia-se no jornal *A Voz de Chaves*, a venda do livro “Photographia para amadores”, traduzido do alemão por Adalberto Veiga, [s.a.] «Últimas publicações». *A Voz de Chaves*. Abril 12, 1903.

Das três fotografias que adquirimos (fig. 2), duas (2-A e 2B) estão montadas em cartões da mesma série e tamanho 34,4x30x0,44 cm e uma (2-C), num cartão maior, de 36,2x42x0,43 cm. Os três cartões têm no topo a indicação “Recordação de Vidago” e, na parte inferior, do lado esquerdo do observador, a assinatura impressa da fotógrafa Anna M. Rodrigues – Photo, nos cartões menores, e Anna de Magalhães Rodrigues – Phot. no cartão maior. As provas coladas nos cartões menores são 23x16,6 e 23,5x17,1 cm (cortada irregularmente) e, no maior, 28x21,9 cm. A fotografia que nos chamou mais a atenção é a que possui a composição menos complexa (fig. 2-B). Nos retratos de grupo, embora de grande complexidade formal, quer no que a fotógrafa dispôs os indivíduos retratados na escadaria do Hotel, quer a do jogo de ténis, compreendemos, quase de imediato, que a recordação evocada é, no primeiro caso (fig. 2-C), a de um encontro de vários indivíduos, unidos por laços diversos (provavelmente familiares, de amizade, etc) e, no segundo, o registo de uma das principais actividades desportivas praticada nas termas (fig. 2-A).



Figura 3

Recortes, ampliações e exercícios teóricos aplicados sobre a composição da fig. 2-B (regra dos terços, A, ponto de fuga, C).

© APIF-NR

A representação de uma criança, acompanhada por uma garrafa e um peixe coloca-nos perante uma mensagem menos fácil de interpretar (fig. 3-A). Claro está, trata-se, como o título do cartão indica, de uma *Recordação de Vidago*, mas a inexistência de tal indicação obrigar-nos-ia a um exercício interpretativo ainda mais profundo desta representação.

Qualquer uma das três fotografias da fig. 2 teria como objectivo recordar a passagem pela localidade termal, captando e guardando a memória de um momento particularmente especial ou grato ao comitente ou comprador das fotografias. Um *souvenir* personalizado, que a fotógrafa trataria de produzir, percorrendo os lugares de Vidago e Pedras Salgadas, oferecendo aos aquistas e visitantes um elemento probatório da sua passagem e/ou, estadia. Nestes casos, estamos perante a produção de imagens-objects com função memorialística. Pelas dimensões que apresentam seriam destinadas a ser expostas na parede, penduradas por um fio ou numa moldura. Segundo a divisão que Belting faz da fotografia pública e privada – a primeira publicada em revistas, a segunda guardada em álbuns (Belting 2014, 274) (esquecendo, todavia, o bilhete-postal ilustrado que circulava e unia ambas as características) – podemos considerar esta imagem *semipública*, uma vez que assumia um papel de recordação, não necessariamente privada, mas para poder ser vista por várias pessoas – como hoje, que publicamos as fotografias das nossas férias nas redes sociais.

A fotografia que nos propomos ler e interpretar não é um retrato. No caso da retratística conhecida de Ana Magalhães Rodrigues, o respeito por um ponto de vista frontal e por uma centralidade e equilíbrio da figura ou figuras fotografadas parece confirmar um convencionalismo que corresponderia ao gosto comum da época, de resto veiculado pelas *Cartes de Visite* e por outros formatos especialmente dedicados ao retrato. Gestos e poses copiadas de outras fotografias, pinturas e gravuras, como expressão genérica de um modo de estar e ser que vigorou até ao princípio do século XX. Petr Tausk assinala que a emancipação da fotografia do meio pictórico começou na última década do século XIX (*apud* Marzal Felici 2011, 50). Todavia, esta asserção deve ser reavaliada em casos geográficos periféricos como o território de Chaves, no interior de Portugal – tudo dependeria da formação dos fotógrafos, do seu acesso a outra produção fotográfica e até ao material (câmaras, papéis, material de estúdio, etc.) que abastecia as casas comerciais dos grandes centros urbanos. Dependeria, também, do gosto disseminado entre os retratados.

No caso desta fotografia vemos uma criança, mas não necessariamente o seu retrato, pois ela dirige-nos a atenção, pelo gesto de apontar (fig. 3-F) para dois elementos que estão à sua esquerda (à direita do observador): uma garrafa de vinho e um peixe (fig. 3-E).

A criança veste uma espécie de bibe, encontra-se sobre um estrado ou banquetta e no pé direito calça um sapato com uma sola alta, ao que parece para corrigir uma deficiência – perceptível entre os membros inferiores. A garrafa para a qual aponta é a de vinho de Colares, que entendemos

pela leitura, ainda que truncada, do rótulo da mesma. Ao lado de ambos, suspenso, um peixe, que identificamos como uma truta (fig. 3-E). Atrás da criança e dos objectos é visível uma toalha de linho ou estopa que serve como pano de cenário.

Se o documentarismo fotográfico foi considerado, desde o início da fotografia, como o valor mais importante do meio, parafraseando Javier Marzal Felici (2011, 59), então esta imagem é documentalmente pobre, pois permite-nos extrair dela apenas residuais referências a um certo traje infantil, a uma bebida (ou ao seu invólucro, neste caso a garrafa com o seu *lettering*) e a um tipo de peixe. Embora possamos colocar hipóteses quanto ao sítio onde foi tirada a fotografia (frente a um hotel?) nela espaço e tempo anulam-se e o que nos absorve o olhar são os elementos dispostos paralelamente: criança, vinho, peixe. Mesmo a relação de significado entre os três, que poderemos considerar já numa abordagem conotativa, nos deixa reticentes quanto ao discurso que poderá transmitir. Se compreendemos, pelo gesto, que a criança segura e aponta para a garrafa, como forma de salientar a sua importância, é no vinho ou a garrafa (o objecto) que devemos buscar a razão principal da fotografia? Elemento publicitário? E o peixe, suspenso? Qual é o significado não apenas da presença, mas também da forma como é apresentado?

À luz da maior parte dos principais teóricos da fotografia ou da imagem fotográfica, o que revemos é um produto complexo, quer do seu produtor, o fotógrafo, com todo o seu entorno social, cultural, etc., passando pelo meio de difusão – os suportes e os processos (que influem na leitura da imagem) – e o leitor, com toda a sua habilidade ou inabilidade para ler e compreender o que vê e percebe ou experiência, de um ponto de vista fenomenológico. Para alguns autores (entre eles Gervereau 2007; Joly 2003, 2012; Marzal Felici 2011; Belting 2014), quanto mais informação conseguimos reunir sobre uma fotografia, a montante e a jusante da sua produção, mais capacidade adquirimos para produzir uma narrativa a partir da sua análise.

Por outro lado, John Berger considerava que, “no sentido mais profundo e formativo da palavra, a composição não tem lugar na fotografia”, e como tal, “sendo uma mensagem acerca do acontecimento que regista” a fotografia não se enquadra na categoria de arte (Berger 2021). Ambas as posições concordam com a ideia de mensagem, que se relaciona com os conceitos de imagem medial e intermedial de Hans Belting, pois reflecte não só a “decisão do fotógrafo” (Berger 2021, 201), mas também a “compreensão imaginal do passado” (Belting 2014, 93).

Em termos contextuais, temos já apresentada a autora da imagem, uma fotógrafa com uma formação dependente de outro fotógrafo cujo percurso ainda desconhecemos (o facto de Augusto Rodrigues ter nascido em Vila Nova de Gaia, pode sugerir um vínculo às casas fotográficas do Porto), sem grandes recursos, mas capaz de montar atelier e, como refere o anúncio supracitado de 1903 que “opera[va] [...] qualquer hora e dia”¹⁶. Apresentava-se, pois, como uma fotógrafa técnica, com habilidade.

¹⁶ [Anúncio] *A Voz de Chaves*. Março 21, 1903.

No verso da fotografia lemos, escrito a lápis azul, a data “Agosto de 1905”. Esta nota, que não sabemos ter sido acrescentada pela fotógrafa ou pelo proprietário da “Recordação”, ajuda-nos a complementar alguma da informação contextual. Foi tirada no Verão, em plena época termal (que ia de Junho a Setembro) de 1905, ano no qual se operavam grandes transformações em Vidago. Preparava-se a construção do *Palace Hotel*, com os contributos projectistas dos arquitectos Silva Júnior e Ventura Terra (*s.d.*, *s.a.*). Ao mesmo tempo, aproximava-se desta estância termal, a via-férrea, proveniente da Régua. O lugar fervilhava de gente: aquistas, *touristes*, oficiais, técnicos, etc.

Desde a década de 1870 existiam já em Vidago dois hotéis, o *Grande* e o *Pequeno*. No primeiro ficou hospedado D. Luís, em 1875-1876. Em 1906, D. Carlos visitou Vidago com uma comitiva que ficou registada pela lente de Ana Magalhães Rodrigues, fotografia publicada na capa da revista, *O Occidente*, de 10 de Agosto daquele ano (referida em Barrocas 2014, vol. II). O *Palace Hotel* ficou concluído em 1910, com o risco de Ventura Terra (Alves 1976).

Com correio e telégrafo desde 1874, e no percurso de uma importante via de trânsito que ligava Chaves ao litoral atlântico e ao Douro, Vidago beneficiou da passagem e do acolhimento de gentes e de informação (postal, jornalística, etc.) de pontos muito diversos do país e do estrangeiro. Aos hotéis chegavam jornais, revistas e outras publicações para entreter os aquistas e turistas.



Figura 4
Reprodução de frente e verso
de bilhete-postal ilustrado,
circulado em 1910.
© Apif-NR

Mesmo que não possamos reconstituir os itinerários que Ana Magalhães Rodrigues fez antes de 1905, os dados de que dispomos dizem-nos que era tudo menos sedentária. Com dezoito anos foi para Lisboa onde terá vivido vivido entre 1887 e 1890. Estanciava frequentemente no Porto, onde chegou a viver; e deambulou pela região de Chaves. É possível que a proximidade a Espanha, a tenha levado à Galiza, fronteira com a região de Barroso e próxima de Vila Nova de Cerveira, onde vivia o seu irmão Aníbal. Tal hipótese aplica-se caso não tenha viajado para o Brasil, como pretendia em 1889.

Como tal, Ana era dotada de uma cultura visual adquirida nas suas viagens e que recebia ainda, nos domínios do público e privado, nos grandes e pequenos centros urbanos onde viveu, nomeadamente em Chaves. Aqui a imagem chegava por vários meios de comunicação – nomeadamente pelos *BPIs* (fig. 4) (em 1908 a Tipografia de *A Voz de Chaves* vendia “postaes illustrados de phantasia”¹⁷) e pelo cinema, estreado em Chaves em 1909¹⁸.

Creemos que esta cultura visual com diversas proveniências poderá ressoar na fotografia em análise. Embora Ana dispusesse os indivíduos nos seus retratos, especialmente nos de grupo, de maneira similar a manequins – recordando que foi modista na juventude – posando de frente, de lado ou com gestos e posturas que por vezes provocam reações distintas em comparação com retratos convencionais e anódinos, ela ainda recuperava composições semelhantes às de outras fotografias e bilhetes postais.

Esta fotografia da criança-garrafa-peixe exige uma reflexão mais cuidada. Devemos considerar, para além da composição e dos elementos que a integram, o gesto executado pela criança que nela se apresenta, pois este revela a única atitude ‘viva’ e uma certa ‘instantaneidade’ na fotografia, acentuada pela forma fantasmagórica como a mão se exhibe, um gesto ‘desfocado’ devido ao longo tempo de exposição (fig. 3-F).

De um ponto de vista estilístico, a composição organiza-se em três eixos verticais ou linhas directrizes, que se destacam em contraste com as quatro linhas horizontais proporcionadas (de baixo para cima) pelos limites da banqueta e pelos rebordos e molduras dos vãos do edifício. Duas destas linhas horizontais são ocultadas pelo pano que serve de cenário. São, por isso as verticalidades que sobressaem, sobretudo as da garrafa e a do peixe. O baixo contraste da cor do traje da criança, sobre o fundo branco do tecido e o granito do edificado, quase dilui a pequena figura no cenário, destacando-se apenas a sua cabeça. Submetida à regra dos terços (fig. 3-B), verificamos que a fotógrafa não estabelece uma equilibrada distribuição das formas nesta grelha, agrupando-as no retângulo central, criando uma desestruturação entre o espaço vazio e os elementos compositivos, estes demasiado próximos entre si. É um ponto de vista que privilegia a frontalidade, a centralidade (fig. 3-C) e a estaticidade.

Por outro lado, a disposição dos elementos na composição parece evocar as naturezas mortas, desde logo através do peixe suspenso por um fio. Encontramos alimentos, nomeadamente peixes, suspensos em naturezas-mortas nas obras de barroquistas hispânicos como Francisco Zurbarán ou Baltazar Gomes Figueira (*Natureza-morta com peixes e camarões*, séc. XVII, Museu de Évora, inv: 19296 TC). Ou nos *BPIs*, como circulou até ao Hotel Avelames, em Pedras Salgadas, em 1910 (fig. 4).

¹⁷ [Anúncio] *A Voz de Chaves*. Maio 11, 1908.

¹⁸ [S.a.] «Cinematographo». *A Voz de Chaves*. Novembro 29, 1909.

Finalmente, o gesto de apontar, claramente indicativo, surge em várias pinturas como uma forma de comunicação enfática. Uma “vontade imperativa” (Poirier 2000, 84). E a figura do menino parece evocar a infância pietista de Ribera e de Murillo, nomeadamente através da deficiência evocada na criança do pé-torto (*Le pied-bot*, 1642, Louvre, inv: MI 893). Há, ainda, um elemento que, embora não perceptível a olho nú, revela-se claramente na ampliação digital do positivo: o reflexo que na garrafa se produz da paisagem em frente, ou antes, atrás da fotografia (fig. 3-D). Tais características, que evidenciam ligações à tradição pictórica europeia e ocidental, estariam conscientes na mente da fotógrafa quando pensou e executou esta fotografia?

Uma leitura linear da imagem, feita da esquerda para a direita (na perspectiva do observador) pode sugerir-nos que a criança, ao apontar a garrafa de vinho o qual, acompanhado pela truta, remete para uma ementa ou especialidade culinária local ou servida localmente. Acerca da relação entre o peixe e o vinho de colares, tanto Ramalho Ortigão (1888, 304) como o Visconde de Villar d’Allen a referem no século XIX. O segundo, Alfredo Allen, aponta o branco como acompanhamento para o peixe e o tinto para entradas (Villar de Allen 1896, 61). Fariam estes ingredientes parte do menu de algum hotel local (aquele que pode ter servido de cenário à fotografia)? Evocaria, porventura, uma refeição particular, em que fora interveniente o rapaz? Uma pescaria notável? Devemos ter em conta que a fotografia produzida, embora existisse para ser vista, circularia num meio restrito, o do comitente, tanto mais que foi veiculada como prova única montada sobre cartão, a tal imagem-objecto-souvenir. Estaremos perante uma imagem publicitária? O período em que Ana Magalhães Rodrigues opera é um tempo de charadas. Jornais, revistas e almanaques estavam cheios de referências a adivinhas, paródias – charadística que distraía e funcionava, em alguns casos, como sátira social. Já vimos como Ana imprime a alguns dos seus retratados poses inusitadas, expressões menos sérias ou até identidades mascaradas, como as que aplica num postal de tipos sociais, ao incluir homens num grupo feminino de barrosãs (Resende 2023). Encontramo-nos perante uma charada visual?

Enfim, depois deste percurso analítico e reflexivo sobre esta fotografia, consideramos que podemos propor para a leitura desta: a) um momento ou situação ocorrida com um aquista que envolvesse dois ingredientes de uma refeição, o vinho e o peixe; b) uma publicidade ou forma publicitária que promovesse um repasto ou bebida particular; c) a evocação de um evento particular através de elementos local ou culturalmente identificáveis. Esta dimensão cultural, significa, no momento captado pela fotografia, a referência ou citação de formas e modelos pictóricos que acrescentam à imagem um significado para além do documental, sugerindo um enriquecimento conotativo da mesma e a sua possível “artisticidade” (Fernández Arenas 1984, 26).

Tal “artisticidade” a existir, estará, também, no conhecimento e intenção da fotógrafa, que infelizmente desconhecemos. A interpretação que dela fazemos, permite-nos distingui-la, porém, das demais produzidas e até agora conhecidas de Ana Magalhães Rodrigues, maioritariamente retratos.

Não participando (que tenhamos identificado) em salões ou concursos de fotografia, não promovendo o seu trabalho para além dos limites do comercial, não podemos deixar de verificar nesta fotografia de Ana Magalhães Rodrigues qualidades que a aproximam de uma obra de arte: o cuidado na elaboração de uma composição que vai além da intenção meramente documental ou do verismo retratístico – característica que nos deixa espaço para conceptualização e interpretação mais abrangente sobre o significado dos elementos nela dispostos – nomeadamente a remissão para a gramática da pintura barroca europeia.

Considerações finais

A partir de uma fotografia de 1905, da fotógrafa Ana Magalhães Rodrigues (1869-1937), representando uma criança que aponta para uma garrafa de vinho e para um peixe suspenso por um fio, procuramos desenvolver uma interpretação quanto à mensagem da imagem e seu significado no contexto de produção fotográfica do tempo. Entre várias designações, como arte, publicidade, documento, divididas por ténues linhas e que, em 1905, em Portugal, ainda não constituíam formas claras de categorização em fotografia, esta imagem-objecto, feita para recordar uma estadia ou passagem por Vidago, constitui uma interessante obra à parte do conjunto retratístico e paisagístico para já conhecido da fotógrafa.

Dado o seu percurso e o seu perfil como técnica (enquanto retratista), ao serviço de uma clientela diversa (popular, de elites, turística), até que ponto o seu trabalho reflecte uma abordagem meramente comercial ou se desenvolve, também, a partir de um conhecimento visual e cultural que influi na produção de imagens com uma conotação visual e simbólica que pretendem reflectir artisticidade?

Conscientes da reduzida amostragem da produção desta fotógrafa, assim como da documentação que sobre o seu trabalho pudemos ainda identificar, o presente trabalho assume-se como um exercício metodológico de análise de uma fotografia, tendo em conta os seus contextos, a montante e a jusante da sua produção, assim como do(s) significado(s) culturais da imagem que apresenta/representa.

Pensamos contribuir para a imediata necessidade de reconhecimento de fotógrafos a operar em contexto periférico aos grandes meios urbanos, em regime de casa comercial ou itinerância, procurando identificar através do seu trabalho, percursos formativos e criativos e, ou, influências técnicas e culturais.

No caso de Ana Magalhães Rodrigues, estamos perante uma fotógrafa com um percurso extravagante ao das suas contemporâneas, quer as profissionais ainda pouco conhecidas, quer as amadoras – ambas frequentemente originárias ou integradas num meio burguês ou socialmente destacado.

REFERÊNCIAS

- [S.a.]. s.d.. “Vidago”. Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, [s.e.]. Lisboa: Editorial Enciclopédia, Lda: 146-47.
- Agustín Lacruz, Maria del Carmen; Tomás Esteban, Sandra.** 2018. “Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: pioneras y modernas”. In *Revista general de información y documentación*, 28 (2): 621-658.
- Alves, M.** “Vidago”. In *Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*, ed. [Vários]. Lisboa: Verbo, 1976: 1058.
- Barrocas, António.** 2014. *Sais de Sangue: O Corpo Fotografado. Teoria e Prática da Fotografia Em Portugal (1839-1930)*. Lisboa: Universidade. Tese de doutoramento em Ciências da Arte, apresentada à Fac. de Belas-Artes, 2 vols.
- Barros, Rita M.** 2000. “Mulheres Portuguesas Fotógrafas”. In *Ersatz*. CPF (3).
- Belting, Hans.** 2014. *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM.
- Berger, John.** 2021. *A Aparência das Coisas: ensaios e artigos escolhidos*. Lisboa: Antígona.
- Castro, Zília Osório de; Esteves, João; Sousa, António Ferreira de; Abreu, Ilda Soares; Stone, Maria Emília.** (coord.), 2005. *Dicionário no Feminino: [Séculos XIX-XX]*. Lisboa: Livros Horizonte, Lda.
- Fernández Arenas, José.** 1984. *Teoría y Metodología de la Historia da Arte*. s.l.: Anthropos Editorial del Hombre.
- Gervereau, Laurent.** 2007. *Ver, compreender, analisar as imagens*. Lisboa: Edições 70.
- Gover, C. Jane.** 1988. *Positive image: women photographers in turn of the century America*. Albany: State University of New York Press.
- Hall, Barbara.** 1986. *Australian women photographers: 1840-1960*. Richmond, Vic., Australia: Greenhouse; Brisbane: Distributed by Gordon e Gotch.

Joly, Martine. 2003. *A Imagem e a sua Interpretação*. Lisboa: Edições 70.

Joly, Martine. 2012. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70.

Lebart, Luce e Robert, Marie (eds.). 2022. *A World History of Women Photographers*. Londres: Thames e Hudson.

Marzal Felici, J. 2011. *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada* (4.^a ed.). Madrid: Cátedra.

Onfray, Stéphaney. 2019. “Mujeres fotógrafas en el siglo XIX español: de lo profesional a lo doméstico”. In *Fotografía (femenino; plural): visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas*. Editorial Fragua: 17-40

Ortigão, Ramalho. 1888. *As Farpas: A sociedade*. Lisboa: Companhia Nacional Editora. Tomo VI.

Resende, Nuno. 2023. “Ana Magalhães Rodrigues (1869-1937): a descoberta de uma fotógrafa portuguesa”. In *Revelar 7-8* (no prelo).

Rosenblum, Naomi. 1994. *History of women photographers*. Paris/New York: Abbeville Press.

Sullivan, Constance. 1990. *Women photographers*. New York: Harry N. Abrams

Veiga, Adalberto. 1905. *Manual pratico de photographia*. Porto: Imp. Portuguesa.

Vicente, Filipa Lowndes. 2012. *A arte sem História: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Athena.

Viegas, Paula Cristina. 2019. *Mulheres fotógrafas em Portugal (1844-1918): Maria E. R. Campos - 1.^a photographa portuguesa*. Lisboa: Universidade. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras.

Villar d’Allen, Visconde de. 1896. *Breve noticia sôbre alguns vinhos portugueses: principalmente dos que vende a Real Companhia Vinícola do Norte de Portugal*. Porto: Typ. A.J. da Silva Teixeira.

Williams, Val. 1986. *Women photographers: the other observers, 1900 to the present*. Londres: Virago.

Maria de Lourdes de Mello e Castro (1903-1996): narrativas de um quotidiano no feminino ao longo de novecentos*

Ana Alvelos

Resumo:

Neste texto analisamos a influência do universo feminino de Maria de Lourdes de Mello e Castro no seu percurso e questionamos a relevância do espaço de criação na definição do seu trabalho artístico. Em paralelo às novas tendências modernistas na arte e na literatura, o seu percurso singular envereda pela representação naturalista e figurativa do quotidiano feminino que a rodeia, no íntimo do seu atelier, e do ambiente de casa e família, mas também para o exterior, em paisagens rurais ou marítimas, onde se destaca o cenário da praia. A representação da mulher e da criança nas suas lides e contextos constrói narrativas de um quotidiano feminino de outrora, urbano ou rural, e que constituem importantes documentos pictóricos para os estudos sobre a mulher e o seu papel na sociedade portuguesa.

Palavras-chave: pintura, naturalismo, atelier, feminino, Maria de Lourdes de Mello e Castro.

Abstract:

This text analyses the influence of the feminine universe on the practice of artist Maria de Lourdes de Mello e Castro to reflect on the relevance of spaces for creativity in the development of her artistic practice. Whilst aware of new modernist trends in art and literature, the artist decides to define her practice through naturalist and figurative representations of the feminine context that surround her. Her work features perspectives drawn from the

*A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

intimacy of her studio, the environment of her home and family, but also exteriors, both rural and maritime, where beach scapes often stand out. These representations of women and children going about their chores are an invaluable pictorial documentation of everyday feminine lives from the past. Mello e Castro's representations and the narratives built from them can be used to study women and their roles in Portuguese society.

Keywords: painting, naturalism, studio, feminine, Maria de Lourdes de Mello e Castro.

Maria de Lourdes de Mello e Castro nasceu em Tomar, em 1903. Portugal vivia nesse início do século XX um período instável a nível político, que iria culminar com a queda da Monarquia e a Implantação da República em 1910. Em termos culturais, é um momento de continuidade do naturalismo do final do século XIX a nível artístico, mas também de introdução de novas correntes modernistas de vanguarda no campo das artes e da literatura, provenientes do estrangeiro (França 1980, 11).

É neste contexto histórico que poderemos enquadrar a obra de Mello e Castro, que juntamente com outras artistas da mesma geração,¹ têm sido de certa forma esquecidas ou ignoradas pela história da arte portuguesa (Vicente 2012, 209-210).² Nomes que urge recuperar e dar-lhes o devido reconhecimento e estudo.

Num mundo predominantemente masculino, a grande maioria das mulheres artistas, em Portugal e no estrangeiro, deparava-se com inúmeros obstáculos pela sua condição feminina, não só pelas regras sociais estabelecidas, mas também por condicionalismos de ordem económica (Peréz de Almeida 2006, 10). Daí a grande dificuldade que uma mulher tinha em optar pela arte como profissão, situação essa que se alterará mais tarde na segunda metade do século XX. A própria crítica e o público acolhiam o trabalho artístico das mulheres com uma atitude de pouco reconhecimento, com estigmas relativos ao género, incidindo sobre a sensibilidade e o olhar feminino, em detrimento da análise da sua qualidade artística. Questão essa que também terá tendência para mudar a partir dos anos 1960 (Esquível 2010, 144-145).

Paris foi a cidade para onde rumaram os artistas portugueses no início do século em busca da nova estética modernista, como Eduardo Viana, Almada Negreiros ou Amadeo de Souza-Cardoso. Era também a cidade na Europa que oferecia as melhores oportunidades de educação artística para as mulheres apesar de todos os constrangimentos (Silcock 2018/2019, 24). Várias mulheres portuguesas passaram temporadas em Paris nos finais do século XIX e início

¹ Artistas como: Emília dos Santos Braga, Maria Adelaide de Lima Cruz, Alda Machado Santos, Zoé Batalha Reis.

² Filipa Lowndes Vicente designa-as como "ausências".

do século XX, como Aurélia de Souza ou a escultora Ana de Gonta Colaço (1903-1954)³, que optaram pela Academia Julian em Paris para prosseguir os seus estudos artísticos.

Maria de Lourdes de Mello e Castro terá tido também os seus condicionalismos como mulher que marcariam o seu percurso artístico e as suas opções. Talvez os mais marcantes terão sido as vicissitudes de viver na periferia numa pequena terra de província, longe de Lisboa ou do Porto, num meio conservador e predominantemente feminino. A sua educação artística aconteceu fora do circuito académico das grandes cidades, à margem do contacto permanente com outros artistas, tertúlias culturais ou com as correntes literárias do modernismo. O meio familiar circundante, pontuado por figuras femininas de relevo para si, como a sua mãe, avó e primas, teve uma influência no rumo que tomou quanto à orientação artística e nas temáticas que pintou. A sua obra faz uma trajetória da esfera privada do seu atelier de casa para o exterior, num registo quase autobiográfico das diferentes fases da sua vida.

Mello e Castro foi a última discípula de José Malhoa, um dos grandes mestres do naturalismo. Esse período de trabalho teve início em 1921 e prolongou-se até ao ano da morte do Mestre em 1933, numa relação final mais de acompanhamento e orientação, que frequentemente acontecia à distância através de correspondência. Esta será pontualmente aqui transcrita, sendo o seu conteúdo uma fonte importante de estudo para compreender melhor as premissas e relações de trabalho entre um mestre e seu discípulo, no início do século XX.

Filha única, Maria de Lourdes viveu a sua infância e adolescência na Quinta das Avessadas em Tomar, na altura isolada e distante do centro da cidade. Jovem, começou por ter aulas de francês, a aprender piano e a pintar, como era próprio na educação feminina da época. Foi cedo que revelou a sua tendência para o desenho nas aulas que frequentou com o escultor açoreano, João Vaz Pacheco do Canto e Castro (1887-1969) que era professor da Escola de Belas-Artes de Lisboa e, na altura, também na Escola Industrial Jácome Ratton em Tomar.

Posteriormente, inicia um curto período de trabalho com o paisagista Ezequiel Pereira (1868-1943), indicado por Malhoa que, já com alguma idade, tinha deixado o ensino. De assinalar que se reúnem as necessárias condições no seu meio familiar para que se identifique o seu talento e a sua vocação artística, numa fase muito jovem da sua vida, ao contrário de muitas mulheres que, ao longo dos séculos anteriores, se depararam com inúmeros obstáculos à sua vertente artística e no prosseguimento da sua criatividade (Vicente 2012, 55). No entanto, não cresceu num meio artístico-intelectual. Seria a sua mãe, Maria Adelinda, pessoa de grande sensibilidade e gosto pelas artes, a principal impulsionadora, ao acompanhar a sua filha Maria de Lourdes nesta fase inicial. No contexto feminino que a rodeava, insere-se

³Ver Pérez de Almeida (2006).

também a sua avó paterna, Maximina Cid, principal responsável pela relação com Figueiró dos Vinhos e com o Mestre Malhoa. Como já foi referido, talvez pelas condicionantes de viver na periferia, Maria de Lourdes não seguiu formação académica. Não há indícios que tenha sido colocada a hipótese de a inscrever na Escola de Belas-Artes, tendo sido o ensino privado a opção escolhida.

José Malhoa acaba por reconsiderar a sua decisão ao ver a evolução dos seus desenhos. Assim Maria de Lourdes recebe, entre 1921 e 1932, a orientação artística de Malhoa, em visitas que faz ao seu atelier no inverno, em Lisboa e no verão, em Figueiró dos Vinhos, ou em curtas estadas do mestre na Quinta das Avesadas, documentadas na referida correspondência. Nesses momentos de encontro no atelier ou ao ar livre, estariam ambos frequentemente a pintar, como nos apercebemos por vezes pelas cartas ou por obras de Malhoa representando a sua discípula a trabalhar.⁴ Foi assim que, ao longo destes anos, Maria de Lourdes assimilou a mestria do desenho e o domínio da representação da luz, interiorizando os ensinamentos de Malhoa e desenvolvendo gradualmente a sua própria técnica.

As ocasionais deslocações a Lisboa serviam para superar o isolamento geográfico e estar ao corrente da produção artística de momento, visitando exposições ou o atelier de Malhoa para mostrar os seus trabalhos em curso. A necessidade de conhecer a obra de artistas de referência, terá incitado as suas primeiras viagens ao estrangeiro, na companhia de sua mãe: a Roma e a Florença (1924), e posteriormente a Paris (1931). É em Lisboa que expõe pela primeira vez, em 1927, no Salão da Sociedade Nacional de Belas-Artes, recebendo a 3.^a medalha na categoria de pintura a óleo com a obra *A Preterida*. Salão esse onde vai expor regularmente.

O atelier : espaço fulcral para a afirmação da sua identidade artística

Em 1928, Virginia Woolf reflecte sobre as condições que são necessárias para tornar possível a criação artística. No seu ensaio *Um Quarto que seja seu* escreve sobre as várias questões ligadas à produção intelectual e artística femininas, tirando a ilação que uma mulher para, livremente, poder libertar o seu instinto criativo, seja na escrita, na música ou na pintura, necessita de um sustento financeiro, mas sobretudo de ter um quarto só para si (Woolf 2015). Curiosamente, por esse mesmo ano, na Quinta das Avesadas, Maria de Lourdes sente a necessidade de criar o seu próprio espaço de trabalho, numa das divisões da casa. Tendência essa que se tornara prática comum entre as mulheres artistas, com o intuito de separar o lugar de criatividade do restante espaço doméstico (Vicente 2012, 155).

Pela correspondência, apercebemo-nos de que são feitas remodelações e Malhoa acompanha entusiasmado a evolução e os preparativos para a estreia do seu primeiro atelier em Janeiro de 1929, oferecendo-lhe um cavalete

⁴Vejam-se os trabalhos de Malhoa, *Maria de Lourdes pintando*, 1924 (reproduzido em Saldanha 2013, 13) ou *Sessão ao Ar Livre*, 1930 (reproduzido em Saldanha 2013, 15).

por essa ocasião. Malhoa refere-se a este espaço como o “seu ninho”⁵. Uma possível analogia com o seu “Casulo”, ambos os termos referentes a pequenos espaços embrionários, de crescimento e transformação. É mais um passo no processo de afirmação da sua atividade de pintar, apropriando-se de um espaço da casa e convertendo-o num lugar que é seu, a caminho da sua profissionalização. Malhoa aconselha nesta mesma carta: “Não faça do seu atelier sala de visitas, faça o possível para quando estiver no atelier, estar só; terá então, e é necessário que tenha, horas e horas diante dos seus trabalhos, pensando nos já feitos, e nos que deve fazer, isto é ... pensar só na Arte”⁶. Desses conselhos do Mestre, apercebemo-nos da exigência do ofício de pintar, da necessidade diária de hábitos de trabalho, de ânimo e persistência para pintar todos os dias, tanto para o mestre com vastos anos de experiência como para alguém como Maria de Lourdes, que estava a iniciar o seu percurso. Mais uma vez, pela correspondência podemos constatar a relação entre o mestre e a sua discípula em notas sobre as vicissitudes da profissão, mas também perceber a troca de incentivo e estímulo mútuo no que toca à criação artística de ambos. Malhoa adverte: “A Arte dar-lhe-á por certo, horas de encanto e orgulho, mas prepare-se que ela é... Mulher, e portanto caprichosa!”⁷

O atelier é, para além de um espaço de recolhimento, um local de trabalho, sobretudo quando está mau tempo, para rabiscar à pena no álbum de desenhos ou pintar natureza-morta: “... Quando não poder [*sic*] pintar ao ar livre, pinte natureza morta dentro de casa, mas que ...pinte sempre, sempre, que só assim adquirirá facilidade em manejar tintas e pincéis”⁸.

Maria de Lourdes teve, então, o privilégio de ter um atelier em sua casa e as condições necessárias para trabalhar livremente. Sendo um refúgio para os seus momentos de criação, o atelier é o lugar onde tem os seus materiais e as suas obras em exposição. Esse momento terá sido fulcral no reconhecimento da sua vocação ao dedicar-se exclusivamente à pintura. E esse assumir da sua identidade de artista está bem patente nos três auto-retratos que concretiza nas décadas de 20 e 30, respetivamente a sépia, a carvão e a óleo. Será no espaço de trabalho íntimo do seu atelier que encontrou o ambiente propício para se representar, enquanto mulher artista rodeada pelos seus trabalhos e a pintar, como muitos outros artistas o fizeram. No óleo datado de 1932, tem um olhar frontal, segura o pincel na sua mão direita, e a paleta na mão esquerda numa atitude de afirmação convicta sobre a sua profissão de pintora. Assumimos, portanto, que o atelier foi, para Maria de Lourdes, no início da sua carreira artística, um espaço fulcral para a afirmação da sua identidade artística, sobretudo no contexto social em que vivia, de algum isolamento artístico e centrado sobretudo num ambiente familiar (fig. 1).

⁵Carta de José Malhoa para MLMC, 8 Janeiro de 1929.

⁶Id.

⁷Carta de José Malhoa para MLMC, 31 de Janeiro de 1926.

⁸Carta de José Malhoa para MLMC, 3 Maio de 1928.



Figura 1
 Maria de Lourdes de Mello e Castro
Auto-retrato no Estúdio (1932)
 Óleo s/tela, 60x75cm
 (Col. particular)

Em 1931, a decisão de organizar a sua primeira exposição individual marcaria oficialmente o início da sua carreira enquanto pintora. Seria o momento de sair da sua esfera mais privada e se expor ao mundo artístico e à crítica. Expôs, inicialmente, cerca de 50 obras em Tomar para um círculo de familiares e amigos. Seguindo depois a mostra para o Salão Silva Porto (Porto) e posteriormente para a Sociedade Nacional de Belas-Artes (Lisboa). A crítica, em geral, foi positiva, nomeadamente pela historiadora Julieta Ferrão (1930, 7, 14), sendo o mais importante a sua revelação como artista e a divulgação do seu nome no meio.

Narrativas de um quotidiano

Que influência teve o universo feminino da artista no seu percurso? Pelas suas temáticas, pelo contexto familiar e autobiográfico da sua obra, Maria de Lourdes é uma pintora que privilegia o feminino. Os seus espaços de pintura, desde a sua casa ao atelier, às viagens, são espaços da relação da artista mulher com um mundo também ele feminino, apesar da presença masculina do seu mestre na fase inicial. Ao colocar em perspetiva a sua obra, concluímos a facilidade e a mestria na forma como reproduz tanto cenas de interior como de exterior, num domínio completo da composição, da técnica do desenho e da pintura, em obras de pequeno e grande formato. Esse registo pictórico das suas diferentes fases da vida é quase autobiográfico. Surgiu naturalmente através do seu sentido de observação e percepção do que a rodeava, numa necessidade de anotar e registar um conjunto de narrativas que à sua volta gravitavam no seio do universo feminino.

O seu carácter persistente e a sua grande capacidade de trabalho ao longo da vida, repercutiu-se numa obra muito vasta de desenhos a carvão, a pastel e pintura a óleo, assim como alguns trabalhos de ilustração. Tratou uma

diversidade de temas como o retrato, a natureza morta, a pintura de gênero, a paisagem rural, urbana e marítima. Houve como que uma fusão entre o espaço doméstico, o seu cotidiano e a sua atividade diária de pintar. Seria então normal que os seus primeiros modelos fossem as pessoas que lhe estavam próximas. A sua mãe, avó e as primas, serão modelo frequente nas suas composições e é notória a cumplicidade entre a artista e as retratadas. A figura masculina de seu pai surge apenas em retrato, seja em estudos de carvão ou trabalhos a óleo, mas de forma separada da pintura de gênero em que abundam as figuras femininas.

Maria de Lourdes captou o universo da sua juventude nos anos 1920. O seu olhar fixou a memória de uma juventude, transmitindo através da pintura uma vivência despreocupada do breve período de estabilidade que se segue à 1ª Guerra Mundial. Cria composições e tece narrativas de um quotidiano em que a representação da figura feminina tem assumidamente um lugar de destaque. É, pois, através da pintura de gênero, que o registo desse quotidiano se traduz num quase “diário visual do seu mundo feminino” (Saldanha 2013, 31). Muitas obras revelam momentos encenados de lazer, de encontro, de alguma ilusão da vida desse tempo de outrora. Noutras, a figura feminina aparece isolada em cenas de algum recolhimento e introspecção, em situações de repouso em cadeiras de pano, ou em cenas de alguma concentração como a ler uma carta (*A Leitura*, 1925), a bordar ou até numa atitude de mera contemplação (*Contemplação*, c.1927-30). Em todas estas obras há indícios de uma vida interior, possivelmente num silêncio pensativo sobre as questões próprias da juventude, e da sua condição como mulher. Em *À Sombra* (1928), a artista recorre a uma das suas primas como modelo, numa sessão ao ar livre que, curiosamente, é documentada por Malhoa numa pintura de sua autoria (Saldanha 2013, 15). A jovem rapariga olha de frente em primeiro plano, num trabalho de sombras notável. Marín reflecte sobre o silêncio na arte como forma de comunicação num estudo sobre a obra contemporânea de algumas mulheres artistas (Marín 2017, 67). De um modo próprio, diria também que as figuras femininas em Maria de Lourdes transparecem um silêncio interior, uma empatia ou quase confidência em surdina (fig. 2).

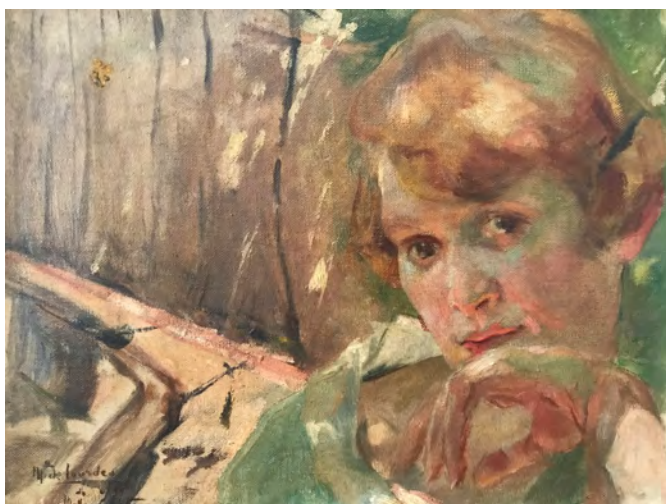


Figura 2
Maria de Lourdes de Mello e Castro
À sombra (1928)
Óleo s/tela, 27x35cm
(Col. particular)

A jovem mulher aparece também em situações de convívio, num tempo de confidências e de encontros. São como narrativas suspensas de um quotidiano maioritariamente feminino, em que a figura masculina aparece apenas pontualmente. É o caso de *No Jardim*, obra de 1930, onde duas jovens em diferentes planos parecem conversar num recanto de jardim coberto de flores, sob um colorido intenso, num contraste de luzes e sombras (fig. 3).



Figura 3
Maria de Lourdes de Mello e Castro
No jardim (1930)
Óleo s/madeira, 44x56cm
(Col. particular)

Nas cenas representadas, os modelos e os tons claros dos vestidos, as sombrinhas, os sapatos e os penteados são elementos característicos e testemunhos desse tempo. A sua obra é, pois, um registo pictórico de uma época e o reflexo do seu olhar feminino e atento. João Pinharanda evoca ainda a dimensão sociológica e poética da sua pintura, em parte pelas “poses físicas e psicológicas” das personagens destas composições (Pinharanda 1989, 10). Como uma trama poética de relações no seu quotidiano, num comportamento social adquirido, bem patente na forma como estas personagens, por exemplo, estão vestidas na praia e resguardadas do olhar ou na relação de alguma distância que estabelecem com a figura masculina. A representação da mulher nas suas lides e contextos, de diferentes estatutos sociais, constroem narrativas de um quotidiano feminino de outrora, mais urbano ou rural, e que constituem importantes documentos pictóricos para os estudos sobre a mulher na sociedade portuguesa (Vicente 2004, 15).

Por outro lado, em momento de ócio, *No Terraço em Sines* (1944), uma figura feminina, está sentada, numa atitude solitária de contemplação pela baía de Sines, em ponto de fuga. Como fundo, um azul intenso de um mar calmo, reflexo talvez de um país em paz. O seu rosto que permanece oculto, colocado de perfil, reflete a serenidade do momento, deixando no ar a suspeita de algum pensamento e uma evasão através do olhar, enquanto faz uma pausa na costura e na leitura. De constatar a ausência de alguém pela cadeira em vazio e a chávena de chá sobre a mesa. É uma composição encenada e poética, com uma disposição intrigante da figura e de todos os elementos cénicos colocados na mesa (fig. 4).



Figura 4
 Maria de Lourdes de Mello e Castro
No Terraço em Sines (1944)
 Óleo s/madeira, 46x59cm
 (Col. particular)

Neste percurso autobiográfico, que cruza mulher e artista, os anos 40 correspondem à sua fase de maior maturidade. Maturidade como mulher, que casou e assume a maternidade nesta década. Maturidade como artista, pois atinge o seu auge em termos de técnica e de abrangência temática. A série de praias que pintou é bem representativa desta fase.

Há uma mudança dos seus modelos e motivos com a idade, acompanhando o amadurecimento da autora. A mulher, neste terraço em Sines, é uma mulher mais velha, mais madura; noutras obras onde o cenário é a praia, surge a presença da criança, sob o olhar atento de sua mãe.

Maria de Lourdes casou-se tardiamente com um médico, em 1937, e mudou, nessa altura, a sua residência para Lisboa. Teve dois filhos e apesar das suas novas responsabilidades familiares teve a capacidade de as conciliar com a sua profissão, continuando a pintar, contrariamente a outras artistas que por motivos vários pelo casamento ou maternidade viram a sua carreira afectada (Vicente 2012, 208). Aliás, pode-se até constatar que a sua fase da maternidade terá acentuado a representação da infância na sua obra. Vários trabalhos abordam o tema da criança, como o pormenor de um bebé a dormir no berço à sombra (*Debaixo da Ramada*, 1957), uma criança na praia (*A Filha do Pescador*, 1945) ou um dos retratos dos seus filhos (*Miguel*, c.1939).

O atelier dá lugar a múltiplos espaços de criação

Qual afinal a relevância do seu espaço de trabalho no processo criativo ao longo da sua vida? Em Lisboa passou a ter o seu atelier na Avenida da Liberdade. No entanto, analisando em perspectiva a sua obra, a multiplicidade de temáticas e géneros artísticos que focou, apercebemo-nos que o atelier como espaço físico deixou em parte de ter a importância que teve

no início da sua carreira. O seu atelier passou a ser um qualquer lugar, onde se deslocava com a sua paleta, tintas e cavalete, dando-lhe a liberdade que necessitava para o seu processo criativo. As suas viagens, férias e passeios estão frequentemente documentados por si em álbuns de desenhos. Tinha o gosto de fixar através do desenho e da pintura os locais por onde passou mas também as personagens que a rodearam, e as suas próprias vivências fora da rotina. Paisagens e pormenores de Amarante, Luso, Algarve, Figueira da Foz, Praia das Maças, sul de Espanha, estão no seu repertório artístico.

Em cada viagem a relação com o lugar era mediada pela pintura. Com o seu olhar perspicaz, atento aos recantos, sensível à luz e às cores, escolhia a composição e o lugar onde pousaria o seu cavalete. A caixa de tintas era sua companhia permanente.

Diria que Maria de Lourdes ultrapassou a necessidade de como artista de ter um espaço físico de trabalho. A sua versatilidade permitiu-lhe fazer de qualquer espaço o seu espaço de trabalho.

Embora o seu atelier fosse ao mesmo tempo itinerante, viajando sempre consigo nas viagens que fazia, foi em Lisboa que Maria de Lourdes concentrou a sua atividade. Ao corrente da vida artística lisboeta, optou por uma posição de pouco intervencionismo cultural, não promovendo a sua obra nem realizando exposições individuais desde os anos 30. Contudo, interessada na vida artística feminina, fez parte, juntamente com Alda Machado Santos, Maria Adelaide de Lima Cruz, Eduarda Lapa e Úrsula de Leiro Montez, da comissão organizadora da I Exposição Feminina de Artes Plásticas na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1942.

De salientar também o facto de obras suas terem integrado a I e II Exposições de Artes Plásticas da Fundação Gulbenkian em 1957 e 1961, exposições essas que marcaram o panorama artístico português à época. Mais tarde, a Fundação Calouste Gulbenkian dedicar-lhe-ia uma grande exposição retrospectiva, em 1989.⁹ No Centro Cultural de Belém, teve lugar em 2004 uma exposição no âmbito do centenário do seu nascimento.¹⁰

Em conclusão, Maria de Lourdes de Mello e Castro foi uma mulher que atravessou o século XX, fiel à sua vocação como criadora e artista, ciente dos “caprichos” que a arte lhe dedicou. Fica por aprofundar a relação de trabalho e inspiração mútua entre discípula e mestre através da correspondência e da obra de ambos. Terá sido fulcral a constituição de um atelier numa fase inicial de afirmação artística, onde realizou o seu auto-retrato a óleo. Saindo do espaço privado do atelier, a sua obra estendeu-se para o exterior, tomando como seu atelier qualquer espaço onde colocasse o seu cavalete e comesse a pintar. Foi nesta dinâmica entre interior e exterior que se desenvolveram as muitas temáticas em que trabalhou.

⁹ Exposição Retrospectiva na Galeria de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian, Março 1989. Publicação do respectivo catálogo: *Maria de Lourdes de Mello e Castro*. 1989. Lisboa: FCG.

¹⁰ Exposição no Centro Cultural de Belém, 8 de Janeiro a 1 de Fevereiro de 2004. Publicação do respectivo catálogo: *Maria de Lourdes de Mello e Castro: 1903-1996. Centenário do Nascimento*. 2004. Lisboa: Centro Cultural de Belém.

Não deixando de estar atenta aos movimentos artísticos que em paralelo aconteciam, Maria de Lourdes aprofundou, através de uma pintura sólida e representativa, uma linguagem própria que lhe assegura uma posição autónoma na continuidade do naturalismo português. No entanto, a sua opção de se manter fora do circuito de exposições da época e consequentemente da crítica, manteve a sua obra pouco acessível e conhecida do público. Está concentrada em colecções particulares e em vários museus pelo país, muitas das suas obras nas reservas, à espera da iniciativa de um historiador ou curador para se dar a conhecer.

REFERÊNCIAS

Fonte não impressa: Correspondência de José Malhoa para Maria de Lourdes de Mello e Castro, 1920-1933. Espólio da Família da Artista.

Alvelos, Ana. 2004. “Um Centenário em Exposição”. In *Maria de Lourdes de Mello e Castro 1903-1996: Centenário do Nascimento*. Lisboa: Centro Cultural de Belém.

Esquível, Patrícia. 2010. “Mulheres Artistas na idade da razão. Arte e Crítica na década de 1960 em Portugal”. In *Ex aequo*. 21: 143-160.

Ferrão, Julieta. 1930. “Da Arte e dos Artistas – A exposição dos quadros de D. Maria de Lourdes de Mello e Castro”. *Modas & Bordados – Vida Feminina*. 990, Março 1930: 7, 14.

França, José-Augusto. 1980. *A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX (1910-1980)*. Lisboa: Livros Horizonte.

Marín, Candela Delgado. 2017. “Dignity and voice in silence: contemporary female visual artists quiet empathy”. In *International Journal of Heritage Studies*. 25: 1, 67-79

Peréz de Almeida, Ana Paula. 2006. *Ana de Gonta Colaço (1903-1954) Escultora*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais: Universidade de Évora.

Pinharanda, João. 1989. “Maria de Lourdes de Mello e Castro – Sentimento e Memória”. In *Maria de Lourdes de Mello e Castro*. Tomar: Fábricas Mendes Godinho.

Saldanha, Nuno. 2013. *Maria de Lourdes de Mello e Castro – A pintura no feminino*. Lisboa: Scribe.

Silcock, Jane. 2018/2019 “Genius and Gender. Women Artists and the female nude (1870-1920)”. In *The British Art Journal*. Vol. 19, No. 3, Winter: 20-30.

Vicente, Ana. 2004. “A Artista Mulher”. In *Maria de Lourdes de Mello e Castro 1903-1996: Centenário do Nascimento*. Lisboa: Centro Cultural de Belém.

Vicente, Filipa Lowndes. 2012. *A arte sem história – Mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Babel.

Woolf, Virginia. 2015. *A room of One's Own*. West Sussex: John Wiley & Sons Ltd.

Elena Kiseleva (1878-1974): uma felicidade muito casta...¹

Elena Komissarova

IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

Resumo:

No ano em que se comemora o centenário da morte da pintora Aurélia de Souza (1866-1922), e no âmbito do Congresso Internacional *Aurélia de Souza: Mulheres Artistas em 1900*, cabe aqui apresentar a sua contemporânea e condiscípula (com poucos anos de intervalo) na Academia Julian – a pintora russa Elena Kiseleva (1878-1974). Sendo aluna do Ilia Repin (1844-1930) na Academia Imperial de Belas Artes de São Petersburgo, Kiseleva ficou conhecida como a primeira mulher artista na história desta instituição, tendo sido distinguida com o 1.º prémio e uma bolsa para estudos no estrangeiro que usaria para ingressar na academia parisiense. Interessa-me analisar e apresentar esta figura artística pouco conhecida do público internacional a partir de um enquadramento de uma das temáticas anunciadas – a *Biografia de Mulheres Artistas*.

Palavras-chave: *fin de siècle*, mulher artista, pintura, retrato, percurso académico, Elena Kiseleva.

Abstract:

On the centenary of the death of painter Aurélia de Souza (1866-1922), and within the scope of the International Congress *Aurélia de Souza: Women Artists in 1900*, I would like to introduce her contemporary and fellow student (only a few years apart) at the Académie Julian – Russian painter Elena Kiseleva (1878-1974). As a student of renowned painter Ilia Repin (1844-1930) at the Imperial Academy of Fine Arts of St. Petersburg, Kiseleva became known as the first female artist in the history of this institution. She was awarded the 1st prize and a scholarship for studying abroad, which she used to enter the Académie Julian. My goal is to analyze and introduce this little known artist to the international public by focusing on one of the announced topics – the *Biography of Women Artists*.

Keywords: *fin de siècle*, woman artist, painting, portrait, academic record, Elena Kiseleva.

¹ “Não troce deste amor (...); ele é bom e fecundo. É feito de nostalgia, de uma inveja melancólica, de um bocadinho de desprezo, de uma felicidade muita casta” (Mann 2016, 118).

Prólogo²

O percurso artístico da pintora Elena Kiseleva, ascendendo na São Petersburgo do início do século XX e passando pela Paris da primeira década, não foi tão longo como a sua vida mundana, que se estendeu até 1974. Em 1942, no auge da II Guerra Mundial, um acontecimento dramático ocorrido em Belgrado, para onde a sua família emigrou, encerrou abruptamente a sua carreira.

O nome da artista, esquecido por longos anos, só começou a ser divulgado em meados da década de 1970³. De acordo com o último inventário, o número de obras da autora não alcança as oitenta, abrangendo principalmente retratos, pintura de género e ilustrações que, devido à itinerância da artista, se encontram dispersas por diferentes países.

A maioria das obras de Kiseleva encontra-se na coleção do Museu Regional de Arte I. N. Kramskoi, em Voronezh; as restantes (ainda não contabilizadas) estão na posse de colecionadores internacionais privados.

De uma perspetiva mais mundana do que vanguardista, procurei apresentar uma biografia desta pintora, inserindo-a numa galeria de outras mulheres artistas que, no final do século, escolheram a pintura como profissão. Estas artistas, “por acaso e necessidade cronológica”⁴, encontravam-se num momento histórico em que começaram a ganhar visibilidade e reconhecimento no campo das artes plásticas.

Se Aurélia de Souza, sua condiscípula na Academia Julian, teve “um começo de vida que prometia aventura, mas, de facto, acabou na mais pacata das existências (...)” (Oliveira 2011, 271), a vida de Kiseleva parece seguir um rumo totalmente oposto – no início prometia-lhe uma estabilidade confortável, mas rapidamente se transformou numa avalanche de eventos cada vez mais dramáticos. De resto, após realizar o seu sonho académico, Kiseleva afasta-se de Paris, metrópole e centro da vanguarda internacional, e, à imagem de Aurélia de Souza regressa à sua terra, emigra, acabando por morrer “solitária, num tempo [ou, século] que já não era o seu”⁵.

O início

Elena Kiseleva (fig. 1), a segunda de cinco filhos do casal Kiselev⁶, nasceu a 27 de outubro de 1878, em Voronezh, onde o seu pai, o lendário matemático Andrey Kiselev, foi convidado a lecionar no Liceu Real.

² O artigo inclui excertos da dissertação de mestrado em Estética e Estudos Artísticos de E. Komissarova, intitulada *Retrato/Autorretrato na obra de Aurélia de Souza (1866-1922) e Elena Kiseleva (1878-1974)* defendida em 2020 (NOVA FCSH). A tradução dos artigos, da compilação por mim feita em 2021, do catálogo de 2016 e dos livros de Matich (2017), Albov (1986) e Mann (1948) citados no texto é da responsabilidade da autora.

³ Após a primeira exposição em Voronezh (1969), seguiram-se outras em 1974, 1980 e 2008. A mais recente teve lugar em 2016, no Museu do Impressionismo Russo, em Moscovo.

⁴ Expressão adotada (Oliveira 2006, 14).

⁵ Expressão adotada (Oliveira a propósito de Gwen John 2011, 271).

⁶ O pai da artista, Andrey Kiselev (1852-1940), matemático e pedagogo, foi “provavelmente o mais conhecido autor russo de manuais escolares de matemática (Karp 2012, 398). A mãe, Maria Schulz (1854-1934), descendente de uma família alemã residente na Rússia, estudou medicina em Zurique. Assim que casou, dedicou a sua vida e energia à família e projetos de caridade.

Dos seus primeiros anos sabe-se que Elena teve aulas de piano e frequentou a escola de pintura – uma das primeiras obras conhecidas é *Retrato de Irmão* [c.1890] (fig. 2) –, mas a sua educação, como a dos seus irmãos, foi mais direcionada para o estudo das disciplinas exatas, ou seja, das ciências. Depois de se formar em 1896 no *Gymnasium Mariinsky* com uma medalha de ouro, a jovem foi admitida no Departamento de Matemática dos cursos de Bestuzhev⁷, em São Petersburgo.



Figura 1
Elena Kiseleva
Autorretrato com o vaso verde (1910)
BOXM I.N. Kramskoy.
Fotografia: BOXM I.N.
Kramskoy, 2024©



Figura 2
Elena Kiseleva
Retrato de Irmão (c. 1890)
BOXM I.N. Kramskoy.
Fotografia: BOXM I.N.
Kramskoy, 2024©

Parecia assim que o destino acadêmico da filha do matemático já estava traçado, até que uma epidemia de febre tifoide alterou tudo em 1897. Elena adoeceu e seguiu os conselhos do médico, que lhe recomendou que durante o isolamento se dedicasse a uma ocupação *menos cansativa* do que a matemática, virando-se para a atividade que aparentemente sempre preferiu: a pintura.

⁷ *Bestuzhevskie Kursy* (1878-1918) – pioneiros na admissão de mulheres ao ensino superior no Império Russo.

Como resultado, no início do ano letivo seguinte, Kiseleva apresentou os seus trabalhos pictóricos ao júri da Academia Imperial de Artes de São Petersburgo e foi aceite, tornando-se discípula de um dos maiores pintores nacionais do seu tempo – Ilia Repin⁸.

Os estudos

Elena, uma das alunas mais talentosas de acordo com o seu mentor (Vinokurova 2016, 32), começou logo a destacar-se profissionalmente, realizando várias obras encomendadas. Em 1903, no âmbito de um grande projeto estatal programado para celebrar o bicentenário da fundação de São Petersburgo, foi-lhe confiada a criação do diorama “Assembleia de Pedro, o Grande”⁹.

A 17 de maio de 1903, a artista pediu à direção da Academia uma licença por motivos pessoais (Savenkova 2015, 80). A razão foi o casamento com o seu amigo de infância, o estudante de direito Nikolai Pervertanny-Cherny, e a viagem de lua de mel que o jovem casal planeava fazer e que terminaria em Paris.

Elena adotou parte do apelido do marido e começou a assinar os seus trabalhos como *Tchernaya*¹⁰. Foi assim que o seu nome apareceu pela primeira vez no livro de presenças das alunas da Academia Julian¹¹. A vocação artística não permitia que a jovem artista recusasse a oportunidade de entrar numa das prestigiadas academias parisienses.

O papel fundamental da Academia Julian no desenvolvimento da arte feminina do início do século é inegável, mas não devemos esquecer que nesta época e neste local existiam outros centros de formação de mulheres artistas. Em correspondência de 1967¹², a artista mencionou que nesta estadia parisiense estava também a frequentar aulas na Academia Carrière (Savenkova 2015, 82).

As portas da *École des Beaux-Arts* mantiveram-se fechadas às mulheres até 1897, obrigando algumas delas a adotar um pseudónimo masculino¹³. Porém, na senda da escola fundada por Rodolphe Julian em 1868, Eugène Carrière abriu as portas do seu ateliê parisiense às mulheres artistas por volta de 1890.

Carrière, que se recusava a aceitar a posição autoritária que a sociedade da *Belle Époque* atribuía aos homens, acolheu discípulas vindas de várias partes da Europa¹⁴ e do continente americano¹⁵. Uma característica distintiva desta instituição é o facto de os trabalhos das suas alunas exibirem uma diversidade

⁸ Pintor e escultor, fundador do grupo *Peredvizhniki* e o representante maior do realismo russo.

⁹ A localização dos 7 dioramas encomendados ao atelier de Repin é atualmente desconhecida.

¹⁰ Apenas por um breve período.

¹¹ *H* (elena) *Tchernaya*.

¹² Kiseleva *apud* Luneva 1993.

¹³ Marie Virginie Octavie Paul (1855-1944) – aluna de Eugène Carrière, adotou o nome Octavie Charles Paul Séailles.

¹⁴ “Os alunos da Académie Carrière incluíam, entre outros, artistas russos como Alexander Schevchenko e Yelena Kiseleva, que vinham a Paris em busca de novas ideias criativas. (Petrova 2020)

¹⁵ As alunas de Carrière não representavam uma geografia tão vasta como a da clientela internacional da Academia Julian.

estilística exemplar¹⁶, refletindo deste modo o desejo do seu mestre de formar, acima de tudo, artistas convictos e livres de associações a uma “escola”. Provavelmente, esta particularidade foi importante para a jovem pintora, embora tenha admitido gostar muito da obra de Carrière: “Eu sempre gostei deste pintor e até fiz uma cópia da sua obra exposta no *Musée du Luxembourg*” (Savenkova 2015, 82).

É difícil determinar qual a obra do pintor francês que Kiseleva copiou. Em todo o caso, para além de *La Famille* (1893), adquirida pelo museu nesse ano, outras duas obras foram exibidas entre 1903 e 1908: *Le Christ en croix* (1897) e *Tendresse* (1905) (Savenkova 2015, 86); por isso, acreditamos que poderá ter sido uma destas.

Embora em termos de resolução plástica – e até de resolução cromática – nada indique qualquer aproximação entre a pintura do mestre e a da aluna, acreditamos que Kiseleva tenha ficado impressionada com a sua retratística porque, tanto para Carrière como para a jovem artista, “Os retratos eram a parte mais importante da obra (...) e (...) o rosto era um indicador de humanidade” (Hollis 2006).

De regresso a São Petersburgo, Elena trouxe consigo obras parisienses que deveriam servir de base ao seu trabalho final de curso, mas estas não foram aprovadas pelos académicos russos. Esta rejeição provocou uma crise e levou a artista a recorrer à comissão da Academia com um pedido de adiamento da data de apresentação do seu trabalho de diploma. No entanto, apoiada e encorajada pelo Repin, a pintora decidiu mudar totalmente a temática e seguir o caminho da procura de “algo verdadeiramente seu” para assim encontrar o *seu* tema.

A oportunidade surgiu durante uma viagem à sua terra natal. Na aldeia de Plyasovo-Yurasovo, situada nos arredores de Voronezh, Elena assistiu a um festival rural – a celebração do Dia da Trindade¹⁷ – e, inspirada por este evento colorido e espiritual – uma mistura eclética de feriados religiosos e rituais pagãos –, fez vários esboços que mais tarde foram incorporados na tela de grande escala *Dia da Trindade*. Em 1907, a artista apresentou este quadro como trabalho final de curso.

Esta obra, que valeu a Kiseleva o 1.º prémio e uma bolsa de estudo no estrangeiro, foi elogiada, exposta e publicada¹⁸, mas infelizmente não sobreviveu ao seu tempo. Contudo, podemos sentir o seu espírito e visualizar a sua dimensão¹⁹ através de dois estudos feitos para a mesma – *Noivas* (c. 1907) (fig. 3) e *Rapariga de Vermelho* (1907). Ambos foram posteriormente expostos no pavilhão russo da Exposição Universal em Roma, em 1911²⁰.

¹⁶ Foi confirmado durante a Exposição *L'académie Carrière, une fenêtre sur les Fauves et les femmes-artistes* (Musée Eugène Carrière, Gournay-sur-Marne, 2014).

¹⁷ *Γ'Πουα* – Pentecostes ortodoxo

¹⁸ Revista *Niva*, 1908, n.º 25.

¹⁹ *Noivas* – retrato de grupo que representa seis raparigas de corpo inteiro à escala real.

²⁰ “A exposição dos pintores russos em Roma teve um grande sucesso. Entre os melhores exemplos da escola nacional foram apresentados *Noivas* e *Rapariga de Vermelho* de E. Kiseleva (Vinokurova 2016, 72).



Figura 3
Elena Kiseleva
Noivas (1906-1907).
ФГБУК НИМ РАХ.
Fotografia: ФГБУК НИМ РАХ, 2024©



Figura 4
Elena Kiseleva
Marusia (1913).
BOXM I.N. Kramskoy.
Fotografia: BOXM I.N.
Kramskoy, 2024©

Nos esboços para *Dia da Trindade*, Kiseleva revela-se, talvez pela primeira vez, como retratista, já que uma das figuras isoladas – “a rapariga de vermelho” – e o grupo de “noivas” que constituem o núcleo central da tela são, de facto, retratos²¹. Para além da intensidade cromática e do elemento decorativo presentes nestas pinturas, é também já perceptível que o rosto é o centro gravitacional da artista. De facto, a maioria das obras de Kiseleva são retratos femininos e estes são sempre imagens de uma *mulher bela*.

Em 1908, a pintora regressa a Paris, desta vez como bolsreira²². Instalou-se no *Boulevard Rochechouart* n.º 35, onde organizou o seu ateliê,²³ e assim começou o período mais frutífero da vida da artista. Durante estes anos de aprendizagem e vivência parisiense, a artista realiza várias obras – entre as quais *Artista com um vaso verde. Autorretrato* (1910) (fig.1) e *Marusia* (1913) (fig. 4) – que provavelmente definiram a sua identidade artística para a posteridade.

²¹ Os nomes dos modelos foram registados pela autora.

²² Desta vez não frequenta a Julian e trabalha exclusivamente no seu ateliê (Savenkova 2015, 86).

²³ Cujo interior podemos observar na obra *Em casa* (1908).

As obras deste período representam uma transgressão relativamente à pintura da Academia. Por um lado, sobressai a presença do realismo que a pintora nunca abandonou por completo; por outro, apresentam um estilo multifacetado, fruto de várias influências: as suas impressões parisienses, a pintura moderna, e a arte nova. A paleta foi enriquecida com os efeitos óticos dos impressionistas e surgem componentes *fauvistas* e *nabis*²⁴. São todas retratos, incluindo a sua obra-prima de 1913 (fig. 4).

Kiseleva não se lembrava do nome completo da sua modelo; por isso, intitulou o quadro *Marusia* – uma variante afetuosa do nome Maria. Segundo a autora, a rapariga era irmã de um dos seus colegas, em cujo ateliê o quadro foi pintado (Savenkova 2016, 95).

Detenhamo-nos neste quadro que, segundo o diretor do Museu de Voronezh, se tornou um símbolo da coleção da cidade desde que foi oferecido pela mãe da autora em 1929 (Dobromirov 2016, 34).

No ambiente glamoroso do estúdio parisiense vemo-nos diante da imagem de uma desconhecida, um rosto (quicá da emigração boémia) iluminado por luz artificial e graciosamente elevado sobre a abundância dos tecidos coloridos. A silhueta da mulher, aconchegada numa robusta poltrona que a acolhe e que ocupa a maior parte do lado esquerdo da tela, forma um retângulo quase perfeito, sublinhado pela posição dos braços da modelo. O rosto, elevado do lado direito deste conjunto geométrico, capta toda a atenção e restaura o equilíbrio desta composição. Há uma diagonal entre a mancha de cor e do brilho lacado dos sapatos glamorosos e a cor de cabelo da modelo, criando-se assim outro ponto de equilíbrio.

Considerada uma obra-prima de Kiseleva, este quadro é a quintessência temática e formal da sua obra no geral, pois reúne os três elementos que, em suma, determinam a estética da pintura da artista:

- *o retrato da mulher bela;*
- *a cromática dominante (a cor vermelha, que na tradição eslava é a cor do Belo);*
- *a presença de um acessório (um xaile) que se torna quase indispensável na obra da pintora (Komissarova, 59-60).*

Dividindo a sua vida entre Paris e São Petersburgo, Kiseleva expôs as suas obras em ambas as capitais²⁵ – *La Belle Hortense* (1908) foi exposta em 1910 na exposição *Retratos Femininos Contemporâneos*, em Petersburgo (Vinokurova 2016, 63), o autorretrato intitulado *Em casa* (1908), criado em Paris, foi exposto e recebeu o prestigiado prémio da Sociedade de Artistas A. Kouïndji na capital russa.

²⁴ O grupo *Les Nabis* era constituído por artistas franceses, na sua maioria estudantes da Academia Julian: “(...) o grupo não só frequentou a Académie, como se formou e estruturou lá.” (Oliveira 2006, 460).

²⁵ Kiseleva expôs os seus quadros em Paris, em 1913, e nesta exposição conheceu Anton Bilimovich (Matich 2017, 231).

Várias obras de Kiseleva criadas em Paris foram publicadas nas importantes revistas nacionais *Niva* e *Apollon*²⁶. Durante este período ocorrem alterações na vida pessoal da pintora – o seu casamento com Nikolay termina em Paris, mas é aí, numa exposição, que Elena conhece o seu segundo marido: o matemático Anton Bilimovich (1879-1970). Com o início da I Guerra Mundial, Elena regressa a Petersburgo, onde continua a sua atividade artística²⁷ participando ativamente nas exposições da União dos Pintores Russos²⁸ entre 1910 e 1916 (Vinokurova 2016, 63).

A emigração

Em 1917, com a eclosão da Revolução de Outubro, toda a atividade criativa na capital foi congelada e a vida da família Kiselev mudou drasticamente. Elena segue o marido: Anton Bilimovich torna-se reitor da Universidade Imperial Novorossiia em Odessa²⁹ e o seu filho Arseny nasce aí em 1918.

Os violentos eventos revolucionários e a guerra civil que se seguiu obrigaram o casal e o seu filho a partirem em 1920 num dos navios dos últimos defensores da extinta monarquia – o *Exército Branco* do General Wrangel³⁰ – até ao seu destino: Reino dos Sérvios, Croatas e Eslovenos³¹. Assim, a família Kiselev foi separada, já que os parentes da artista permaneceram em Petrogrado.

É evidente que o contexto histórico e o fator lugar-tempo tiveram um grande impacto no percurso de vida da artista. De facto, as duas revoluções em plena I Guerra Mundial, bem como a guerra civil que se lhes seguiu provocaram uma catástrofe humanitária sem precedentes na Rússia. Centenas de milhares de pessoas ficaram retidas fora da sua terra natal. Ainda assim, o casal Bilimovich não se dissolveu neste turbilhão de acontecimentos. Tendo-se mudado para Belgrado, ambos conseguiram manter as suas atividades profissionais numa terra nova.

Anton Bilimovich integrou a Faculdade de Matemática da Universidade de Belgrado, onde trabalhou até ao fim da sua vida. Elena, talvez sem a projeção que teve no período anterior, integrou-se na comunidade artística da capital sérvia e continuou a pintar, a expor³², realizar as obras por encomenda e ilustrações (Matich 2017, 224). Para além de participar nas atividades desenvolvidas pela comunidade artística dos emigrantes em solo jugoslavo³³, a pintora apresentou as suas obras numa exposição realizada em Praga, em 1935³⁴.

²⁶ *Niva* – revista literária semanal, publicada desde a segunda metade do século XIX até ao início do século XX; *Apollon* – revista de vanguarda publicada em S. Petersburgo (1909-1917).

²⁷ *No remanso* (1915) foi publicada na capa da revista *Столица и усадьба*, 1916, n.º 64-65.

²⁸ «Союз Русских Художников» (1903-1923) foi um dos maiores agrupamentos dos pintores russos do início do século.

²⁹ Atualmente a Universidade Nacional de Odessa Mechnikov.

³⁰ Barão Wrangel, (1878-1928), general que liderou as forças “Branças” (antibolcheviques) na fase final da Guerra Civil Russa (1918-1920) (Britannica 2023, par. 1).

³¹ O evento de 1920 conhecido como a *retirada do exército russo do General Wrangel*, ação militar na qual cerca de 150 000 refugiados conseguiram salvar-se (...). Após a Revolução, cerca de 70 000 refugiados chegaram ao Reino SCE por decisão e favor do Rei Alexandre I Karadjordjevic (Trubetskoy 2021, 31-48).

³² Exposições de 1928, 1930 e 1933.

³³ Embora “as mulheres russas” tenham apoiado “indiretamente a emancipação das mulheres na Sérvia” (Mezinska 2013, 106), Kiseleva começou a ver-se neste novo ambiente cada vez mais como a mulher de um académico e muito menos como uma artista.

³⁴ A *Exposição Retrospectiva de Pintura Russa dos séculos XVIII-XX* foi uma das maiores exposições de arte realizadas em Praga.

Final

Esta vida relativamente estável foi mais uma vez dramaticamente perturbada pela eclosão da II Guerra Mundial. Em 1942, a capital sérvia foi tomada pelas tropas alemãs. Nas primeiras horas da invasão os combatentes da resistência sérvia e os membros da comunidade russa, incluindo o marido e o filho de Elena, foram capturados pelos oficiais da Gestapo. Segundo sobreviventes destes eventos³⁵ Anton Bilimovich foi libertado. Porém, Arseny, médico recém-licenciado de vinte e pouco anos, foi enviado para um campo de concentração. A sua mulher foi presa e enviada pouco depois, e a criança³⁶ do jovem casal foi deixada aos cuidados de Elena e Anton. Durante dois anos, os Bilimovich cuidaram do neto sem receberem notícias do filho.

Só em 1944, depois de as tropas soviéticas libertarem o campo de concentração onde Arseny estava preso, é que o filho da artista regressou a casa. A condição física de Arseny ficou completamente arruinada em resultado do seu aprisionamento e este acabou por morrer lentamente nos braços de Elena³⁷. Sabe-se também que durante esses dias Elena pintou um retrato do filho, que foi a sua última obra³⁸. A pintora enterrou as suas ferramentas profissionais, uma caixa de tintas e pincéis, juntamente com o filho. Assim, a data exata do fim da carreira profissional de Elena Kiseleva ficou gravada no túmulo da família no cemitério de *Novo Groblje* de Belgrado, trinta anos antes da morte da própria pintora.

Após este trágico acontecimento, o curso da vida da artista, que perdeu gradualmente todos os que amava à sua volta, talvez só uma vez tenha interrompido o seu ritmo atormentado, trazendo uma lufada de ar nostálgico da sua terra natal. A um contacto estabelecido em 1967 por M. Luneva, investigadora de Voronezh, seguiu-se uma correspondência, após a qual a artista doou várias das suas obras ao museu desta cidade. Elena Kiseleva, que viveu mais quatro anos do que o seu marido, faleceu na sua casa em Belgrado com 96 anos de idade.

Epílogo

Embora a obra de Kiseleva tenha brotado do solo do realismo, a pintora experimentou e adotou vários elementos da arte moderna. Porém, estas aspirações e possíveis influências não alteraram a sua temática ou a predileção pelo género do retrato³⁹.

³⁵ Albov 1986, 358.

³⁶ O filho de Arseny (n.1939) morreu emigrado nos EUA (Matich 2017, 224).

³⁷ Nos últimos dias de vida, Arseny terá dado instruções a um colega que em breve efetuará a sua autópsia (ibid).

³⁸ Por vontade da autora, que guardava a pintura no seu quarto, esta foi destruída após a sua morte. (Mezinska 1994, 148)

O seu foco é o rosto humano, onde, segundo o Emmanuel Levinas³⁹, se apresenta a verdadeira essência do homem. Tal como para muitas outras mulheres artistas suas contemporâneas – a “pintora de crianças e de mães” Mary Cassatt (Thompson 2021, 57) ou Aurélia de Souza, convicta retratista do *reino feminino* – a maioria dos modelos de Kiseleva são mulheres. O facto de Kiseleva retratar mulheres sempre belas e jovens não sustenta que a sua obra se dedique inteiramente à feminilidade, mas revela o seu entendimento da Beleza contida no rosto feminino. Tal como para a sua contemporânea Berthe Morisot, que também retrata mulheres, sobretudo jovens, a juventude dos modelos não é determinada pela sua disponibilidade, mas reflete as escolhas da artista.

Segundo Sylvie Patry, o recrutamento destas jovens mulheres-modelos está ligado ao papel que Morisot atribui à pintura – parar o tempo em vez de fazer a vida fluir: “Digo: ‘Eu quero morrer’, mas não é verdade. Eu quero rejuvenescer” (Morisot *apud* Patry 2021, 35). Assim, o lema de Kiseleva “Pintar é ser feliz” (Kiseleva *apud* Vinokurova 2016, 34) não se relaciona com o tempo, mas com a sua atitude perante a pintura e a sua ligação com o Belo: “Sempre me fascinou a beleza do rosto de uma mulher (...) e foi isso que sempre desejei retratar” (Id., 63).⁴¹

Começando por imagens de belas camponesas, Kiseleva passou a retratar mulheres urbanas, burguesas, igualmente belas, serenas e cheias de harmonia e paz – atributos já ausentes do mundo que a rodeava. Assim, o eterno desejo humano de alcançar a Felicidade realiza-se nas telas kiselevianas provavelmente através da beleza serena dos rostos das suas modelos, porque “(...) aquilo a que chamamos de felicidade consiste em harmonia (...). É uma paz que reside na alma (...)” (Mann 1948, 133).

Nesta lealdade ao tema Beleza/Felicidade revelava-se provavelmente uma forte resistência ou mesmo negação das forças destrutivas que as turbulências históricas traziam. Esta oposição refletia-se nos rostos imperturbáveis dos seus modelos. Não devemos confundir obra e artista, mas o caso de Kiseleva exemplifica alguém que viveu e criou de acordo com aquilo em que acreditava. A felicidade foi a fonte da sua criatividade até ao momento em que aquela se tornou impossível.

³⁹ “A pintura de género ou de paisagem não era particularmente interessante para mim. Eu sempre me considerei retratista (...)” (Kiseleva *apud* Vinokurova 2016, 63).

⁴⁰ Levinas 2017, 287.

⁴¹ Revelando a sua afinidade com os apologistas da beleza, mais no espírito stendhaliano – “a beleza é apenas a promessa de felicidade”.

REFERÊNCIAS

Livros:

Albov, Alexander. 1986. *Recollections of pre-revolutionary Russia. The Russian Revolution and Civil War, The Balkans in the 1930s and Service in the Vlasov Army in World II: a dictated memoir transcribed by Prof. Richard A. Pierce.* Berkeley: Regents of the University of California. The Bankroft Library.

Levinas, Emmanuel. 2017. *Total e Infinito.* Lisboa: Edições 70.

Mann, Thomas. 1948. *Essays of Three Decades.* Nova Iorque: Alfred A. Knopf.

Mann, Thomas. 2016. *Tonio Kröger.* Traduzido por Cláudia Gonçalves. Alfragide: Publicações D. Quixote.

Matich, Olga. 2017. *Zapiski russkoi amerikanki.* Moscovo: Novoe Literaturnoe Obozrenie.

Oliveira, Maria João Lello Ortigão de. 2006. *Aurélia de Sousa em contexto: a cultura artística no fim de século.* Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Artigos:

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. “Pyotr Nikolayevich, Baron Wrangel”. In *Encyclopedia Britannica*.
www.britannica.com/biography/Pyotr-Nikolayevich-Baron-Wrangel

Dobromirov, Vladimir. 2016. “Елена Киселёва: Блеск, Забвение и Возвращение в Свет”. In *Елена Киселёва Элегантный Век*: 12-25.

Hollis, Richard. 2006. “Ghostly Realist”. In *The Guardian*. 26 de agosto.
www.theguardian.com/artanddesign/2006/aug/26/art.art

Karp, Alexander. 2012. “Andrey Kiselev: the life and the legend.” In *Educação Matemática Pesquisa*, 14 (3): 398-410.
<http://funes.uniandes.edu.co/24660/>

Luneva, Margarita (Лунева М. И.). 1993. “Из переписки И. Е. Репина с художницей Е. А. Киселевой”. In *Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник*. М.: 288-291.

Межински, Jelena. 1994. “Јелена Андрејевна Киселов Билимович”. In *Руси без Русује – српски Руси. Београд*: 141-148.

Межински, Jelena. 2013. “Russian Émigré Artists in Serbia, 1920-1950”. In *Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution?*: 105-125.

Oliveira, Maria João Lello Ortigão de. 2011. “A melancolia das mulheres: Berthe Morisot, Aurélia de Sousa, Gwen John”. In *Arte e Melancolia*. Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, Lisboa: 265-272.

Patry, Sylvie. 2021. “Painting and Being Painted Berthe Morisot and the Role of the Model”. In *Close-Up*. Bazel: 30-36.

Petrova, Yulia. 2020. “Rendezvous in Paris. Maria Yakunchikova and Eugène Carrière”. In *The Tretyakov Gallery Magazine*, n.º 68.
<https://www.tretykovgallerymagazine.com/articles/3-2020-68/rendezvous-paris-maria-yakunchikova-and-eugene-carriere>

Savenkova, Inna. 2016. “Путём Модерна: Художественные искания Елены Киселёвой”. In *Елена Киселёва Элегантный Век*: 86-116.

Savenkova, Inna. 2015. “Работа в Париже и Париж в работах художницы Е. А. Киселёвой”. In *Театр. Живопись. Кино. Музыка*: 79-93.
<https://cyberleninka.ru/article/n/rabota-v-parizhe-i-parizh-v-rabotah-hudozhnitsy-e-a-kiselevoy/viewer>

Thompson, Jennifer, A. 2021. “Posed so Beautifully Mary Cassatt’s Work with Models”. In *Close-Up*. Bazel: 54-61.

Trubetskoy, Alexander. 2021. “Политическая Деятельность Генерала п.н. Врангеля”. In *Руски егзодус – век сећања*, зборник радова / [уредници издања Татијана Лазић, Милован Турчић], Национална библиотека “Руска библиотека”; Београд COBISS.SR-ID 49153033

Vinokurova, A., E. Novikova (Винокурова, А., Новикова, Е.). 2016. “Елена Киселёва: Блеск, Забвение и Возвращение в Свет”. In *Елена Киселёва Элегантный Век*: 32-83.

Catálogos:

Exposição Retrospectiva de Arte Russa dos séc. XVIII-XX, Praga, 1935
(*Katalog retrospektivní vystavy ruského malířství XVIII-XX stol.* Slovanský ústav v Praze, 1935)
<https://artz.ru/download/1804894180/1805172601/1>

Exposição Elena Kiseleva 1978-1974 Século elegante (Elena Kiseleva – Elegantnyi Vek), coord. por A. Vinokurova. Museu do Impressionismo Russo, Moscovo, 2016.

Close-Up, ed. por Theodora Vischer. Foundation Beyeler, Bazel, 2021.

Compilações:

“Руси без Русије – Серпски Руси. Београд”. coord. por D. Janihijevich, Z. Chlavik. Belgrado: Dunaj & Efekt, 1994.

“РУСКИ егзодус – век сећања”. ed. por Татијана Лазић, Милован Турчић, Национална библиотека “Руска библиотека”. Belgrado, 2021 COBISS.SR-I D 49153033

Teses:

Komissarova, Elena. 2020. *Retrato/Autorretrato na obra de Aurélia de Souza (1866-1922) e Elena Kiseleva (1878-1974)*. Dissertação de mestrado em Estética e Estudos Artísticos. NOVA FCSH. <https://run.unl.pt/handle/10362/94799>

Aurélia e os poetas portugueses do seu tempo¹

Paula Morão

FLUL

Resumo:

Entre os poetas contemporâneos de Aurélia de Souza, vários têm uma consciência plástica de muito relevo. O uso de processos poéticos como a *ekphrasis* e outros recursos similares, ou a representação do sujeito glosando a tradição muito antiga da melancolia fazem parte dos modos de o discurso se aproximar da pintura. De acordo com o que se passa na poética finissecular nacional e europeia, a concepção gráfica dos livros como objectos, incluindo capas e ilustração, mostra uma estesia cuidada, valorizando os textos. Para o confirmar, recorre-se às obras de António Nobre, Camilo Pessanha, Raul Brandão, António Patrício e do pintor-poeta António Carneiro.

Palavras-chave: Aurélia de Souza, António Nobre, Camilo Pessanha, Raul Brandão, António Patrício, António Carneiro.

Abstract:

Several poets contemporary of Aurélia de Souza show a relevant plastic conscientiousness. The use of ekphrasis and related processes, as well as representation of the poetic self in the tradition of melancholy, are some of the ways in which poetic discourse closely resembles painting techniques. In Portuguese and European fin-de-siècle poetics, in several cases, books are conceived as objects, starting with book covers and illustration, this way showing an acute sense of aesthetics. To confirm these aspects, we examine works by António Nobre, Camilo Pessanha, Raul Brandão, António Patrício and António Carneiro (painter and poet).

Keywords: Aurélia de Souza, António Nobre, Camilo Pessanha, Raul Brandão, António Patrício, António Carneiro.

¹ A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

Aurélia de Souza (1866-1922) foi contemporânea de autores portugueses nascidos no ano de 1867: António Nobre, Camilo Pessanha e Raul Brandão; em datas próximas, outros se podem adicionar a esta lista, como João Barreira (1866-1961), Júlio Brandão (1869-1947), Eugénio de Castro (1869-1944), Visconde de Vila Moura (1877-1952), Teixeira de Pascoaes (1877-1952), António Patrício (1878-1905). Sem esquecer ainda o pintor António Carneiro (1872-1930), autor de *Solilóquios – Sonetos póstumos*, de 1936. Daremos relevo a alguns destes poetas, em cujas obras a sintonia com a pintura de Aurélia se faz tanto pelo tratamento de alguns veios temáticos como por se inscreverem na poética finissecular, passando para os inícios do século XX. Faremos ainda referência à concepção gráfica de alguns livros destes autores, por neles estar patente o contexto de fim-de-século nas artes do livro, contribuindo para uma estesia que, na Europa como em Portugal, valoriza as artes da escrita e da edição, fazendo destas obras refinados livros-objecto.

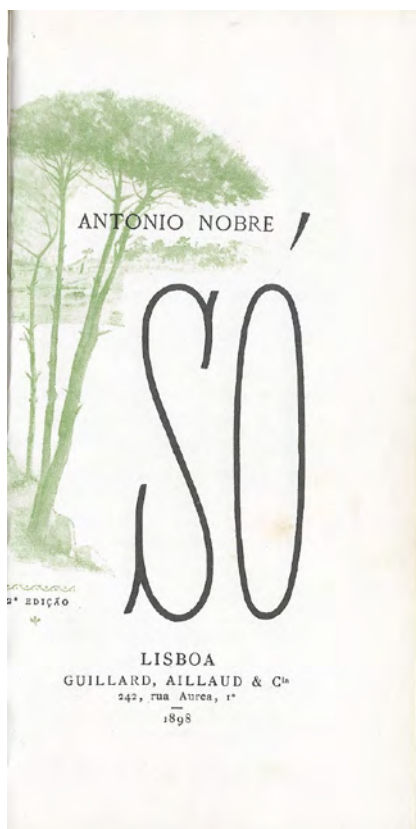


Figura 1
António Nobre
Só (1898)
(capa)

Começemos por António Nobre: *Só* é o único livro publicado em vida², conhecendo duas edições, a de 1892 e a de 1898 (fig.1) - revendo muito o texto da *editio princeps*. A propósito da estesia em Nobre, pode notar-se que o poeta deixou testemunho de vários possíveis títulos, acabando por

² Livros póstumos de António Nobre: 1902. *Despedidas* (1895-1899); 1921. *Primeiros Versos* (1882-1889); 1983. *Correspondência*. 2ª ed. ampliada e revista, organização, introdução e notas de Guilherme de Castilho. Lisboa. Imprensa Nacional /Casa da Moeda; 1983. *Alicerces, seguido de Livro de Apontamentos*. Leitura, prefácio e notas de Mário Cláudio, Lisboa: Imprensa Nacional /Casa da Moeda.

escolher o monossílabo Só. Guardam-se no espólio³, entre muitos materiais manuscritos e impressos, diversos projectos de capa, com o adjectivo nominalizado “só” alongando-se na página, de modo a que a imagem da palavra de imediato seja patente. O sujeito textual é representado pela condição solitária que o termo designa, o que virá a confirmar-se directamente não apenas no poema de abertura da edição de 1898 (*Memória* 1898, 9-10), mas também no modo como o poeta trabalha o início da primeira secção de “Lusitânia no Bairro Latino”⁴. Antes porém deve salientar-se que a diferença entre as edições de 92 e 98 nos interessa quando pensamos no livro, não apenas enquanto literatura, mas também enquanto objecto do ponto de vista plástico, de acordo com o relevo que no panorama europeu do fim-de-século se dá ao trabalho gráfico e à ilustração de capas e miolo de volumes⁵: se a primeira edição nada tem de particular nesse plano, já a segunda é concebida, na tradição internacional do fim-de-século, como um *livro de horas*, de formato alongado⁶ e valorizado pelas ilustrações monocromáticas⁷ que em muitas páginas bordejam os poemas, além dos filetes que encimam cada página. O trabalho de composição do livro, não atribuído, revela competência técnica e muito cuidado. O livro de 1898 chegou às mãos do poeta estando este na Madeira, em busca de cura para a tuberculose que o afligia e de que viria a falecer em 1900, e não sabemos se pôde acompanhar as provas tipográficas⁸. As ilustrações de 1898, nem todas assinadas, são da autoria dos pintores portuenses Júlio Ramos e Eduardo Moura, à época bolseiros em Paris. No capítulo 2 (“Fim de século / Fins de século”) do seu livro sobre Aurélia de Souza, escreve Maria João Lello Ortigão de Oliveira, a propósito d’“A participação portuguesa na Exposição Universal” de Paris:

Os mais importantes artistas portugueses, principalmente os lisboetas, estavam representados: (...) José Malhoa e Columbano Bordalo Pinheiro, (...) Sousa Pinto, Carlos Reis, Roque Gameiro, Veloso Salgado, Alfredo Keil, Ernesto Condeixa, João Vaz, D. Carlos, e uns esquecidos João de Almeida e Silva, Adolfo Rodrigues, Eduardo de Moura, Alberto Pinto e Manuel Henriques Pinto (...) Estranha-se a ausência de Aurélia de Souza, que beneficiaria do facto de se encontrar justamente em Paris a estudar na Académie Julian, tal como os conterrâneos António Carneiro, Cândido da Cunha e Júlio Ramos, representados na Exposição, mas seria prejudicada por ser mulher, portuense e discreta (2006, 27-28).

³ O espólio de António Nobre está conservado na Biblioteca Municipal do Porto: <https://bmp.cm-porto.pt/espoliostesourosBPM>. Os projectos de capa e de folha de rosto, bem como várias páginas ilustradas e outros materiais podem consultar-se em *Colóquio - Letras*, nº 127/128 – “Memória de António Nobre”, e em Cláudio, Mário. *António Nobre – 1867-1900 – Fotobiografia*, 2001.

⁴ Em 1892, o poema abre com o monossílabo a constituir verso (“Só! / Ai do Lusíada, coitado, / Que não tem mãe, nem tem avó”, 1892, 74). Na edição de 1898, porém, o começo ganha maior intensidade: “..... Só! / Ai do Luziada, coitado, / Que vem de tão longe, coberto de pó” (1898, 25); as reticências tornam visível que a narrativa se inicia *in medias res*, além de salientar a rima com o verso 3. A arte poética consumada de Nobre nada deixa ao acaso.

⁵ No caso português vários livros têm esta concepção gráfica requintada. Sirva de exemplo *Poemetos*, do Conde de Sabugosa (Lisboa: Tipografia Castro Irmão: 1882), “com desenhos de Casa Nova, Christino, Columbano B. Pinheiro, Scott, D. José da Câmara, Jorge de Mello, José de Mello, etc.”. Assinadas por Columbano estão a capital P iluminada de “Mariquita” (33), as páginas de abertura de “Uma visita ao moinho” (37) e “A volta da ama” (92). A técnica de monocromia nestas vinhetas, incluindo as cores utilizadas, é idêntica à que adiante referiremos para a edição de 1898 do Só de António Nobre.

⁶ Sobre as duas primeiras edições do Só de António Nobre, consulte-se Morão, Paula. “A edição crítica do Só – Alguns fundamentos e pressupostos” (2004, 91-124).

⁷ Nas cores sépia, roxo, vermelho, azul e verde.

⁸ Para a edição de 1892, além de manuscritos, encontram-se no espólio dois jogos de provas tipográficas com profusas correcções e notas. Existe também um exemplar da 1ª edição muito anotado, servindo de base para a edição de 98; este exemplar precioso foi facsimilado, com prefácio de José Augusto Seabra (à época Embaixador de Portugal na UNESCO): Nobre, António. 1992. *Só*, Edição Comemorativa do Centenário da 1ª Edição, Chez Léon Vanier, Paris. Paris, Missão Permanente de Portugal junto da UNESCO.

Por seu turno, Fernando Guimarães trata em vários lugares a relação entre pintura e literatura, a propósito de Nobre mas no contexto do último quartel de oitocentos. Leia-se este passo de “Os pintores do meu país estrangeiro” (2001, 33):

Será no contexto das movimentações simbolistas que se vai situar a obra poética de António Nobre. (...) Entre o som, que pode ser o das palavras, e as cores, que podem ser as de um quadro, de uma paleta ou da própria natureza, estabelecem-se relações que, aliás, começaram a ser entrevistadas ou perseguidas em alguns poetas da geração anterior. Basta lembrar o caso paradigmático dos quatro sonetos “O visionário ou som e cor” que, já em 1875, Gomes Leal incluíra em Claridades do Sul.

Os dois pintores que, como se dizia, ilustraram a segunda edição do *Só*, de 1898, apresentam vários tipos de composição. Em certos casos, as imagens são realistas ou ao gosto naturalista; por exemplo, Eduardo Ramos assina a imagem de camponeses “Nas sachas de Junho” em “António” (1898, 17), ou, sem autoria assinalada, representam-se outras cenas de trabalhos rurais em “Lusitânia no Bairro Latino” (1898, 26 – um carro de bois conduzido por uma mulher), uma praia nortenha com barcos de pesca e duas figuras no areal (1898, 29) ou as cruzes e um pendão processionais (1898, 32). *Só* (1898) inclui ainda outros tipos de ilustração – aquela que tem maior efeito visual é porventura a que margina as quatro páginas da balada *Os cavaleiros* (1898, 97-100), poema de versos em redondilha em que vão a par duas figuras, a de um cavaleiro de armas brancas⁹ e o “vento viajante”, seu fantasmático duplo. A gravura (fig.2), não assinada, acompanha na vertical toda a página, prolongando-se num plano superior no qual um outro cavaleiro monta um Pégaso alado; nas páginas interiores, 98 e 99, a ilustração está em espelho (fig.3), produzindo efeito enfático a sublinhar o destino solitário do cavaleiro em busca do Supremo Bem de que o poema trata.

Há ainda um terceiro tipo de ilustração – o retrato de António Nobre, assinado por Júlio Ramos (fig. 4), encimando a página de abertura de “Lusitânia no Bairro Latino”, a partir de imagem datada de 1893¹⁰, representando o poeta com o seu capote “monge”¹¹, vendo-se em fundo o Panthéon, ao cimo do Boulevard Saint Michel. Anote-se ainda na edição de 1898 outro retrato do poeta, desta vez reproduzindo a cor sépia o busto de Tomás Costa.

⁹ O cavaleiro do Graal vem de vários sonetos de Antero de Quental, sendo também glosado por Gomes Leal. Veja-se Morão, Paula. “A temática do cavaleiro andante em Antero, em António Nobre e em Gomes Leal” (2004, 11-28).

¹⁰ Este retrato faz parte do espólio do poeta. Reproduzido em Cláudio 2001, 108.

¹¹ António Nobre, um dândi perfeito, cuidava muito do seu modo de trajar. Em Paris, estudante de Direito na Sorbonne, usava um capote português, como regista Alberto de Oliveira: “As estudantas de Boul’Mich’ chamam-no o *petit évêque*, com uma bengala de eremita e um longo hábito de burel a que ele pôs o baptismo de monge, raro passeia a sua tristeza, sob a neve, nos poentes purulentos, esverdeados, criminosos do Sena.”, X – “António Nobre”. 1894. Palavras Loucas, 1894. Ed.ut.:1984. Prefácio de Luís F.A. Carlos. Porto: Civilização: 116.



Figura 2
António Nobre
Só (1898)
(*Os cavaleiros*, p. 97)



Figura 3
António Nobre
Só (1898)
(*Os cavaleiros*, pp. 98-99)



Figura 4
António Nobre
Só (1898)
(retrato Júlio Ramos, p. 25)

O livro de António Nobre, que deve ser lido na versão definitiva (1898) por ser essa a vontade do autor, é uma das três obras maiores da poesia nacional do último quartel de oitocentos, juntamente com *O Livro de Cesário Verde* (1887) e com *Clepsydra*, de Camilo Pessanha (1920; poemas muito anteriores a esta data); em vida, estes três poetas publicaram apenas um livro. Conjugam-se no *Só* duas vertentes principais, tornando-o farol de um tempo e de uma poética: um pendor realista e fortemente visual descreve o mundo com precisão – o Portugal do norte vê-se representado ao longo do livro por quadros do mundo rural e provinciano ou da faina pesqueira, a que se junta o pequeno universo da academia coimbricense; mas é outro o ponto que queremos sublinhar, a saber, o lado visionário da figura de poeta, que recorda à distância a sua terra (os poemas dos anos 90 são escritos em Paris, longe do país natal). Por isso a memória ganha um relevo imenso, sendo função dos textos o fixar de um mundo que ficou lá longe, como se vê por exemplo no início do poema “Viagens na minha terra”, datado de “Paris, 1892”: “Às vezes passo horas inteiras,/ Olhos fitos nestas braseiras,/ Sonhando o tempo que lá vai;/ E jornadaio em fantasia /Essas jornadas que eu fazia/ Ao velho Douro, mais meu Pai.” Composto em redondilha maior e em vinte e seis sextilhas com rima regular, este poema é exemplar na tematização da memória: escrito em Paris, evoca com vivacidade a terra percorrida pela diligência entre Coimbra e o Seixo (Amarante), com soma de detalhes trazendo ao presente o que apenas se espelha no ecrã do pensamento. Como em outros poemas do *Só*, António Nobre usa com mestria os processos retóricos da *ekphrasis* – o *ponere ante oculos* (ou hipotipose) combina-se com

os múltiplos vocativos que chamam o mundo ausente, produzindo um efeito de real notório. Mas na primeira estrofe, que agora mesmo transcrevemos, o processo rememorativo diz-se claramente: “Olhos fitos nestas braseiras” – é pela mediação do fogo que se contempla (como na *Madeleine à la veuilleuse* de La Tour, 1642-1644) e faz retornar o tempo passado (“horas inteiras”) de uma viagem agora só possível “em fantasia”. O motivo melancólico, de antiga tradição nas artes e na literatura, estrutura o pensamento mágico, a restituir agora o que se perdeu.

Num dos mais conhecidos poemas do Só, “Lusitânia no Bairro Latino”, o processo é ainda mais amplificado: na primeira secção convoca-se a infância e o mundo puro da ruralidade, trazidos para o ecrã do texto em cascata de invocações¹². Motivos melancólicos como o *tempus fugit* e o *ubi sunt*? deixam-se ver no refrão “Que é feito de vocês? Onde estais, onde estais?”, tornando patente que a memória só pode ser nostalgia, e que a vivacidade das descrições não traz de novo para aqui e para diante dos olhos o que passou e não volta mais. Os motivos melancólicos, muito antigos na tradição ocidental, estão muito presentes nas artes de fim-de-século, como mostram na perfeição obras de Odilon Redon (1840-1916) ou Puvis de Chavannes (1824-1898; Nobre pode ter visto em Paris as pinturas murais do Panthéon, 1877-78). Em “Lusitânia no Bairro Latino” a relação entre poesia e pintura desenvolve-se especialmente na secção 2 (“Georges! Anda ver meu país de Marinheiros,/ O meu país das Naus, de esquadras e de frotas!”), sucessão de versos edificando, pelos processos retóricos já mencionados, um universo estratificado de modo a pôr em palimpsesto os barcos de pesca (invocados pelos seus nomes reais, registados na capitania de Matosinhos) e as naus ancestrais de que estes pescadores são descendentes (“Lá vai o Bernardo da Silva do Mar,/ A maillos quatro filhinhos,/ Vascos da Gama, que andam a ensaiar...”, 1898, 31). Já na secção 1 a pregnante presença do visual dominava: “Ó farolim da Barra, lindo de bandeiras/ Para os vapores a fazer sinais,/ Verdes, vermelhas, azuis, brancas, estrangeiras,/ Dicionário magnífico de Cores!” (1898, 28). E nos versos finais da terceira secção lê-se este dístico emblemático do poema, obra prima datada de 1891-92: “Qu’ê dos Pintores do meu país estranho,/ Onde estão eles que não vêm pintar?” (1898, 35).

A impressão de oralidade, de discurso correndo ao sabor da pena, desfaz-se quando se atenta na perfeição dos versos e das rimas, na variedade de tipos estróficos e em outras questões técnicas, tudo usado com um rigor sem falhas, muito vigiado, como demonstram as versões manuscritas, as provas tipográficas e o já mencionado exemplar da edição de 92 profusamente anotado, a mostrar um trabalho poético exemplarmente rigoroso. A consonância com a poética finissecular é clara, e a leitura simplista, errónea, que durante décadas se fez do Só de António Nobre não resiste a uma atenção maior: a consciência de ser poeta e a ductilidade técnica antecipam o melhor do modernismo – Sá-Carneiro e Pessoa reconheceram-no explicitamente¹³.

¹² Tomem-se por exemplo estes versos: “Ó bandeiras! Ó Sol! Foguetes! Ó toiradas! Ó boi negro entre as capas vermelhas! Ó pregões d’água fresca e limonada! Ó romaria do Senhor do Viandante!/(...)” (1898, 27).

¹³ Entre outros, leiam-se de Mário de Sá-Carneiro “Anto” ou “O pajem”, ambos de 1915; 2007, 95 e 126. Fernando Pessoa escreveu em A Galera, 25 Fevereiro de 1915, “Para a memória de António Nobre”.

no ano da aventura de *Orpheu*, 1915. Lê-se a certo passo deste epítáfio que Pessoa dedica ao poeta do *Só*: “De António Nobre partem todas as palavras com sentido lusitano que de então para cá têm sido pronunciadas. (...) A que sonhos de que Musa exilada pertenceu aquela vida de Poeta?... Quando ele nasceu, nascemos todos nós.”¹⁴. Obra exemplar do último quartel de oitocentos na Literatura Portuguesa, o livro de António Nobre representa um universo português perfeitamente integrado no que melhor se faz em Paris e no mundo das letras da Europa desse tempo – o mesmo em que Aurélia de Souza inscreve a letras de fogo o seu nome de pintora.

Dizíamos atrás que Aurélia de Souza nasceu em 1866, e que no ano seguinte nasceram António Nobre (1867- 1900), Camilo Pessanha (1867 – 1926) e Raul Brandão (1867 – 1930). Já nos alongámos sobre António Nobre, mas há que fazer referência breve aos dois outros autores, pois nas obras se encontram múltiplos laços com o visualismo e uma consciência plástica assinalável. De Pessanha, autor, como Nobre, de um único livro – *Clepsydra*, 1920, relembre-se o soneto “Imagens que passais pela retina/ Dos meus olhos, porque não vos fixais?” (1995, 102), composto em perfeitos decassílabos, e falando sobre a efemeridade da beleza que olhos e memória são incapazes de fixar. E lembre-se o poema que fecha o livro (1995, 136), em alexandrinos falando de um real abrandado, delido, marcado por uma insanável dor; citemos a primeira estrofe: “Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas,/ - Fulgurações azuis, vermelhos de hemoptise,/ Represados clarões, cromáticas vesânias -,/ No limbo onde esperais a luz que vos baptize,/ As pálpebras cerrai, ansiosas não veleis.” (1995, 136). A dor do pensamento, que domina a *Clepsydra*, desdobra-se aqui em torno da doença, sugerida pela “hemoptise” e confirmada pelas “vesânias” (doenças mentais), usando a luz e as cores para lhes dar espessura. Se 1920 é a data da primeira edição, os poemas datam dos anos noventa de oitocentos, como bem regista Paulo Franchetti, na Introdução e nas notas a cada texto da edição crítica de referência (1995).

Muito relevantes se mostram o visualismo, o descritivismo e o colorismo em Raul Brandão – os seus livros não são de poesia, mas os críticos são unânimes na afirmação de que as suas obras constituem pilares do maior relevo na transformação do discurso e dos géneros literários nos anos 90 de oitocentos e no dealbar do século XX. Pela sua afinidade com os motivos marinhos e o uso de uma paleta colorida, recorremos a passos de *Os Pescadores* (1ª edição 1923, 2ª, com emendas manuscritas, 1924), por afinidade com o que notámos acerca da edição de 98 do *Só*. Como escreve Vítor Viçoso no prefácio à edição que utilizamos, Brandão representa a “costa marítima atlântica” nela vendo “o espectáculo da paisagem, nos seus matizes luminosos, neblinas e gradações cromáticas (...) como se a sua escrita se orientasse em função de um gesto pictórico de matriz impressionista e cada fragmento de escrita fosse um quadrinho ao ar livre” (2014, 15). Em passos do texto como o que vamos citar tudo isto fica bem patente, a propósito das praias do Baleal:

¹⁴ Cito o texto de Fernando Pessoa pela edição de 2000, 100-101.

Dum lado o areal em circo e aquele grande morro estendido pelo mar dentro; do outro, e até onde a vista alcança, todos os tons da costa, desde as labaredas das terras sulfurosas e as chapadas negras dos rochedos, com riscos de vermelho, até ao biombo que vai passando e desmaiando, primeiro roxo com aldeias ao sol e fundos verdes de pinheiros, depois transparente até atingir o indistinto e o diáfano numa última palpação de claridade nublosa (2014, 131).

Dir-se-ia estarmos perante o equivalente de uma marinha feita por um dos pintores da época.

Na mesma linha se inscreve *Oceano* (1915), de António Patrício (1878-1930). Tome-se por exemplo “Baladas das ondas” (1989, 22-24), poema de métrica irregular, predominando os versos alexandrinos, ritmado sempre pela rima emparelhada, construído em torno da invocação reiterada das ondas, a produzir efeitos ecfrásticos acentuados pelo trabalho poético sobre as sonoridades e a amplificação do motivo aquático. Sirvam de exemplo alguns versos: “Ó ondas glaucas em abris d’espuma,/ ó ondas a mugir presságios pela bruma,” (estrofe 3, 1989: 22), “Ó ondas, ó lençóis de místicos noivados,/ ó ondas sepultura e berço d’afogados/ (...) Ó ondas rugidoras dos naufrágios, ondas verdes, azuis e negras de presságios, ó ondas a rezar, a gritar, a chorar,/ (...)” (estrofe 5, 1989, 23). O leitor que se lembre da secção 2 de “Lusitânia no Bairro Latino”, do Só de Nobre, reconhece esta representação do mar como sua herdeira, ao que acresce a viva memória da glosa dos motivos marinhos na poesia e na música francesa do simbolismo.

O livro de António Patrício publicado em 1905, como o título *Oceano* logo deixa ver, glosa estes motivos muito relevantes na poética finissecular portuguesa (e europeia). Vítor Viçoso anotou com justeza, a propósito da edição de 1989, tratar-se de uma obra “Herdeira do léxico, da temática e da imagística decadentista-simbolista finissecular”, e observou o papel do mar como alfobre de “contrários, o berço e o túmulo, o amor e a morte, um rumor terno e o angustiante silêncio definitivo, cujos ritmos estão em palimpsesto com o próprio discurso poético” (Viçoso 1990). Entre os poemas de *Oceano* destacam-se os poemas que Patrício dedica a António Carneiro e a Manuel Laranjeira, constituindo um relevante círculo de referências entre as artes visuais e a literatura coetâneas deste autor. Além de António Nobre, desenha-se em António Patrício clara relação com Raul Brandão¹⁵. Citemos ainda, para o comprovar, versos do poema *Fosforescência* (1989: 82): “Há uma chama azul, azul e opala,/ que cada onda arroladora exala./ (...) / É a fluidez, o choro dos vitrais / de místicas, submersas catedrais./ (...) / Nem sei o que é, nem sei... fosforescência,/ luz que se fez sereia por demência.” Eis o mar, *cathédrale engloutie*¹⁶, num poema em onze dísticos com rima emparelhada, bem ilustrativo de motivos patentes nos poetas e nos pintores franceses, e portugueses, dos anos de fim-de-século.

¹⁵ A abrir o livro que venho citando lê-se o poema “Pescadores”, de clara matriz simbolista. Lembre-se *Os Pescadores*, de Raul Brandão, 1ªed. 1923.

¹⁶ “La Cathédrale Engloutie” (1910) é um dos prelúdios para piano de Claude Debussy. Do círculo do compositor fazem parte poetas do maior relevo para as artes do *fin-de-siècle* franco-belga, como Mallarmé (1842–1898) ou Maeterlinck (1862–1949). Na correspondência de António Nobre, nos anos de Paris, há múltiplas referências a Verlaine e outros poetas que frequentavam, como ele próprio, os cafés do Quartier Latin.

O pintor António Carneiro (1872-1930), contemporâneo de Aurélia, foi também poeta desta linhagem finissecular, como se vê no livro *Solilóquios – Sonetos póstumos*, de que se conserva a edição manuscrita, desenhada em letra gótica, com um soneto por página abrindo com capitais iluminadas, a que a edição póstuma tenta fazer justiça¹⁷. Como escreve Teresa Sofia Bandeira Duarte, Carneiro desenhou muito requintadamente os

“originais manuscritos existentes no espólio da Casa-Oficina António Carneiro (...), manuscritos acabados ou preparados para edição, em folha branca, lisa, com 38x27,5 cm, integralmente executados em caracteres góticos, utilizando tinta preta (corpo do texto) e vermelha (título; letra capitular gótica em vermelho e em caixa ou moldura preta com ornamentação e sem data)” (2013, 188).

A edição de 1936 é acompanhada do prólogo “António Carneiro – O pintor e o poeta”, de Júlio Brandão¹⁸ (XI-XXIII).

Os poemas, à maneira dos sonetos de Antero de Quental e de António Nobre, desenvolvem o universo que conhecemos de tantas obras do pintor, inscrevendo-se na mesma matriz decadentista-simbolista que apontámos para os autores coetâneos. Logo a abrir o livro (1936, 2), o soneto “*Consolatrix*” é dedicado “À minha paleta”, companheira e confidente:

*Quedo-me num torpor de espanto e susto
Ao ver partir, caídas, destroçadas,
As minhas ilusões que, conturbadas,
Volvem ainda o olhar, embora a custo.*

*Já as cores do prisma, de cansadas,
Fenecem em delírios de presságio...
Já se apagam dos sons o grande adágio
E as estrelas do céu, alvoroçadas...*

*E empunho-te, absorto... Hora inefável!
O donoso rebanho imponderável
De Sombras que a Saudade ao meu pascigo*

*Confiou, volve apressado... E canto, e exulto!...
Quanto falar no teu falar oculto!
Quão povoada a soidão, se estou contigo...*

Eis a paleta como um tu, como o mais próximo amigo do sujeito, no meio do melancólico “torpor”, absorto em “Sombras” (grafadas com caixa alta para serem elevadas à dimensão simbólica). A pulsão vital afirma-se apenas no último terceto, quando o “falar oculto” da paleta atenua a “soidão”.

¹⁷ Promovida pelos filhos do pintor, Cláudio Carneiro (músico, 1895-1963) e Carlos Carneiro (pintor, 1900 - 1971), a edição de *Solilóquios – Sonetos póstumos* data de 1936 (reed. 1980), e foi composta na Tipografia Costa Carregal, Porto – a mesma casa que editou a revista *A Águia* entre 1910 e 1911 (cf. Duarte, nota 581. 2013, 190). Recorde-se que as capas e a vinheta de *A Águia* são de autoria de António Carneiro.

¹⁸ Júlio Brandão (1869-1947) pertenceu ao grupo português dos Nefelibatas. Foi director do Museu Municipal do Porto. A obra foi reeditada em três volumes (Poesia, Prosa, Memórias e Crítica literária), com edição de Fernando Guimarães, em 1999.

Os sonetos, em decassílabos e rima tradicional, estão dentro da poética do final de oitocentos. Além de motivos como a contemplação da “*Consolatrix*” paleta, outros há que glosam motivos que António Nobre tratou, como o fantasioso regresso à infância doirada. Em “Plenitude” (1936, 29), lêem-se variações sobre o nobriano soneto “Menino e moço”¹⁹, estando o sujeito poético “Sozinho” a construir um ideal de felicidade e harmonia (“Menino e moço imaginei um dia/ Nos homens encontrar, (...)/ Aquele ledo esteio em que firmar-me,/ De Suavidade feito e de Alegria.” (1936, 29, vv.1-4). Semelhante disforia se encontra em todos os poemas de Solilóquios. Veja-se por exemplo o ciclo de quatro sonetos “O Instinto e a Razão” (1936, 40-43), cavaleiros que ladeiam o sujeito na sua peregrinação em busca do Bem (motivo, como já vimos, presente em Antero, em Nobre, em Gomes Leal). No último terceto do soneto 4, poema final, a voz enigmática da Razão dirige-se ao sujeito como “Artista”: “E, beijando-me a fronte, com unção,/ Outra voz murmurou: ‘Artista, vim/ Talvez pr’a te salvar... Sou a Razão’...” (1936, 43). O autor, António Carneiro, representa-se numa das modalidades da sua arte – o auto-retrato, desta vez em modo poético.

A arte e a literatura cruzam-se no contexto da obra de Aurélia de Souza. Aqui se colheram alguns casos que o comprovam, esperando com estas pistas suscitar a leitura dos autores do final de oitocentos e dos inícios de novecentos, e salientar um contexto no qual Aurélia tem um papel central. Que os poetas e os artistas se iluminam mutuamente, eis o que, no cruzamento destas obras, nos propusemos mostrar.

¹⁹ Soneto incluso na secção “Lua Quarto-Minguante”, a que pertence também “Os Cavaleiros”, atrás referido. O título “Menino e moço” glosa o *incipit* da novela Saudades [Menina e Moça], de Bernardim Ribeiro (Ferrara 1554). “Menino e moço”, de António Nobre (1898, 111), lembra-se de Bernardim e dos vãos clamores dos salmos de lamentação em versos assim: “Tombou da haste a flor da minha infância alada,” (v.1), ou “Debalde clamo e choro, erguendo aos Céus meus ais:” (v.12).

REFERÊNCIAS

Filipa Lowndes Vicente (coord). 2016. *Aurélia de Sousa, Mulher Artista (1866-1922)*. Lisboa: Tinta-da-China.

Brandão, Júlio. 1999. *Obras (1 - Poesia, 2 - Prosa, 3 - Memórias e Crítica literária)*. Edição de Fernando Guimarães. Porto: Livraria Lello.

Brandão, Raul. 2014. *Os Pescadores. Edição de Vítor Viçoso e Luís Manuel Gaspar*. Lisboa: Relógio d'Água.

Carneiro, António. 1936. *Solilóquios – Sonetos póstumos*. Prefácio de Júlio Brandão e soneto “António Carneiro” de Mário Beirão. Porto: Tipografia Costa Carregal.

Cláudio, Mário. 2001. *António Nobre – 1867-1900 – Fotobiografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

“Memória de António Nobre.” Colóquio - Letras, no. 127/128 (1993). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. <http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issue?n=127>.

Duarte, Teresa Sofia Bandeira. 2013. *A auto-representação na obra artística e literária de António Carneiro : -“(…) a excelsa ponte /Que à vida leva o caminheiro triste”*. Tese de Doutoramento em Estudos de Literatura e Cultura. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Ribeiro, Bernardim. 1554. *Hystoria de Menina e Moça, por Bernardim Ribeyro Agora de Nouo Estampada e Con Summa Deligencia Emendada*. Ferrara: [Abramo Usque].

Guimarães, Fernando. 2001. “Os pintores do meu país estranho”. In *António Nobre em contexto*, editado por Paula Morão. Lisboa: Colibri: 31-37.

Morão, Paula. 2004. *Retratos com Sombra – António Nobre e os seus Contemporâneos*. Porto: Caixotim.

Nobre, António

1892. *Só*. Paris: Léon Vanier Editeur.

1898. *Só*. Lisboa: Guillard, Aillaud e Ca.

1992. *Só*, Edição Comemorativa do Centenário da 1ª Edição, Chez Léon Vanier, Paris. Prefácio de José Augusto Seabra. Paris: Missão Permanente de Portugal junto da UNESCO.

2000. *Só*. Reprodução tipográfica da 2ª edição (1898). Prefácio e edição de Paula Morão. Porto: Caixotim.

2022. *Só – Poesia Reunida 1*. Introdução de José Carlos Seabra Pereira, António Nobre: Uma Cronologia de António José Queiroz. Porto: Officium Lectionis.

Oliveira, Maria João Lello Ortigão de. 2006. *Aurélia de Sousa em Contexto – A Cultura Artística no Fim de Século*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Patrício, António. 1989. *Poesia Completa*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Pereira, José Carlos Seabra. 2019. *As Literaturas em Língua Portuguesa (Das Origens aos Nossos Dias)*. Lisboa: Gradiva. Cap. 12. “Decadentismo e Simbolismo no Fim de Século – Entre Portugal e o Brasil (com África no Horizonte)”. Cap. 13. “Impressionismo e Expressionismo – De Portugal e Brasil ao Oriente”.

Pessanha, Camilo.

1920. *Clepsydra*. Lisboa: Edições Lusitania.

1995. *Clepsydra – Poemas de Camilo Pessanha*. Edição crítica, estabelecimento de textos, introdução crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti. Lisboa: Relógio d’Água.

Pessoa, Fernando. 2000. *Crítica – Ensaios, artigos e entrevistas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.

Sá-Carneiro, Mário de. 2007. *Poemas*. Edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.

Verde, Cesário.

1887. *O Livro de Cesário Verde: 1873-1886*. Edição de Silva Pinto. Lisboa. Typographia Elzeviriana. <http://purl.pt/123>

2021. *O livro de Cesário Verde e outros poemas*. Prefácio de Paula Morão. Lisboa: Penguin Clássicos.

Viçoso, Vítor. 1990. “Recensão de Poesia Completa de António Patrício (Lisboa: Assírio & Alvim)”. In *Expresso*, 5 de Maio.

Música entre pinturas, no feminino: mulheres pintadas como músicas e mulheres que pintam música, em Portugal, no tempo de Aurélia de Souza (1866-1922)¹

Sónia Duarte

CESEM/NOVA

Resumo:

O presente capítulo aborda quatro mulheres que, na transição do século XIX para a centúria seguinte, isto é, no tempo de Aurélia de Souza (1866-1922), se destacaram como debuxadoras e pintoras de outras mulheres, músicas e dançadoras. As quatro pintoras são: Emília dos Santos Braga (1867-1949), Zoé (Wauthelet) Batalha Reis (1867-1949), Laura Sauvinet Bandeira (1876-1953) e Sofia de Souza (1870-1960). Pelo meio, refere-se ainda Leonilda Moreira de Sá (1882-1963) e a colecção portuense de desenhos no feminino da Casa do Largo da Paz e elencam-se nótulas sobre as representações iconográfico-musicais de Guilhermina Suggia (1885-1950), a primeira mulher com uma carreira internacional *a solo*, no violoncelo. *Grosso modo*, as mulheres pintam outras mulheres tangendo e afinando instrumentos musicais, cantando e dançando, isto é, dominando os preceitos da música e da dança; os homens, representam-nas diante dos seus instrumentos musicais ou de folhas de música, estáticas, pairando no ar a dúvida se os dominariam ou se apenas figuram para as bem associar a uma erudição aficcionadas e socialmente expectável.

Palavras-chave: dança, iconografia musical, mulher, pintura, séculos XIX-XX.

¹ A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

Abstract:

This chapter deals with four women who, in the transition from the 19th century to the following century, that is, in the time of Aurélia de Souza (1866-1922), stood out as sketchers and painters of other women, musicians and dancers. The four painters are: Emília dos Santos Braga (1867-1949), Zoé (Wauthélet) Batalha Reis (1867-1949), Laura Sauvinet Bandeira (1876-1953) and Sofia de Souza (1870-1960). Leonilda Moreira de Sá (1882-1963) and the Oporto collection of female drawings at Casa do Largo da Paz are also mentioned, as well as some notes about the music iconography in the representations of Guilhermina Suggia (1885-1950), the first woman with an international solo career on the cello. Roughly speaking, women paint other women playing and tuning musical instruments, singing, and dancing, that is, mastering the precepts of music and dance; men depict them in front of their musical instruments or sheets of music, static, the doubt hovering in the air as to whether they mastered them or whether they only appear to associate them with a passionate and socially expected erudition.

Keywords: dance, musical iconography, women, music, paintings, 19th-20th centuries.

Nota introdutória

A investigação inédita e transdisciplinar que temos levado a cabo nos últimos anos visa o levantamento e o estudo de um *corpus* pictórico realizado em Portugal ou que por aqui entrou por via de mercados, ou outras. Demos especial incidência à iconografia musical desde os exemplos tardo-góticos debuxados por Alvaro Pirez d'Évora, passando por Frei Carlos, Gregório Lopes, Vasco Fernandes, Vasco Pereira Lusitano, Bento Coelho da Silveira, Soror Joana Baptista, Josefa de Óbidos, João Glama, Domingos Sequeira, Leonel Marques Pereira, Augusto Roquemont, Columbano Bordalo Pinheiro, António Carneiro, Artur Loureiro, Amadeo de Souza Cardoso, Maria Helena Vieira da Silva, Maria de Lurdes de Mello e Castro, e tantos outros e outras, nalguns casos havendo *corpus* mas estando ignotas as autorias.

O catálogo exaustivo de pintura, que concretizamos e alocamos no site construído no âmbito da tese doutoral *Imagens de música na pintura do tempo do Barroco em Portugal* (1600-1750), apresenta o levantamento e a análise de milhares de variegados elementos musicais – reais e simbólicos – de interesse para o estudo em mãos. Entre os motivos musicais analisados, elencam-se os instrumentos musicais (atentando-se a uma terminologia baseada num aturado trabalho de arquivo e de dissecação de fontes

secundárias impressas e manuscritas, coetâneas); notações musicais que temos vindo a transcrever (incluindo partes inéditas de motetes, missas, sinfonias ou hinos); cenas e gestos de dança (que, quando comparadas com cenas musicais são, claramente, em menor número) (Duarte 2023a; Duarte 2019); ambientes onde se fazia música; ou efígies, retratos e cripto-retratos de músicos e de músicas (Duarte 2024)². E é neste último tema, o das variegadas tipologias de retratos no feminino, que nos queremos deter, por ora.

Se, quando começamos a incursão pelo estudo das mulheres que se retratam como músicas, estávamos preocupados em ver melhor *in situ* e reflectir sobre as adjectivações pejorativas causadoras de grande celeuma académica – e referimo-nos às exposições de Clara Peeters no Museo Nacional del Prado, ou, na mesma instituição, às de Sofonisba Anguissola e Lavinia Fontana³, as indagações continuaram e colocaram-se a um *corpus* muito específico: Que pintoras, em Portugal, na transição da centúria pintam motivos musicais (isto é, a iconografia musical)? Como é representada uma mulher música por uma mulher pintora? Que retratos de músicos são pintados por mulheres? Qual o lugar dessas iconografias musicais pintadas por mulheres? Que pistas nos dão essas imagens para um melhor entendimento da pintura e da música portuguesa coetâneas? Estas são algumas das questões que colocamos ao objeto artístico que fomos dissecando nos últimos anos e certo é que cinquenta anos depois do ensaio da historiadora de arte americana, Linda Nochlin, titulado com uma questão feminista, provocadora, irónica e desafiadora da sabedoria convencional – “Why Have There Been No Great Women Artists?” (1971) – a ausência de um lugar para um *corpus* pictórico-musical na história da arte portuguesa, conduzem-nos, pelo meão, à mesma indagação: Existem ou não grandes artistas mulheres que em Portugal documentam música como nenhum homem antes o fizera? Existe, ou não, iconografia musical real e activa, no feminino? Vejamos melhor.

1. Emília dos Santos Braga (1867-1949)

Emília dos Santos Braga é discípula de Malhoa e autora de variados retratos de nu feminino, superando, neste âmbito, o mestre. É mormente em torno destas questões – fundamentais – que tem vindo a orbitar a historiografia de arte portuguesa nos últimos anos (Silveira 2002; Leandro 2005; Saldanha 2006, 124-141; Vicente 2012; Vicente 2016). Interessa-nos, por ora, o modo como Emília representou a mulher música.

Se atentarmos às figurações femininas coetâneas do bandolim, as diferenças, quando pintadas por mulheres ou por homens, são bastante significativas. Na *Senhora afinando um bandolim*, 1896, verificamos que a mulher representada domina os preceitos da música.

² Sem carácter de exaustividade *vide* ainda: Duarte 2024; Id. 2023a; Id. 2023b; Id. 2022a; Id. 2022b; Id., 2022c; Id., 2021a; Id., 2021b.

³ *Vide* a nota de rodapé acima.

Está sentada, numa pose segura, afinando o seu instrumento – cordofone dedilhado com caixa de ressonância periforme, muito em voga na época⁴ – e tem, diante de si, um livro aberto com notação musical pseudo-epigráfica, o que comprova que não só dominava o bandolim, como o afina e lê notação (ainda que na imagem que sobreviveu à voragem do tempo, não se perceba se é uma notação musical real ou simbólica). Relativamente ao instrumento e às suas lições na cidade de Lisboa, atente-se à proliferação de anúncios e periódicos coetâneos (*A Arte Musical* 1907, 196). Sobre esta pintura, desconhecemos, por ora, o seu paradeiro exacto. Aproximadamente quatro anos após, também Veloso Salgado (1864-1945), pintor nascido em Orense mas naturalizado português, debuxa e pinta uma *Menina com um bandolim* (fig. 1). Não sabemos, no entanto, se dominava a música, pois apenas vemos que segura o bandolim pelo braço, junto do cravelhame.



Figura 1

Veloso Salgado
Menina com bandolim (c.1900).
 Col. particular.
 Fotografia: Palácio Correio Velho,
 Leilões e Antiguidades, S. A.
 (cortesia da PCV)

Emília dos Santos Braga pintaria outras mulheres músicas, ignotas, mas que são figuradas a tanger um dado instrumento musical. Veja-se a jovem harpista representada a meio-corpo, digitando o instrumento, de colecção privada (1889). Novamente, e por comparação, observe-se o *Retrato de Julieta Hirsch*⁵ da colecção de pintura do Museu Nacional de Arte Contemporânea (Lisboa), datado de 1887, pela mão de Veloso Salgado⁶. Oriunda de berço musical, havendo nele boas referências a cantores, rabequistas/violoncelistas ou pianistas, Julieta foi ela própria uma notável cantora e pianista, apresentando-se a público e dando aulas na sua casa no Bairro dos Castelinhos, em Lisboa, ou, mais tarde, na Travessa de Santa Quitéria, nº 5, 1º andar, como atestam os anúncios coevos (*A Arte Musical* 1909, 252). Embora tenha sido intérprete e professora profícua, Veloso Salgado representa-a estática diante do seu piano e de pelo menos três livros de música pseudo-epigráfica (o principal), seguindo as estéticas vigentes e, naturalmente, o gosto do comitente.

⁴ O bandolim pintado por Emília dos Santos Braga é de tipo napolitano, de quatro ordens e profusamente decorado.

⁵ Mais tarde, D. Julieta Hirsch Penha. Tivera entre as suas discípulas: D. Sara Alves, D. Maria Amélia Pinheiro, Madame d'Hervá, D. Florinda Vaissier e D. Alice Veiga.

⁶ Nº de inventário 1477.

Também Malhoa haveria de pintar, postumamente, em 1896, o *Retrato de Maria Luísa Relvas* sustendo o violino na mão esquerda e o arco na direita, diante de uma estante de música com folhas, imobilizada (Duarte 2021d, 61-86)⁷.

Porque pinta Música, Emília dos Santos Braga?

Neta do reputado músico, intérprete e compositor Manuel Inocêncio Liberato dos Santos (1802-1887), professor ao serviço da Casa Real, Emília foi, também ela, música (e ansiava ter sido igualmente reputada, tivesse tido o apoio familiar necessário). Emília, teve, até, entre as suas discípulas outras mulheres igualmente músicas afeccionadas, de acordo com os códigos de sociabilidade expectáveis (Duarte 2021). Numa entrevista dada no seu quarto, sito na Ordem Terceira de S. Francisco, intitulada “Discípula de Malhoa. Evadida do mundo, em solidão claustral”⁸, dada já no final da vida, dirá:

Podia ter sido cantora, cheguei mesmo a dar lições com o mestre de Regina Paccini [Quintero de Alvear]⁹, mas os pais não quiseram. Só meu velho avô, o Manuel Inocêncio, organista distinto, que estava ao serviço da Casa Real desde D. João VI, me encorajava! Foi assim que fechei as portas do palco, para abrir as da arte (Diário de Lisboa 1944, 24).

Fica dada a resposta. Aprendera música com o seu avô, incluindo a harpa (que debuxa e pinta, no seu *corpus* pictórico). Quanto à representação da mulher activa e música figurada pela sua mão, este facto prende-se pelas fontes e modelos usados. Ao invés de tirar o modelo de fotografia, é muito provável que tirasse a mulher de *visu*, aquela mulher que aprende no *atelier* que abre e que se liga ao círculo de amizades da alta esfera social lisboeta, em que se encontrava circunscrita.

2. D. Laura Sauvinet Bandeira (1876-1953)

Outro caso que nos tem ocupado é o de D. Laura Sauvinet Bandeira que pintara aquele que é, por ora, o mais importante retrato documental de um músico feito em Portugal e sobre o qual já tivemos oportunidade de fazer notar (Duarte 2021; Duarte 2022).

A fortuna crítica, feita por homens, adjectiva-a de mulher bonita, elegante, instruída e simpática, de lindos olhos verdes, com “uma boca expressiva onde o riso desabrocha com os encantos de uma flor” (*Sociedade Futura* 1903, 31) e tem-se ocupado dela enquanto discípula de Malhoa, ou através do retrato que o mestre eximamente pinta em 1888 (inventário Pin 48, Museu José Malhoa). Tal como a antecessora desta entrada, Emília dos Santos Braga, insistentemente *alcunhada* de “a neta de Manuel Inocêncio

⁷ Coleção de pintura da Casa dos Patudos – Museu de Alpiarça.

⁸ Repare-se que continua a ser tratada como afeccionada, como discípula de.

⁹ Soprano nascida em Lisboa, no ano de 1871, discípula de Mathilde Marchesi.

Liberato dos Santos” ou “a discípula de Malhoa”, também D. Laura Sauvinet Bandeira, mais do que um par de elogios estéticos, é a autora de um enorme contributo para o conhecimento da profissão de músico e de construtor de instrumentos musicais, em Portugal. Reportamo-nos, concretamente, ao *Retrato de Ernesto Victor Wagner*, professor da cadeira de instrumentos de latão no Conservatório Real de Lisboa (ANTT 1861), actividade que acumulava com a de construtor e de reparador de instrumentos de latão (aerofones ou instrumentos de sopro), como muito bem documentara a pintora (fig. 2).



Figura 2

Victor Wagner luthier portugais,
D. Laura Sauvinet Bandeira (c.1897).
Paradeiro desconhecido.

Fonte: Catálogo da 7ª Exposição do Grémio Artístico,
1897, p. 21

A pintura, também de paradeiro desconhecido, apresenta em primeiro plano, sentado diante da banca de trabalho, Victor Wagner. Em cima da mesma, para além das ferramentas para exercer o seu *métier*, vê-se uma trompa, destacando-se no aerofone uma grande campânula. Ao fundo, pendurado, está um pequeno retrato de Ludwig van Beethoven, que substitui o de Santa Cecília, a padroeira dos músicos (Duarte 2021; Duarte 2022). A pintura, fora exposta na 7ª *Exposição do Grémio Artístico*, realizada em Lisboa, em 1897, mas o seu paradeiro é desconhecido¹⁰. Conhecido e tendo sobrevivido à usura do tempo, é uma trompa atribuível a Victor Wagner, com marca das armas reais portuguesas em dois pontaletes laterais e uma inscrição “Patent Wagner”. Integra a colecção de instrumentos de sopro do Museu Nacional da Música¹¹. Tivéssemos conhecimento do paradeiro desta pintura – não se tratando já de cripto-história da arte – e apuráramos o instrumento concreto na banca de Victor Wagner.

¹⁰ E que bem figuraria no novo Museu Nacional da Música. Note-se, ainda, relativamente a esta representação que a pintora segue uma fonte próxima de António Ramalho, tal como se vê na pintura *O lanterneiro* (1883; óleo sobre tela; 106 x 87 cm), de colecção particular. Sentado, frente a uma janela, exerce o seu *métier*.

¹¹ Inventário MNM 123.

E porque pinta D. Laura Sauvinet Bandeira este retrato de músico? Talvez, por ela própria, ter sido música. Vejam-se algumas das passagens relativas a esta intérprete no periódico *A Arte Musical*:

Na noute de 5, teve logar no palacete do sr. Antonio Ferreira Marques na rua do Athayde [Lisboa], um elegante sarau musical, de caracter íntimo, em que alem da talentosa dona da casa, que arrebatou o auditorio com os prestígias da sua formosa voz e do seu optimo methodo de canto, tomaram parte os illustres artistas Rey Colaço e Rubio e duas amadoras de grande merecimento, as sympathicas filhas dos nossos amigos Henrique Sauvinet e Julio de Magalhães. Eis o programma das peças executadas: [...] Amoroso-Chaminade. - Para canto, pela sr.a D. Laura Sauvinet Bandeira (A Arte Musical 1901, 70).

Ou, no mesmo periódico, o conteúdo de uma carta do barítono Dubois- Meillart:

N'esta optima tarde de musica fez-se também ouvir a sr.ª D. Sarah [Sara Marques], com trechos de Massenet e de Fontenailles, cantando também o trio da Carmen com duas sympathicas amadoras, D. Laura Sauvinet Bandeira e D. Maria de Magalhães, o sr. Cecil Mackee, com a Fantasiestiick de Hussla, e o sr. António Lamas com duas peças de viola de amor (A Arte Musical 1904, 128).

Repare-se que embora tenhamos fontes onde se elencam espaços e ambientes domésticos portugueses onde se fazia música, as figuras femininas são, ininterruptamente, citadas como “amadoras ou simpáticas amadoras” e quase sempre associadas a um elenco de preceitos musicais muito reduzido: quando pintadas por homens assumem uma posição estática diante de um excerto para voz de soprano ou alto (Duarte 2021a; Duarte 2021b; Duarte 2021c; Duarte 2021d), ou de um piano (Duarte 2022b)¹². Noutros casos iconográficos, aparecem como protagonistas no feminino a animar o sarau tangendo uma harpa ou um piano (Duarte 2022b)¹³ ou, ainda, como organizadoras e promotoras do próprio sarau, tangendo, compondo propositadamente para o evento intimista ou público, ou até como oradoras. Foram exaustivamente estudados os casos de Fanny Mendelssohn (em Berlim), de Jeannette Thurber (em Nova Iorque), de Pauline Viardot (em Paris) mas também, por cá, outras mulheres como o da 2.^a Condessa de Proença-a-Velha, Maria de Melo Furtado Caldeira Giraldes de Bourbon (em Lisboa), que haviam tido um papel dominante sendo autora de *Ecos do passado* (Lisboa, 1904) ou das *Melodias portuguesas* (Lisboa, Litografia Alves 1934; Cascudo 2017, 195-210; González 1993, 195-210; Chimènez 2004).

3. Zoé Batalha Reis (1867-1949)

Decidimos colocar neste terceiro ponto Zoé Marie Josephine Caroline Wauthelet, Batalha Reis por casamento, ao invés de seguir uma ordem cronológica, por considerarmos o seu contributo iconográfico-musical

¹² Atente-se, por exemplo, ao retrato de Julieta Hirsch, concluído em 1887, da autoria de Veloso Salgado, e que integra a coleção de pintura do MNAC (Lisboa)

¹³ São os casos recuados de Mariana Benedita Sequeira (1822-23) ou do sarau musical na casa de D. Pedro Souza Holstein documentado por Ferdinando Krumholz (em 1844).

de menor relevância que a antecessora, D. Laura Sauvinet Bandeira, pois é de música pintada que trata a presente nota de investigação.

Zoé Batalha Reis foi uma artista de ascendência belga residente em Portugal, que expôs em variadas cidades europeias e americanas merecendo, talvez por isso, uma maior atenção por parte da historiografia de arte portuguesa e estrangeira (Leandro 2005). Exímia debuxadora e retratista – aluna de Malhoa e de Veloso Salgado – foi igualmente professora de pintura.

De interesse musicológico, para o nosso estudo é uma pintura que representa uma jovem mulher sentada, a estudar o violoncelo, intitulada de *Antes da Lição*¹⁴. Mais uma vez, a mulher e música, pintada por outra mulher, é activa. Domina os conhecimentos deste cordofone friccionado já em voga, entre o meio feminino, até pela forma segura como pega no seu arco. Não nos parece aleatória a profusão de folhas de músicas figuradas, acentuando, ainda mais, a esta iconografia, o seu carácter de caos ensaístico. A acção decorre no íntimo de um lar, provavelmente burguês, mas teríamos de esperar pela ascensão de Guilhermina Suggia, como primeira violoncelista com carreira internacional *a solo*, para ver uma nova forma de encaixar o instrumento no corpo da instrumentista.

4. D. Sofia Martins de Souza (1870-1960)

Exímia pintora e desenhadora de que urgem estudos transdisciplinares, Sofia Martins de Souza acompanhou, quase sempre, a irmã Aurélia de Souza. Estiveram juntas na Academia Portuense de Belas-Artes (na colecção do qual, agora com outra designação, podemos ver todos os desenhos), seguiram para Paris aprendendo com Jean Paul Laurens ou Benjamin Constant, e, por diversas vezes, apresentam a mesma temática iconográfica composta ao mesmo tempo e no mesmo cenário mas com diferentes perspectivas sobre o objecto (Vasconcelos 2011). Mas é quase sempre por Aurélia – vida e obra – que temos tido conhecimento de Sofia; ou mais parcamente por sua sobrinha, Marta Ortigão Sampaio, também ela pintora e colecionadora. Apesar da música ser uma constante na casa da Quinta da China, no Porto, onde vivia a família Martins de Souza, a avaliar pela reprodução fotográfica do negativo de vidro original que mostra as irmãs Aurélia e Sofia diante de um piano – uma a tanger (Sofia) e outra a acompanhar com um *lied* (?) (Aurélia) – a iconografia musical não povoou a pintura das duas artistas, pelos menos, que se saiba (Oliveira 2022). Observemos, no entanto, um debuxo deixado por Sofia de Souza, que integra a colecção de desenhos do Museu da Cidade – Marta Ortigão Sampaio. Sofia de Souza foi música. E, para além de tocar muito bem piano:

Tinha uma voz admirável que abrangia os registos de contralto e soprano, com timbre fortemente dramático. [...] Quando se encontrava em Paris, aconteceu apresentar-se como cantora numa festa organizada pelos alunos da sua escola. Foi

¹⁴ Imagem reproduzida em *Ocidente*, 1224, 30 de Dezembro de 1912, p. 287.

uma autêntica revolução de entusiasmo. Queriam que se fizesse cantora! Mas a tia Sofia, se era cantora pela voz, era pintora pelo coração (Feliciana de Souza 1996, 27 *apud* in Vasconcelos 2011).

O desenho parece demonstrar isso mesmo, o apreço de Sofia pelo carácter festivo. A composição, que aparenta ser uma dança espanhola do tipo flamenco, apresenta quatro figuras ao ar livre: um casal dança, sendo que a mulher agita uma pandeireta e o homem prende-se à casaca. Do lado esquerdo, uma guitarra com o seu formato oitavado está no chão e a cadeira do intérprete, vazia. No lado oposto, encontram-se duas figuras, uma delas dedilhando uma guitarra, acompanhando o casal na dança. Terá sido este um desenho concretizado na passagem das irmãs por Sevilha? Um aspecto curioso, que já Columbano debuxara no seu *Concerto de Amadores* (1882) (Duarte 2021, 61-86), e referimo-nos à flauta pousada do lado direito que indica, certamente, que Columbano era também ele músico, e sabia tanger flauta (como aliás, era apanágio das classes privilegiadas coetâneas), também aqui Sofia de Souza, coloca uma guitarra à espera do seu tocador. Puramente de âmbito especulativo, esse detalhe leva-nos a imaginar uma Sofia que, em dado momento, integrara a *performance* que debuxa e conhece bem.

5. Breve chegada acerca da iconografia de Guilhermina Suggia (1885-1950)

Guilhermina Suggia, reputadíssima violoncelista portuense com uma carreira internacional *a solo* foi por diversas vezes pintada e debuxada por artistas nacionais e estrangeiros, profissionais e aficionados¹⁵. A partir da iconografia que nos chegou da intérprete e professora, destaca-se o seu nariz adunco e a forma como encaixa o violoncelo no seu corpo. *Vide*, sem carácter de exaustividade, os desenhos deixados por Columbano Bordalo Pinheiro, Abel Salazar, António Cruz Caldas ou Fernando de Castro. Com excepção deste último, que a representa num camarote com o seu marido, Doutor Carteador Mena, e de onde sobressai o seu nariz adunco, os outros desenhadores representam-na no activo, isto é, tocando os seus violoncelos, constituindo-se, por ora, excepções à regra por parte de artistas no masculino neste tempo de Aurélia de Souza. Uma nota apenas para o pequeno esquisso de Columbano Bordalo Pinheiro¹⁶, da colecção de desenhos do Museu Nacional de Arte Contemporânea, cujo título iconográfico é *Senhora tangendo um violoncelo*¹⁷, podendo ver-se que a senhora não se posiciona para adornar o cordofone friccionado, pelo contrário, domina-o! Possivelmente o título iconográfico será Guilhermina Suggia, ainda que outras mulheres tocassem, à época, violoncelo (por aqui vulgarmente designado de rabecão pequeno). Atente-se, no entanto, às personalidades quase-escolhidas que Columbano habitualmente representa e a forma frenética como a personagem feminina aparece representada, remetendo-nos, com clareza, para Guilhermina Suggia.

¹⁵ Não havendo nótula biográfica ou artística a acrescentar relativamente ao que já foi dado à estampa, *vide*, acerca da intérprete, por exemplo: Mário Cláudio, *Guilhermina*, Lisboa, INCM, 1986; Fátima Pombo, *Guilhermina Suggia ou o Violoncelo Luxuriante*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, 1993; id. *A Sonata de Sempre*, Porto, Edições Afrontamento, 1996.

¹⁶ Nº de inventário 1186 (20); dimensões: 17,4 x 15 cm; proveniência: legado de Emília Bordalo Pinheiro, 1945.

¹⁷ Que em Portugal se designa, durante largas centúrias, por rabecão pequeno.

6. Por fim, os desenhos na colecção da Casa Sá e Costa, no Porto



Figura 3

Helena e Madalena Sá e Costa, respectivamente no piano e no violoncelo S. Echávarri (c.1933-35). Casa Sá e Costa/Largo da Paz, Porto. Inscrição: «al arte de las hermanas con toda la admiración / S Echávarri». Fotografia: Sónia Duarte, 2023

Na Casa Sá e Costa, no Porto, isto é, da família dos descendentes de Bernardo Moreira de Sá, guardam-se alguns desenhos onde estão representadas Helena Sá e Costa (1913-2006) e Madalena Sá e Costa (1915-2022), cada uma dominando o seu instrumento¹⁸. Helena, no piano. Madalena, no violoncelo (fig. 3).

Um desses desenhos, que deverá datar de c.1933, porque é também dessa altura a formação do duo, ou já de 1934, por ter coincido com a sua primeira apresentação no Teatro Nacional de São Carlos, momento marcante na carreira artística das músicas (Costa Araújo *et al.* 2023). A mão é de um/a Chavarri, sendo, à época, famosa a atriz Gilda Chavarri ou a célebre tenista e hoquista feminista-activista D. Pepa Chavarri¹⁹, que precisamente em 1934 era capitã da equipa espanhola de hóquei, tendo-se apresentado em Portugal, na década de trinta. Atente-se, ainda, que as personagens representadas teriam à volta dos vinte anos de idade.

Leonilda Molarinho Moreira de Sá (1882-1963), de que se conhece a transcrição do *Diário* relativo ao ano de 1899, era pianista e professora de piano²⁰. Acresce à sua exímia educação, as regulares aulas de desenho mas de que não há levantamento ou estudo (Marinho *et. al.* 2019). Sendo música, crescendo em fervilhante meio artístico, e tendo tido as expectáveis aulas de desenho, onde estão os desenhos que debuxa e que certamente documentariam esse meio artístico coetâneo?

¹⁸ Acerca das vivências musicais desta família, *vide*, sem carácter de exaustividade: Filipe Pires, *Óscar da Silva – Estudo biográfico-analítico*, Matosinhos, Ed. Afrontamento, 1995; Helena Marinho (coord.), *O 'Diário' de Leonilda Moreira de Sá (1899)*, Porto, MPMP, 2019; Helena Costa Araújo, Henrique Gomes de Araújo (coord.), *Helena Sá e Costa. Fotobiografia*, Matosinhos, Ed. Afrontamento, 2023.

¹⁹ De seu nome Josefa de Chávarri Rodríguez-Codes (Madrid, 13 de Dezembro de 1911 - 1993). Em Julho de 1935 havia estado em Portugal para um encontro de ténis organizado pela Federação Portuguesa de Ténis e pela Comissão Iniciativa e Propaganda. Na equipa portuguesa contava-se com D. Gabriela Cantarino e D. Felipa Cunha. In *Diário de Lisboa*, Lisboa, 29 de Junho de 1935, p. 2.

²⁰ *Vide* Helena Marinho (coord.), *O 'Diário' de Leonilda Moreira de Sá (1899)*, Porto, MPMP, 2019.

Um outro desenho de que há cópia na Casa do Largo da Paz (desconhecendo-se o paradeiro do desenho original), mostra-nos Helena E. Fischer, mais tarde Helena Fischer-Dieskau, intérprete de piano, actuando em Potsdam, no dia 25 de Junho de 1938, conforme inscrição. A autoria é de Frau Reuschel²¹. A ligação aos Fischer é simples: Edwin Fischer (1886-1960), reputadíssimo pianista suíço, haveria de fazer dueto com Helena Sá e Costa, outrora, sua aluna²², em várias cidades europeias, tocando entre as peças do repertório, Johannes Sebastian Bach. É importante olhar-se mais e muito melhor para esta colecção. Há um aturado trabalho a fazer no âmbito da iconografia (também musical).

Conclusão

As mulheres, na transição da centúria auto-retratam-se e são retratadas como esposas, amantes, mães, beatas, santas, estudantes, trabalhadoras ou artistas mas faltava *ver melhor* quando representadas como músicas: Que instrumentos tangem? Qual a relação desse motivo musical com as artistas que as pintam? Como retrata o pintor-homem a mulher música? Como retrata a pintora-mulher a mulher música? Ainda que, na maioria das vezes, os temas iconográficos pintados por mulheres no tempo de Aurélia de Souza fossem, mormente, os retratos pueris da infância, frutos, flores ou animália, além dos temas marianos e hagiográficos, pudemos ver, agora, o caso de quatro mulheres que desenhavam e pintavam imagens de música e de dança. Como pudemos analisar, Emília dos Santos Braga (1867-1949), Zoé (Wauthelet) Batalha Reis (1867-1949), Laura Sauvinet Bandeira (1876-1953) e Sofia de Souza (1870-1960) representam retratos activos em que as mulheres aparecem a tocar bandolim, harpa, violoncelo, ou a agitar uma pandeireta e a dançar, contrariando as posições amorfas e estáticas debuxadas e pintadas por coevos masculinos. Excepções à regra foram os desenhos relativos a Guilhermina Suggia, intérprete portuense solista de violoncelo com uma afirmada carreira artística, que Columbano, Abel Salazar ou António Cruz debuxam como que dominando completamente o seu instrumento!

²¹ Descendente de uma família de coleccionadores de arte.

²² Erwin Fisher tivera vários discípulos de nomeada, entre eles: Daniel Barenboim; Sequeira Costa; ou Joan Benson.

REFERÊNCIAS

Fontes impressas

Wagner, Ernesto Victor. Carta. Lugar de Professor da cadeira de instrumentos de latão no Conservatório Real de Lisboa, *Registo Geral de Mercês, D. Pedro V*, liv. 22, 1861, fl. 35v [PT/TT/RGM/I/0025/255794]

Periódicos

A Arte Musical, 1901, ano 3, nº 70, 30 de Novembro, p. 224.

A Arte Musical, 1904, ano 6, nº 128, 30 de Abril, p. 118.

A Arte Musical, 1907, ano 9, nº 196, 28 de Fevereiro, p. 16.

A Arte Musical, 1909, ano 11, nº 252, 15 de Junho, p. 16.

Diário de Lisboa, 1944, ano 24, 21 de Agosto.

Ocidente, 1224, 30 de Dezembro de 1912, p. 287

O Século, nº 43, 1908.

Sociedade Futura, nº 26, 1 de Agosto de 1903, p. 31.

Monografias

Araújo, Helena Costa; Gomes de Araújo, Henrique Luís. 2023. *Helena Sá e Costa. Fotobiografia*. Porto: Edições Afrontamento.

Cascudo, Teresa. 2017. “The Musical salon of Countess of Proença-a-Velha in Lisbon”. In *Nineteenth-Century Music Review*, Vol. 14, 2: 195-210.

Castro, Zília Osório de; Esteves João (dir.). 2005. *Dicionário no feminino (séculos XIX-XX)*. Lisboa: Livros Horizonte.

Catálogo Ilustrado da 7ª Exposição de Arte do Grémio Artístico. 1897. Lisboa: Tipografia da Companhia Nacional Editora.

Chimènes, Myriam. 2004. *Mécènes et musiciens: Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*. Paris: Fayard, 2004.

Cláudio, Mário. 1986. *Guilhermina*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Duarte, Sónia. 2019. “Música e dança no sul de Portugal: as pinturas galantes de José de Souza de Carvalho (1741- 1795) para a sua residência em Borba, no Alentejo”. Comunicação no *Congresso Internacional Ignacio Jerusalem 250: Músicas Galantes entre Itália, la Península Ibérica y el Nuevo Mundo / XXIII Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza Universidad de Andalucía*. Baeza, 5 de Dezembro.

Duarte, Sónia. 2021a. “‘Imagine how shocking it would be to see a woman playing the tambourine, fife or trumpet, or other similar instruments’: portraits of female musicians in portuguese paintings from the 18th and 19th centuries”. Comunicação apresentada no *Congresso internacional: Mujeres en la iconografía musical: feminismo y construcciones de género / Women in musical iconography: feminism and gender constructions*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, December 15th.

Duarte, Sónia. 2021b. “Portraits of male and female musicians in Portuguese paintings from the 18th and 19th centuries”. In AA. VV., *Current Research in Systematic Musicology. Perspectives on Sound and Musicology*. Berlim: Springer Editions: 61-90.

Duarte, Sónia. 2021. “Sofonisba and Lavinia: two Female Painters and Musicians from the 16th century”. In *ARTis ON*, (11).
<https://doi.org/10.37935/iha.aon.2021.0009>

Duarte, Sónia. 2021d. “Portraits of male and female musicians in 18th and 19th centuries in Portuguese paintings”. In *Perspectives on Music, Sound and Musicology - Current Research in Systematic*, editado por L. C. Castilho, R. Dias e J. F. Pinho. Berlim: Springer: 61-86.

Duarte, Sónia. 2022a. “Imagens de Santa Cecília na pintura portuguesa dos séculos XVII e XVIII: devoção, usos e funções, fontes e modelos”. In *Revista CEM – Cultura, Espaço e Memória, Imagem e devoção*, 14. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto: 201-226.

Duarte, Sónia. 2022b. “As salas de música e de baile da residência de D. Gertrudes Espada e de D. João Xavier Potsch, junto à Estrada do Lumiar, na segunda metade do século XVIII”. In *Actas do VI Congresso Internacional Casa Nobre: um património para o futuro*, Casa das Artes, Arcos de Valdevez (no prelo).

Duarte, Sónia. 2022c. “Leticia Ruiz Gómez, coord. – Historia de dos Pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana [exposição e catálogo]”. In *MIDAS*, 14. <http://journals.openedition.org/midas/3090>

Duarte, Sónia. 2023a. “‘Lourenço Pereira, cristão-novo, que vive de ensinar a dançar’: imagens pintadas, e outras fontes documentais, para o estudo da música e da dança na cidade do Porto, em meados do século XVII”. In *V Colóquio Internacional Diálogos Luso Sefarditas*, organizado por Fernanda Miranda. Marvão e Castelo de Vide, 9 a 10 de Novembro.

Duarte, Sónia. 2023b. “Música entre pinturas: a base de dados de iconografia musical na pintura do largo tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)”. In *Actas do 7º Congresso Brasileiro de Iconografia Musical*, organizado por Pablo Sotuyo Blanco. Brasil, Universidade Federal de Alagoas (no prelo).

Duarte, Sónia. 2023c. “Pinturas que se ouvem? Contributos para o inventário e estudo da iconografia musical na pintura do largo tempo do século XIX em Portugal”. In *II Congresso Internacional Lusófono Todas as Artes | Todos os Nomes Todos os Nomes* (vol. 2), organizado por Paula Guerra. Porto, Universidade do Porto – Faculdade de Letras: 76-90.

Duarte, Sónia. 2024. *Imagens de música na pintura do tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)*. Tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FCT/BD/118103/2016).

França, José-Augusto. 1990. *A arte em Portugal no século XIX*. Vol. 1. Lisboa: Livraria Bertrand.

França, José-Augusto. 2009. *A arte em Portugal no século XX*. Vol. 2. Lisboa: Livraria Bertrand.

González, Celsa Alonso. 1993. “Los salones: un espacio musical para la España del siglo XIX”. In *Anuario Musical*, 48: 165-206.

Leandro, Sandra. 2005. “Zóé Wauthelet Batalha Reis”. In *Dicionário no feminino (séculos XIX-XX)*, dirigido por Zíçia Castro e Osório e João Esteces. *Dicionário no feminino (séculos XIX-XX)*. Lisboa: Livros Horizonte: 903-4.

Marinho, Helena et. al. 2019. *O diário de uma jovem pianista portuense: Leonilda Moreira de Sá. 1899*. Lisboa: Movimento Patrimonial para a Música Portuguesa.

Oliveira, Maria João Lello Ortigão de. 2022. *Aurélia de Souza em Contexto - A Cultura Artística no Fim de Século*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Pombo, Fátima. 1996. *A Sonata de Sempre*. Porto: Edições Afrontamento.

Pombo, Fátima. 1993. *Guilhermina Suggia ou o Violoncelo Luxuriante*. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida.

Saldanha, Nuno. 2006. “Emília dos Santos Braga (1867-1949). Um triunfo no feminino”. In *Margens e confluências. Um olhar contemporâneo sobre as artes*. Guimarães, ESAP, nº 11-12: 124-141.

Saldanha, Nuno. 2010. *José Malhoa – Tradição e Modernidade*. Lisboa: Scribe.

Silva, Raquel Henriques da. 2004. *Aurélia de Souza*. Lisboa: Inapa.

Silva, Raquel Henriques da. 1994. *Museu do Chiado: arte portuguesa 1850-1950*. Lisboa: Instituto Português de Museus – Museu do Chiado.

Silveira, Maria de Aires. 2011. *Arte portuguesa do século XIX (1850-1910)*.

Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

Vasconcelos, Emília Albertina. 2011. *Sofia de Souza e o retrato*. Tese de Mestrado em História da arte Portuguesa. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Vicente, Filipa Lowndes. 2012. *A arte sem história. Mulheres e cultura artística*. Lisboa: Babel.

Vicente, Filipa Lowndes (coord.). 2016. *Aurélia de Souza, Mulher Artista (1866-1922)* [cat. exp.]. Lisboa: Tinta da China.

Ana Alvelos

Master of Arts em Museologia pela University College London. Licenciada em História, História da Arte pela NOVA FCSH. Colaborou na candidatura de Aveiro a Capital Europeia da Cultura 2027. Foi assistente de programação da direcção artística do Teatro Virgínia (Torres Novas). Fez parte da equipa que concebeu o programa cultural para as Comemorações do Centenário da República em 2010. Colaborou em inúmeros projectos de relação entre as artes e a educação no Centro de Pedagogia e Animação do CCB e também no Centro de Arte Moderna da F.C.G. Vive na Suécia, onde descobriu a cerâmica. É neta da artista Maria de Lourdes Mello e Castro (1903-1996).

Bruno Marques

IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

Investigador do IHA-NOVA FCSH, onde é membro da direcção e coordena o Grupo CAST. Autor dos livros *Cartas fora do Baralho* (2020) e *Mulheres do Século XVIII. Os Retratos* (2006). Coordenou os volumes *Dandelions: Prompting the participation in the arts, vol. 2* (2023), *Portrait Talks* (2023), *Sobre Julião Sarmento* (2012), *Arte & Erotismo* (2012) e os seguintes títulos no prelo: *Primeira Pessoa* (Shanterin), *Imágenes prohibidas* (U. Alcalá); *Na Escalada do Desejo. Julião Sarmento* (MNAC/CIEBA) e *Estudo, digitalização e divulgação de coleções* (CML). Publicou vários capítulos e artigos científicos em revistas académicas internacionais (*Photographies, Philosophy of Photography, RIHA Journal, JSTA, Diálogos, Quintana, MODOS e Estudos Ibero-Americanos*). Foi PI dos seed-projects *Confissões de género* (2022-23) e *Livros de artistas mulheres na Coleção da Biblioteca de Arte FCG* (2023-24), financiados através da FCT/MCTES (PIDDAC). A sua investigação explora as políticas da identidade e retratística na arte contemporânea numa perspectiva feminista, queer e pós-colonial.

David Marques

NOVA FCSH

Artista coreográfico. Mestrando em Estética e Estudos Artísticos (NOVA FCSH) e licenciado em Dança pela Escola Superior de Dança - IPL. Em 2010-2011, frequentou a formação EXERCE, no Centre National Chorégraphique de Montpellier, sob o tema 'Dança e Imagem', como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian. Tem contribuído com textos para *O Stand* (Livro O Stand 1.0) e revista *watt (dance & performance)*. Faz acompanhamento crítico, com regularidade, do desenvolvimento de peças de outros coreógrafos. A sua peça *Mistério da Cultura* (2019) recebeu o Prémio Autores da SPA para 'Coreografia'.

Elena Komissarova

IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

É violinista da OML e professora da ANSO (AMEC). Atualmente integra a equipa de investigação liderada pela Raquel Henriques da Silva, sediada no IHA-FCSH NOVA, que preparou o inventário da obra da pintora Aurélia de Souza (1866-1922) destinado ao Catálogo *raisonné* publicado em 2024. Aurélia de Souza (1866-1922) e Elena Kiseleva (1879-1974) são figuras-chave da dissertação de Mestrado em Estética e Estudos Artísticos (NOVA FCSH) que defendeu em 2020 sob a orientação de Raquel Henriques da Silva. A obra das duas artistas faz parte do *corpus* da tese que desenvolve no âmbito do Doutoramento em Estudos Artísticos – Arte e Mediações na NOVA FCSH na qualidade de bolseira FCT no IHA. .

Eunice Ribeiro

CEHUM

Eunice Ribeiro doutorou-se em Literatura Portuguesa na Universidade do Minho onde é atualmente Professora Catedrática. Nesta instituição, foi presidente do Instituto de Letras e Ciências Humanas e diretora do Departamento de Estudos Portugueses e Lusófonos, dirigindo um mestrado e um doutoramento na área dos estudos literários. É cofundadora e codiretora da *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade* publicada pelo Centro de Estudos Humanísticos onde desenvolve a sua investigação. As suas principais áreas de interesse centram-se na Literatura Portuguesa moderna e contemporânea e nos Estudos Comparados, Interartísticos e Intermediais, coordenando um Grupo de Investigação em Estudos de Identidade(s) e Intermedialidade(s).

Fátima Lambert

ESE/IPP

Doutorada em Filosofia Moderna e Contemporânea/Estética (1998) pela Faculdade de Filosofia de Braga/Universidade Católica Portuguesa: “Fundamentos Filosóficos da Estética em Almada Negreiros”; Mestre em Filosofia: “Estética Pessoaana no Modernismo Português” (1986). Bolseira FCT: Projeto “Writing and Seeing” – 2000/2004. Professora Coordenadora em Estética e Educação - Escola Superior de Educação/Politécnico do Porto. Diretora da licenciatura Gestão do Património Cultural e do Mestrado Património, Artes e Turismo Cultural. Integra o Board do Centro de Cultura do Politécnico do Porto. Foi diretora do Centro de Investigação e Inovação em Educação (INED) até 2017. Linhas de investigação privilegiadas: Estudos Feministas; Estudos Decoloniais em Artes Visuais e Performativas; Educação Estética e Formação de Públicos; Cartografias autorais e georreferenciações identitárias. Membro da AICA (Portugal). Curadora Independente, privilegiando programação com artistas brasileiros e portugueses. Conferencista em eventos científicos e culturais; autora de livros, monografias e textos em revistas científicas.

Helena Barranha

IST, ULisboa; IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

Professora no Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa e Investigadora no Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, onde integra o Grupo de Museum Studies e coordena o cluster de Arte, Museus e Culturas Digitais. Tem Mestrado em Gestão do Património Cultural (UALg, 2001) e Doutoramento em Arquitectura (FAUP, 2008). Foi Directora do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, em Lisboa (2009-2012) e Presidente da Direcção da Associação Acesso Cultura (2022-2023). Mais informação e publicações em: <https://tecnico.academia.edu/HelenaBarranha>

Jéssica Duarte Silva

FLUP

Licenciada em História da Arte (2015-2018), pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Mestre em Estudos Literários, Culturais e Interartes; Especialização em Estudos Comparatistas (2019-2021), actualmente frequenta o Doutoramento na mesma instituição. Aborda os diálogos entre as plurais formas de arte nos estudos de memória e no exílio. Defendeu a dissertação de mestrado “Persistência da(s) memória(s): itinerários exílicos no século XX: Vieira da Silva e Daniel Blaufuks”. Em 2017 foi distinguida com o Prémio Incentivo da Universidade do Porto e mais recentemente participou na Antologia Comemorativa dos 110 anos da UP, *110 anos, 110 poetas* (2021); nas Raias Poéticas: Afluentes Ibero-Afro-Americanos de Arte e Pensamento, evento ocorrido em Vila Nova de Famalicão (2022); no Colóquio “Salette Tavares, «vocação de ser itinerante», organizado pela FLUP e Universidade Fernando Pessoa, com o artigo intitulado «Ensinar-me a ler/ aprendi a ver» – O sagrado nas coisas simples: leituras possíveis de Lex Icon; e no Congresso Internacional Aurélia de Souza (2023).

Joana d’Oliva Monteiro

IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

Investigadora integrada do Instituto de História da Arte da NOVA FCSH/ IN2PAST - Grupo de investigação Museum Studies (MuSt), actualmente desenvolve o projecto *Women’s Invisible Work in Portuguese National Art Museums* (CEEC - FCT). Licenciada em História da Arte e Património (FLUL - 2006); Mestre em Museologia (NOVA FCSH) e Doutora em História da Arte - Especialização em Museologia e Património Artístico (NOVA FCSH, 2017/bolsa FCT). Tem desenvolvido trabalhos de investigação nos domínios da História da Arte, da História dos Museus e da Museologia, participado em projectos, organizado eventos científicos, leccionado e publicado artigos em contexto nacional e internacional. Desde 2006 tem colaborado com diversas instituições culturais públicas e privadas.

Nuno Resende

FLUP-DCTP / CITCEM

É professor no Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Doutor em História de Arte Portuguesa (2012) pela Universidade do Porto, mestre em Estudos Locais pela mesma universidade e licenciado em História (2001) pela Universidade do Minho. Tem investigação publicada nas áreas de História e História da Arte, Arte Religiosa, História da Fotografia, História das Populações e Micro-História, Paisagem e Território e Metodologia aplicada à análise de Fontes Históricas. Experiência de curadoria e comissariado de exposições e projetos museológicos. Desenvolve actividades de interpretação e mediação patrimonial.

Paula Morão

FLUL

Professora Catedrática Emérita da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Entre 2007 e 2009 exerceu as funções de Directora - Geral do Livro e das Bibliotecas (Ministério da Cultura). Dirige a reedição, em curso, das *Obras de Fernanda Botelho* (cinco volumes até ao presente). P. Morão e Ricardo Nobre, *Lírica de João Mínimo de Almeida Garrett*, edição crítica (no prelo); *O livro de Cesário Verde e outros poemas*, prefácio, 2021; *Fernando Namora – “e não sei se o mundo nasceu”*, ed., 2020; *O secreto e o real – Ensaaios sobre Literatura Portuguesa*, 2011; P. Morão e Carina I. Carmo (eds.). *Escrever a Vida – Verdade e Ficção*, 2008.

Raquel Pelayo

i2ADS/FBAUP

Doutoramento em Ciências da Educação em 2009 pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto (UP), Mestrado em História da Arte em 1999 pela Faculdade de Letras da UP e Licenciatura em Pintura em 1992 pela Faculdade de Belas Artes da UP. Professora Auxiliar da Faculdade de Arquitetura da UP. Publicou 14 artigos em revistas especializadas. Tem 3 livros publicados. Recebeu 1 distinção internacional do IBHS - International Bibliography of Historical Sciences. É investigadora integrada no i2ADS/FBAUP, Instituto de Investigação em Design, Arte e Sociedade. Atua na área das Humanidades com ênfase em História da Arte, Desenho e Educação Artística.

Raquel Henriques da Silva

IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

Professora Catedrática Jubilada da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH), Departamento de História da Arte. Investigadora integrada do Instituto de História da Arte da NOVA FCSH/IN2PAST. Autora de estudos de investigação e divulgação nas áreas do urbanismo e arquitectura (séculos XIX-XX), artes plásticas e museologia. Comissária de exposições de arte. Foi directora do Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea (1994-97); do Instituto Português de Museus (1997-2002); do Instituto de História da Arte da NOVA FCSH (2010-2017); e do Museu do Neo-Realismo de Vila Franca de Xira (2018-2022).

Sandra Leandro

Directora do MNFMC, Évora; IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

Historiadora de Arte, Directora do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo e Professora Associada na Universidade de Évora, onde lecciona desde 2001. Membro integrado no IHA-NOVA FCSH. Doutorada pela Universidade NOVA de Lisboa com a tese *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) Historiador, Crítico de Arte e Museólogo* (2008), licenciada e mestre pela mesma instituição, com a dissertação *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1871-1900)* (1999). Dos diversos trabalhos publicados refiram-se as obras colectivas *Mulheres Pintoras em Portugal* (2013), *Mulheres Escultoras em Portugal* (2016) e *Artistas Plásticas em Portugal* (2020). Prémio Grémio Literário em 2014. Tem comissariado exposições de investigação.

Sónia Duarte

CESEM/NOVA

Investigadora do CESEM/NOVA e integra o projecto internacional “Musical Iconography and Organology: research and transfer (IconOrg)” da Universidade Complutense de Madrid (2023-26). É doutoranda em História da Arte com o projecto “Imagens de Música na Pintura do largo tempo do Barroco (1600-1750)” financiado pela FCT, IP (SFRH/118103/2016). Em 2018, obteve uma bolsa de estudos do Museo Nacional del Prado, em Madrid, no âmbito do seminário “La pintura holandesa en el contexto de las escuelas europeas del siglo XVII”. Foi bolseira do Ministério da Cultura tendo trabalhado como técnica superior no Museu Nacional da Música e no Arquivo Histórico de Penafiel. Em 2021, integrou o projecto “Iconografia musical y organologia: contextos, simbologia, instrumentos” da Universidad Complutense de Madrid, onde se dedicou ao estudo das imagens de Santa Cecília na Pintura Portuguesa (HAR-PGC2018-099669-B-100). Tem-se dedicado ao levantamento e ao estudo da pintura portuguesa com principal incidência na iconografia musical entre os séculos XV e XX.

Teresa Fonseca

CEAU/FAUP

Concluiu o Título de Agregado em Arquitetura em 2018 pela Universidade do Porto, Faculdade de Arquitetura. Doutoramento em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto em 1997/03. Diploma de Arquitetura da Escola Superior de Belas-Artes do Porto em 1980. Professora Jubilada da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Publicou 3 artigos em revistas especializadas. Possui 14 capítulos de livros. Recebeu 8 prémios e/ou homenagens. É investigadora integrada no CEAU/FAUP, Centro de Estudos de Arquitetura e Urbanismo. Atua na área das Humanidades com ênfase em Arquitetura, Urbanismo e Design.

Vítor Silva

i2ADS/FBAUP

Vítor Silva é pintor e docente de Desenho da FAUP desde 1987. Autor de *Ética e Política do Desenho. Teoria e Prática do Desenho na Arte do século XVII* (FAUP publicações, 2004); *Aby Warburg 1866-1929, uma cartografia da história, da arte e da cultura* (Braço de Ferro, 2010) e *Henrique Pousão. Infância, Experiência e História do Desenho* (Dafne, 2011). Curador da exposição *Esperando o Sucesso, Impasse académico e modernismo de Henrique Pousão*, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, 2009. Tem orientado a sua investigação na área do desenho e imagem, tendo publicado inúmeros artigos. Actualmente, é membro do i2ADS-FBAUP e integra o Projecto FCT *DRAWinU*. É co-editor da revista *PSIAX*, desde 2002, e da editora *KKYM*, colecção *Imago*, desde 2011. Faz parte da direcção artística de projectos apoiados pela DGARTES: *YMAGO 11, 13, 15, Projekto Ninfa, Imagens Migrantes, e (Un)common ground (em curso)*. Expõe regularmente na Galeria Extéril, Porto.

Lista de abreviaturas

AFBAUP - Arquivo Fotográfico da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte

ANSO - Academia Nacional Superior de Orquestra

ANTT - Arquivo Nacional da Torre do Tombo

APBA - Academia Portuense de Bellas-Artes

CCB - Centro Cultural de Belém

CEAU/FAUP - Centro de Estudos em Arquitectura e Urbanismo, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

CEHUM - Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho

CESEM/NOVA - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa

CIEBA - Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes

CML - Câmara Municipal de Lisboa

CMMOS - Casa Museu Marta Ortigão Sampaio

DGARTES - Direção-Geral das Artes

ESE/IPP - Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto

FCG - Fundação Calouste Gulbenkian

FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia

FLUL - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

FLUP - Faculdade de Letras da Universidade do Porto

FLUP-DCTP/CITCEM - Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Departamento de Ciências e Técnicas do Património/Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória

i2ADS / FBAUP - Instituto de investigação em Arte, Design e Património, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

IHA-NOVA FCSH / IN2PAST - Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território

IST, Lisboa - Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa

MNAC - Museu Nacional de Arte Contemporânea

MNFM - Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo

MNSR - Museu Nacional Soares dos Reis

NOVA FCSH - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa

OML - Orquestra Metropolitana de Lisboa

SNBA - Sociedade Nacional de Belas Artes

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

FICHA TÉCNICA

TÍTULO / TITLE:

AURÉLIA DE SOUZA.
Mulheres Artistas em 1900

AURÉLIA DE SOUZA.
Women Artists at the turn of the 20th century

EDITORES / EDITORS:

Raquel Henriques da Silva, Bruno Marques
e Joana d'Oliva Monteiro

DESIGN:

Diana Oliveira e André Simões

AUTORES / AUTHORS:

Ana Alvelos, David Marques, Elena Komissarova,
Eunice Ribeiro, Helena Barranha, Jessica Duarte Silva,
Maria de Fátima Lambert, Nuno Resende,
Paula Morão, Raquel Pelayo, Sandra Leandro,
Sónia Duarte, Teresa Fonseca, Vítor Silva.

AVALIADORES / PEER REVIEWERS:

Adelaide Duarte, Ana Paixão, Bruno Marques,
Cláudia Madeira, Daniel Rodrigues, Emília Ferreira,
Eunice Ribeiro, Filipa Lowndes Vicente, Inês Thomas
Almeida, Joana Baião, Joana Cunha Leal,
Joana d'Oliva Monteiro, Jorge Rosa, José Oliveira,
Laura Castro, Leonor Oliveira, Lúcia Almeida Matos,
Luísa Soares de Oliveira, Marize Malta, Nuno
Saldanha, Raquel Henriques da Silva, Sandra Leandro,
Susana Lourenço Marques, Susana S. Martins

© 2024: Autores e IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

Todos os conteúdos publicados (textos e imagens)
são da exclusiva responsabilidade dos autores.

Os autores e autoras foram livres de usar ou não
o novo Acordo Ortográfico.

© 2024: Authors and IHA-NOVA FCSH / IN2PAST

All published content (texts and images) is the sole
responsibility of the authors. The authors were free
to choose whether or not to use the Portuguese
Language Orthographic Agreement of 1990.

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0
International License.

AGRADECIMENTOS / ACKNOWLEDGMENTS:

Instituto de História da Arte (Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa)
Museu Nacional Soares dos Reis
Câmara Municipal de Matosinhos

EDIÇÃO / EDITION:

Instituto de História da Arte,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade NOVA de Lisboa

Art History Institute, Universidade NOVA
de Lisboa – School of Social Sciences
and Humanities

ISBN: 978-989-35191-1-0

DOI: <https://doi.org/10.34619/6m02-4036>

FINANCIAMENTO / FUNDING:

O IHA é financiado por fundos nacionais através
da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P.,
no âmbito dos projetos UIDB/00417/2020,
<https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>,
e UIDP/00417/2020,
<https://doi.org/10.54499/UIDP/00417/2020>.

The IHA is funded by national funds through FCT –
Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P.,
under the project(s) UIDB/00417/2020,
<https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020>,
e UIDP/00417/2020,
<https://doi.org/10.54499/UIDP/00417/2020>.



