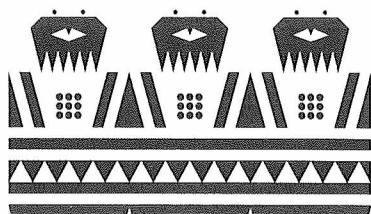


# A construção da arte moderna portuguesa em voz feminina

68

**Fernando Rosa Dias**

*Faculdade de Belas-Artes - Universidade de Lisboa*



Entre a dificuldade de uma situação da *mulher-artista/pintora* na transição entre oitocentos e novecentos, que historicamente temos o melhor exemplo com o caso de Aurélia de Sousa, e a viragem com o significativo reconhecimento internacional de Maria Helena Vieira da Silva no segundo pós-Guerra, iniciando um forte protagonismo de figuras femininas na arte portuguesa mais recente, acompanhada de destacada reputação internacional (Paula Rego, Lourdes Castro, Helena Almeida, Joana Vasconcelos), problematizamos o papel da *mulher-artista*, no caso *mulher-pintora*, única aferível nas artes plásticas portuguesas perante a desolação maior da *mulher-escultora*, na construção das primeiras gerações modernistas. No fundo, entre essa despedida da situação em que ainda se moveu Aurélia de Sousa e a que se foi tornando diferente após a segunda Guerra em que Vieira da Silva nos surge com outra expressão – cronologicamente, um tempo entre-Guerras que foi o da história das primeiras gerações modernistas e que vamos avaliar em *tom feminino*.

Depois da mítica figura de Josefa de Óbidos (1630-1684), com inédita reputação no panorama do nosso barroco e sem paralelo noutra espaço para o seu tempo, no modo como uma figura feminina se destacava como figura de proa de um vasto tempo cultural, que entretanto a história da arte foi relativizando nas últimas décadas, uma espécie de vazio se lançou sobre as figuras femininas da arte portuguesa. A figura de Aurélia de Sousa (1865-1922) como que desponta de finais de novecentos para incitar essa secundarização de mulheres pintoras que existiam, mas sempre refluídas para um segundo plano, ou menos, da história da arte<sup>1</sup>. São vários e marcantes os exemplos da neces-

cidade de Aurélia de Sousa em colocar-se na sua própria pintura, aí debatendo a sua condição de *mulher-artista* em auto-retratos sofridos, por vezes colocando-se em papéis transexuais como modo de confronto. Consideramos que o auto-retrato foi o melhor modo dela trabalhar essa condição, pelo que passamos à sua análise.

Certamente de fase inicial, o auto-retrato com um enorme laço negro (c.1897), coloca a pintora numa pose irónica de arlequim. O expor-se publicamente é um processo transfiguração metafórica de si. O laço impõe-se como o único elemento que desafia o rosto, ao mesmo tempo que o ergue e quase a estrangula. O olhar estupefacto nesta auto-exposição em ridículo, e a gradual mas imediata desapareção de tudo o resto, para além do rosto e do laço, tal como a ligeira oscilação para a direita, concentram o impacto da aparição dupla, como se a pintora se surpreendesse a si própria neste acto de se representar. Apesar desse desbaste que rodeia esses dois centros é, afinal, uma obra acabada e assinada<sup>2</sup>, assumindo na própria rarefacção da obra uma estranha e ambígua ontologia de *ser e não-ser* obra terminada.

O *Auto-retrato* (c.1900) é uma obra inquietante na sua frontalidade de olhar fixo e severo, em que o vermelho do casaco e a claridade da face contrastam com o fundo negro. Uma luminosidade simétrica, de foco central, detém a figura na saturação dessa frontalidade até à irrealdade da sua própria máscara. Ao avanço das vestes quentes contrasta o recuo da velatura lenta e gélida do rosto que a frontalidade seca do olhar equilibra e segura, cravando-se no olhar do observador, embora já não o pareça observar nessa mesma saturação do olhar. Nestes movimentos de avanço e recuo grava-se a tensão introspectiva numa presença, hesitante e desafiante, na pressão entre dois séculos. A artista como que se auto-mobiliza num tempo suspenso e expectante, de espera ou de abismo<sup>3</sup>, imagem cultural que se prende nessa dobra da charneira dos séculos, de que esta obra serve de testemunho: para nós um desafio ao seu lugar de mulher oitocentista, para desafiar um outro lugar, duplamente seu, de mulher e de pintora, simultaneamente. A figura da mulher (neste caso, mais do que de pintora) como que emerge de um estranho silêncio de fundo, esse que pertence ao desolado lugar da mulher na arte portuguesa de oitocentos, mas como que a espreitar esse outro tempo, que aí se espera e desafia.

No *Auto-retrato* como *Santo António* (c.1902), Aurélia apresenta-se emblematicamente numa encenação da figura do santo – e numa encenação dupla, porque não só o laico interpreta o sagrado, como o feminino interpreta o masculino. Esta encenação tem claro paralelo com o *Ecce Homo* (1901) de António Carneiro (1872-1930). Em ambos se expõe um sentido de pobreza material de si no próprio momento de auto-exposição, tal como essa solidão de impotência hipersensível do artista perante a história. O despojamento combina no caso de Aurélia com o travestismo, dimensão que se acentua se pensarmos que ela se deixou fotografar nessa encenação e que foi uma das fotos que praticamente determinou a pose e composição da pintura.

Na pintura *No Atelier* [Figura 1], exposto em 1916 na SNBA e logo, não por acaso, adquirida por Columbano (1857-1929) para o *Museu Nacional de Arte Contemporânea*, aquele que seria um último e falso auto-retrato de Aurélia de Sousa, a sua auto-representação retrai-se na pose de desânimo interno ao atelier, espaço de luz lúgubre que



**Figura 1**

No atelier

Aurélia de Sousa

1916

Óleo sobre tela, 55 x 48 cm

Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado

contrasta com a pintura de paisagem que, nesse interior, se abre como uma janela de luz-cor. E esta janela imaginária, que é uma pintura dentro da pintura, e que é um mundo de cor no seio de um mundo de castanhos bafentos (*columbanescos*, diríamos), contrasta por anteposição espacial à janela real fechada imediatamente atrás. Entre o retraimento da cena do interior, a lembrar uma cela religiosa ou laica, e a luz da pintura, aberta num espaço de natureza e atmosfera ilusória, estabelece-se uma inadaptada convivência. O ateliê é um mundo fechado e oprimido, lugar de uma produção que dela não sai apesar da abertura simulada que a pintura estabelece. Neste contraste, o lugar da pintora é de abandono de si, de desespero de um rosto que se anula (por isso, falso auto-retrato) para se fechar sobre o corpo – quase ao ponto de podermos ver aqui uma versão em pintura e ao feminino do *Desterrado* de Soares dos Reis, tal como já foi vista a pose da figura do auto-retrato de Goya em *O Sonho da razão produz Monstros*<sup>4</sup>. Também nos lembramos do auto-retrato de Rembrandt (1606-1669) em *O Pintor na sua Oficina* (c.1626-1628) onde este recua perante o brilho (aura) de uma pintura que o observador não vê. Mas, em Aurélia de Sousa, não é o quadro que nos esconde o seu brilho exposto perante o olhar do pintor que vemos, mas antes é a pintora que esconde o rosto e o seu olhar apesar do colorido brilho do quadro. A sublinhar também a ausência do acto de pintar, como que numa diluição das possibilidades oitocentistas da arte. E tal eclipse do rosto contrasta com as anteriores e iniciais exposições em tom de ironia e desafio.

72

Estes auto-retratos, da ironia inicial, ou do tenso confronto de charneira secular, até à desolação no ateliê, sempre trespassando a questão do travestismo em desafio de género, revelam-se registos ou sintomas de uma difícil travessia de *mulher-pintora* que por um lado assume a introspecção e por outro a exibição pública, e mutuamente, tal como tão bem permite explorar o auto-retrato. Eles são um tom de desafio que ultrapassa a secundarização da mulher a pintora de natureza-mortas com flores, que ela também pintou e, como outras, a crítica tendia a reduzir, com displicentes apreciações.

Marcantes de um registo feminino são as cenas de interiores de Aurélia de Sousa, cenas familiares de um mundo feminino ou marcas de um passar do tempo num lazer de género. Entre o interior e o afazer está ditado um lugar e um tempo de mulheres ou, por vezes e em extensão, de crianças. Destes destacamos as cenas de mulheres à janela, num jogo entre interior e exterior – e que Marques de Oliveira (1853-1927), mestre de Aurélia, já tinha experimentado em *Costureira Trabalhando ou Interiores* de 1884, numa maior suspensão e solidez da luz; ou que também António Carneiro exploraria numa dimensão lumíneo-cromática mais depurada em *Sinfonia Azul* de 1920. Por seu lado, Aurélia de Sousa salientava a clausura deste mundo de presenças femininas encerradas na contra-luz de um exterior luminoso de janelas fechadas. Ela lembra a vasta pesquisa de Carl Vilhelm Holsoe (1863-1935), mas enquanto este pintor dinamarquês explorava a espera da mulher de alta burguesia (*Esperando à Janela*), abandonada na ausência de afazeres de um tempo que se recusava a passar, apenas por vezes lendo, Aurélia falava exactamente dessa passagem do tempo no afazer feminino, disfarçando a solidão no aconchego familiar ou de trabalho num mesmo lugar. Em todos estes casos, à excepção da *Sinfonia Azul* de António Carneiro, há essa sensação de que as poses femininas suspensas no seu trabalho não são propositadas para a pintura e que lhe preexistem. No

seu tempo suspenso de *afazeres* em ritmos sempre iguais elas fornecem uma estabilidade despreocupada ao tempo de olhar necessário ao *fazer* da pintura.

Aurélia de Sousa surge nessa transição entre um naturalismo, afectado de tons simbolistas e que já não se quer, e uma modernidade de que não se alcança na própria expectativa dela, marca de uma transição de século da arte portuguesa – como António Carneiro, perante o qual Aurélia poderá ser equilibrada situação ou versão feminina. Mas enquanto neste a paisagem se afundava e diluía, Aurélia trabalhava mais os interiores, ou uma paisagem renitente a se afundar muito, com tendência a ser mais próxima, de quintal ou jardim, como uma extensão da casa, de que sublinhamos *Trecho de um Lago (Quinta da China)*, a série de obras enquadradas como “paisagens habitadas”, ou ainda a série dos “planos japoneses” no seu hibridismo entre a natureza-morta e a paisagem<sup>5</sup>. Poucas cedem ao espírito da paisagem de António Carneiro, distante, diluída e fluida, onde podia funcionar uma ampla dimensão subjectiva, mas antes numa adequada expressão de um *espaço estético intimista*, “da meditação solitária à introspecção inefável”<sup>6</sup>, que para nós sublinha a condição de mulher em que se move. Mas perante estes retraimentos ou impossibilidades, Aurélia de Sousa já parecia especar a história com esse olhar *fixado e fixo* do seu auto-retrato de 1900 para convocar um papel e presença feminina na arte portuguesa que acompanhasse o da construção de uma modernidade que se avizinhava – por isso, tão significativamente eficaz nessa tensa suspensão para outro século que iria mudar o papel da *mulher-artista*. Dessa transformação, destacamos coadjuvados pela história da arte, os nomes que se seguem, que pertencem não a um processo de transição, mas de construção dessa modernidade. E é o tom desta construção, ao feminino, que aqui nos interessa destacar<sup>7</sup>.

73

Mily Possoz e Alice Rey Colaço surgiram na segunda década do século XX, expondo em conjunto, com algum sinal de tímido de condição feminina em exporem individualmente, para darem início a esse processo de construção da modernidade *ao feminino*. Ao longo dessa década passaram gradualmente de uma situação naturalista a outra mais moderna, lançando novos gostos estéticos com sucesso mundano cuja modernidade se ia aceitando, primeiro “porque eram senhoras”, depois pela “pitoresca estilização”, com “requintes de traço e colorido para agrado dos amadores”<sup>8</sup>. E deste modo se concluía que “as belas artes não encontram nas senhoras menos brilhante cultura do que os homens”<sup>9</sup>.

Alice Rey Colaço (1893-1978) pertencia a uma família ligada às artes, sendo filha do pianista e compositor Alexandre Rey Colaço (1854-1924) e irmã de Amélia Rey Colaço (1898-1990), actriz que iria ser uma das figuras do teatro português (fundaria em 1920 com o marido, o actor Robles Monteiro, a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, sediada no Teatro Nacional D. Maria II e que duraria até 1988). Alice nascera em Lisboa onde estudou nos ateliês de Carlos Reis (1863-1940) e de Columbano. Frequentou depois, em Berlim, o ateliê de Von König (1871-1944) onde aprendeu uma modernidade de elegância estilizada com marcações da Arte Nova que se transferia sobretudo para o seu trabalho de desenho.

As primeiras apresentações de Alice Rey Colaço foram em Março de 1913 no Salão da Ilustração Portuguesa e em Abril de 1919 no Salão Bobone, ambas em conjunto com Mily Possoz. Nestas primeiras apresentações Alice apresentava, relativamente a Mily Possoz, uma pintura considerada mais exacta e menos “fantasista”, preferindo um colorido mais local e vibrante, e com tintas menos claras<sup>10</sup>. Desde a exposição de 1913 (e continuando na exposição de 1919), verificou-se em Alice uma tendência para motivos de mulheres populares (*Vendedora de Fruta*; *Varinas*), “figuras e motivos populares” que se contrapunham às mulheres burguesas, de “figuras chics e interiores elegantes” de Mily Possoz (*Entre Amigas*). Outra das suas explorações, mais que em Mily, foi o retrato, de figuras próximas, familiares e artísticas, como o retrato do pai (exposto em 1913) ou da irmã Amélia Rey Colaço, de quem pintaria ainda jovem a tocar violino [Figura 2] ou desenharia na personagem *Marinella*, uma das primeiras e imediatamente reconhecidas personagens do teatro das muitas que ela interpretaria com sucesso<sup>12</sup>.

Em 1922 Alice Rey Colaço realizava uma exposição individual em que a pintura era bastante acompanhada de desenho e ilustração (apresentava-se assim individualmente antes de Mily Possoz que, curiosamente, efectuaria pouco tempo depois uma exposição individual no próprio ateliê, com boa recepção crítica). A crítica reconhecia a modernidade visível nas “estilizações sobre motivos populares, um ritmo novo” que era sobretudo explícito nas ilustrações<sup>13</sup>. Após esta apresentação individual em 1922, Alice abandonaria as artes plásticas para se dedicar ao canto de lied, dando continuidade a uma ligação familiar à música através de seu pai. O seu percurso nas Belas Artes ficava aí suspenso e curto, sem a maturidade que necessitava e que Mily teria para se poder afirmar, ultrapassando essa hesitação inicial de modernidade que se aceitava na oscilação dos tempos.

Mily Possoz (1888-1967) aprendeu piano com o pai de Alice Rey Colaço e pintura com Emília dos Santos Braga e com o aguarelista e litógrafo espanhol Enrique Casanova, antigo mestre do Rei D. Carlos I. A habilidade cedo revelada motivou o apoio familiar que lhe permitiu partir para Paris em 1905, onde frequentou a Académie de *La Grande Chaumière*, tendo escolhido como mestres os simbolistas René Ménéard e Lucien Simon. Foi depois para a Alemanha onde estudou com o gravador Wily Spatz e passou pela Bélgica e Holanda<sup>14</sup>.

O seu regresso seria um dos primeiros e contínuos casos dessa construção da modernidade ao feminino, sempre com um prestígio sem grandes empolgamentos, mas contínuo, onde ia definindo alguma modernidade, expondo inicialmente com Alice Rey Colaço, como vimos, e animando regularmente com requinte feminino os salões envelhecidos da SNBA. Quando em 1922, Mily Possoz era polemicamente recusada no Salão, como *ricochete* da polémica entre *velhos e novos* (conhecida como “polémica das Belas Artes” ou “dos novos”), respondia ironicamente a crítica: “perdeu-se uma das únicas manchas de sol que costumava abrir claridade, na penumbra dos casairões frios da Barata Salgueiro”<sup>15</sup>. Logo de seguida, e como que uma resposta que se apropriava de uma exposição individual na casa-ateliê<sup>16</sup>, em artigo na *Alma Nova* acompanhado de reprodução de *Senhoras no Jardim*, era reconhecida como tendo “o segredo duma arte muito pessoal” de “vigorosa espontaneidade do traço” de “sensibilidade adorável”<sup>17</sup>. A



—  
**Figura 2**

**Amélia Rey Colaço a tocar violino**

*Alice Rey Colaço*

1910

Óleo sobre tela, 30 x 28 cm

Colecção do Dr. Cândido Ferreira

obra de Mily era apreciada, nesse início dos anos 20, pelo seu “modernismo” “simples e singular”, “em que se sente alguma coisa de muito infantil e primitivo”, uma “mystica de creança” pela sua “concepção ingênua e graciosa”<sup>18</sup>.

Na década de 1920, e após a desistência para a pintura da companhia de Alice Rey Colaço, Mily Possoz aproximou-se de Eduardo Viana (1881-1967) de quem chegaria a estar noiva. E, através deste, dos artistas modernos da década para expor nas suas principais exposições, tendo sido convidada para estar presente na *Exposição dos 5 Independentes* (1923) ou no *Salão de Outono* (1925) organizado por Eduardo Viana.

Após a exposição de 1922 no ateliê, onde apresentara pintura e bonecas, exibiu-se de novo em 1924 apresentando das primeiras experiências em gravura do modernismo português. Nos anos 20 e 30, a pintura de Mily foi-se tornando cada mais fluida e ágil, manifestando-se como uma dos casos de maior liberdade e rapidez de execução da pintura portuguesa desses anos, em desdramatizada movimentação lírica. A sua pintura feérica movimentava o olhar, e neste se fica sem outras preocupações. Sem linhas de força como escrita de tensão dinamo-gráfica, a memória perceptiva desses movimentos é apenas a do seu próprio olhar, abreviando-se da construção do real. “Indiferente às teorias, às estéticas”<sup>19</sup>, abandonando “quaisquer esquemas intelectuais, tanto as geométricas como as intelectuais”<sup>20</sup>, a expressão da pintura de Mily Possoz não ajuizou – apenas sentiu. Evitava assim o sentido de construção e estabilidade de Eduardo Viana, numa presteza do gesto que evitava tendências desesperadas e expressionsistas.

76 Numa pintura de finais dos anos 30 [Figura 3], sem título nem data<sup>21</sup>, pertencente a uma família amiga de Mily Possoz, sintetizam-se as suas explorações e tendências entre os anos 20 e 30. Os motivos aí estão, sem inquietações: do lado esquerdo a construção de uma natureza-morta que se estende, na parte superior, para a fluidez do arranjo floral, sustentando-se no lado direito na figura de uma menina. A construção da natureza-morta do primeiro plano, que suspende a mancha, logo se dilui na parte superior da mesma parte do quadro, como que numa passagem de mancha mais construtora e estável, para outra mais leve e ágil. Na charneira entre os motivos e entre os tempos tanto gestuais como estéticos da artista, em que a mancha áspera e estável se torna ligeira e fluída, na sua propensão transitiva, dispõe-se a tendência da artista na época e a preparação do que ia ser dominante nas décadas seguintes.

Nessa mudança, e cada vez mais, os seus temas, sem densidade simbólica e sem espessura ontológica, eram apenas os lugares e coisas com quem viveu e conviveu: paisagens de lugares por si habitados (Paris, Sintra, Alentejo), gatos, flores, meninas ou bonecas, entre outros temas de vivências simples e ternas, por vezes misturados sob o mesmo lirismo feérico (*Menina da boina verde*, 1930).

Numa gestualidade nervosa de toque leve, desenvolvia um emaranhado vibrátil cuja elasticidade sensibilizava as coisas enquanto enquanto as transfigurava. Para esta “pintora de olhos floridos”<sup>22</sup>, toda a agitação apreendida se confinava ao limiar do olhar na superfície do quadro, como que epidérmica ou *à flor da tela*, nada *deformando* do real no próprio desvio provocado pela liberdade do gesto, para tudo amolecer e enlevar. Tudo perdia consistência e era suprimido do seu sentido físico, de volumes ou formas definidas, para ser absorvido num arabesco comovente que, cada vez mais, passava lesto e docemente por todas as coisas da tela.



**Figura 3**

Sem título

*Mily Possoz*

Sem data

Óleo sobre tela, 70x90cm

*Colecção particular (família Labat)*

Mily foi também uma das primeiras personalidades das artes plásticas portuguesas a dedicar-se à gravura, ligando-se ao grupo da *Jeune Gravure Contemporaine* e ganhando uma medalha de ouro em Gravura na *Exposição Internacional de Paris* de 1937. Em 1924 apresentara as primeiras gravuras em madeira do modernismo português (*Salão da Ilustração Portuguesa*, Lisboa, Maio 1924), e era também a primeira a publicar obras com a mesma técnica em periódicos nacionais (revista *Athena*, Dezembro 1924)<sup>23</sup>. Na segunda metade dos anos 50 envolvia-se com a Cooperativa Gravura, tinha uma exposição sobre a sua obra em 1960 na Galeria Diário de Notícias. Em 1969, o ano seguinte ao seu falecimento, efectuou-se uma exposição de “obras inéditas” na Galeria Divulgação e uma *Retrospectiva da Gravura de Mily Possoz* pela Cooperativa Gravura.

Esteticamente, Mily foi encontrando as suas referências e a construção da sua modernidade no espaço francês. Na pincelada leve e luminosa lembrava os desenvolvimentos do fauve Raoul Dufy (1877-1953). Com esta referência aliava velocidade a leveza, uma agitação sem agressividade que fornecia uma agilidade feminina aos esforços modernistas da pintura portuguesa. Outra referência foi a do japonês da escola francesa Tsuguharu Foujita (1886-1968) com quem conviveria em Paris. Esta aproximação não se verifica tanto nas figuras femininas, onde Mily evitava o linearismo e erotismo de Foujita, mas nos gatos, motivo predilecto dos dois pintores, seja por essa preferência temática como pela aproximação de resolução na gradação suave de cinzentos, azulados ou sépias por vezes, mas resgatando os corpos em cálidas e ternas poses. Mais distantes estaria o cromatismo fauve típico, que Mily tenderia a atenuar, primeiro na claridade estática da mancha, depois na suavidade aguarelada do seu cromatismo, mais ajustado a essa leveza que desenvolvia. Também Marc Chagall (1887-1985) seria aproximação possível, pela leveza dos elementos. Mas, enquanto a leveza de Chagall é estrutural e pertence à irrealidade dos espaços e tempos convocados, em Mily resolve-se no traço ágil e leve que passa despreocupadamente por motivos sem dramas.

Nunca casando, Mily Possoz desenvolveu nas últimas décadas, sobretudo após o seu regresso praticamente definitivo em finais dos anos 30, a liberdade feérica da sua produção, distante de referências e problemas masculinos, seja nos anos em que passou em Sintra, seja nos últimos em Lisboa, no Hotel Ritz. Esse gesto ágil e leve foi o seu modo de liberdade feminina com que participou nessa construção da modernidade da arte portuguesa.

Sara Afonso (1899-1983) aparecia na cena artística apresentada como a “última aluna de Columbano” na Escola de Belas-Artes de Lisboa onde se formava em pintura, que já reformado se dispusera a orientá-la especialmente<sup>24</sup>. Iniciou a sua carreira abordando preferencialmente a mesma temática do mestre (o retrato), embora com uma via diferente, em que os jogos da mancha pictórica não tinham seguimento na tenebrosidade da luz do mestre, para serem antes exuberância cromática como síntese das formas. Com os retratos apresentados numa exposição colectiva ainda com colegas da Academia (em 1923) recebia uma crítica elogiosa, crítica essa que a aconselhava a partir para Paris<sup>25</sup> – e graças a esse elogioso conselho conseguia apoio familiar para passar o ano seguinte (1924) na capital francesa.

Participava nos *Salões de Outono* (1925 e 1926) e em Janeiro de 1928 realizava a sua primeira exposição individual no Salão Bobone (Lisboa), onde, entre uma *Natureza-Morta* e algumas paisagens (*Jardim; Casas; Au bord de la Marne; Rue de Plantes – Paris*) expunha sobretudo retratos e meninas, temas já habituais nas pintoras femininas, tais como verificado em Mily Possoz. No texto do catálogo afirmava António Ferro: “As suas figuras e as suas paisagens infantilizadas, propositadamente infantilizadas pela força da síntese, falam mais, cantam mais, do que as pinturas sérias, (...). E tudo sai brinquedo, tudo sai embonecado, tudo sai infantil, duma infantilidade expressiva e reveladora...”<sup>26</sup>. Na “síntese nos planos e nas formas”, e na paleta rica de “contrates” e “oposições”, a pintora copiava apenas “da sua ingenuidade, que é sensibilidade”<sup>27</sup>. A sua obra assumia já claramente, no seio da moderna pintura portuguesa, o tom feminino duma ingenuidade que “desanuvia, esclarece, simplifica”<sup>28</sup>, tornando-se singela aos mais avessos da arte moderna<sup>29</sup>. A série de Meninas, numa frontalidade entre bonecas e flores, são directa expressão dessa ingenuidade, onde o desenho começa a afirmar-se relativamente à mancha como fixação endurecida dessa postura. Afirmava Jaime Brasil: “Se a escola de pintura que segue, ainda novidade em Portugal, tentasse fazer uma revolução, não poderia escolher melhor porta-estandarte. Ninguém ousaria agredir uma senhora, nem mesmo quando ela tem o desassombro artístico da sr<sup>a</sup> d. Sara Afonso”<sup>30</sup>. A amabilidade da crítica transportava essa aceitação enternecida de que a própria artista acusaria, no desejo de um olhar mais sério sobre a sua obra: “(...), mas parece-me que encaram a minha arte - que eu muito prezo e à qual me consagro toda - com o ar descuidoso de quem olha os brinquedos das crianças. É isso que me custa; e é contra isso que eu quero lutar”<sup>31</sup>.

Entre 1928 e 1932, a sua fase mais dinâmica, expõe individualmente no Salão Bobone (Janeiro 1928), e no Salão do Século (Novembro 1932), com Tagarro no Salão Bobone (Dezembro 1929), e ainda colectivamente no I e II Salões dos Independentes (1930 e 1931) e no Salão de Inverno (1932-1933). Em toda a sua primeira fase domina uma síntese formal que se faz através de uma mancha larga que ainda se verificava no início destes anos (*Figuras no Jardim*, 1928). Os retratos imediatos indicam uma tendência da mancha para se fixar formalmente na síntese da captação (*Retrato de Waldemar Costa e José Tagarro*, Paris, 1929; *Duas Figuras*, 1930).

Sara Afonso regressaria ainda a Paris entre 1928-1929, frequentando a Academia Grand Chaumière e trabalhando num atelier de costura<sup>32</sup> (chegando a colaborar em tapeçaria, por breve tempo, para Sónia Delaunay)<sup>33</sup>. Então, observa e admira Henri Matisse (1869-1954) e a sua “liberdade de construção sem parar nas coisas”<sup>34</sup>. No Salon de Automne parisiense expõe a obra *As Meninas*, “admitido e colocado num lugar de honra”<sup>35</sup>, que consideramos obra-charneira para a sua ulterior produção. O seu regresso seria a sua afirmação na cena artística portuguesa ao lado do casamento com Almada Negreiros em Março de 1934, então um dos mais importantes e carismáticos artistas modernos, que acabava de regressar dos seus anos de Madrid (1928-1932).

No *I Salão dos Independentes*, Sara Afonso expunha novamente as suas famosas *Meninas*, ao lado de mais quatro pinturas, com os relevantes *Auto-retrato e Retrato de Manoel Mendes*, um desenho e um bordado. A pintora escrevia para o Catálogo da Exposição:

“Perante a natureza procuro emoção. Não lhe tiro o retrato. Estou longe de fazer obra definitiva. No meu trabalho há inquietação e pontos de partida. Quando acabo um quadro tenho sempre a impressão que o mais interessante ficou por dizer... No entanto, faço por ser coerente e sincera”<sup>36</sup>.

Duas das mais importantes críticas ao salão eram unânimes em salientá-la como uma das melhores afirmações de ingenuidade na arte moderna portuguesa. Vitorino Nemésio, pela *Seara Nova*, salientava a “ternura recatada” da pintora, “nota portuguesa” e “feminina” “numa exposição universal”<sup>37</sup>. Por outro lado, José Régio<sup>38</sup>, por intermédio da *Presença*, defendia a “personalidade inconfundível” da pintora, garantida pelas “côres frescas, ‘definidas’, pacificadas”<sup>39</sup>. Esta ingenuidade era apreciada pela revista *Presença*, de que destacamos uma apreciação ainda de José Régio:

*Mantendo uma personalidade também inconfundível – Sarah Affonso transporta ao contrário para a tela uma visão paradisíaca da vida: tôda a sua pintura ‘diz’ saüdades da infância; ou antes: persistência dum ‘estado’ infantil numa consciência já suficientemente ‘crescida’ para aproveitar artisticamente essa infantilidade. A escolha de modelos ainda é a nota mais superficial – embora mais evidente – do seu, digamos, infantilismo: A verdade é que é ao próprio fundo da sua alma, ao condicionalismo do seu próprio temperamento, à fatalidade do olhar com que os seus olhos olham – olhos de mulher nascida para ter bonecas de carne e bonecas de trapos – que Sarah Affonso arranca o dom de banhar os seus quadros sem atmosfera de inocência ou pudor. ‘Dom que lhe é tão íntimo’ o dessa ‘feminilidade’, ‘lirismo’ ou ‘primitivismo’ que, contudo, ‘chegam mesmo a revestir nos seus quadros expressões dum inesperado sabor académico’<sup>40</sup>.*

80

No *Segundo Salão dos Independentes*, apesar das críticas negativas feitas ao certame pela *Presença*, mantinha-se o elogio a Sara Afonso e às suas enriquecidas “meninas-bonecas”<sup>41</sup>. Com uma pintura que se apresentava como uma fácil *ilustração* de parte essencial das teorias presencistas, Sara Afonso tornava-se das personagens da moderna pintura mais admiradas pelos teóricos da revista. Gaspar Simões dedicava-lhe um artigo sobre “A Arte e a realidade”, onde defendia a ilusão da realidade exterior e assinava a “verdadeira realidade – a que está em nós”<sup>42</sup> e a revista de Coimbra preocupava-se ainda em assinalar as suas exposições, considerando-a entre os “melhores pintores modernos portugueses”<sup>43</sup>.

A exposição individual em 1932, no *Salão do Século*, garantia-lhe um lugar de destaque e aceitação genérica na nova geração de modernistas portugueses. Desde inícios desses anos 30, sublinhava-se a sua ingenuidade através da marcação de temáticas populares tiradas directamente das pinturas de alminhas ou de “ex-votos”. Desde finais da década anterior, que a artista realizava bordados baseados nas pinturas tradicionais de alminhas (que quase restituíam os populares retábulos minhotos), técnica facilmente adaptável a uma esquematização das formas. Em Dezembro de 1929, numa exposição em conjunto com José Tagarro, apresentara desenhos, gravuras e bordados, cujo espírito e motivos religiosos populares (*Virgens*), anunciavam ulteriores pinturas<sup>44</sup>. Na referida I Exposição dos Independentes apresentara um bordado na secção de artes decorativas. Em 1932 voltara também a expor bordados no *Salão do Século* onde os temas populares

se assumiam em títulos como *A Nau Catrineta* ou a *Procissão*, destacados como “prodígios de delicada composição, jardim de côr, em fundos irrealis de sonho, de legenda e de suave religiosidade”<sup>45</sup>, “onde a ingenuidade popular se casa numa graciosa aliança com o mais feminino sentido decorativo”<sup>46</sup>. António Ferro pressentia a renovação que a técnica do bordado lançava à obra da pintora: “Toda a personalidade de Sára Afonso está dentro desses bordados. Ela entreteve-se a bordar os quadros que não pintou... Mas sempre ficaram pintados...”<sup>47</sup>. Durante a primeira metade da década, as formas trabalhadas nos bordados são como que transferidas para a pintura. A técnica do bordado figurado levava ao desenvolvimento duma linha fechada e que se suspendia no contorno da figura, explorada na pintura como expressão de *ingenuismo* – que Almada Negreiros teria estimulado tendo sido ele um dos primeiros a aplaudir na obra de Sara a via por essa tradição popular<sup>48</sup>.

Em 1934 Sara Afonso casava com Almada Negreiros e no ano seguinte tinham o primeiro filho. Este casamento, próximo do início da actividade do SPN, implicou uma alteração quase imediata na produção da artista, bem visível na exposição individual de 1939 nos estúdios do SPN.. Obras como *Estampa Popular – Casamento na Aldeia* (1937) [Figura 4] ou *Procissão* (1934) tornavam-se dos seus melhores exemplos onde temática e técnica rebuscavam conscientemente um *fazer* popular. Um *Retrato do filho* (1935)<sup>49</sup>, ainda *menino-bebé*, surge como que por encantamento sobre um fundo em superfície, liso no monocromatismo azul sobre o qual a figura levita rodeada por uma moldura de flores e brinquedos populares. *Família* (1937) é a obra *intermediária* entre o retrato sintético e depurado, por via ingénua, que nos temas de meninas e bonecas atingira os melhores exemplos, e o imaginário de tradição popular. Entre as figuras menos irrealis dos pais (Sara Afonso e Almada Negreiros), a do menino-filho parece levitar, escapando à força da gravidade para pertencer a uma dimensão sonhada (que remete para os brinquedos que o rodeiam), como uma espécie de milagre de aparição e concepção surgido entre o casal de artistas. O quadro adquire aí uma dimensão afectiva, análoga à pintura de “ex-votos”, de íntimo encantamento e agradecimento ao *milagre* do nascimento do filho do casal, já relativamente tardio para o normal na época.

81

O imaginário popular serviria ao próprio Almada que o enquadraria na perseguição mítica duma ingenuidade popular que apresentou nos seus frescos da *Gare Marítima de Alcântara* em Lisboa – sendo paradigmática a imagem da lenda de D. Fuas Roupinho, na qual a figura da virgem tem analogia evidente com as pinturas de alminhas. O tema da *Nau Catrineta* pintado por Sara Afonso seria directamente explorado por Almada Negreiros em três dos frescos da sua autoria para a *Gare Marítima de Alcântara* (1942-1944). A cumplicidade era evidente no tempo – e se Almada teve um ajudante durante a concepção dos frescos de Alcântara, para a *Gare Marítima da Rocha Conde de Óbidos* teria a colaboração da própria Sara Afonso<sup>50</sup>.

Na segunda metade da década de 1930, a pintura de Sara Afonso passava a apresentar-se em formas de contornos bem marcados que seguravam uma camada cromática planada e homogénea na matéria ajustada, feita com matizes vivos e contrastantes, tímidos de tons intermédios ou hesitantes. Nenhum movimento gestual faz tensão

sobre esta forma contornada que indica previamente o que se vai pintar<sup>51</sup>. A luz era dada como cor, pelo que esta, não posteriormente afectada por volumetrias modeladas<sup>52</sup>, apresentava-se como pureza luminosa (e não iluminada). Plana e homogénea, a cor era pouco afectada por uma epidérmica modelação que a atravessava em suaves relevos sem peso volumétrico. O desenho seguia e certificava a cor como forma signíca de um real assumidamente imaginário, pelo qual as tintas planas asseguravam as figuras como signos na irrealidade da sua afirmação de superfície.

Na homogeneidade da superfície monocromática, os fundos tornam-se cada vez mais neutros no sublinhar da irrealidade imaginária do espaço apresentado, numa ingenuidade que isola e destaca as figuras desse modo que parecem existir antes da sua própria *colocação* no quadro (A Sereia, 1939). As figuras levitam num contorno simplificado, dominadas pela irrealidade linear. Num desenho sintetizado até ao esquematismo, as estrelas de Sara podem ser papagaios de papel, astros ou estrelas-do-mar (A Estrela, 1939; e desenho do mesmo motivo publicado em 1937<sup>53</sup>). Assim “singela, sem complicações”<sup>54</sup>, a pintura de Sara Afonso não é “lugar de mistério”, “mas sim o da maravilha”<sup>55</sup>. A sua ingenuidade, foi imagem duma modernidade feminina e desdramatizada, como a de Mily Possoz, não por via da delicada agitação gestual desta, de sucessivos movimentos de pequenos gestos que atravessavam as formas, mas antes na unidade da aparição repentina e maravilhada do desenho que oferece a figura como totalidade imediata.

82

E o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) dirigido por António Ferro (1895-1956), admirador da sua pintura, premiava a obra da artista na *IX Exposição de Arte Moderna* (Janeiro 1944) e requeria-lhe alguma colaboração em exposições comemorativas (*Exposição do Mundo Português*, 1940) ou edições periódicas (*Panorama*). Colaborou ainda na experiência de finais dos anos 50 sob o nome de *O Pássaro Azul*, que incorporava 100 crianças de parques infantis para receberem uma educação artística bastante completa., um projecto da escritora Fernanda de Castro (1900-1994), esposa de António Ferro, e de quem Sara Afonso realizaria um retrato com os filhos (que seria capa do 1º volume de memórias da Fernanda de Castro: *Ao Fim da Memória* – 1906-1939).

O *Auto-retrato e o Retrato dos Filhos*, de 1947, foram um retorno às formas mais duras e de cromatismo mais sóbrio que se aproximava das obras de finais dos anos 20 e princípios de 30. Um modelado silente preenche conscientemente as figuras, sem contudo lhes firmar volumetricamente os contornos. Mas eram das suas últimas obras. Uma exposição individual em Janeiro de 1953, na *Galeria de Março*, parecia surgir já fora do tempo de intervenção da pintora. Ela, que expusera várias vezes individualmente no início da sua carreira, surgia agora só após uma ausência de doze anos<sup>56</sup>, sinal de uma dificuldade de conciliar uma carreira artística com o de mãe e de esposa de Almada Negreiros<sup>57</sup>.

Nas últimas décadas de vida, aquela que se tornava mais conhecida como “a mulher de Almada” do que a pintora Sara Afonso, tal como surgira com respeito nos anos 20, dedicava-se a uma obstinada produção de bordado e *tricot* (produzira, contudo, uma assinalável quantidade de ilustrações para livros infantis ou outros trabalhos mais arte-



**Figura 4**

Casamento na Aldeia

Sarah Afonso

1937

Óleo sobre Tela, 103,2 x 86 cm

Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna

sanais, como uma série de azulejos sobre os signos do zodíaco), como que para esquecer o *cantinho* que lhe fora retirado para praticar a sua pintura. Esquecidos, ou vencidos, ficavam os desejos que manifestara em início de carreira, por altura da sua primeira exposição individual: “Eu quero trabalhar; quero viver pela minha arte, viver com ela e só para ela”<sup>58</sup>. Mas também não se pode escamotear o seu contributo para a arte moderna portuguesa de entre-Guerras.

Ofélia Marques (1902-1952), foi mais adepta da ilustração, de temas infantis e de retratos, sobretudo de figuras femininas. De meninas e contos infantis, o seu mundo foi o da ilustração, como se na escala dos meios e suportes mantivesse essa mesma dimensão de um mundo que não cresce, espécie de complexo de Peter Pan em feminino. Com essa marca concebeu uma das suas mais famosas séries, de retratos de figuras da cultura portuguesa da época imaginados enquanto crianças – que ficaria como um olhar peculiar sobre uma geração de artistas e da cultura portuguesa, vista por Ofélia como *teriam sido* em crianças, com quem ela conviveu em círculos de amizade pessoal e artística, e que conhecia mais intimamente. É uma distendida geração, moderna e Entre-Guerras, que aí aparece, com a forte presença de mulheres artistas – entre elas, além de um auto-retrato [Figura 5], Fernanda de Castro, Sara Afonso, Maria Keil ou Estrela Faria. Olhar de criança que tudo quer ver como criança, para aí descortinar tiques ou arquétipos de personalidade – e aí a série arrisca-se conveniente e ironicamente a perder essa ingenuidade quando ao mesmo tempo precisa da sua inocência para melhor funcionar. Nesta perspectiva, a série pode ser vista como uma espécie de sublimação de não ter sido mãe que tanto a fez sofrer<sup>59</sup>.

84

Sem formação académica, a obra de Ofélia fez-se numa prática sempre mais entregue ao pequeno formato e ao desenho e ilustração do que à pintura. O seu desenho é leve e preciso, entre a agilidade desenvolta e a fixação por onde passa, expressão duma branda melancolia e tristeza. O desenho deforma na síntese, sem excesso e logo contido na depuração. Tal como o referido retorno à infância do seu desfile de retratos em criança de quase toda uma geração da cultura portuguesa de Lisboa, as suas figuras femininas, mesmo quando já mulheres e mesmo quando em tom erótico, ressalvam sempre uma melancolia de desejo de ser menina, uma candura em tom melancólico que delicadamente as desadapta com o seu estado de mulher figurada.

Aproximando-se por vezes de Milly Possoz nos motivos, de crianças e de gatos, menos de paisagens, não teve da anterior a vocação da pintura, ficando-se pela ilustração, mais intimista e mais ajustada a essa dimensão infantil, embora com insinuações sensualistas mais presentes em Ofélia. A amizade com Fernanda de Castro levava à ilustração de obras como *Mariazinha em África* (1925). A pintura foi rara e adiada, apesar de um prémio Amadeo de Sousa Cardoso na exposição de Arte Moderna do SPN de 1940.

Sem a única exposição individual, dispersou-se pelas exposições colectivas, desde a sua primeira apresentação no *II Salão de Outono* (1926), sem se confrontar com a produção exigida por uma exposição individual nem com o balanço de si que esta implica. Mas tal ausência de exposições como de um projecto de pintura, foi também a do seu



**Figura 5**

Auto-retrato

*Ofélia Marques*

*Guache e Grafite sobre Papel, 19,7 x 13,2 cm*

*Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna*

marido e importante ilustrador Bernardo Marques (1898-1962), com quem a proximidade estética de modo mais imediato se estabelece.

Ainda desta geração, referência breve a Clementina Carneiro de Moura (1898-1998)<sup>60</sup>, foi como Sara Afonso, sua colega de pintura, uma das últimas discípulas de Columbano. No início dos anos 20 visitou Paris onde conheceu Abel Manta com quem casaria em 1927.

Clementina Moura centrou-se na paisagem e na natureza-morta, perto da pesquisa do seu marido, embora inflectindo as opções estruturais com uma mancha mais diluída e uma paleta mais luminosa. O seu mundo mais estruturado, no casario ou nas naturezas-mortas, em que os motivos florais abundavam na velha tradição feminina, aproxima-se das marcações *cézannianas* do esposo Abel Manta (1888-1982). A sua produção artística foi reduzida pela sua actividade de docente e dedicou alguns ensaios à arte têxtil, sobretudo bordados e rendas, interessando pelas técnicas tradicionais e as inovadoras. Neste âmbito realizou o manual *O Desenho e as Oficinas no Curso da Formação Feminina* (1961) destinado aos cursos de Formação Feminina nacionais. Contudo, apresentou-se com alguma regularidade nos salões da SNBA, inclusive as Exposições Gerias, tendo feito parte da direcção da SNBA nos anos 50.

86 Outros nomes como Maria Keil (1914-2012), Estrela Faria (1910-1976) ou Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) seriam mais actuaentes a partir dos anos 30, dando continuidade à contribuição feminina abordada. Destes nomes sabemos a reputação internacional de Maria Helena Vieira da Silva, sobretudo depois da 2ª Guerra Mundial e a partir da escola francesa. Os anos 50 e sobretudo 60 fabricaram outra geração onde Lourdes Castro a partir do espaço francês ou Paula Rego a partir do inglês adquiririam grande prestígio internacional – mas onde pontuariam ainda nomes como Alice Jorge, Menez, Albertina Mântua, Helena Almeida, Maria Velez, Maria Gabriel, Maria Beatriz, Fátimas Vaz, Ana Vieira ou a escultora Clara Menéres, entre outras. As presenças femininas eram então várias e activas na cultura portuguesa. Esta presença estaria miticamente iconografada no ciclo de pintura de Nikias Skapinakis *Para o Estudo da Melancolia em Portugal* (1967-1974), retratos de grupos de figuras femininas de destaque na cultura portuguesa da época. Esta série, que consideramos os ícones pictóricos da Primavera Marcelista, faz desfilar, num *cartazismo* aparentemente *pop* de cores planas e recortas, toda uma perspectiva dessa mudança de estatuto da *mulher-artista* em Portugal e a importância de alguns dos seus nomes. A confirmar estas mudanças, e a fechar o nosso panorama, sublinhemos ainda a exposição *Artistas Portuguesas*, panorama de mulheres artistas de várias artes, realizada nos princípios de 1977 na SNBA.

## Notas

- 1) Por exemplo, nas exposições do Grupo do Leão estiveram presentes o seguintes casos ainda pouco estudados: D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Augusta Bordalo Pinheiro (5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>), D<sup>a</sup> Helena Gomes (5<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>), D<sup>a</sup> Berta Ramalho Ortigão (5<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>), D<sup>a</sup> Josefa Garcia Greno (6<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>) e na escultura a participação da Duquesa de Palmela (8<sup>a</sup>).
- 2) Raquel Henriques da Silva, Aurélia de Sousa, Lisboa, Edições Inapa, 1992, p.32.
- 3) Cf. *Ibidem*, p.40. Sobre este retrato, ver ainda, *O Rosto da Máscara* (catálogo), Lisboa, Centro Cultural de Belém, Maio 1994, p.106.
- 4) Raquel Henriques da Silva, *Op.cit.*, p.78.
- 5) Maria João Leilo Ortigão de Oliveira, *Aurélia de Sousa em Contexto - a cultura artística no fim de século*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2006, pp.487-491.
- 6) Cf. *Ibidem*, pp.472-477.
- 7) Nalguns nomes que adiante abordamos, sobretudo Mily Possoz e Sara Afonso, retomamos com mais ou menos alterações e sínteses anteriores trabalhos nosso. Cf. Fernando Rosa Dias, *Ecoss Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre-Guerras (1914-1939)*, Lisboa: Campo da Comunicação, 2012.
- 8) Diogo de Macedo, "Subsídios para a História da Arte Moderna em Portugal II", in *Aventura*, Lisboa nº2, Agosto 1942. Sobre as diferenças então manifestadas nas obras das duas artistas, cf. Manoel de Sousa Pinto; "Pintura, ilustração e desenho. Mily Possoz e Alice Rey Colaço", in *Atlântida*, Lisboa, vol.X, nº37 (Abril?), 1919, pp.112-113.
- 9) "No Salão da 'Ilustração Portuguesa' - O Sr. Presidente da República visita a exposição de pintura", in *O Século*, Lisboa, 24 Março 1913, p.1.
- 10) "No Salão da Ilustração Portuguesa. Exposição de Arte", in *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, nº370, 24 Março 1913, pp. 358-359.
- 11) "Duas artistas", in *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, nº687, 21 Abril 1919, p.318.
- 12) Alberto Osorio, "Amelia Rey Colaço", in *Alma Nova*, Lisboa, 21-24, Dezembro 1917, pp.56-57 (com desenho de Alice Rey Colaço na p.57 intitulado *Marinela*).
- 13) "Alice Rey Colaço. Cantora - Pintora", in *A Capital*, Lisboa, 5 Junho 1922, p.1.
- 14) Para sínteses biográficas, cf.: Emilia Ferreira, "Milly Possoz: Portuguesa. Europeia. Modernista", in *Mily Possoz - uma gramática modernista / une grammaire de la modernité* (catálogo), Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 25 Fevereiro a 20 junho 2010; Maria Pilar Antunes Mendes, *Mily Possoz (1888-1968): Percorso e afirmação de uma artista no Modernismo Português*, Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, 2010.
- 15) "A Exposição de Belas-Artes", in *ABC*, Lisboa, nº92, 13 Abril 1922, p.12. Sobre a "polémica das belas artes", cf. Cristina de Sousa Azevedo Tavares; *A Evolução da Pintura naturalista na Sociedade Nacional de Belas-Artes de 1901 a 1945*, Lisboa, Universidade Nova, Dissertação de Mestrado, 1983.
- 16) "Mily Possoz reagiu positivamente, o que demonstra o seu espírito e personalidade, tomando a iniciativa de realizar a sua própria exposição, com os trabalhos que a SNBA enjeitou. Num acto de irreverência, a pintora fez da sua casa uma galeria abrindo as suas portas à crítica e ao público, inaugurando assim, a sua *Exposição Individual (...)*. Eventualmente, inspirou-se na acção de Eduardo Viana, que já realizara uma exposição individual em espaços domésticos, tornando-os numa galeria de arte, em 1921, num andar na Rua Nova do Almada". Maria Pilar Antunes Mendes, *Op.cit.*, p.162.
- 17) Saavedra Machado, "Arte. Exposições", in *Alma Nova*, Lisboa, Maio-Junho 1922, III série, nº2, p.37.
- 18) M V., "as Gravuras em madeira de Mily Possoz", in *Athena*, Lisboa, nº3, Dezembro 1924. São reproduzidas, neste número, quatro gravuras da artista. Para a sua colaboração em periódicos e ilustrações de livros, cf. Emilia Ferreira, *Op.cit.*, pp.15-16.

- 19) Cf. *Mily Possoz* (catálogo), Lisboa, Galeria Diário de Notícias, 2-16 Dezembro 1960.
- 20) Rui Mário Gonçalves, "Mily Possoz: sentir é renascer", in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 15 Novembro 1988.
- 21) Agradecemos à Maria Labat a cedência de material sobre esta peça, tal como as conversas que desenvolvemos sobre a mesma no âmbito curricular de História da Arte Portuguesa Contemporânea II da licenciatura de pintura da Faculdade de Belas Artes de Lisboa.
- 22) Aquilino Ribeiro, "Vida artística. Os cinco independentes e a exposição das Belas Artes. Como concebem e como realizam", in *Diário de Lisboa*, 10 Novembro 1923, p.3.
- 23) Uma outra gravura acompanharia ainda o artigo de Almada Negreiros; "Arte Modernista. Jardins, Flôres e Creações interpretadas por Milly Possoz na Exposição do Salão da 'Ilustração portuguesa'", in *Diário de Lisboa*, 23 Maio 1924, p.3.
- 24) Cf. Maria José de Almada Negreiros, *Sarah Affonso*, Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1989, p.12.
- 25) "Porém, aconselhemos D. Sara Afonso a sair imediatamente da escola - porque de hoje em diante todo o tempo que lá estiver representará a perda gradual dos seus méritos naturais. D. Sara Afonso devia - que nos seja permitido dar conselhos - fazer as suas malas, meter-se no *sud-express* e desembarcar em Paris. Nessa cidade entregar-se-ia ao estudo dos pintores modernos e antigos, clássicos e bizarros. (...) Ao cado de seis meses ou um ano de permanência em Paris, não andaria mal D. Sara Afonso em empreender uma viagem até à Alemanha. (...) Depois de respirar a plenos pulmões as mais diversas manifestações da arte moderna, regressaria D. Sara á sua casa sossegada de Lisboa, consultar a sua alma e tentaria fixar nas telas com toda a pureza, com a maxima sinceridade, sem temer preconceitos, nem leis, nem metodos, nem escolas, nem criticas, o que sentisse e o que visse". Mario Domingues, "Exposições de Arte. Os trabalhos dos alunos da Academia de Belas Artes", in *Revista Portuguesa*, Lisboa, 14 Abril 1923, p.19.
- 26) António Ferro, in *Sarah Affonso* (Catálogo-convite), Lisboa, Salão Bobone, 18-30 Janeiro 1928.
- 27) Artur Portela, "No Salão Bobone. A exposição da pintora Sarah Afonso", in *Diário de Lisboa*, 19 Janeiro 1928, p.5.
- 28) António Ferro; in *Op. cit.*
- 29) Cf. "Arte & Artistas. Exposição de pintura de Sara Afonso", in *A Voz*, Lisboa, 18 Novembro 1932, p.2
- 30) J. B. (Jaime Brasil?), "Vida artística. Uma audaciosa tentativa de pintura modernista da sr<sup>a</sup> D. Sara Afonso", in *O Século*, 18 Janeiro 1928, p.2.
- 31) "Vida Artística - A pintora Sara Afonso fala-nos sobre arte moderna" (com entrevista a Sara Afonso), in *O Rebate*, Lisboa, 26 Janeiro 1928, p.4.
- 32) "Fazia os croquis sobre desenhos e escolhia os tecidos. O *atelier* era na Rua de La Boetie, que era também a rua dos grandes *marchands* de quadros". Maria José de Almada Negreiros; *Op. cit.*, p.22.
- 33) "Conheci Sónia Delaunay em Paris, anos depois de ter estado em Portugal e para ela trabalhei em tapeçaria, em França. Ela fazia os desenhos e eu executava-os, que as minhas mãos nunca opuseram barreiras ao que a minha imaginação concebia - (...). Não ficaria, porém, muito tempo a colaborar com Sónia. Bem, ela era demasiado defensora dos seus próprios interesses". Sara Afonso; cit. in Manuela de Azevedo, "Sarah Affonso aos oitenta anos é o sonho e a realidade de Almada" (entrevista a Sarah Afonso); in *Diário de Notícias*, Lisboa, 12 Maio 1979.
- 34) Maria José de Almada Negreiros, *Op.cit.*, p.120.
- 35) *O Século Ilustrado*, Lisboa, nº25, 2 Dezembro 1928, p.10, ou nº27, 16 Dezembro 1928, p.5. "O quadro de Sarah Afonso, adorável de frescura e de ingenuidade intencional, foi colocado numa das melhores salas do Grand Palais, admiravelmente acompanhado e com uma óptima luz. (...) Temos presente o artigo de um dos melhores críticos franceses que cita Sarah Affonso entre Van Dongen, Fugita e mais três ou quatro grandes nomes da pintura moderna". "Artes plásticas. A pintora portuguesa Sara Afonso no Salão de Outono de Paris", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 3 Dezembro 1928, p.1. Ver ainda, Irene de Vasconcelos; "Os artistas em Paris", in *Diário de Lisboa*, 18 Dezembro 1928, p.1.

- 36) *Catálogo do I Salão dos Independentes*, Lisboa, Maio 1930, p.21. Sobre as opiniões da artista, ver ainda, "Vida Artística - A pintora Sara Afonso fala-nos sobre arte moderna" (com entrevista a Sara Afonso), in *O Rebate*, Lisboa, 26 Janeiro 1928, p.4.
- 37) Para Vitorino Nemésio, Sara Afonso "dá a nota portuguesa nesta exposição universal", com "um nada feminino, um trémulo de ternura recatada que se deixa envolver nas formas verazes do seu tempo", e com particulares momentos de "gosto de quadro popular". Na lírica ingenuidade da sua pintura "lembra a poesia de João de Deus". "1º Salão dos Independentes (Escultura - Pintura - Desenho)", in *Seara Nova*, Lisboa, nº208, 10 Abril 1930, p.248
- 38) *A Presença*, através de José Régio, não só a elogiou como a defendeu de ataques de que fora vítima em *O Século* (certamente por lapso, José Régio apontou esta crítica como pertencendo ao *Diário de Lisboa*) por um tal Senhor J. B. (Jaime Brasil?), que afirmou que "esta senhora sabe desenhar, mas finge que não sabe", num "rebuscado infantilismo, que será um artifício curioso, mas não se compadece com as aquisições técnicas de séculos de cultura artística. Os ingénuos motivos que a artista elegeu, tratados como devem ser, dariam quadros encantadores". "Vida artística. A pintura, desenho, etc., no I Salão dos Independentes", in *O Século*, Lisboa, 14 Maio 1930, p.4. Respondia José Régio ironizando a contradição: "Julgavam, pois, os Independentes que a Independência por eles pedida consistia sobretudo na faculdade de tratarem à sua maneira (sua, - de cada um deles) os motivos por eles escolhidos. Não pensaram, porém, nas 'aquisições técnicas de séculos de cultura artística', eis aí porque os seus motivos não foram 'tratados como devem ser'". José Régio, "Divagação à roda do primeiro Salão dos Independentes", in *Presença*, Coimbra, nº27, Junho-Julho 1930, pp.5,7.
- 39) José Régio, "Divagação à roda do primeiro Salão dos Independentes", in *Presença*, Coimbra, nº27, Junho-Julho 1930, pp.5,7.
- 40) *Ibidem*.
- 41) "Como todos os verdadeiros artistas, Sara Afonso vai directamente ao fundo do que pretende exprimir. Daí a sua imposição poderosa a quantos olhos sobre as suas telas hajam pousado. Sem nada ter perdido da sua frescura, da sua ingenuidade, da sua simplicidade tão humilde quanto poderosa e daquela sua segurança feita de 'facilidade vigiada' - Sara Afonso enriqueceu as suas meninas-bonecas do ano passado" (Redacção); "Presença regista", in *Presença*, Coimbra, nº31-32, Março-Junho 1931, p.30.
- 42) João Gaspar Simões, "A Arte e a realidade", in *Presença*, Coimbra, nº36, Novembro 1932, pp.5-8, 11.
- 43) (Redacção), "Presença regista...", in *Presença*, Coimbra, nº36, Novembro 1932, p.14.
- 44) "Os seus bordados são de uma primorosa execução. As cores são de um magnífico efeito, atraentes, e o motivo, 'Virgens', no seu estilo, está fortemente impregnado de um profundo realismo popular, das velhas iconografias religiosas, bem portuguesas". Eduardo Frias, "Vida artística. Exposições Sarah Afonso e José Tagarro", in *A Gazeta*, Lisboa, 5 Dezembro 1929, p.4.
- 45) A. P. (Artur Portela?), "Vida artística. A arte modernista de Sara Afonso", in *Diário de Lisboa*, 19 Novembro 1932, p.4. Os seus bordados seriam ainda considerados, pela crítica, uma modalidade onde a artista "não tinha rival". "Vida artística. A exposição de trabalhos da pintora Sara Afonso, no Salão de 'O Século'", in *O Século*, 19 Novembro 1932, p.3.
- 46) Cristovão (António Pedro), "Sára Afonso. A sua nova exposição no Salão da Ilustração Portuguesa", in *Revolução*, Lisboa, 19 Novembro 1932.<sup>47</sup> Maria José de Almada Negreiros, *Op.cit.*, p.120.
- 47) António Ferro, "Artes Plásticas. Salão do 'Século' - A Exposição de Sára Afonso", in *Diário de Notícias*, Lisboa, 23 Novembro 1932, p.4.
- 48) "Como todos os artistas discutíamos os nossos trabalhos. Foi ele que insistiu sempre que me libertasse das formas académicas e pintasse em liberdade. Ele e o Dr. José de Figueiredo, o que foi director do Museu de Arte Antiga. Um dia que eu fiz o cartão para uma tapeçaria, por mim própria executada, um desenho estilizado que

lembrava os 'ex-votos' das minhas terras minhotas, ambos aplaudiram e apontaram-me o caminho, 'por ali...'. Sara Afonso; cit. in Manuela de Azevedo: "Sarah Affonso aos oitenta anos é o sonho e a realidade de Almada" (entrevista a Sara Afonso); in *Diário de Notícias*, Lisboa, 12 Maio 1979.

- 49) Obra apresentada na Exposição 3 Pintores (*Almada, Sarah Affonso, Mário Eloy*) e 1 escultor (*Heim Semke*), Lisboa, Galeria d'Arte, 5-20 Abril 1937, com o título *O Meu Filho*.
- 50) Cf. Maria José de Almada Negreiros, *Op. cit.*, p.101.
- 51) É característica desta pintura popular a "alegria e profusão de cores", "um desenho ingénuo que dá logo a forma contornada de quanto se vai pintar", "mal delineada e com os contornos bem marcados", com "pouca espessura dos pigmentos" e em que a "camada cromática é, em geral, plasmada, homogénea, só se notando uma ou outra pincelada intencional". Segundo Maria Madalena Cagigal e Silva, "Pintura", in *A Arte Popular em Portugal*, (direcção de Fernando de C. Pires de Lima), Lisboa, Editorial Verbo, s/d, pp.92-94.
- 52) "A figura apresenta-se, sem efeitos de luz, sem meias tintas, sem fundos decorativos". Vida artística. A exposição de trabalhos da pintora Sara Afonso, no Salão de 'O Século', in *O Século*, 19 Novembro 1932. p.3.
- 53) Publicado in *Revista de Portugal*, Coimbra, nº3, Abril 1938, p.347.
- 54) Octávio Sérgio, "Artes Plásticas. Sarah Affonso, pintora ingénua", *Norte Desportivo*, Porto, 27 Maio 1962.
- 55) José-Augusto França; in *Exposição de Pintura de Sarah Affonso* (catálogo), Lisboa, Galeria de Março, 10-23 Janeiro 1953.
- 56) O catálogo indicava que "há dez anos que não aparece obra sua em qualquer exposição". Ver José-Augusto França; in *Op. cit.*. As críticas dessa exposição salientavam essa ausência ("de doze anos") chegando a apontar-se que "os novos não a conhecem". Cf., por exemplo, "Vida artística. Exposição de Sara Afonso", in *Diário de Lisboa*, 19 Janeiro 1953, p.15.
- 57) "Deixei de pintar em 1948. O meio era muito pequeno e eu tinha casado com um homem de grande personalidade... E depois não havia sítio. Toda a casa estava atravancada com os quadros dele, com as coisas dele" Sara Afonso, cit. in Teresa Martins de Carvalho; "Sarah Affonso" (recolha de depoimentos de Sarah Afonso), in *Informação Cultural*, Lisboa, Boletim da Secretaria de Estado da Cultura, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, nº2, Março 1977, p.15. Ouçamos também Almada Negreiros - à questão: "Admira sua esposa como pintora?" responderia: "Foi para mim o segundo motivo da nossa vida comum". "Diga-nos a verdade. Almada Negreiros" (entrevista a Almada Negreiros), in *Diário de Lisboa*, 28 Janeiro 1953.
- 58) "Vida Artística - A pintora Sara Afonso fala-nos sobre arte moderna" (com entrevista a Sara Afonso), in *O Rebate*, Lisboa, 26 Janeiro 1928, p.4.
- 59) Cf. Emília Ferreira, "Ofélia Marques (1902-1952)", in *Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão. Roteiro da colecção*, FCG-CAM, 2004, pp.42-43.
- 60) Cf. Isabel Ribeiro Manta, *A obra de Clementina Carneiro de Moura*, tese de mestrado pela Universidade Lusíada de Lisboa, Faculdade de Arquitectura e Artes, 1999. Agradecemos à nossa aluna de mestrado, Ana Maria Gonçalves, o material que generosamente nos disponibilizou sobre Maria Clementina Moura para nos ajudar nesta pequena abordagem.