

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Emília Albertina Sá Pereira de Vasconcelos

Sofia de Sousa e o retrato



Dissertação de Mestrado da História de Arte Portuguesa

Orientador Científico: Professor Doutor Agostinho Rui Marques Araújo

Porto – 2010/2011

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Sofia de Sousa e o retrato

Dissertação de Mestrado da

História de Arte Portuguesa

apresentada por

Emília Albertina Sá Pereira de Vasconcelos

Orientador Científico: Professor Doutor Agostinho Rui Marques Araújo

Porto – 2010/2011

Agradecimentos

Agradeço ao meu Orientador

Professor Doutor Agostinho Araújo,

as suas orientações, disponibilidade

e sabedoria.

A todos os meus professores do Mestrado

em História da Portuguesa pela delicadeza

com que me trataram e compreenderam.

Índice

Introdução.....	4
I. Reflexões sobre a Academia Portuense de Belas Artes.....	7
II. A Academia Julien e a influência europeia.....	19
III. Mulheres vestidas de preto.....	28
IV. A mulher e o trabalho.....	43
V. A leitura e as mulheres.....	54
VI. Sofia, a vida e a pintura.....	75
VII. O retrato e a mulher.....	87
VIII. Algumas mulheres pintoras no tempo de Sofia.....	101
Conclusão.....	103
Bibliografia.....	105

Introdução

“...os meses e os anos vou passando
em vão, e passo eu atrás do que espero;
estou fora de mim, e estou mirando
se excede a natura e que quero;
conto, mas não posso contar o que
mais sinto”

(Luisa Sigieia, Antologia poética de Escritores de Los Siglos XVI y XVII)

Continua a ser difícil ser mulher num mundo de homens a quem geneticamente se incorporou e se institui que só eles foram vocacionados para os assuntos da inteligência, da força, poder, dominação, predação, decisão e liberdade infinita.

A mulher foi estigmatizada, inferiorizada, subalternizada, diabolizada e remetida para a clausura dos conventos, recônditos da casa, queimada, apelidada de bruxa, verme, mula, causadora de todos os males da terra.

Escolher uma mulher esquecida, pintora, num século em mudança, em que era difícil ainda à mulher manifestar o seu inconformismo, foi a razão da minha escolha de Sofia Martins de Sousa, irmã de uma outra pintora, Aurélia de Sousa. Identifico-me com as duas, mas, se mentalmente me sinto Aurélia, na minha vida prática e pela força das circunstâncias e opções, fui uma Sofia.

Não, não quero comparar-me como artista. Elas são as minhas heroínas, mesmo pelo facto de eu ser uma pintora figurativa, jamais me posso igualar às suas capacidades criativas, de arte e de trabalho artístico.

Compilei em grande número muitas imagens que encontrei quando procurava artistas e pinturas que pudessem ter analogias com as suas obras e, outras, que me emocionaram pela sua qualidade, magia e ajudaram a compreender até onde pode ir a capacidade humana na arte.

Ser pintora foi um sonho que realizei mesmo contra a vontade de um pai possessivo, autoritário, que decidia implacavelmente o destino dos filhos. Contra a sua vontade segui Artes Plásticas, mas, só depois de cumprir o que para mim era aconselhável: um curso digno, adaptado às mulheres – ser professora.

E, fui, dedicada, vocacionada numa missão que cumpri e me fez feliz. Pelo caminho ... fui tentando realizar outros sonhos, outras missões. Apenas falta um.

Aurélia era mais velha do que Sofia. Sofia era a mais nova de todas as irmãs. Depois de ver algumas fotos de família, tudo está instituído nos direitos hierárquicos. Aurélia aparece sempre sentada, ao lado direito, excepto se nas fotos aparecem as outras irmãs mais velhas.

“A irmã Sofia fazia a ligação desta (Aurélia) com o resto do mundo. Possuía um humor a uma boa disposição que contrastava com a estranheza e a singularidade da mais velha” (Oliveira, 2005, p. 368)

É esta mulher, Sofia, que apoiou sempre Aurélia e a acompanhou que quero relembrar. Nesta família quase toda formada por mulheres e crianças partilhava-se quase tudo, excepto a intimidade reservada de cada uma, que teria de ser vivida muito a só.

“Quase se poderia inventariar uma sociologia da mulher artista no final do século XIX” (Oliveira, 2005, p. 370)

Relembrar mulheres que neste século tiveram a coragem de assumir os seus direitos e deveres, as suas capacidades, mesmo ridicularizadas e escamoteadas da dignidade de seres humanos, é ainda profanar um imbróglio a conter.

Foi uma procura da vida de uma mulher que viveu muito em paralelo com a irmã e, que se foi generalizando em Aurélia, a sua capacidade de decisão e acção.

Foi muito complicado procurar jornais, revistas, livros, quase de edições únicas e limitadas.

Foram muitas horas, dias, meses numa busca quase inglória, mas que me proporcionou acesso a muitas leituras que me foram contextualizando num século complicado e consciencializando da luta das mulheres através dos séculos.

Foi uma corrida a museus, bibliotecas, arquivos, instituições, fundações e muitas ilusões e desilusões.

Sinto muita desorganização, falta de empenho e, sobretudo falta de amor ao trabalho em que vivem. Há rotina, falta de curiosidade de pesquisa e pessoal sem grande qualidade, acomodado, sem grandes anseios de melhorar e valorizar os seus serviços.

Não foi possível contabilizar o tempo. “O tempo esse grande escultor”, como escrever Marguerite Yourcenar.

São caminhadas repetidas porque nem sempre a pessoa indicada está por razões várias, desconhece, vai procurar...

Muito pouco está digitalizado e é preciso autorização para fotografar em condições adversas porque estão em montras e há reflexos, ou fracas condições de iluminação...

Um mundo a vencer, haja prazer naquilo que nos propomos.

É premente, em toda esta busca, muita calma, paciência, presença de espírito e uma certa humildade.

Encontrei pessoas detestáveis, mas outras de uma simpatia cativante que se tornaram amigas.

Foi um trabalho difícil tentar falar de Sofia, mas nas entrelinhas foi-se deduzindo um pouco da sua vida.

Maria João Oliveira não disse muito do que sabia, na sua tese de doutoramento.

Compreende-se. Ela faz parte da família de Sofia e há sempre subtilezas a respeitar e salvaguardar, mas aflorou pequenas dicas para nos envolver nos muitos mistérios.

Um livro fantástico, que tem de ser bem lido, digerido e apreciado. Um livro escrito por uma mulher... está lá tudo.

“Sujeições estão guardadas para as mulheres, antes que elas as saibam sentir, e depois sofrem os trabalhos, ao porem os olhos nas obrigações com que nasceram, e não acoimam a crueza que com elas usou o mundo, que é de muitos anos feito, não o podem emendar”

Joana da Gama, 1555

(Fina d'Armada, 2007, p. 23)

I. Reflexões sobre a Academia Portuense de Belas Artes

“Suplico a todo aquele que possuir conhecimento relativo à Arte de o dar a conhecer”.

Albrecht Dürer

“Eu tinha um sonho” e procurei realizá-lo. Fui aluna da Escola Superior de Belas Artes do Porto. Perguntar se fui feliz, posso dizer que sim. Era na altura um curso exigente, trabalhoso, dispendioso, mas muito abrangente e completo. Fui aluna de professores excepcionais que muitas vezes revejo ou relembro, se o tempo já os levou. Na pesquisa para este meu trabalho voltei ao mesmo espaço, hoje numa ambiência bem diferente.

Em 2005 participei nos 225 anos de Belas-Artes. Comemorava-se a primeira Aula Pública de Debuxo e Desenho que teve lugar no Porto a 17 de Fevereiro de 1780. Valioso e importante é o espólio da Escola, agora Faculdade. Por decreto de 27 de Novembro de 1779, inspeccionada pela Junta de Administração da Companhia Geral da Agricultura e das Vinhas do Alto Douro, a Rainha D. Maria I instituiu esta Aula de Debuxo e Desenho destinada à Mocidade Portuense e a todos que a quisessem frequentar. Oficialmente é esta a primeira instituição criada com o carácter de desenvolver o Desenho, mais no objectivo das necessidades mais industriais, do que da Arte como prazer da alma e do espírito.

Existia na cidade do Porto uma oficina, em Santo Ildefonso e outra escola na Porta do Olival, dirigida por João Pillement, segundo Maria José Goulão, num artigo sobre o Ensino Artístico em Portugal de 1990 na Revista *Mundo da Arte* (Janeiro, Fevereiro, Março, p. 21).

Primeiramente a Aula de Debuxo e Desenho esteve instalada no Colégio da Graça, no mesmo local ou próximo, onde funciona actualmente a Reitoria da Universidade do Porto. Nesse mesmo espaço esteve o Liceu masculino do Porto e posteriormente a Academia Politécnica do Porto, talvez em simultâneo durante algum tempo as várias instituições educativas.

Para Coelho dos Santos, na sua obra “Origens de uma escola - subsídios documentais para a história do ensino de Belas-Artes na cidade do Porto”, o ensino era ministrado diariamente, da parte da tarde. Nada há de concreto sobre os seus conteúdos, mas pensa-se que seguiriam os parâmetros da Aula Régia de Desenho e Figura e de Arquitectura que havia sido instituída em Lisboa, em 1781. No essencial, baseava-se na cópia de desenhos, gessos e outras gravuras. A sua inscrição era básica, pois, apenas era exigido aos alunos que viriam frequentar que soubessem ler, escrever e fossem capazes de realizar as quatro operações.

Estas aulas eram financiadas quase na totalidade à custa da cidade, sendo os vencimentos dos professores e empregados provenientes da décima dos accionistas da Companhia das Vinhas do Alto Douro. O primeiro Director foi António Fernandes Jácomo, formado em Roma e que usufruía por mês 16\$000 reis (Santos, 1980, ps. 17-18).

Francisco Vieira Portuense é nomeado em 1800 como Lente da Aula de Desenho mas com um vencimento anual de 600\$000. Devido ao aumento de alunos, cento e vinte, as instalações mudaram-se para a Cordoaria, no Hospício dos Religiosos de Santo António. Em 1803 aparecem mencionados novos professores: José Teixeira Barreto e Raimundo Joaquim da Costa. Depois de passar para a Câmara Eclesiástica nas escadas dos Grilos, volta ao Colégio dos Orfãos e da Graça, onde se estava a construir o edifício onde hoje está a actual Reitoria.

Vieira Portuense, Primeiro Pintor da Real Câmara e Corte, a 14 de Junho de 1802 na abertura da Aula de Desenho, exalta uma nova função artística e a sua avaliação num contexto de a dignificar e valorizar:

“O Desenho, e a Pintura, são huma das mais solidas, e nutritivas bases de muitas bellas idéas. Dellas depende a apuração do bom gosto, resulta a perfeição das fábricas, e manufacturas; por ellas vimos no conhecimento do génio dos Antigos; pulem-se as maneiras e costumes de huma Nação, tomando hum ar de elegância, que distingue dos Povos menos adiantados nestas sublimes artes” (Santos, 1980, p. 26).

Julgo relevante mencionar este texto, porque dá importância a uma orientação estética de sentido romântico, proveniente dos seus conhecimentos e formação. No mesmo texto, as palavras “curiosidade”, “aplicação” e “ordem conforme à bella Natureza” são sinónimos de modernidade e de que além de mera cópia a Arte era algo mais.

Fala-se já de Geometria, Perspectiva e Architectura, o que pressupõe uma nova orientação de carácter didáctico e uma nova estruturação de materiais e matérias.

De uma formação e de uma cultura de largos horizontes, exorta ao conhecimento dos “Chefes d’ Obra da Antiguidade”, visando uma nova concepção estética respeitando a liberdade individual, já que: “aprende-se melhor vendo exemplos, do que ouvindo regras. Os preceitos são quasi sempre estéreis, e inúteis”.

Ligada à Academia de Marinha e Comércio em 1805, onde funcionavam algumas aulas, incluindo a de Desenho, os alunos tinham acesso à biblioteca podendo usufruir de obras que referiam Vitruvius, Sério, da Vinci e outros (França, 1966, p. 93).

Imbuídos de uma formação, dita estrangeirada, como bolseiros, Vieira Portuense, José Teixeira Barreto e Domingos Sequeira, também ele com funções directivas na Aula Pública de Debuxo e Desenho a partir de 1806, procuraram trazer outro espírito às artes e ao seu sentido. Os alunos eram incentivados a “estudar de perto

a natureza e imita-la quanto fosse possível fosse nas cópias das variadas perspectivas e objectos que offerece” (Goulão, 1990, p. 23).

Vieira Portuense cria uma nova filosofia inerente a um certo “modernismo” confinado, ainda, ao academismo, estabelecendo que “a perfeição da pintura” está “intimamente ligada com o estudo de muitas artes” (Goulão, 1990, p. 24).

Com o Governo de Passos Manuel na reconversão e reestruturação do ensino é criada a Academia Portuense de Belas Artes por decreto de 22 de Novembro de 1836 com estatutos e intenções semelhantes à de Lisboa. Funcionava no edifício do Colégio dos Orfãos e depois de 1853 foi ocupar o Convento de Santo António ao Passeio de S. Lázaro. Por lá passou Roquemont como director e em 1836, João Baptista Ribeiro, criador do Museu Portuense cuja finalidade era: “desenvolver devidamente a índole, character, e genio dos estudiosos, (...) evitando systematicamente o estylo escolar ou amaneirado, sempre nocivo à originalidade, que tamanho valor tem na republica das Bellas Artes” (Goulão, 1990, p. 26).

As Invasões Francesas e as leis liberais criaram uma instabilidade geral que se repercutiu nas artes como conceito num paradigma de mudança. É José-Augusto-França que explicita o seguinte: “A verdade é que 1820 marca o nascimento duma consciência política “moderna” em Portugal (...). A Nação teve então consciência da função social da arte – no seu aspecto immediato, propagandistico, de que o velho regime aliás também beneficiara, mas também num aspecto indirecto e mais profundo, dentro duma promoção social do officio artístico” (França, 1966, pp. 205-206). Calamitosa era a falta de verbas que ocasionava em 1852 a escassez de modelos em gesso, estátuas e bustos antigos e obrigava a petição ao Governo e às Cortes para a sua compra em Londres e Paris.

O projecto da criação da Academia era mesmo o de cumprir o que ficara expresso na preocupação da sua criação: “o fim de promover a civilização geral dos Portugueses, difundir por todas as classes o gosto do belo e proporcionar meios de melhoramento aos officios e artes fabris pela elegância das formas e dos seus artefactos” (Matos, 2000). Este facto da relevância do Desenho estava implícito no momento da sua criação pela rainha D. Maria I em 1779, que: “Desejando dar à Mui Nobre, e Sempre Leal cidade do Porto um novo testemunho de quanto me desvelo em promover Estabelecimento de que possa resultar utilidade aos seus heróicos Habitantes”

Em 1865 regulamenta-se o regime de pensões para alunos que iriam frequentar cursos a Paris ou Roma e enriquecer o seu espólio com as melhores obras enviadas para a Academia, hoje conservadas no Museu da Faculdade de Belas Artes do Porto.

A Academia passou por várias vicissitudes sempre com carências várias e poucos apoios do Governo Central. Estavamos em 1845 e Thadeu de Almeida Furtado faz uma resenha das fracas condições em que a escola funcionou. Desde as mesas que tinham de ser trazidos pelos alunos à falta de material e espaço.

A procura de modelo vivo impõe-se em 1840. Num relatório do Arquivo da Faculdade de Belas Artes deste mesmo ano, em 30 de Outubro, consta o seguinte: “encarregada de procurar o homem, que deve servir de estudo do modelo vivo, na aula de Nu desta Academia, tem até agora encontrado grandes dificuldades em achar não só um homem perfeito na maior parte das formas do corpo, mas ainda mais este se facilitar para semelhante mister, estudo; o que certamente provém da novidade (entre nós) de um tal estabelecimento: apareceu finalmente um, José Ferreira, cabo de Granadeiro do regimento 18º que apesar de não ter as perfeições desejadas, (coisa, que redisse já difícil de encontrar), poderá muito bem servir, para começar a Escola até que o conhecimento, e uso deste trabalho ofereça mais escolha de indivíduo”. Há ainda um outro referenciado num relatório de 1843 com o nome de Francisco José da Silva, que mais uma vez não satisfaz as condições desejáveis.

O modelo feminino só é presente nesta mesma Academia em 1880 por um registo de pagamento a Joaquina Pereira Soares. O Livro de Actas de Conferências Ordinárias, 1887-1911 faz referência à seguinte exposição: “Os alunos desta Academia pedem respeitosamente a V. Ex.^{cias} autorização para copiarem modelos vivos femininos, visto que isto é um melhoramento que não podemos dispensar, e que já devíamos possuir há alguns anos. Todos V. Ex.^{cias} cursaram as Academias do estrangeiro, e todos copiaram modelos de mulher, porque os acharam indispensáveis. Certos pois de que V. Ex.^{cias} serão coerentíssimos com as suas ideias, ousamos pedir mais este melhoramento, que V. Ex.^{cias} extremamente dedicados aos seus discípulos, não hesitarão decretar”

É pertinente esta exposição dos alunos no espaço compreendido, segundo o Livro das Actas do período de 1887-1911, altura em que Aurélia e Sofia frequentavam a Academia.

No Artigo 36º dos Estatutos da Academia Portuense de Belas Artes (D.G., 1836, 7 de Dezembro, nº 290, p. 1354) estabelece-se que a aula de Nu será alternadamente no início da manhã, no Verão, e no início da noite, no Inverno.

No Artigo 41º dos mesmos Estatutos, no perfil do candidato a aluno da Academia, não se refere o sexo feminino.

Já nos Artigos 50º e 51º era imposta aos voluntários e curiosos que quisessem frequentar a Academia “a decência e decoro, e de não perturbarem de maneira alguma a disciplina e regularidade dos estudos” (Lemos, 2005, p. 232).

No período que concerne a 1865-1910 é Director da Academia o Conde de Samodães. O seu antecessor, o Conde de Beire, requisitou Tadeu de Almeida Furtado como professor de Desenho na Academia, o qual em 1843 se havia submetido a provas de concurso para Professor Substituto, também ele sujeito a uma prova de cópia de modelo vivo.

O Conde de Samodães é formado em Matemática e Filosofia pela Faculdade de Coimbra. Cidadão muito participativo em cargos locais e regionais de relevo, é

nomeado Vice-Inspector da Academia Portuense de Belas Artes por decreto do Rei Regente D. Fernando em 22 de Novembro de 1865 e vem a pedir demissão em 1875. Durante dois anos a Academia está sem direcção, mesmo que o Conde de Samodães presida a júris de concurso. Na dificuldade de novo substituto, o Conde de Samodães por decreto do Rei D. Luís, de 12 de Dezembro de 1877 é novamente nomeado Vice-Inspector.

Importa realçar que o Conde de Samodães é muito religioso e, acima de tudo, um conservador. E, assim, até 1880 manteve-se como zelador do pudor da Academia, proibindo o modelo vivo feminino nos seus ateliers, mesmo que os alunos dos dois sexos trabalhassem isoladamente em duas salas, “assistindo sempre um guarda para velar pela boa ordem e pela inviolável separação dos dois grupos” (Goulão, 1990, p. 27).

Não era pacífica a relação entre os alunos de sexo diferente ou mesmo entre si. Existiam ainda certos preconceitos de estatuto social. No meu tempo de aluna na Escola Superior de Belas Artes, era notório, apenas, a protecção que um aluno teria com um bom pintor. Só havia na altura duas professoras. A pintora Maria José Aguiar, casada com Álvaro Lapa e a doutora Assunção Lemos na altura, a substituir a doutora Lúcia Matos.

As mulheres, sempre em maior número do que os homens como alunos estavam pouco representadas como professoras.

Numa das actas das Conferências Gerais da Academia Portuense de Belas Artes e que se remetem ao período de 1887-1911, período que Aurélia e Sofia de Sousa frequentavam as suas aulas e vivenciavam o espaço e atitudes, lê-se o seguinte:

“Porteiro que serve de guarda à aula das senhoras queixou-se que estas não faziam caso das suas admoestações (porteiro Pinto das Neves) porquanto convidadas a que se calassem, continuavam a conversar dentro da aula repetindo-se esse facto já por bastantes vezes que não obedecendo intimidou as que mais se salientaram e eram não matriculadas a que saíssem que vieram para fora do guardavento e aqui ainda fizeram mais bulha..”.

Numa outra Acta Extraordinária de 11 de Julho de 1891 um caso é posto à consideração da Direcção da Academia: “Um rumor mais do que o acostumado e gargalhadas, tudo insólito, dois alunos embriegados a jogar o touro e pintados com tinta “nankim” com o guarda a aquietá-los”.

Não eram só as senhoras, mas também os senhores não primavam por exemplos de disciplinados.

E, ainda, um outro, mais displicente pela sua subjectividade. Tratava-se do aluno Manuel Rodrigues Capela que a 23 de Fevereiro de 1893 se queixava à direcção da Escola: “Não estou para ser sevandijado pelos que praticam indignidades que repelem à boa sociedade. Ainda que plebeu, tenho o direito a um desagravo, quanto mais dentro de

uma Academia, onde se vai à instrução e não a aprender os baixos costumes impróprios de quem deve ter pundonor”.

Depois das mulheres, dos homens, uma questão de sociabilidade e exclusão.

Mas todos, mesmo todos, tinham as suas queixas e problemas naquela Escola.

Em 18 de Setembro de 1882 o Conde de Samodães quase implora clemência aos poderes públicos e responsáveis para que lançassem “olhos piedosos e benévolos sobre este estabelecimento de instrução especial, tão desatendido, desconsiderado e abandonado desde tantos anos”. (Goulão, 1990, p. 28).

Num artigo sobre “Do Desenho na Academia Portuense”, da autoria da doutora Lúcia Matos, na edição de “O Museu” Apontamentos da Faculdade de Belas Artes do Porto, de 2005, menciona que o Modelo vivo feminino só entra na Academia em 1880, baseada no registo de um pagamento a Joaquina Pereira Soares e que em 1902 os alunos se queixavam de falta de Modelo feminino. Também eu, nos cinco anos em que frequentei a Escola Superior de Belas Artes, me lembro de ter tido quase sempre modelo vivo masculino e apenas duas ou três aulas de modelo vivo feminino. Geralmente, mal pagos, beneficiavam de um “jogo de horas” para compensar o privilégio das suas exposições. Havia uma boa relação entre alunos, alunas e modelo. O que muitas vezes entre professor e modelo nem sempre se passava com bom entendimento. Às vezes, poses complicadas sacrificavam o modelo e desesperavam os alunos.

Sempre as alunas do sexo feminino foram prejudicadas nos cursos de Belas Artes. No meu tempo, dificilmente se completava o último ano do curso complementar, que representava uma transição à obtenção plena de licenciatura. Para frequentar este último ano era precisa a média de catorze. Nota que dificilmente se alcançava e eram poucas as que atingiam este final. Os homens, esses sim, eloquentes, entendiam os professores, que tinham mesmo necessidade de atingir o objectivo final. “As mulheres que fossem pontear meias para casa” era voz corrente entre os “simpáticos” colegas. Muitas voltaram à agora Faculdade de Belas Artes para fazerem o dito ano e poderem ir para a reforma depois de uma carreira, como professoras com o grau de licenciatura. São assim as mulheres, mesmo tarde, não desistem.

A aluna D. Cristina Amélia Machado é a primeira aluna a ser matriculada na Escola de Belas Artes, em 18 de Setembro de 1882, como consta em Documentação avulsa, não classificada, existente na Biblioteca da Faculdade de Belas Artes. E o Conde de Samodães, num relatório com essa mesma data, escreve: “requereu para cursar a aula de Desenho uma senhora D. Cristina Amélia Machado que lhe foi concedido, dando-lhe um repartimento separado para ela trabalhar sem estar próximo dos alunos”. O Conde de Samodães mostrou-se sempre receptivo à admissão de alunas do sexo feminino a que jubilosamente enaltece as suas qualidades, mas sempre salvaguardando que: “o que é necessário pelo respeito à moral, é que as aulas se adaptem para este fim, de modo que não ocorram abusos por actos, que seja necessário reprimir” (Goulão, 1990, p. 32).

Tenho perante mim uma fotografia e que faz parte deste trabalho em que se encontra Aurélia de Sousa, e que possivelmente se encontrará também Sofia de Sousa, nos claustros do Convento de Santo António, hoje Biblioteca Pública do Porto, juntamente com outras alunas. Julgo que são as duas vestidas de claro e que usam uns chapéus extremamente complicados e as outras alunas também. Os vestidos são longos até aos pés e, será a eterna herança “mourisca”, de esconder o cabelo e o corpo. Alguém dizia: “que ainda temos um coração árabe”.

Só agora me lembrei que deixei os alunos a fazerem a exposição sobre a falta de modelo vivo feminino. O que faz pressupor que tinham modelo vivo masculino. Na revista *A Arte Portuguesa*, (Ano I, nº 11, Novembro de 1882, pp. 95-96) refere-se que as alunas do sexo feminino que frequentassem a Escola seriam sujeitas a todas as provas e estudos exigidos aos alunos, excepto ao estudo de modelo vivo feminino, ou masculino, o que significava que sendo o modelo vivo introduzido no 4º ano do Curso de Desenho Histórico, no 3º ano de Escultura e no 1º ano de Pintura Histórica, as alunas ficariam impossibilitadas de fazerem estas disciplinas.

Também Aurélia e Sofia de Sousa são abrangidas por esta exclusividade. Segundo os seus dossiers escolares, Aurélia e Sofia de Sousa completam o curso de Desenho Histórico em 1896. O exame contempla um modelo vivo que lhes não será facultado.

Chega a sua vez de tomar uma atitude. Perante o professor de Desenho e em Conferência Ordinária, expõem: “que as senhoras do terceiro, quarto e quinto ano desejavam que lhes fosse permitido estudar o modelo vivo, oferecendo-se a pagar um biombo à sua conta, dentro de cujo recinto pudessem fazer aquele estudo; os outros professores foram de parecer contrário não só porque nunca lhes havia concedido esse estudo por inconveniente como porque lá fora nas Academias também se não permite tal estudo; que é melhor continuarem com o até agora copiando o natural com modelos apropriados, e que não necessitam de resguardo especial” (Livros de Correspondência para o Governo, 1837-1911) (Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto).

O Professor de Desenho Histórico era certamente Marques de Oliveira que leccionou no período escolar frequentado por Aurélia e Sofia de Sousa. E as Academias a que os superiores aludiam como não permitindo o modelo vivo às alunas eram logicamente as oficiais.

Marie Bashkirtseff (1858-1884) no seu diário “queixava-se de não ter as mesmas possibilidades que os homens de pintar ao ar livre, a que a pragmática, burguesa e americana May Alcott sugeria que se alugasse uma carruagem à hora, e se pintasse a partir de lá de dentro... (Oliveira, 2006, p. 211).

Consultei mais uma vez o Livro de Actas de Conferências Gerais da Escola de Belas Artes do Porto no período de 31/08/1877 a 15/08/1922 e fiz uma lista de algumas que faziam parte da frequência e avaliação nos anos escolares que se referiam aos de

Sofia de Sousa e vou mencioná-la para que a memória reavive estas mulheres que mesmo a “misoginia, reinante, a ironia, as acusações de incompetência, boémia e masculinização” (Oliveira, 2006, p. 210), as não impediram de prosseguirem a sua vontade e objectivo.

- D. Maria Margarida da Costa
- D. Philomena Antónia de Magalhães
- D. Adélia Augusta da Silva Guerra
- D. Clothilde da Rocha Peixoto Maia
- D. Maria da Assumpção Correia Nobre
- D. Alice Amália da Silva Grillo
- D. Bertha Nygent
- D. Hermínia da Conceição Teixeira
- D. Rita de Jesus Pinto Barros
- D. Isabel Júlia dos Santos Almeida
- D. Maria do Carmo Portella
- D. Júlia Ermelinda da Conceição e Silva
- D. Julieta Romões dos Santos
- D. Lucília Augusta Aranha
- D. Júlia Beatriz Alvarinho da Costa Ramos
- D. Margarida da Costa
- D. Florinda Lima de Magalhães
- D. Noémia Natália Alves Machado
- D. Quitéria Sá Magalhães
- D. Natércia Eurides da Costa Monteiro
- D. Amélia Pacheco Ribeiro
- D. Fernanda Ofélia d’ Oliveira Nobre
- D. Susana Elisa Nergent

D. Helena Josefina Begerat
D. Lydia Augusta dos Santos
D. Isabel Júlia dos Santos Almeida
D. Renata Garcia de Lemos
D. Laura Ortis Azevedo
D. Jessie Gordon
D. Isolina Armanda Barbedo
D. Laura Dias Rodrigues
D. Carolina Adelaide Salgado
D. Maria José d' Oliva Castro Abreu Guimarães
D. Emília Ernestina da Silva
D. Mary Baptista Melchiok
D. Florinda Rosa Lopes

Surge a polémica questão sobre os quase 12 modelos de nu masculino e feminino existentes no Museu da Faculdade de Belas Artes do Porto de Sofia de Sousa e que sem data referem a Academia feminina ou masculina. Mais outras expressões masculinas que fazem parte do espólio de Sofia de Sousa do mesmo Museu, uma das quais esteve a representar uma pose de “orgulho”, numa exposição do ano de 2010 sobre *The Expression of the Emotions in Man and Animals* de Charles Darwin no Museu Nacional Soares dos Reis. A doutora Lúcia Matos aponta para a probabilidade de terem sido realizados em Paris, na Academia Julian, quando lá estudou. Penso ser pouco viável. Sofia não tinha qualquer obrigação de enviar trabalhos para a Escola de Belas Artes porque não era pensionista, fosse entregar tantos trabalhos de modelo vivo.

De Aurélia de Sousa o Museu da Faculdade de Belas Artes apenas possui dois trabalhos. A observação do modelo vivo era fundamental e julgo que ainda o é na formação do artista. O modelo vivo é algo que foi certamente importante na luta destas mulheres que, mais do que amadoras da pintura, pretendiam alcançar o direito ao profissionalismo e de serem cidadãs com todos os direitos e deveres que lhes eram inerentes.

No meu tempo na Escola Superior de Belas Artes, a aula de modelo vivo inscrevia-se na disciplina de Figura humana. E, lembro-me, que, a mensagem que

passava entre alunas era de que a nossa participação nesta disciplina se devia à luta conflituosa e persistente do tempo em que Aurélia de Sousa frequentou a Escola. Estava bem longe de um dia voltar a lembrar esta mulher e artista e, por ela, Sofia de Sousa. Como deve ter sido complicada a vida destas mulheres em todos os aspectos. Se ainda hoje, como mulher ainda sinto tanta confrontação e discriminação, de que as minhas colegas mais novas não se apercebem. No meu dia-a-dia com pessoas da minha geração me interrogo de certas atitudes, formas obsoletas e recalçadas.

Voltando a reler o livro de Maria João Oliveira que é para mim um trabalho de análise profunda e de muita pesquisa, deparo com o seguinte: “Aurélia de Sousa e Sofia de Sousa, das primeiras mulheres a frequentarem a Academia de Belas Artes do Porto, puderam, sem óbices institucionais ou pudores extremados, desenhar do nu as famosas academias que os colegas homens desenhavam” (Oliveira, 2006, p. 211).

A questão põe-se. Quais eram os modelos vivos que se expuseram a Sofia de Sousa, cujos trabalhos fazem parte do Museu da Faculdade de Belas Artes do Porto.

Com o regresso dos alunos pensionistas, que de Paris e Roma traziam outras imagens, correntes artísticas inovadoras e outras perspectivas, criaram-se em Lisboa o Grupo de Leão e no Porto o Centro Artístico Portuense. Neste Centro participaram vários artistas e estudiosos como por exemplo: Soares dos Reis, Joaquim Vasconcelos e outros. Em 1882 publica *A Arte Portuguesa* onde Soares dos Reis, que na altura era professor na Academia de Belas Artes, defende um ensino livre propondo uma reforma no programa escolar.

Para mim, que fui aluna de uma Escola de Artes, embora entenda a filosofia que apoiava toda esta “abertura” não sou apologista de que cada um aprenda por si, mas que orientado por um mestre possa, posteriormente, como livre pensador e actor agir no âmbito dos seus anseios.

Soares dos Reis que foi certamente uma pessoa polémica, propunha: “Acho absurdo em belas-artes obrigar-se qualquer indivíduo a ter um curso completo, de qualquer dos seus ramos, num determinado prazo de tempo. Na arte não se dá tempo ao ofício: aprende-se consoante as disposições e vontade de cada um” (*A Arte Portuguesa*, Ano I, nº 9, Setembro de 1882, p. 80). Muito avançado para a época e na minha opinião inviável nos nossos dias.

Relembro, mais uma vez, a exposição dos alunos reclamando o modelo de mulher, registada no Livro de Actas das Conferências Ordinárias, 1887-1911. Pelo exposto, já beneficiariam de modelo masculino vivo. O que também foi muito discutido, entre nós alunas, no meu tempo de Belas Artes, era de que, tendo sido “concedido” às mulheres nessa petição de Aurélia de Sousa, os homens entenderam que se as mulheres tinham beneficiado de modelo masculino eles teriam direito ao feminino. São vozes, nada de definido está exarado em acta.

Joaquim de Vasconcelos, sempre insatisfeito, como era seu apanágio, como noutras leituras tive oportunidade de confirmar, mas muito exigente, competente e organizado, várias vezes expõe-se à luta pela valorização e defesa das Artes. “A história das Academias de Lisboa e Porto está cheia de misérias mais repugnantes, das economias mais absurdas, mais inúteis, pelos seus resultados microscópicos, e mais insensatas pelos funestos resultados que deram: o aniquilamento das Artes” (Vasconcelos, Joaquim de – *A Reforma das Belas Artes*, Porto, Imprensa Literário – 1877 – ps. 37-38).

O Centro Artístico Portuense tinha a finalidade da divulgação e o desenvolvimento das Belas Artes. Soares dos Reis dava aulas no Centro, livre da pesada austeridade didáctica da Academia. Tentaram modelo vivo feminino e o resultado foi criticado. Cá fora, todos consideravam tal ousadia como uma pouca vergonha.

Já em meados do século XVIII, quando Francisco Vieira Lusitano e André Gonçalves tentaram criar uma academia, em analogia com outras estrangeiras foram obrigados a desistir, porque, constando que se “exibia” modelo nu, foi a casa apedrejada por populares (Goulão, 1990, p. 21).

Além da experiência do modelo vivo, Soares dos Reis acreditava numa “emancipação completa de todos os processos de trabalho puramente mecânicos”, (...) “a condenação do uso da régua e do compasso no desenho elementar”. “Ensine-se o aluno a saber ver o que observa”. (Machado, 1947, pp. 19-21).

Se o modelo vivo foi sempre causa de tanto resguardo e se quase todos se amofinavam para não expor o corpo da mulher, a Academia de Lisboa “discretamente escondido numa alínea do orçamento que podia ser feminino” (França, 1966, p. 218), o modelo a explorar em graciosas poses.

Muitos eram os prémios e menções honrosas nas exposições da Academia Portuense de Belas Artes. As notas, prémios e menções estão registadas nos Livros de Actas. A competição de prémios e menções vão-se distribuindo entre Aurélia de Sousa, Sofia de Sousa e Acácio Lino de Magalhães. As suas notas oscilam entre 13 e 17 valores. Apresentam-se, certamente, como os melhores alunos.

“Não abundam os nomes femininos na história das nossas artes plásticas. [...] Por condição mesmo de educação e recolhimento, a mulher portuguesa só muito tarde, quase em nossos dias, veio a tomar contacto directo e humano com as lutas e problemas da vida com o mundo e o seu poder de encanto e desencanto ao mesmo tempo, fonte perene de inspiração da Arte e dos Artistas” (Bartholo, 1953, p. 83).

Muitas são as recordações, horas de sofrimento, concentração, recriação, imaginação, partilha e entrega em horas de estudo e trabalho nas aulas práticas da Escola Superior de Belas Artes. Havia trabalhos a cumprir, telas a preparar e ser capaz de argumentar com convicção e veemência de que o nosso trabalho tinha conteúdo,

“engenho e arte”. Foram cinco anos de aulas que me deram uma amplitude de saberes e vivências que marcaram a minha vida.

Quem nos deu asas para andar de rastros?

Quem nos deu olhos para ver os astros

- Sem nos dar braços para os alcançar?

Florabela Espanca, Sonetos (p. 149)

II. Academia Julian e a influência europeia

“Qualquer processo cognoscitivo exige a intervenção do pensamento e do espírito; conjugando sensação e rigor mental”.

(Sproccati, 2002, p. 132)

Nos Estatutos da Academia Portuense de Belas Artes do Diário do Governo de Dezembro de 1836, nº 290, pag. 1353-1354 no Artigo 41º, no Perfil do candidato a aluno, não se faz qualquer referência ao sexo feminino. Em 1879 está a frequentar a Academia uma aluna, que se pressupõe ser a 1ª aluna, com o nome de Cristina Amélia Machado, não se sabendo se será apenas voluntária, já que só em 1881 é aberta oficialmente a inscrição para mulheres.

A mulher foi durante séculos condicionada no acesso à leitura e acesso ou exteriorizações culturais. A família era a molécula social por excelência e à mulher estava destinada toda a função de ter filhos e idolatrar o marido que lhe era destinado ou simplesmente imposto. Mesmo Maria Amália Vaz de Carvalho, nos seus melhores conselhos às mulheres, insistia que fizessem da sua casa um ninho alegre e fofo para que o marido ao sentir-se acarinhado e confortável o preferisse ao grémio e ao botequim. Todo o trabalho feminino fora de casa era condenável, quando não mesmo, considerado abandono do lar.

Assim, à mulher em quase todas as actividades profissionais lhe era condenado o seu exercício.

Quando Aurélia de Sousa decidiu aos 27 anos frequentar a Academia Portuense de Belas Artes, a sua irmã Sofia de Sousa acompanhou-a na sua decisão corajosa e determinada. A arte e as suas capacidades de expressão enaltecera-se para melhor desenvolverem todo o espírito de missão e vida.

Só o conhecimento profundo de nós mesmos nos permite o conhecimento do outro e, só assim, certamente, também em arte nos permite construir um conhecimento harmonioso e universal.

Para essa abrangência de alargamento de horizontes era premente viajar e contactar com os movimentos artísticos que iam surgindo na Europa.

Os candidatos a bolseiros teriam de ter menos de 25 anos. Os concursos eram renhidos e imbuídos de influências, partidarismos e outras preferências.

Para Aurélia e Sofia de Sousa estava fora de questão o concurso a Bolseiras, mas não a realização do sonho de atingir outros horizontes no âmbito da pintura e da sua expansão cultural.

Em 1899 Aurélia de Sousa, então matriculada no 4º ano do Curso de Pintura Histórica, que não concluiu, resolveu inscrever-se na Académie Julian, em Paris.

“Somente nos fins do século XIX surge Aurélia de Sousa com um conjunto de qualidades, força de vontade, firmeza de carácter e indiferença pelos preconceitos da época, que lhe permitiram realizar-se completamente como artista extraordinária que era, e cuja obra ainda hoje não suficientemente conhecida nem valorizada é, no entanto, um dos mais fortes e valorosos alicerces em que assenta o renascimento da pintura portuguesa da segunda metade do século XIX”.

(Bártholo, 1953, p. 83)

Sofia de Sousa acompanha a sua irmã nestes momentos de grandes decisões para a época, num meio familiar constituído por mulheres e em que as condições económicas não seriam muito favoráveis. Primeiro parte para Paris, em 1899, Aurélia, apoiada monetariamente pela sua irmã mais velha Maria Helena de Sousa Dias, casada com o capitalista e banqueiro José Dias.

Sofia de Sousa, em 1900, junta-se a sua irmã Aurélia, em Paris, subsidiada por sua irmã Maria Estela Ortigão, casada com Vasco Ortigão Sampaio.

Ambas frequentam a Académie Julian que, ao contrário da École des Beaux-Arts, permite a inscrição de mulheres.

A Académie Julian, fundada em Paris em 1868, por Rodolphe Julian (1839-1907), ficou célebre pela qualidade dos professores que aí davam as suas aulas e pelos alunos que a frequentaram. Mercê da evolução industrial e do aparecimento do caminho-de-ferro, Paris tornou-se a Capital de grandes exposições e eventos internacionais.

Eram diversos os ateliers que se distribuía pela cidade. Na rua Du Dragon, 31, o atelier era dirigido por Jean Paul Laurens e Benjamin Constant. O objectivo da criação desta Academia era preparar os alunos para entrarem na École de Beaux-Arts, concorrer ao Prémio de Roma a partir de 1903 e poder expor as suas obras nos Salons.

Foi de alunos desta Academia que surgiram os “Nabis”, sempre na busca de uma arte contemporânea, uma Arte Nova. Nomes como Maurice Denis, Pierre Bonnard e outros fizeram parte deste movimento que explicita “Os impressionistas”. O ensino da Academia estava estruturado na tradição académica. A cópia pela gravura, modelo vivo não de uma maneira realista, mas recreando o eterno modelo grego, respeitando os cânones antigos. Para as mulheres era a oportunidade de entrar e vivificar outras correntes e participar nas exposições. Só em 1897 é que École de Beaux-Arts abre as suas salas às inscrições das mulheres, quando a sua supremacia declinava em qualidade e frequência.

Os impressionistas num vanguardismo de Arte, de pensamento numa filosofia mais disposta a captar o instante, o movimento de luz da paisagem, mas também a vida quotidiana numa ruptura do “academismo” e a arte moderna. Foi a possibilidade para Aurélia e Sofia de Sousa de reverem interlocutores como: Courbet, Renoir e ainda os “recusados”, Millet Manet, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Degas e outros.

Todos os Bolseiros que entraram na École de Beaux-Arts teriam de enviar para as Escolas donde eram oriundos várias obras para avaliação. Os que frequentaram a Académie Julian não tinham essa obrigatoriedade.

Uma das preocupações da minha pesquisa foi tentar descobrir documentação que se relacionasse com a frequência de Sofia e Aurélia na Académie Julian.

Foram cerca de seiscentas as alunas que em 1889 enchiam os quatro ateliers dos nove que compunham toda a Academia na procura de melhor se aperfeiçoarem e inovarem como artistas.

As disciplinas incidiam por técnicas de controle das linhas e das cores, captação do modelo vivo, pintura de história e na sua formação, o retrato. Havia sequencialmente as pinturas de género, paisagens e as tão discutíveis e discutidas naturezas mortas. Prevalencia o ideal grego, o herói e todo o valor da simbologia cristã e, sobretudo, que conduzisse o olhar à perfeição, no sentido da proporção.

Jean-Paul Laurens, professor da École des Beaux-Arts em 1885, era também membro da Academia em 1891.

A exclusividade da Académie Julian era a possibilidade de equacionar a formação de homens e mulheres.

E, porque é relevante, o caso da frequência ou não, das mulheres, foi fluindo ao longo dos séculos.

Permito-me referenciar o que Ana Paula Cavalcanti Simioni investigou nesta Academia, o enquadramento que prevaleceu no conceito da mulher frequentar ou não as instituições de arte.

Segundo ela, no século XVIII, em França, apenas quatro mulheres julgadas “excepcionais” e por ordem assinada por sua Majestade, poderiam frequentar a instituição de arte. Após a Revolução Francesa a questão do nu passou a ser novamente apreciada, concluindo que seria uma prática indecente a frequência do sexo frágil em aulas de nu e nem a permissão superior a ultrapassaria.

Desconhecendo o corpo humano e não o dominando em toda a sua grandiosidade, seria uma menor valia para a formação completa, ou essencial, para ser uma verdadeira artista, considerando o valor e a excelência do corpo humano.

Nos ateliers particulares as alunas podiam exercitar-se no modelo vivo, muitas vezes até oito horas seguidas. Mas, tudo, tinha um custo. Ser mulher era quase ter de ser

penalizada pelo seu género feminino. As mensalidades e as anuidades implicavam uma propina no dobro do género masculino.

Em todo o estudo e análise desta doutora em sociologia brasileira que procurou todo o percurso dos estudantes brasileiros que enviados pela Imperial Academia de Belas Artes Brasileira frequentaram a Académie Julian, há uma insistência na situação da mulher nesta época e num contexto tão adverso.

Há, ainda, uma avaliação da importância do género da pintura que seria mais dignificante para relevar o género masculino e feminino.

Para alguns filósofos à mulher é-lhe inerente mais sensibilidade que inteligência e que ao homem lhe assiste a inteligência e a capacidade de descodificar o abstracto. Já D. Francisco Manuel de Melo no seu livro “Carta de guia para casados” explicita que: “O homem é o sol e a mulher a lua”.

Devido à sua “fragilidade”, era conceito corrente que as grandes obras e os temas eloquentes estariam destinadas aos homens. Os trabalhos mais insignificantes que remetessem para a sensibilidade e emoção estariam destinados a telas mais pequenas.

O retrato estaria referenciado com as características femininas.

Na Academia o contexto sociológico e de estatuto estava definido. Por exemplo: em 1902, uma mulher contribuía com uma mensalidade de sessenta ou cem francos conforme beneficiasse de uma participação integral ou parcial, que dependia das horas que ocupava nos ateliers. Nas mesmas situações, um homem pagaria vinte e cinco francos ou cinquenta.

A consulta de documentação dos alunos que frequentaram a Academia é de difícil acesso. Depois da morte de Rodolphe Julian, a Academia entrou numa fase de degradação, e mais tarde veio a ser adquirida por Del Debbio. No ano de 1980, recebeu todo o espólio dos ateliers femininos que incluía desenhos, livros de matrícula, pinturas e outra documentação. A documentação dos ateliers masculinos foi doada aos Archives Nationales de Paris, onde está acessível ao público. Para Ana Paula Cavalcanti Simoni, as pesquisas feitas por Weisberg e Becker (2000) e Feher (1994) concluíram que muitos livros foram extraviados ou simplesmente destruídos, segundo informação do próprio Del Dubbio.

São muitas as americanas, brasileiras, suíças e nórdicas que beneficiaram da frequência da Academia. Interessava integrar-se no moderno, na vanguarda do campo artístico. Mas nem sempre tal aconteceu. Muitos continuaram a respeitar o seu academismo e outros criaram a ruptura numa nova visão impressionista.

Bourdieu no seu “habitus” também em Arte defende que no conceito do “poder”, que sempre nos vai dominando, se estabeleceu uma luta nos grupos artísticos em que uns vão impondo as suas concepções. A absorção para a modernização foi confinada à evidência de cada país. No caso português, urge-me referir o caso de Marques de

Oliveira. Também ele vivenciando uma corrente naturalista conviveu com a sua presença em Paris o advir do impressionismo. Porém, a realidade do país não estaria preparada para uma outra forma de olhar, para uma outra iconografia numa sociedade pouco receptiva, muitas vezes, à inovação. Marques de Oliveira sabia ou sentia que o meio académico em que se ia movimentar seria coerente a um tradicionalismo e pouco preparado para a mudança de novas realidades estéticas efervescentes e ao mesmo tempo antiacadémicas.

E, como em questão está a pintora Sofia de Sousa, uma mulher que talvez com um determinismo diferente da sua irmã Aurélia, ela foi pintando e expressando à sua maneira o seu sentir de alma tranquila.

Penso mesmo, que as duas, nas suas diferenças se complementavam.

E, vou referenciar a artista russa Marie Bashkirtseff (1858-1884), aluna da Académie Julian, que no Jornal feminista *La Citoyenne* com o pseudónimo de Pauline Orrel, escreveu:

“Incendiar todas as coisas, exasperar-me, chorar, sofrer todos os dias, mas viver, e viver!” “Estou cansada da minha própria obscuridade... Definho na escuridão. O sol, o sol, o sol”.

“Insurgiu-se de forma consciente e solitária contra a vitoriosa ordem burguesa e a poderosa definição arquitépica de uma feminilidade assente na auto-repressão, na resignação da vida confinada ao espaço doméstico”.

Boa pintora, excepcionalmente bela, proveniente de uma nobre e rica família foi aluna de Tony Robert-Fleury. Tive a oportunidade de consultar as suas obras e, foi, certamente, como expressam os seus contemporâneos “um dos expoentes da Academia”. Muitas das suas obras estiveram presentes nos Salões oficiais.

Morreu jovem com tuberculose mas deixou um longo diário que permite ter uma visão de como a sociedade considerava a educação e o dia a dia da mulher do século XIX.

E, foi, certamente com as mesmas angústias e revolta que Sofia e Aurélia se sentiram num conceito social onde a vida da mulher se confinava ao ambiente familiar, doméstico e que declaradamente a condicionava na cultura e no conhecimento.

Na Académie Julian o desenho continuou a ser valorizado como base-regra e preponderante sobre a pintura. Sofia de Sousa pelas obras que analisei revela uma capacidade de desenho superior a sua irmã Aurélia.

Todos se iam influenciando sem deixar de se expressarem na sua originalidade, apenas se seleccionava um modelo que era recriado num programa estético próprio.

Menciono, por exemplo, a pintura de James Whistler intitulada “*A mãe do artista*, 1871” em que Aurélia se inspira para fazer o retrato da sua própria mãe, não

datado mas possivelmente de 1900, num equilíbrio espacial e sóbrio. Enquanto Whistler representa a sua mãe de perfil, Aurélia escolhe a posição de frente, encarando numa visão corajosa quem a observava. Ou, ainda, Artur Loureiro (1853-1932) quando em 1902 pintou o quadro “O convalescente”. Cada um à sua maneira, baseia-se numa imagem para a desenvolver numa reinterpretação íntima e intimidativa.

Na Académie Julian a motivação era emulada para que cada um se superasse, concorresse aos Salons e monopolizasse as atenções numa credibilidade da própria Academia. As aulas estavam sempre superlotadas, sendo difícil uma atenção muito persistente e particularizada por aluno. Contudo, os alunos saiam com traços e influências dos seus mestres.

Jean-Paul Laurens pertencia à escola de Toulouse, muito tendo trabalhado no género de pintura histórica e sendo devotado às decorações públicas. Também ele foi influenciado por Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898) que se evidenciou pela mestria do desenho e paleta em termos cromáticos muito rica já de atmosfera impressionista. Pintar não era só a expressão de massas e pinceladas. Marie BashKirtseff nos *Journals* de 1925 publicados pela Bibliothèque Charpentier na página 441 e referenciado por Ana Simioni, dizia: “tudo se reúne, não apenas a execução miraculosa, mas a profundidade da intensidade dos sentimentos”.

Era normal entre alunos e alunas a prática da caricatura e desenvolvia-se a habilidade e a flexibilidade de registos diferenciados e criativos.

No essencial a Academia procurou identificar-se com as vanguardas estéticas de Paris, numa doação de tradição e inovação, numa quase exclusividade. Todos os testemunhos de alunos são de que eram submetidos a uma disciplina muito severa e exigente.

Num outro texto, de Denise Noël, *Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX siècle* muito completo e pormenorizado, acrescenta ao já descrito que a Academia estava aberta todo o ano e todos os dias, excepto ao domingo. A parte da manhã, das 8h. às 12h., estava dedicada ao retrato. De tarde, das 13h. às 17h., ao modelo nu. Das 20h. às 22h., com aulas iluminadas a gás, para o estudo das sombras. Em 1877 quando Marie Bashkirtseff frequentava a Académie Julian, ao referenciar o Professor Tony Robert-Fleury, diz que vinha uma vez por semana aos “cours pour dames” mas, para o dos homens duas vezes por semana. É preciso relembrar que as senhoras pagavam o dobro da propina dos homens. A elas estavam destinadas as aguarelas e, mais uma vez, peças decorativas. Uma outra particularidade é de que o modelo nu feminino era integral nas aulas femininas e masculinas, mas o masculino apresentava-se de “caleconnés” nas aulas femininas. E a verdade é que, nas imagens obtidas destas aulas é evidente este facto. A competição era renhida entre homens e mulheres e cada um no seu género. Nunca uma mulher ganhava nas exposições de Salons uma medalha de Honra. Começariam por uma Menção Honrosa e na melhor das recompensas uma medalha de 3ª classe. Havia, certamente, uma discriminação de sexos. Foram, prioritariamente as pensionistas Suíças e Escandinavas que quebraram rotinas e

preconceitos contra a liberdade da mulher. Vivendo em Comunidade partilhavam apartamentos, viajavam, organizavam jantares, frequentavam cafés-concertos e partiam “à la campagne” nos meses de Verão, para a Normandia, Bretanha, a Grez, etc. Mais uma vez, é remarcada que a obra feminina era medíocre e a do homem era “sérieuse due au cerveau”. E, acrescenta Denise Noël que, sendo a corrente impressionista seguida por detractores da forma tradicional, foi estilisticamente assimilada às características femininas pelos críticos. Na verdade, passados que são mais de cem anos ainda as mulheres têm dificuldade em ocupar o espaço que lhes é devido nas artes e na literatura.

Não deve ter sido fácil a caminhada de Sofia de Sousa até Paris. Só a força inabalável de uma Aurélia de Sousa, já experiente da estadia em França a terá ajudado a vencer obstáculos e a superar preconceitos.

Em 1959 adquiriram a Academia Julien Guillaume Met de Penninghem e Jacques d’ Andon, a qual que em 1968 se transformou na École Supérieure d’ Arts Graphiques.

Em 1900, em plena Exposição Universal de Paris, Sofia junta-se a Aurélia que estava lá desde 1899. Marques de Oliveira, seu mestre na Academia Portuense de Belas Artes, naturalista como outros que na mesma época frequentava todo o ambiente artístico de Paris, estava vocacionado para a pintura Histórica. Sofia estava mais propensa para o retrato. António Carneiro, mais simbolista do que naturalista ou talvez ele próprio, também esteve em Paris. E, pelas descrições de Ana Simioni, Arthur Valle e Denise Noël foram alguns os latino-americanos, inclusivamente brasileiros e uma multiplicidade de artistas das mais diversificadas nacionalidades que proporcionou a oportunidade de assumir atitudes, reflectir outras tantas e, se, por um lado prevaleceu a aceitação, outras foi a revolta.

Muito pouco se sabe sobre a estadia das duas irmãs em Paris.

Maria João Oliveira no seu livro sobre *Amélia de Sousa em contexto*, referencia que a Académie Julian seria “uma das mais destacadas, senão mesmo a mais prestigiada” das academias particulares.

Muitas foram os portugueses que procuraram nestas academias um outro saber, fazer e viver. Assim Leal da Câmara, Celso Hermínio, António Carneiro, Cândido da Cunha, Aurélia e Sofia de Sousa, Eduardo Viana, Dordio Gomes e outros tiveram a oportunidade de participar e vivenciar um mundo de experiências e saberes num pólo de educação artística, mesmo competitiva, de inovação e realização.

A partir de 1880 as aulas na Académie Julian deixaram de ser mistas e passaram a ter turmas exclusivamente femininas, evitando que coabitassem nas aulas de modelo vivo.

Não era apenas a pintura que se procurava desenvolver neste mundo artístico e “de muitas e variadas gentes”. A escultura era também exercitada por escultores e escultoras. Ana Cavalcanti Simioni no seu trabalho fala de Julieta de França, brasileira que em 1901 frequentava a Académie Julian, talvez contemporânea das duas irmãs.

Todo o processo vanguardista e de modernização desta Academia significava absorver aspectos formais de uma nova arte, uma outra temática e definir inovações estéticas e, talvez, um certo universalismo.

As referências artísticas estavam essencialmente assentes em dois grandes pintores: Jules Bastien – Lepage (1848-1884) e Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898). Além disso Puvis desenvolveu a arte da Pintura mural. E, lembrar-me eu, da pintura mural que existe de Dordio Gomes no pavilhão que foi de arquitectura da antiga Escola Superior de Belas Artes do Porto, hoje Faculdade de Belas Artes. Não posso esquecer Berthe Morisot e Mary Cassat, que frequentando a Académie Julian foram capazes de superarem o estatuto de amadorismo para o de profissionais, numa aprendizagem técnica e prática dignificando e valorizando as capacidades e qualidades das mulheres.

Aurélia de Sousa chegou a Paris a 27 de Setembro de 1899. Vai para Montmartre, Passage des Panoramas nº 27. Não aprecia os franceses classificando-os de “fúteis e malucos” (Oliveira, 2006, pp. 356). Em 1900, Sofia junta-se a Aurélia em Paris que está instalada na Rue d’ Assas, nº 122. Eram apelidadas de “Grand Sou” e “Petit Sou” (Oliveira, 2006, pp. 358) as irmãs Aurélia e Sofia de Sousa. Conversavam, bebiam, comiam merengues e divertiam-se e frequentavam restaurantes.

Segundo Maria João Oliveira, em 1900, o impressionismo ou mesmo o já pós-impressionismo estava num prenúncio de saturação e ansiava-se por algo mais elevante e enriquecedor. “Assiste-se então a uma espécie de retorno àquilo que era considerado pintura do pensamento, savante, que implicava capacidade técnica, mas também inventividade plástica e investigação histórica” (Oliveira, 2006, p. 359).

Aurélia ganhou a 4 de Fevereiro de 1900 um prémio da Academia partilhado com Cécile Baudry. Não deixando, contudo, de numa carta a sua irmã Luísa referir o seguinte: “Vou entrar num concurso mas não me dá palpite, entram muitos homens e onde eles entram as mulheres ficam logo p’ra o lado. Ainda não sei se entrarei. Se vir que é difícil não entro” (Oliveira, 2006, p. 361). Sabe-se que visitaram a grande Exposição Universal. Conviveram com Teixeira Lopes, Aurélio da Paz dos Reis, seu vizinho da Quinta da China, Ramalho Ortigão que visitou Eça de Queirós e o acompanhou até à Suíça, na busca de remédio para os seus males. Eça, Consul em Paris, morreria em Agosto de 1900.

De viagem pela Bretanha, mais especificamente por Auray, as duas irmãs partiram talvez para se confrontarem com o exotismo, o selvagem e o primitivo que tanto exaltou Gauguin. E, também, foram vários os portugueses que passaram nesta Bretanha para sentirem todo o misticismo e magia do mar e do rural: Sousa Pinto, Veloso Salgado, José Brito, Carlos Reis, etc. Porquê a região de Auray escolhida por Aurélia e Sofia? Citando Baudelaire, o poeta da simpatia de Aurélia: “Doce país de Auray, tece uma geografia de luxo, calma, voluptuosidade, juntando intimamente terras e bosques, redes de riachos”, com “fluidez de aguarelas e penumbras de águas-fortes” (Oliveira, 2006, p. 364).

Penso que retiveram muito do que viram num subconsciente e que mais tarde reproduziram o que retiveram com o mais significativo do seu ver introspectivo. É notório que outros trabalhos já realizados em Portugal têm reminiscências de toda esta busca. Em 1901 preparam o regresso a Portugal. De 30 de Abril de 1901 existe um documento da Académie Julian em que Rodolphe Julian atesta o seguinte: “Je certifie que mesdemoiselles de Sousa ont travaillé à divers reprises dans m^{es} ateliers, sous la direction de M. Mrs J. – Paul Laurens et Benjamin Constant. Elles y ont eu du succès et font présagier d’un fort talent”. E regressaram em 1901, snão em que antes tenham visitado a Bélgica e a Holanda – Antuérpia, Amesterdão e Haia – e, possivelmente Espanha. Certo é que Aurélia depois do regresso de Paris voltou a viajar várias vezes até à sua morte em 1922.

Para Sofia restou a memória dos anos, em Paris, dos concertos, os museus, do palpar de uma cidade em constante mutação, propícia à mulher artista do século XIX/XX. A fogueira e atitude divertida de Sofia permitiam um ambiente de humor e alegria.

Feliciana de Sousa, sobrinha de Aurélia e Sofia de Sousa, descreve-as “como género e génios completamente diferentes” (Feliciana, 1996, p. 27). Aurélia tinha uma forte personalidade. Já Sofia primava pelo exagero, bom humor e força de espírito. Sofia, além da pintura cultivou o canto: “Tinha uma voz admirável que abrangia os registos de contralto e soprano, com timbre fortemente dramático” (Feliciana, 1996, p. 27).

É esta mesma sobrinha que num dos seus testemunhos escreve que “Quando se encontrava em Paris, aconteceu apresentar-se como cantora numa festa organizada pelos alunos da sua escola. Foi uma autêntica revolução de entusiasmo. Queriam que se fizesse cantora! Mas a tia Sofia, se era cantora pela voz, era pintora pelo coração” (Feliciana, 1996, p. 27).

III. Mulheres vestidas de preto

As fulgurantes, vivas cores
Das tuas vestes indiscretas
Lançaram no espírito dos poetas
A imagem de um balet de flores.
Tais vestes loucas são o emblema
Do teu espírito travesso
Ó louca por quem enlouqueço
Te odeio e te amo, eis um dilema.

Baudelaire, Flores do mal

Sempre que entro no Museu Nacional Soares dos Reis confronto-me com o catálogo de apresentação do Museu com a representação da pintura de Henrique Pousão daquela jovem “*Senhora vestida de Preto*” de 1882 que, de olhar perscrutador numa posição de atenção defensiva, num perto ou distante com o que algures se estava a passar. Tão jovem e de preto, quando a sua juventude a pressupunha alegre, expansiva e vestida de uma cor vistosa e feliz.

Numa das minhas pesquisas pela revista “Museu” encontrei um texto de Mónica Baldaque sobre uma comunicação que apresentou na Ordem dos Médicos do Porto, em 13 de Junho de 1997, em que se expunha precisamente sobre esta pintura de Pousão. Apresentava ela, que muitos eram as mulheres de preto que desde Malhã, Artur Loureiro e Acácio Lino como no “*Retrato da Lininha*” se apresentavam vestidas de preto, melancólicas, emplumadas, iluminadas por luzes quase sempre difusas, de idades mal definidas, olhar distraído ou distante...

Essas pinturas eram quase sempre em suportes pequenos “esbocetos”, de uma construção colorida numa caminhada Impressionista.

Foi pintada em Roma esta figura misteriosa num ambiente distinto.

A sua interioridade, a sua pose formal e cuidada faz-me reflectir sobre esta mulher.

Nietzsche afirmava que: “uma mulher vestida de preto e calada parecia sempre inteligente”.

O seu sentido era mesmo o de minorizar o estatuto da mulher, mas ao mesmo tempo reforçar todo o sentido de vestir de preto.

Aurélia de Sousa pintou a mãe baseada, talvez, numa pintura de James Whistler, fundamentada na arte holandesa e, já, com sinais de um japonismo que o ia abrangendo. Sendo também perceptível a influência de Corot.

Não vou de forma alguma alimentar o sentido misógino de Nietzsche, mas da simbologia do preto e, também do silêncio que era, ou ainda é, imposto às mulheres. Numa conferência a que assisti, proferida pela escritora Lídia Jorge, em que ela reforçava a “sonsice” da mulher de que ela muitas vezes se serve, ou servia, para conseguir ultrapassar dificuldades e pleitos.

Mónica Baldaque, talvez mais positiva, confere ao silêncio, uma outra forma de entendimento, como a simbiose de todas as propostas, soluções, aceitações e lutas, evitando um deambular de pensamentos, revoltas que nem sempre exprimem com exactidão o que vai na alma de cada mulher.

Não concordo que, como ela afirma, que “a palavra dissimula os pensamentos” eu penso mesmo que a palavra, bem explícita, expressa, certamente, os nossos pensamentos.

Há quem pense que o preto é o fim de todas as cores que começaram no branco. Há quem pense que o preto contém mesmo todas as cores. Para mim, o preto é mesmo preto e representa tristeza, dor, o fim, do qual se fecha o mistério e a alma chora.

Nesta jovem “senhora de preto” de Pousão alegoricamente está implícita qualquer coisa que a inquieta, amedronta, interroga e a não faz feliz.

Para Mónica Baldaque não se trata de uma ocupação ou de qualquer aspecto da vida quotidiana. É apenas uma atitude. E de quantas atitudes não é feita a vida quotidiana de uma mulher?

Aurélia de Sousa, a determinada irmã de Sofia, pintou este quadro da mãe em 1900. É uma tela grande de 147x106 cm pintada a óleo. Inspirou-se, certamente, na pintura de James Whistler, composição a negro e cinzento, da mãe do artista de 1871, numa tela um pouco maior de 145x164 cm, que se encontra no Museu do Louvre em Paris. Whistler pode ser considerado um pré-rafaelista inglês pela sua vivência em Londres partilhando o meio artístico e a poesia envolvente desta época.

Também ele esteve em Valparaíso-Chile, onde Aurélia nasceu. Há neste artista coloridos suaves e certos arabescos que denotam já um certo japonismo.

Se a semelhança é evidente, neste caso, a “atitude” é bem diferente. A única identificação estará em duas senhoras idosas sentadas numa cadeira e vestidas de preto.

A mãe de Sofia pintada por Aurélia é bem a matriarca de uma família em que predominam mulheres e, que, corajosamente, e com toda a frontalidade têm de ser elas

próprias, afrontando uma sociedade que a todo o tempo as fiscaliza minuciosamente nas tais atitudes e para além do que a maldade humana pode dilacerar nos sentimentos e nas vidas. O fundo faz lembrar um céu escuro de Turner. O vestido longo deixa apontar um sapato elegante num chão colorido, em que o laranja dá ao preto um tom azulado de sublime esperança.

A senhora está sentada, mas atenta aos movimentos da casa, de mãos prontas para acolher. Para mim, é um expressivo quadro e pintado com muita inteligência. Sofia, não está ausente deste quadro porque há pormenores que foram impostos por uma mulher a quem o desenho era muito importante.

A mãe de Sofia, Olinda Peres, casou com quinze anos com António de Sousa, de trinta anos de idade. Tiveram sete filhos, dos quais seis eram raparigas.

Em 1874 António Sousa morre quando Sofia tinha cerca de quatro anos.

Do casamento de D. Olinda apenas se sabe que “o casamento foi prolífico, ao que tudo indica, na medida inversa da felicidade” (Oliveira, 2006, p. 318). De António de Sousa fala-se de uma vida “movimentada e aventureira”, à procura da fortuna que lhe permitisse regressar ao seu país”. Pelos testemunhos de D. Olinda o marido seria um homem rigoroso e correcto, mas com certos humores instáveis. Muito ao estilo do homem daquela época ou de todas as épocas.

Adquirir a Quinta da China foi o culminar de um homem que sempre lutou para alcançar os seus objectivos.

“A esta morte, insinuada como trágica, estarão associados alguns esqueletos guardados no armário familiar que deixaremos fechado” (Oliveira, 2006, p. 320).

Enigmático este desabafo de Maria João Oliveira. De que morreu e porque morreu António Sousa nada se sabe. Apenas que, era “homem raro e singular” (Costa, 1937, p. 33) que muito viajara em busca de melhor vida e de um filho varão que culminaria todo o seu sonho e a quem estariam “destinados gestos gloriosos, napoleónicos” (Oliveira, 2006, p. 320).

A mãe assume toda a administração da enorme casa. “Esta curiosa sociedade era abrigada e suportada pela bonomia e inteligência da mãe Olinda, a quem toda a gente venerava” (Oliveira, 2006, pag. 368).

A irmã Luísa cumpria as tarefas domésticas, tal como Aurélia, Elvira e Sofia que não casaram. Por opção? Ou, talvez, porque não lhes apareceu o noivo que se enquadrasse na sua classe de um estatuto de burguesia portuense. De Aurélia, constava ter-se apaixonado por um Cristiano de Moraes, mas de profissão modesta a que a família intransigente se opôs.

Foi um amor com coração de mulher. “ A verdade é que o celibato, se foi drama para a mulher Aurélia representou uma bênção para a Aurélia artista” (Oliveira, 2006, p. 323).

A mãe Olinda volta a casar com um tal Santos Pereira talvez na esperança de maior estabilidade, numa comunidade familiar de seis mulheres, já que o filho varão César se encontrava no Chile, devido a problemas familiares. Deste casamento nasce Victor, que mais tarde acompanhará as irmãs Sofia e Aurélia nas suas deslocações para pinturas “naturalistas” longe do seu núcleo familiar.

A mãe Olinda é comunicativa, alegre, exuberante e também artista. Porém, vive numa sociedade que exige que a mulher seja um membro de um gineceu ao estilo grego bem protegido e íntegro.

De D. Olinda, Aurélia e também Sofia herdaram um certo espírito de enfrentar a vida com uma certa ironia de carácter inteligente. Logicamente que as imagens que chegam até nós, são as de uma fotografia de menina que começa a saber da vida que vai arrostar, certamente, interrogativa e receosa. A outra, pintada por Aurélia já com uma certa idade, mais segura, mas sempre na expectativa de muitas resoluções a tomar, e segura de uma vida cheia de experiência e sabedoria. No preto, como urgia numa família da burguesia “terratenente, com todas as aparências de riqueza e distintos sinais exteriores, corresponder dificilmente à realidade” (Oliveira, 2006, p. 321).

A normalidade da vida para cada ser, neste fim de século, era casar as filhas e os filhos com consortes de posses. A vida era de aparências e a burguesia não se ajustaria, nem seria de bom-tom expor-se a qualquer trabalho. Tudo era calibrado, calculado, explorado, desvalorizando sentimentos ou emoções.

Era necessário manter o estatuto que os ia regendo

Sofia aprendeu a tocar piano, bordar, falar francês, jogar e pintar. Caetano da Costa Lima, aluno de Roquemont, ter-lhe-á ministrado as primeiras lições de pintura.

Em pintura tudo já tinha sido explorado pelas duas irmãs e, até pela mãe, que gostava de acompanhar as aulas das filhas. Mas permitir que frequentassem a Escola de Belas Artes era algo que não podia consentir. A uma menina de boas famílias não seria aconselhável frequentar uma escola sem uma vigilância familiar.

“Venho da Escola de Belas Artes” foram estas as palavras que Aurélia e, talvez, secundada por Sofia, afrontaram a mãe, depois de tomarem a decisão de frequentarem a escola. Segundo Feliciano Oliveira a reacção da avó resultou em “ralhas e cenas de violências”. Estavam resolvidas, contra tudo e contra todos, a seguirem os seus sonhos e ambições. Frequentaram pintura histórica com o professor pintor Marques de Oliveira.

Uma descrição de Joaquim Lopes, que um seu aluno lhe transmitiu fala do “respeito causado no curso, certo dia, em que Aurélia de Sousa entrou no átrio da Escola, vestida de veludo preto, caindo em longas pregas, avivado apenas por uma

delicadíssima gola de renda branca. No chapéu, que era igualmente negro e do mesmo tecido, como único adorno a leve e casta brancura duma vasta pena” (Lopes, 1939, p. 78).

A sua sobrinha Feliciano descreve a tia Aurélia como uma mulher pouco preocupada com a moda. Não podia, contudo, inibir-se de se apresentar numa sociedade que a conotaria pela forma como se vestia e, naquele momento, ela tinha a consciência de que a dignidade como se vestiria seria uma forma de impor respeito e revelar a importância que se impunha.

Conta Feliciano que uma vez Sofia lhe fez ver que devia ter mais cuidado com a roupa que usava, não se descuidando na apresentação mas talvez mais a seu gosto. Eram realmente de temperamentos opostos estas duas irmãs.

D. Luísa de Sousa, irmã de Sofia, também foi pintada por Aurélia. Solteira, manteve-se na casa numa ligação de uma comunidade de mulheres e crianças que a sociedade quase confinava a um convento, onde todos colaboravam e se protegiam.

É uma pintura que expressa toda a acção de uma vida. Vestida de escuro, de um preto a que a luz tonalizou quase indefinido. Adelaide Duarte, que escreveu sobre Aurélia, relaciona-a com a paleta de Columbano. De facto, uma luz intensa focaliza-se no rosto e dá-lhe um “tratamento fantasmagórico” (Duarte, 2010, p. 45). Columbano, na minha opinião, era pouco psicólogo e a sua misoginia não lhe consentia pintar o rosto de uma mulher de frente.

Mesmo no retrato que pintou de Maria Cristina, numa tentativa de alterar a obscuridade das suas telas que lhe era peculiar, o olhar da jovem está numa direcção oblíqua. Aqui, Aurélia retrata a irmã como uma companheira atenta, resguardada, forte, mas quebrada numa vida de conformação onde os adereços da casa e os livros foram, afinal, o seu quotidiano. Representa a futilidade de uma vida. O preto, o escuro é realmente a protecção total.

E, neste painel de vida e de vidas, as mulheres de preto fazem-se representar como heroínas de uma luta de libertação.

Vivia-se um mundo no masculino, onde tudo lhes era permitido, numa permissividade que ultrapassava muitas vezes comportamentos e posturas que subalternizavam a mulher e a criança a seres sem direitos numa condição de dependência e abandono. A mulher era simplesmente a fêmea. A sua função era dar novos seres ao país. Era máquina reprodutora, sem direito a expressar a sua sexualidade. Qualquer expressão mais excêntrica era apelidada de nada dignificante. Tinha apenas uma representação simbólica, jocosa, fraca, débil, etc.

Li, de Maria Luísa Malato Boralho na revista “As Artes entre as Letras”, de 12 de Janeiro de 2011, um artigo bastante pertinente, porque sendo deste século, remete-nos para uma reflexão para dar à mulher o lugar que lhe pertence na universalidade do conceito de direito de ser humano numa igualdade, e, porque não, superioridade, que lhe

vai assistindo. Assim, escrevia ela, referenciando Rousseau, o seguinte: “Na união dos sexos, cada um concorre igualmente para um objecto comum, mas não da mesma forma (...) um deve ser activo e forte, o outro passivo e fraco. É preciso que ele vele e possa, bastando que ela resista um pouco”. Mas na vida pública o homem teria o dom da palavra e a mulher remeter-se-ia a um silêncio.

Não pensem que tal atitude está arredada da mentalidade actual. Em várias pesquisas tive a oportunidade de verificar que esta atitude ainda prevalece em muitas famílias.

Continuando na sua exposição escrita, Luísa Malato acrescentava: “O Dr. Virey, tendo pesado e medido, pelo menos até 1810, inúmeros crânios, afiança que os masculinos contêm mais três ou quatro onças de massa cinzenta, ficando assim demonstrada a infinita sabedoria da natureza que dotara o homem com igual excelência para as artes militares e as batalhas do espírito”

Perante tanta adversidade, que resta à mulher do século XIX e ainda hoje, no século XXI, de ainda ser exercida a excisão feminina, o impedimento de escolaridade e, mais do que o vestido preto, a proibição de amar e o dever de tapar integralmente o seu corpo e ser obrigadas a estarem recolhidas em lugares vigiados.

Luísa Malato vai mencionando sobre os condicionalismos da mulher em 1811. “As mulheres (ainda que restritamente das classes aristocráticas, em Portugal) aprenderão entretanto a ler, a escrever. Não podendo sair de casa, organizarão em sua casa salões literários, onde os homens falam e entretanto ouvem as Natércias, as Alcipes, as Tirces, as Francílias”. Todavia, a mulher arrojou-se a invadir o espaço público e passa a ser assexuada, masculina, viril a quererem ser homens, quando apenas queriam ser mulheres. Pelo contrário, os homens efeminizam-se e tornam-se “dandies”, vestem roupas exóticas e atitudes pouco inerentes à sua posição de homens. Já dizia Almeida Garrett num dos seus livros sobre Educação que caminhávamos para o sexo neutro.

Qual deles? Pelo que se vai observando as tendências não estão a ser favoráveis aos homens. E, Luísa, termina o artigo: “tão parecidos são os homens e as mulheres. Invasivos, evasivos. E por isso é tentador não complicar. E odiar os invasores, todos que vão para casa. E manter as mulheres religiosas a cuidar dos filhos em casa”

O preto das roupas das mulheres era representação de um luto, de protecção, de mistério, numa tentativa de se isolarem e se esconderem do mundo que as continuará a hostilizar.

E, porque Florbela Espanca, contemporânea do tempo de Sofia, era uma mulher que se atreveu a contestar as regras impostas, vou citar uns versos de um dos seus sonetos:

E quanto mais no céu eu vou sonhando,

E quando mais no alto ando voando,

Acordo do meu sonho...E não sou nada?...

Mas as mulheres da Quinta da China eram cultas, liam, viajavam, visitavam museus e tinham a noção de quanto a mulher era marginalizada, ostracizada e ridicularizada.

Numa fotografia tirada em casa, Aurélia de Sousa fez toda uma encenação num enquadramento em que expressa o que publicamente não poderia fazer.

Toda vestida de negro centraliza a foto tendo por trás uma enorme cómoda. Sobre ela muitos livros em várias pilhas. Pendurados alguns dos seus chapéus (não era de bom tom uma senhora andar de cabeça descoberta), e pequenas pinturas nas paredes com representações de mulheres e, mais uma vez, a sua face denota revolta e questiona o porquê de tanta crueldade numa sociedade tão desigual e cínica.

“Era uma mulher bonita e elegante, que disfarça esses atributos. A bata preta é uma espécie de afirmação profissional: sou pintora e estou de luto” (Oliveira, 2006, p. 11). Muitos livros deviam circular em casa. Sofia também os teria lido. Eram os livros possíveis: Madame de Sevigné, Mariana Alcoforado, Jane Austen, as irmãs Brontë e Emily, Júlio Dinis, Garrett, Florbela Espanca.

O seu cérebro conseguia assimilar o que lia e atingiu a abstracção. Apesar de pequeno como cientificamente era referenciado “a sua estrutura é menos engelhada, as convulsões menos bonitas, menos amplas” (Oliveira, 2006, p.78).

Seria, resumidamente como afirmava Baudelaire, “o emblema da animalidade”.

A pintora Berthe Morisot, também ela aluna da Academie Julian de Paris, muito bela mas sempre vestida de preto ou de escuro, de olhar melancólico mas atento e profundo.

Muitas foram as pinturas que encontrei ao desfolhar os livros dos pintores mais representativos do século XIX com mulheres vestidas de preto.

Goethe referia-se ao “efeito sensual das cores e o preto, mais do que sensualidade, é o silêncio, o infinitivo e aquela força massiva que uma mulher pode enaltecer. O negro tem ainda uma função ideológica e social.

O grande pintor Lupi retratou D. Maria das Dores Sousa Martins em 1879, mãe de Dr. Sousa Martins numa tela a óleo de 78x63 cm duma expressividade e dum verismo que nos transmite a paz de alguém que aceitou a vida, olhando-nos sem receios, nem remorsos. Vestida de preto, discretamente marcando a gola e punhos com leves

rendas. Utilizando o “esponjoso” dá ao retrato um relevo, com pinceladas gordas e luminosidade e velaturas de cor pura. É um quadro comovente.

O sol morreu...e veste luto o mar...

E eu vejo a urna de oiro, a balouçar,

À flor das ondas, num lençol de espuma

(Florbelá Espanca)

Muitas são as pinturas em que quase todos os pintores retrataram mulheres vestidas de preto com expressões de saudade, tristeza, reflexão, ou simplesmente, num desalento e luto de alma.

A missão da mulher confinava-se no século XIX aos limites da casa e subvalorização da actividade doméstica, era considerada como socialmente inferior.

Quase que a sua função era a reprodutora da “raça”. Socialmente havia e, ainda subsiste, a divisão de uma infra-estrutura que ideologicamente dá ao homem um poder sobre a família impondo a supremacia da sua vontade para além das outras vontades. Falo com conhecimento e vivência do caso. O trabalho de mulher baseava-se em factores afectivos e sentimentais – “a dedicação, a abnegação e o amor” (Mattoso, 2011, p. 200).

António Carneiro (1872-1930), pintor simbolista ou “o pintor que nasceu poeta”, é contemporâneo de Sofia de Sousa. Homem que sentiu a dureza da vida e o abandono na sua terra de origem, Amarante.

Casou com Rosa Carneiro e tiveram três filhos. Maria Josefina (1898-1925) foi a única filha do casal, que casando cedo também morreu cedo. Não foi feliz no casamento e, isso, foi causa de grande mágoa para António Carneiro.

Rosa Carneiro foi a sua companheira de todos os momentos. O artista vivia na procura de uma existência simples e, sempre, com a preocupação do bem-estar da família. “A sereníssima vida que eu aspiro, respirando forte nos horizontes puros de sonho e do pensamento; por claustro, a Arte, por e o meu sentir”.

Era esta a atitude de António Carneiro perante todas as batalhas ideológicas que envolviam a sociedade de então.

O seu quadro “Rosa com crisântemos”, que tive oportunidade de ver na Quinta de Santiago em Matosinhos, numa exposição retrospectiva do seu trabalho artístico é uma tela pintada a óleo de 153x113.5 cm e que faz parte da colecção da Câmara Municipal de Matosinhos.

É um quadro cheio de simbolismo, de uma luminosidade incrível e que expressa uma mulher ainda jovem vestida de preto, num luto bem definido, com um fundo escuro, bem escuro. Representa a sua mulher Rosa. A mão esquerda iluminada ressalta a saia do vestido preto comprido. As flores são todo o calor amoroso que só os seus tons quentes podem reproduzir. Estão bem perto do seu coração e os seus reflexos acariciam e aquecem-lhes o rosto. A tristeza consome-a, a alegria das flores confortam. Este quadro, para mim, é muito bonito com uma dimensão proporcionalmente elegante e de uma sensatez sem limite.

Creio, e quase posso jurar, que nas obras sobre António Carneiro dificilmente aparece esta pintura, este quadro de amor. Para ti, Rosa, que partilhaste tantos momentos felizes e outros nem por isso, com este pintor em que o sentimento prevalecia mais do que a razão, vai esta homenagem. E, como dizia Manuel Laranjeira, “A luz é a mais expressiva linguagem das coisas” (Castro, 1972, p. 58).

O “Mongezinho de Nova Sintra” que fazia pequenas esculturas com a cera das velas dos enterros que os “meninos do colégio de Nova Sintra” acompanhavam, fez-se, artista de almas e com calma.

“*Ecce-Homo*” também fazendo parte do espólio da Câmara Municipal de Matosinhos, é certamente, sem ambiguidades, o homem em toda a sua plenitude, totalmente despojado e sincero.

Foram muitos os artistas que se auto-retrataram com uma atitude análoga a um santo. Aurélia, irmã de Sofia, fez-se auto-retratar vestida de Santo António, para relacionar com o seu dia de nascimento, 13 de Junho de 1866. Neste trabalho da irmã de Sofia de 1902 há um estudo de mãos, que muito se assemelham a um quadro de Dürer, que é o de “Cristo entre os doutores” de 1506. Desenhar mãos, é para mim, algo complicado, mas Dürer, prima pela facilidade de as desenhar. Lembro a sua obra “São Jerónimo” de 1521 ou “Madona com pintassilgo-verde”. Aliás, Aurélia deve ter sido fascinada por este pintor. Vários retratos deste artista revelam uma sensibilidade muito especial para os olhos e as mãos. Não serão estas partes do nosso corpo que melhor definem uma personalidade, um temperamento, um comportamento que nos vai caracterizando? Presente, para mim, o auto-retrato de Aurélia, irmã de Sofia “De casaco vermelho” mais do que me impressionar, congratula-me numa comunhão de sentimentos. Instintivamente encontrei-me com o auto-retrato de Dürer “Em casaco de peles” de 1500.

Mesmo a cor vermelha do casaco e o azul com galão e medalhão, têm uma semelhança pictórica com as pinturas de Dürer. Neste artista o olhar dos retratados é de uma expressividade íntima que impressiona.

E, penso mesmo, como depois me regozizei por Maria João ter feito a mesma analogia (Oliveira, 2006, p. 497) timidamente numa pequena nota de rodapé do seu livro. Mas é evidente este reforço de uma expressão que nos acusa, recrimina e não

perdoa. É mesmo um estado de saturação impossível de suportar. Mais peremptória é a Maria João que concluiu a sua observação: “Sou mulher e sei para onde vou”.

Lupi (1826-1883) imprime nos seus retratos olhares com uma grande interioridade e o retrato de Leonor do O´ Talone de 1862 apresenta uma severidade e sobriedade no vestir que se assemelha a este auto-retrato de Aurélia. Mas, como é de mulheres de preto que quero falar e tenho junto de mim, um livro com alguma da sua obra que muito admiro, o quadro “Os primeiros bordados” de 1879, em que a mulher está vestida de preto, tem muito do estilo dos interiores de Sofia de Sousa.

Há outra mulher retratada de preto com uma longa vida de mulher de luta, D. Antónia Adelaide Ferreira, mais conhecida pela Ferreirinha. Nasceu em 1811 e faleceu em 1896, com 85 anos e tantas vezes a caminho do Porto ou de regresso à Régua, passou pelo Rio Douro. Da Quinta da China era fácil e agradável seguir a movimentação dos barcos de mercadorias e de pessoas. Determinada, inteligente e corajosa, construiu um grande império no século XIX no comércio do Vinho do Porto e da exploração de quintas para o cultivo da vinha e outras plantações. Contratou colaboradores, construiu armazéns, recusou títulos nobiliárquicos e foi um grande espírito de solidariedade humana. O seu trabalho teve o mérito de nunca se ter submetido ao poder.

Relaciono a vida desta mulher com uma frase de Sofia de Melo Breyner, algures num livro: “Amei a vida como coisa sagrada”.

A Ferreirinha tudo que fez foi com um amor sagrado porque tudo refloresceu e produziu-se com amor.

Para proteger a sua filha Maria Assunção, então com 12 anos, das ameaças do poderoso Duque de Saldanha em raptá-la para casar com o filho, fugiu disfarçada para Espanha e depois para Inglaterra onde vive uns tempos exilada.

A sua vida é obstinação e esforço. Combate as pragas da filoxera e do oídio aconselhando-se, experimentando e, assim, conseguiu erradicar o mal das vinhas.

Sobrevive ao naufrágio do Cachão da Valeira onde desapareceu o seu amigo Barão de Forrester, em 12 de Maio de 1861.

Para ela o “Douro não precisa de nada universal, além do sol, da chuva e do vento. O que precisa é de leis universais que protejam ao mesmo tempo, o lavrador e o cavador”. Sempre organizou o seu império com mestria e um grande sentido de humanidade e ajuda. Mandou construir estradas, caminhos-de-ferro e deu trabalho a cerca de mil operários.

Esta mulher veste de preto com um vestido levemente adornado, de rosto suave mas atenta, de braço pousado numa mesa junto a uma coluna de base bem resistente. O leque serve para se refrescar das longas distâncias a percorrer pelas vinhas do seu “reino”. É um quadro de Manuel Moura de 1888, alguns anos depois de ter ficado viúva

pela segunda vez. Óleo sobre tela tem a dimensão de 105x116 cm. Imagem gentilmente cedida pela Sogrape.

O preto na civilização ocidental estava associado à morte ou à sensação de renúncia. Antigamente as pessoas que enveredavam pela vida de clausura religiosa, ou mesmo de entrega a uma vida dedicada a Deus, vestiam-se de preto.

Associado à morte, às trevas, ao mal e outras conotações negativas, confere também o estatuto de nobreza, distinção e elegância.

Na Grécia antiga o preto simbolizava a vida porque, segundo eles, o dia nascia da escuridão.

O preto é neste século XIX a representação social que nos permite entender a estrutura de uma sociedade nos seus atributos morais, intelectuais e físicos. E, também, definir grupos sociais, cultura e mesmo uma função ideológica.

O pintor Antonio Ramalho (1859-1916) foi o grande retratista da burguesia deste século e, também ele pintou um retrato da “Senhora de Preto”, óleo sobre tela, datado de Paris de 1884, que num fundo castanho-avermelhado representa uma senhora, ainda jovem, sorridente, toda de preto, incluindo o chapéu.

Não deixa de ser inovador o facto de a senhora expandir um riso liberto e de felicidade. Facto que é pouco vulgar, ou não seria muito aprovado em termos de “bons costumes”, uma senhora sorrir, neste país de tradição que exigia à mulher grande recato e contenção de atitudes, que seriam possivelmente entendidas como provocatórias. O vestido realça o busto bem definido, um rosto mesmo que não esteja em posição frontal, mas bem iluminado. É um contraste cromático, sóbrio mas bem escolhido.

Deste pintor, encontra-se o quadro “O mendigo” na casa Museu Marta Ortigão onde se encontram muitas das obras de Sofia de Sousa. A inclusão deste pintor de corrente naturalista, discípulo de Silva Porto, representa o gosto de um sentido de crenças e sentimentos.

Mas as mulheres de preto fazem parte de um mundo de representações.

Sofia de Sousa, incluída numa visão naturalista é escolhida para pintar a Baronesa de Nova Sintra. E introduzi aqui António Ramalho porque encontro muitas analogias nas suas formas de pintar e desenhar. As crianças retratadas por António Ramalho têm as mesmas características e formas de expressão dos retratos feitos por Sofia.

Há um quadro, que faz parte de uma casa leiloeira que não permitiu que o fotografasse, que tem o mesmo traço dos retratos de António Ramalho o menino Gil Guedes Cabral e Margarida (1885).

A Baronesa de Nova Sintra é uma senhora já de certa idade e a quem Sofia dá ao seu rosto um leve sorriso e uma expressão de uma certa bonomia que nos tranquiliza a alma.

Está numa posição frontal, tendo o lado direito iluminado com uma luminosidade discreta.

Na cabeça, um chapéu desprezioso, sem jóias e um lenço que levemente separa a carnação do vestido. Preto bem preto, os punhos do vestido apontam um pequeno folho também ele pouco perceptível.

Mas as mãos são de um trabalho impecável, num despojamento de entrega total.

Maior humildade, simplicidade e verdade não era possível.

Este quadro com as dimensões de 106,5 x 84,5 cm não está datado e faz parte do acervo da Santa Casa da Misericórdia do Porto e está assinado. No quadro foi escrito posteriormente que a Baronesa morreu a 6 de Março de 1899. O quadro foi logicamente pintado antes desta data.

A Baronesa é D. Albina Augusta de Araújo, natural de Viana do Castelo e casou com o Barão de Nova Sintra, José Joaquim Leite Guimarães (1808-1870), natural de Guimarães. Negociante e capitalista, foi um grande benemérito.

Casou em 1846 e embora tivesse tido filhos, todos morreram ainda novos. Resolveu ser um protector das crianças órfãs e dos que viviam da mendicidade.

Doou parte dos seus bens ao Colégio de Nova Sintra e para a manutenção das instituições que filantropicamente criou. Recusou o título de Visconde.

O sorriso leve da Baronesa de Nova Sintra, como um outro desenho de uma senhora idosa, que também encontrei numa leiloeira-alfarrabista, datado de 1917 e assinado Sophia Martins, as expressões são semelhantes, o que leva a deduzir que o ambiente de boa disposição se estabelecia entre retratada e pintora.

Já Darwin (1809-1882) no seu livro *“The Expression of the Emotion in Man and Animals”* dizia: “Assim, detive-me a observar gravuras e fotografias de muitas obras famosas, mas, exceptuando alguns casos, não obtive delas nenhum proveito. A razão para isso prende-se, sem dúvida, como preparar o facto de nas obras de arte a beleza ser o objectivo principal; e o facto é que uns músculos faciais fortemente contraídos destroem a beleza” ou “O riso parece ser a expressão genuína da alegria ou felicidade. Vemos isso, claramente nas brincadeiras das crianças que passam o tempo a rir” e ainda “O brilho e a cintilação do olhar são características de um estado de espírito alegre ou divertido, (...)”.

E, nada mais significativo neste homem que, sempre atento, estudou com afincos e um sentido de observação muito apurado o comportamento e as sensações humanas.

“É difícil para um pintor retratar a desconfiança, a inveja, o ciúme, etc., a menos que se sirva de acessórios que ajudem a clarificar o que a personagem sente, (...)”.

Há sempre uma atenção muito especial do artista para a comunicação de uma linguagem não verbal ou corporal que, instintivamente liberta de qualquer lógica ou raciocínio, permite quase infalivelmente interpretar um acontecimento, um caso, uma atitude.

Para Darwin “O olhar ausente constitui uma expressão muito peculiar e sugere-nos de imediato que a pessoa está perdida nos seus pensamentos (Darwin, 1872).

O desenho permite-nos penetrar na pesquisa, numa ligação cerebral muito específica e exprimir uma atitude.

O corpo e o rosto humano foram através dos tempos o motivo de qualquer composição de carácter plástico. Todos os registos do mais profundo do nosso conhecimento se baseiam na linha de força relacionando-se com os valores, o equilíbrio das volumetrias e no trabalho expressivo da superfície.

Para aesari o desenho é o pai das Artes. Não gostaria de ser exaustiva mas sinto ser pertinente referir um período de um artigo do professor Mário Bismark que num artigo da revista Museu da Faculdade de Belas Artes do Porto de 2005, põe a questão: “Quantos desenhos são necessários fazer para produzir uma imagem, seja ela de que género for? E, numa série de verbos num infinito bem significativo escreve: fazer, rever, errar, recusar, destruir, reconstruir, alterar, refazer, rasgar, exercitar, negar, corrigir, diversificar, clarificar, formar, conformar, deformar, reformar, prosseguir, implicar, exigir...”Porque, para ele, “desenhar não é produzir (imagens), é questionar a (sua) produção”.

E, em Sofia de Sousa a qualidade do seu desenho comove-me. Sofia era a artista igual a si mesma, fiel e sincera.

Foi enriquecedora a pesquisa para este trabalho e, se não consigo exprimir o que vi e li, é porque já não sou capaz de por palavras transmitir quanto os meus olhos viveram de encantamento.

As mulheres de preto identificaram-se com a minha vida.

Veloso Salgado e o retrato de Madame Michon, Lupi com as suas retratadas de preto, Malhoa que tão bem a representa na “Promessa”, Mary Cassat, Degas, Lautrec, Schiele, coloca-as no mundo de boémia e de doença, Abel Salazar, o realista ou nem tanto, Amadeu de Sousa Cardoso, na paisagem, Van Gogh, Paula Rego e outros.

De Munch (1863-1944) é relevante o jogo de luzes e sombras de que as suas mulheres de preto são representativas nos seus quadros.

Todos envolvem um naturalismo muito pessoal em suporte para ambientes muito expressivos. O “grito” (1893) é o auge do desespero. Corpos de preto emoldurados de tons laranja bem fortes.

E, finalmente, a artista Berthe Morisot vestida sempre de preto no enigmático “Le secret de la Femme en noir”

Não posso deixar de mencionar o meu conterrâneo Augusto Gomes, que foi aluno e Mestre de Belas Artes cujas mulheres de preto, cobertas com os seus enormes xailes negros, são as reminiscências da minha infância.

“Há grandes pintores que pintaram muito e rapidamente. É o caso de um Van Gogh ou de um Picasso. Outros são do meu género: trabalham lentamente. O importante, quanto a mim, não é trabalhar depressa ou devagar. Penso que a pintura exige um esforço continuado” Augusto Gomes dizia antes de começar um quadro: faço muitos estudos, totais ou parciais, rasgo muito, deito fora. Um quadro é por isso, qualquer coisa que me sujeita e me obriga a pensar nele constantemente. Pensar dias, meses, anos” (Silva, 2006, p.14).

Muito do trabalho de Augusto Gomes é sobre o trabalho e sofrimento da mulher do pescador de Matosinhos.

Numa exposição sobre a Arte partilhada, do Millennium BCP, que esteve até Novembro de 2010 na Fundação Cupertino de Miranda e Casa-Museu Teixeira Lopes, foram expostas algumas das obras de pintura das mais variadas correntes artísticas. Lá estava A “Velha” (1964), uma mulher de preto, incógnita, sem tempo. O seu autor era Jorge Pinheiro. Faz parte das suas obras de 1960-70. É a representação de uma velha numa larga cadeira, amarfanhada num espasmo de abandono e desalento. O seu olhar é para todos e para ninguém. As suas mãos sem nexos perdem-se no regaço. Está à mercê. Boca comprida, não regateia palavras.

Estas mãos fazem-me lembrar as da Baronesa de Sofia de Sousa. A figuração é diferente, mas aquelas mãos são representativas da posição da mulher que a sociedade não valoriza. Nada sei da história da Baronesa de Nova Sintra, rica, certamente, mas talvez mais mulher-objecto do que mulher com poder.

Mas nem só na pintura se representou a mulher de preto. Há uma escultura de Hein Semke (1899-1995) que representa a dor e que é de 1933, muito pequenina, de apenas 45 cm que representa uma mulher, numa expressão de sofrimento, em material preto. A sua simplicidade de formas faz deste escultor muito representativo da época em que viveu. Ele entendia que, “Só o conhecimento profundo de si permite o conhecimento do outro, mecanismo capaz de construir a harmonia universal”. (Hein, 1989, p. 115)

Ao artista assiste-lhe uma ambiência cósmica, valores poéticos e sentir da vida.

Não podia deixar de referir Florbela Espanca que na visão de Vergílio Ferreira “Cometeu a temeridade de não amar apenas em poesia..” se apresenta numa fotografia toda de preto. Era um luto interior de sua alma abandonada de confronto com a vida.

Que diga o mundo e a gente o que quiser!

O que é que isso me faz? O que me importa?

O frio que traga dentro gela e corta

Tudo que é sonho e graça na mulher!

Florbela Espanca, Sonetos

Não posso terminar sem referenciar Charles Darwin que visitei mais uma vez este ano (2011) na Casa Henrique Andresen, que pertenceu aos avós de Sophia de Mello Breyner, o qual vivendo na época Vitoriana se diferenciava pela sua humanidade.

“E a cada emoção, a expressão é única, elegante, exuberante – mescla de um labirinto ainda por descobrir” (Darwin, 1872)

IV. A mulher e o trabalho

“E Marx continuou:

- Assim, primeiramente, está o Homem face à natureza...

Eu implorei:

- Não digas Homem, diz ser humano.

Mas ele não ouviu. (...) As mulheres tratam dos homens

E os homens fazem ciência”

Isabel Barreno. “*A morte da Mãe*”

Competia à mulher na sociedade portuguesa do século XIX apenas a prática de actividades restringidas ao lar e ao bem-estar da família.

Condicionada pelos elementos masculinos da família teria de ser contida, casta, religiosa, submissa, dependente, obediente e confinada aos conhecimentos que lhe eram permitidos ter acesso. As suas leituras eram vigiadas e limitadas a obras religiosas ou de uma maior abrangência, mas sempre com conteúdos que favorecessem a sua vocação para a família ou para acompanhar o homem nas suas actividades comerciais, mas principalmente o de dona de casa.

Nas classes mais baixas e rurais, elas faziam tudo que se relacionasse com o trabalho da casa, do campo e das pequenas indústrias caseiras, como: tecer, costurar e todo o trabalho relacionado com a conservação, fabricação dos produtos para a alimentação e tratar dos animais.

Nas zonas não rurais, à mulher estava destinado a trabalho de carrejonas, operárias nas diferentes indústrias e venda de diferentes produtos.

Pelo casamento a mulher integra-se na sociedade como princípio de uma dita normalidade: tratar do marido, cuidar da casa, ter e criar os filhos.

“Tornar feliz o homem que escolheu para companheiro na vida, devendo abdicar, se a situação assim o exigir, da sua própria felicidade. Renunciar, sacrificar-se, ser comedida, prudente e discreta, ceder nas pequenas coisas” (Mattoso, 2011, p. 207)

À mulher competia quase auto-excluir-se para que o marido fosse a razão única de uma sociedade, em que a missão superior estava destinada ao homem como o único ser inteligente e capaz de atingir a abstracção.

E, toda a felicidade conjugal e humana, estava centrada na supremacia do homem.

Já Júlio Dantas dizia que: “A mulher só ama quando admira, para amar um homem precisa de se sentir inferior” ou “não há felicidade no casamento quando a mulher não reconhece superioridade do marido” (Dantas, 1917, p. 98)

Todas as suas características psicológicas teriam de fazer parte de um “dote” que teriam de fazer dela a “fada do lar”. Assim, seriam as enfermeiras capazes de com a sua abnegação, dedicação e sacrifício, numa consagração quase milagrosa de tudo ter, de ser capaz.

Todo o seu tempo tinha de ser rentabilizado nas mais variegadas tarefas e mesmo controlada pela ocupação de um “tempo” que lhe não permitisse ter outros pensamentos.

Ter filhos era quase que a finalidade da mulher como ser reprodutor, em que ao homem favorecia a sua masculinidade e o sentido de todo poderoso.

Sobre a mulher escrevia, com toda a sua misoginia, Abel Salazar: “O sentimentalismo romântico e lacrimoso, a sua moleza hepática, o seu ar cansado, neurasténico e hepatóide, conjugam-se com a mediocridade plástica, na indecisão do seu indefinido sonolento” (Salazar, 1901, p.191)

Considerando todo o valor deste grande cientista e pedagogo universitário, que faleceu em 1946, a mulher era considerada com tanta “moleza” que estranho que as suas tão valorosas pesquisas não se debruçassem honestamente sobre as causas de tanta diferença em dois seres, homem e mulher, que segundo dizem, foram criados por Deus.

São inúmeros os pintores que se debruçaram sobre os trabalhos do quotidiano, a representação da pessoa humana em todas as suas dimensões, reproduzindo as suas emoções, cansaços e alegrias.

Marques de Oliveira, professor de Sofia de Sousa na Academia Portuense de Belas Artes, no seu quadro “Interior” (Costureiras trabalhando) 1884 do Museu Nacional Soares dos Reis reproduz uma das actividades tem que muitas mulheres ocupavam parte do seu dia-a-dia, quer na manutenção do vestuário dos membros da família quer ainda contribuindo para a economia familiar, sempre que trabalhava para fora na execução desses mesmos afazeres.

Nesta pintura estão bem definidas as mulheres que, costurando, denotam concentração, compenetração e responsabilidade. Trata-se de um interior mas é bem explícito todo o pormenor decorativo envolvente, o vestuário e a descrição das cores.

Era o percurso de preparação para sobreviver e contribuir com a sua remuneração para uma certa emancipação e novos hábitos de vida. Tendo em consideração que era um trabalho que manteria a mulher em casa, recatada e protegida.

As clivagens sociais de um mundo ainda muito hierarquizado, supervisionado por filosofias, ideologias, modus-vivendi, tradições e crenças montam toda uma sociedade de grandes diferenças, anseios, quimeras, desilusões e revoltas.

A mulher burguesa, como era determinado pelo senso comum, preparava-se para casar.

Geralmente os pais determinavam o noivo, segundo as conveniências familiares e económicas. Mas fora da atitude de representação toda a sua vida era relegada para os meandros da actividade doméstica.

No quadro de Aurélia de Sousa “Cena familiar ou interior” de 1911 e que se encontra no Museu Nacional Soares do Reis, estão representadas duas crianças e uma jovem que em casa se ocupam em funções próprias do género feminino. As crianças com as bonecas e a jovem bordando. Um quadro com uma luminosidade num difícil jogo de brancos e que expressa uma acomodação e aceitação num paradigma de vida caseira consentida.

Enquanto as crianças dialogavam sobre a roupa a vestir às bonecas ou uma teima mais acalorada e de difícil decifração, a jovem medita nas suas quimeras de juventude e no seu destino de mulher. Numa pincelada leve/agressiva, Aurélia precisa a sombra, a luz e a feição a explicitar.

Há uma frase que está muitas vezes presente na minha vida, apesar de ser já de idade avançada, mesmo não vivendo no século XIX, que me marca ainda bastante e que faz parte da tese de Doutoramento da Doutora Maria Teresa Pizarro Beleza que cita: “O casamento foi até hoje, se excluirmos a prática da escravatura, a forma mais perfeita de domesticação porque o seu conteúdo na sua essência foi a realidade de muitas mulheres da minha geração. A vida, a casa, os filhos, o trabalho, os trabalhos.”

Há quem não goste de Munch, o pintor norueguês, que é apelidado de louco, esquizofrénico, talvez malvisto e um pouco maldito. Para mim, é o que melhor expressa a realidade de um século em toda a sua plenitude. Nos seus quadros predominam as crianças e as mulheres, nas mais diferentes actividades, não tanto físicas, mas de atitudes, posturas, emoções e sentimentos em que a representação é tão complicada de expressar.

Bacon questionava-se: “Como pintar o grito? Como pintar a palavra?”

Na realidade, representar os sentimentos é algo de complexo, muito interior. “O grito” de Munch é para mim a representação da revolta de um mundo, em que a mulher foi durante séculos mergulhada, ostracizada, vexada, humilhada sem alternativas para mudar mentalidades e preconceitos.

O amigo filósofo e poeta do pintor, Kierkegaard, escreveu sobre o “grito”: “A minha alma está tão pesada que nenhum pensamento nunca mais a poderá elevar, nem nenhuma batida de asas a conduz ao alto para o espaço celeste. Se alguma coisa a mover de alguma forma, ela apenas raspará o chão, com um pássaro a voar baixo depois da tempestade. A opressão e a ansiedade estão a meditar rancorosamente no meu ser interior, pressentido um temor de terra” (Bischoff, 2000, p. 54).

Há um quadro de Munch “Mãe e filha” 1897 da Galeria Nacional de Oslo em que a posição da mãe é muito semelhante ao quadro da Mãe de Sofia pintada por Aurélia.

Depois do “O grito”, a análise de alguns quadros representando a mulher em variadas tarefas e retratadas por pintores da época de Sofia.

Destino o meu, escolhi uma obra de Van Gogh, outro pintor um pouco alucinado e até um pouco louco. Mas as cores da sua paleta sempre me fascinaram, apesar de que as suas primeiras obras são bem holandesas, de uma penumbra que nada tem a ver com estilo pictórico das obras a partir de 1886/87, onde é evidente a sua passagem por Paris. A “*Fiandeira*” de 1889, foi certamente uma das ocupações da mulher do século XIX. A “*Camponesa*” a descascar batatas do mesmo pintor é datado de 1885 e representativo da vida familiar da mulher. De Degas “*A engomadeiras*” 1884, uma tarefa dura. Millet, “*As respigadeiras*”, 1857, representando todo o espaço de três mulheres dobradas na apanha do restolho.

“*A rendeira*”, 1664 de Vermeer, embora de outro século, revela o trabalho da mulher através dos séculos. Malhoa foi um dos pintores portugueses que mais retratou a mulher no seu trabalho fora de casa, mas, expressou os seus sentimentos de angústia, alegria e receios. Na “*Varanda dos Rouxinóis*”, 1915, várias mulheres bordam afincadamente, num trabalho que exige precisão e rigor. Segue-se “*Corar a roupa*”, que não está datado, a “*Rega dos alfobres*”, de 1891, e ainda “*As padeiras*”, de 1898.

De Aurélia de Sousa, “*A Dobadeira*”, de 1905: uma jovem está a dobrar com um avental de cor vermelho vivo, contando com a escuridão do interior.

O meu professor João Dixo, na Escola Superior de Belas Artes do Porto, ia sempre dizendo durante as suas aulas de pintura; “O que se pinta deverá ser uma pintura que questiona, que nos leva a reflectir, para além da sua plasticidade. A pintura deve ser inteligente e atractiva” Porque, acrescentava: “Quem pinta, pinta-se a essa é a servidão e a liberdade da pintura” Os meus apontamentos sempre registaram as frases dos professores que me foram formando. “As ceifeiras de Silva Porto com a luminosidade que lhe é característica, não obsta a representarem o sacrifício destas jovens ao sol escaldante do tempo das ceifas”.

De Henrique Pousão, “*A velha a dobar*”, de 1881, com a experiência de muitas vezes ter dobrado, com uma mão que segura firme a outra que estica no gesto e lança preciso. Numa tarefa que está bem presente na actividade diária da mulher. “Provando o

jantar” de Roque Gameiro, apresenta uma ampla divisão, bem iluminada, com alguém que tem um certo toque de elegância.

“*A vendedeira de castanhas*”, de Aurélia de Sousa, enfileira uma das tarefas que sendo sazonal reproduz o aproveitamento que rentabiliza o pecúlio familiar.

De José Malhoa, “*Milho ao Sol*”, de 1929 de uma representação pictórica muito adaptada e um estudo de composição muito formal.

“*À espera dos barcos*”, de Marques de Oliveira, é a expressão de quem espera sem esperança. Mais que verista, consegue ser de um realismo que em termos sociológicos vai transmitindo um cansaço, de quem, embora, sendo muito jovem, a rotina dá pouco espaço para sonhar.

Rogério Ribeiro, em 1930, pinta “*Mulher arranjando peixe*”, numa época industrial em que mesmo mal paga a mulher enquanto nova procura contribuir para melhores condições de vida.

De Augusto Gomes estes quatro quadros onde a mulher na ausência do homem ou para colaborar num trabalho de pescador de grande risco, ela tem um papel de redobrada energia.

“... Aqui vivem ante as suas viúvas, as noivas e as mães dos naufragos, hirtas em face da desgraça e altivas ante a compaixão” e ainda num “Mundo angustiante de dramas e meditação, intemporal e eterno, onde a esperança não luz e o ameno não encontra lugar” (Silva, 2006, p. 16)

Não poderia deixar de incluir neste tema a figura de Abel Salazar e as mulheres que pintou nas suas diferentes posições na sociedade. O ambiente social e sobretudo político tiveram influência na sua expressão cultural. Autodidacta na pintura, opositor à “Arte pela arte”, creio que mais por ideologia política do que convicção estética, defendia que “A experiência estética constitui um dado puramente sensorial, e a de que a teoria estética, sugerida pelo desenvolvimento das formas e ideias, é puro pensamento. Para ele a beleza e a emoção estética não têm realidade objectiva, pelo que constituem um mistério. Referia-se certamente ao que é “estranho, inquietante é hipnotizante” (Gonçalves, 1996, p. 3).

Assisti à criação do museu com o seu nome e, ouvia um pouco, os comentários sobre a sua vida familiar. Muitas das suas pinturas e desenhos expressam a mulher em trabalhos pesados de carrejonas ou daqueles humilhantes pelo seu esforço e matérias usadas, como o carvão.

Pela sua ideologia comunista dizia, ou proclamava, que as mulheres trabalhadoras deviam usufruir de um trabalho digno e justo. Não referiu que, além de tudo, a mulher deveria ter iguais oportunidades, não só sociais mas de igualdade emocional, de sentimentos e direitos humanos. A sua mulher era uma pessoa que, por escolha de Abel Salazar, não se equiparava em nível cultural. No seu dia-a-dia não permitia que ela almoçasse na mesma mesa e dormiam em quartos separados. Contradições de um tempo em que o homem, mesmo político, entendia que a supremacia do homem era evidente e inalterável.

Júlio Pomar, cujo vocabulário nem sempre é muito polido, afirmava: “Como as putas e os restaurantes Macdonalds as minhas imagens estão na rua” (Pomar, 1986, p. 19). Neste expressar vadio nem sempre a “Arte pela Arte” evidencia o verdadeiro sentido de comunicação.

A estes pintores prefiro o naturalismo de um Silva Porto e, outros que, ao perguntarem-lhe porque pintava coisas feias, ele respondeu “porque me parecem belas”. O pintor de muitas actividades de mulheres, tinha mais ideologias conotadas com o belo e menos com fins políticos. Abel Salazar na sua monocromia tinha uma facilidade de traço muito expressivo. Desenhou mulheres da classe alta e coquete e as mulheres da luta pela vida muitas vezes para sustentarem os filhos. Apologista do realismo social, um dia Álvaro Cunhal criticava depois de ver uma exposição de Abel Salazar: “... vejo com desgosto muitos jovens progressistas deixarem agradecer-se mais pelas notas de Paris, que pelas múltiplas mulheres do trabalho”

Desconsideradas socialmente no século XIX e seguinte, sempre tentaram ser a força nuclear da família, reivindicando sempre pelos valores sociais e pela sua integridade física.

“*A rapariga com gato*”, 1955, de Sá Nogueira, representa uma rapariga que empenhada trabalha uma peça em malha. O seu aspecto de esforço denota o quanto é importante o seu rendimento.

Stuart Carvalhais nesta aguarela de “*Mãe*”, sem data, acarinha a criança-mãe que, escoraçada muitas vezes da casa dos pais tinha que sobreviver e cuidar do filho.

De Pedro Guedes, “*Esperando as sopas*”, é ainda a mulher que, velha sem capacidade para trabalhar, mendiga a sopa para se alimentar.

Frida Kahlo, pinta esta mulher, “*D. Rosita*”, 1944, rodeada de embaraçadas flores, mas o seu olhar interroga, algures, toda uma vida.

“*Mulheres de mineiros*”, de Bem Shahn, de 1968, ainda reflecte a angústia das mulheres que, perdendo o companheiro, terão de trabalhar para sustentar os filhos.

Gustavo Courbet, em “*As peneiradoras de trigo*”, 1855, representa nesta pintura os braços robustos de uma rapariga que, numa tarefa de esforço contínuo, consegue ter grande flexibilidade de movimentos.

A outra, talvez repouse esperando a sua vez. Há sempre crianças que colaboram nestes trabalhos.

“*As lavadeiras*”, 1881, de António Ramalho, numa grande canseira e encharcadas lavam as roupas.

Malhoa, com a “*Clara torcendo a roupa*”, demonstra a força de uma mulher que todos consideravam frágil e débil. Ainda de Malhoa, “*O fado*”, 1910, a mulher que enfeitiça, deslumbra o proporciona momentos de lazer e sonho.

De Miguel Lupi, “*Os primeiros bordados*”, de 1879, é toda uma caminhada de uma mãe que numa atitude pedagógica ensina a sua filha a bordar.

A pequena pedinte, da Rainha D. Amélia, que numa aguarela sem data retrata a mendicidade como uma forma de viver.

“*A menina do piano*”, 1901, de Toulouse-Lautrec, reflexo da burguesia, representa a mulher que animava os serões da família e amigos.

De Joaquim Namora, “*As mulheres no mercado*”.

E muitas outras actividades que a mulher sempre exerceu numa luta pela sobrevivência, numa vida em que a hostilidade predominava numa ambiência de a complexar e subestimar.

Não posso esquecer Paula Rego também contemporânea, mas mais recente em termos de Arte. Sofia morreu em 1960. As mulheres que Paula representa nos seus trabalhos são mulheres do povo português, são segundo ela “Uma homenagem a estas mulheres fortes e perseverantes...às suas vidas duras e à sua capacidade de resistir e sobreviver” (Macedo, 2001, p. 69)

Tenta desmistificar num discurso estético a dependência e a submissão das mulheres. Há nela sempre presente a questão de géneros e o poder que se concentrou no homem. O eterno poder de Bourdieu não como ele o apresenta hierarquizado mas o que causticado por gerações e, há muitos séculos, enquistou e está complicada a sua desmembração.

Toda a sua pintura expande um sublime horroso e uma crítica grotesca e perturbadora.

“As minhas pinturas são pinturas feitas por uma artista mulher. As histórias que eu conto são histórias que as mulheres contam. O que é isso de uma arte sem género? Uma arte neutra? Isso não faz sentido, pois não? (...) Há histórias à espera de serem contadas, e que nunca o foram antes. Têm a ver com tudo aquilo sobre o que jamais se ousou tocar – a experiência das mulheres” (Macedo, 2001, p. 70)

A sua atitude é mostrar explicitamente a violência psicológica e física de que são vítimas as mulheres. “O meu tema é a minha história, a história que eu tenho para contar e a minha maneira de a contar” (Macedo, 2001, p. 70).

É assim. Como eu, não posso fugir à minha história, à minha vida como a vivi e senti.

Nas suas pinturas sobre mulheres a sexualidade está ausente. Hoje, como mulher sinto que podemos proteger o nosso corpo. O que noutros tempos com outros ícones e mentalidades, quase que era uma obrigação estar disponível como um acto de mera fêmea dominada.

Nesta pintura, “*Partida*”, 1988. Representa uma mulher de face endurecida, numa pose máscula revoltada.

A casa, estrutura que a absorve num espaço sem futuro, obrigada a cumprir um dever que lhe foi imposto. É esta impotência que faz destas mulheres seres assexuados.

Tudo isto passou, certamente, na vida e conhecimento de Sofia. O problema de ser mulher naquele tempo acarretava a universalidade no masculino, onde: “As mulheres barbaramente deformadas pelos olhos dum misógino, nem pelos dum andrógino escorridamente estilizados. Os próprios escritores nacionais do alvore de novecentos compraziam-se em pintar a mulher portuguesa sempre com laivos de irreprimível troça” (Campos, 1955, p. 23)

Na Quinta da China onde viveu toda a sua vida até aos 91 anos, Sofia partilhou um mundo de mulheres com as suas irmãs Elvira, Luísa, Aurélia e duas crianças que foram crescendo, uma que era filha de um irmão do pai e uma sobrinha, filha do irmão César que fora viver para o Chile.

Sozinhas, geriam a casa e as suas vidas.

“Sofia de Sousa chegava a ser destemida e manejava com à vontade armas de fogo, o que não era de desprezar para quem vivesse na Quinta da China, cuja situação era de completo isolamento nessa época” Ou “As duas irmãs saíam muitas vezes para fora do Porto em bicicleta, em busca de motivos para pintar. Pode-se imaginar o efeito que produzia com a sua ousadia” Algumas vezes, na realidade foram alvo de pedradas de boa gente a quem tais desmandos escandalizavam” (Maria Feliciano, 1996, p. 7, 27).

Sofia de Sousa também pintou a mulher a bordar, costurar, fiar, no trabalho do campo, a ler, a pintar, que desenvolverei na apresentação de alguns dos seus trabalhos e da sua obra.

Não quero concluir, sem falar de um quadro que vi numa exposição de Amadeu de Sousa Cardoso, já lá vão uns anos, na Gulbenkian, que tinha por título “Força, amor e raiva” 1914-1915 e nos deixa antever todo o apogeu de uma violência de que a mulher tem sofrido ao longo da nossa história.

Representa uma mulher decepada, a cabeça no chão, o sangue, a faca e o homem com o coração na mão. Foi uma atitude que o pintor pintou, talvez para a história, numa memória de algo que é condenável e não deveria ser possível.

Nada mais significativo para terminar do que propor um olhar ao quadro de Aurélia de Sousa, “*No atelier*”, 1916, onde uma mulher debruçada sobre a mesa pausa

a cabeça numa atitude de cansaço, desalento ou, talvez, se sinta injustiçada por ser pintora e pouco valorizado o seu trabalho.

Neste triste convento aonde eu moro,

Noites e dias rezo e grito e choro,

E ninguém ouve... ninguém vê...

ninguém ...

Florbelá Espanca, *Sonetos*

V. A leitura e as mulheres

“O talento das mulheres para a comunhão, a educação e a intuição, nunca foi tão necessário como agora, que tentamos dar resposta aos diversos desígnios culturais e ambientais do nosso tempo.

O patriotismo, a hierarquia e a obediência com uma autoridade superior tiveram o seu tempo na história.

Os governos, famílias, negócios construídos com base nesses inabaláveis princípios organizativos estão a desabar; dando lugar a formas de cooperação e de comunicação, e a formas de estar na vida, mais femininas e flexíveis”

Carol Spenard

Fiz, já lá vão uns anos, uma pesquisa sobre Carolina Michaëlis. Foi um trabalho persistente mas que, se me encheu o espírito de prazer e realização, desbravou em mim, toda a luta desta mulher alemã, uma consciência do que fora a vida das mulheres nos séculos XIX e XX. E, foi essa realidade, que me fez mais atenta e interessada em ler e aprofundar, numa retrospectiva da minha própria vida, o que representava ser mulher num país onde ainda prevalece e, se acentua, uma misoginia que vai passando despercebida ou, pior ainda, é quase que um “tabú” descortinar o verdadeiro sentido de tanta violência e discriminação.

São de Platão estas palavras: “entre aqueles que nasceram homens, todos os que foram infames e que levaram uma vida injusta foram (...) transformados em mulheres no segundo nascimento”

Não sei o que pensaria Platão já no seu tempo daqueles que nem eram homens nem mulheres, nem de toda a homossexualidade que iam vivendo os homens da época e os seus efebos.

Muitos foram os que se pronunciaram sobre a mulher denegrindo a sua imagem e convertendo a sua vida num servilismo abjecto.

Aristóteles definia-a como “um ser frágil, digno de pena e protecção, inferindo a sua inferioridade física e intelectual”

Talvez o pensador ficasse perplexo com toda a capacidade de integração e nível intelectual da mulher dos nossos dias.

O papa Gregório IX no século XIII dizia que “as mulheres devem ter um papel de subordinação em relação aos homens e são excluídas de todo o papel activo na vida pastoral e litúrgica da igreja”

E, são hoje, muitas as jovens que se vão prestando para fazer leituras e ajudar na liturgia. E são também as “santas” mulheres que hoje vão preenchendo os muitos lugares vazios de uma igreja prepotente e arrogante.

Almada Negreiros, o pintor futurista das vanguardas artísticas do início do século XX, foi casado com a artista plástica Sarah Affonso, e, qual, Maria José Almeida Negreiros, sua nora, edição de 1989, narra todo o drama conjugal de uma grande artista subjugada pela hegemonia de um homem que sempre a condicionou e subalternizou na sua qualidade de artista. É este homem das artes que sobre as mulheres se pronuncia: “É preciso criar a adoração dos músculos, é preciso educar a mulher portuguesa na sua verdadeira missão de fêmea para fazer homens” ou ainda “As mulheres portuguesas são a minha impotência”.

Num decreto de Graciano está escrito: “A mulher não fora feita à imagem de Deus”. A igreja procurou tirar à mulher a possibilidade de aprender e de ensinar reduzindo-a à simples reprodução biológica e, mesmo esta, sujeita às regras que a mesma igreja exigia serem cumpridas quase sempre em prejuízo da vida da mulher.

Os Estatutos da Carta Constitucional de 1826 exaravam: “ A instrução é a luz do espírito, nem se podem descobrir os melhores caminhos no império das trevas e, por isso, damos ao direito à instrução o primeiro lugar”.

D. António da Costa, Ministro da Educação em 1868, no governo de Marechal Saldanha, dizia ser lamentável a situação da mulher. Acrescentando: “As mulheres, metade da espécie humana, também merecem possuir estabelecimentos secundários e superiores para lhes ministrar uma instrução acomodada à sua índole e talentos”.

Almeida Garrett no seu livro *Educação* de 1829, escrevia: “As meninas devem ficar no gineceu sob vigilância da mãe e a seu cuidado somente”

E, é ainda, com todo o seu juízo valorativo que Garret no mesmo livro *Educação*, na página 233, paternalmente, quase que testamenta, a sua filha Maria Adelaide, que foi educada num convento: “ Eu não te quero doutora, só desejo, que sejas boa, temente a Deus, que tenhas modos de senhora, e que cultives honestamente a inteligência que Deus te deu..”

Por isso, Pierre Carrère no seu livro *Voyage em Portugal* apresenta a sua memória sobre o que apreciou em relação à mulher: “Encontram-se aqui os vestígios do tempo em que as mulheres, privadas de liberdade, viviam numa solidão contínua, fechadas nas suas casas, de onde não saíam senão em ocasiões extraordinárias” Seriam as mulheres de uma classe superior porque as de graus sociais inferiores, trabalhavam como autênticas escravas. E ainda: “Elas têm uma inteligência que as desenvolveria agradavelmente se fosse cultivada, mas a sua educação é absolutamente negligenciada, não recebem qualquer tipo de educação e a maior parte não sabe escrever” (Santos, 1981, p. 38)

Maria Amália Vaz de Carvalho, escritora do século XIX, lamentava: “No mundo moderno a mulher representa um pouco o papel que no mundo pagão representam os escravos, que no mundo feudal representam os plebeus. É invencível o receio que ainda existe de a instruir e libertar moralmente”

A situação das mulheres no século em que viveu Sofia de Sousa descrevia-se nesta luta das mulheres poderem, ou não, terem acesso ao saber, estabelecer relações com as diversas áreas das actividades humanas, como ser consciente, social, racional e progressivo.

Joaquim Costa parece-me contraditório nos seus livros, um sobre “*Aurélia de Sousa sua vida e obra*” e “*Mulheres e borboletas*” ,pelo conceito que faz da mulher Aurélia e das mulheres em geral, neste caso nada abonatório na realização da dignidade humana.

Pelo que Joaquim Costa desenvolve sobre a vida de Aurélia, ajuda em parte a enquadrar o ambiente familiar que era proporcionado às duas irmãs artistas.

Fernando Correia de Oliveira, marido de Maria Feliciano, no livro de homenagem no centenário do nascimento da esposa relata pequenos costumes familiares que ajudarão a deduzir o *modus vivendi* que se iria transmitindo de geração em geração.

Vasco Ortigão, casado com Estela, irmã de Sofia, procurou professores para ensinarem as filhas. “Veio uma professora da Suíça, com a qual as três irmãs (Feliciano, Marta e Estela) aprenderam a falar correctamente o francês e o alemão. Também fizeram estudos musicais, de desenho e pintura” Menciona também que “as relações sociais eram discretas, dado que era conservado o costume da vida em círculo fechado”

Segundo ele, toda a família era católica praticante.

Joaquim Costa revela que na Quinta da China passavam membros da intelectualidade literária e artística portuense.

Ramalho Ortigão, tio de Vasco Sampaio, facilitava o contacto com “numerosas personalidades do meio literário, nomeadamente Eça de Queirós.

Jogavam ténis e tudo, ou quase tudo, se desenrolava no espaço da Quinta, pintando, costurando, lendo, ouvindo música e cantando.

São muitos os quadros em que representam pessoas com livros. O que pressupõe que seria uma das suas formas de lazer e de cultura.

As suas leituras abrangiam os românticos da nossa literatura: Almeida Garrett, Zola, Alexandre Herculano, Júlio Dinis e Baudelaire. Grandes apreciadoras de música ouviam Wagner, Lohengrin e Tannhauser” (Oliveira, 2006, p. 326).

O ciclo de amigos passava pela família “Vasco Ortigão, José Dias, o Conde de Vizela, o barão de Nova Sintra, Clamouse Brown, os Ferreira de Riba de Ave, sócios dos cunhados” (Oliveira, 2006, p. 327).

Cristina Rocha no seu livro *O Ensino Secundário Feminino, 1888-1940*, cita: “Teme-se que as mulheres se tornem sabichonas ridículas, péssimas esposas, mães detestáveis, filhas delambidas e impossíveis” (Rocha, 1991, p. 219) e acrescenta: “Se a história das ciências nos dá mil escritores por uma escritora é porque há mais de seis mil anos a sua capacidade foi impedida de polir-se e manifestar-se”.

Ao contrário de D. Francisco Manuel de Melo que na sua *Carta de Guia de Casados*, redigia e aconselhava que o melhor livro para a mulher era a almofada e o bastidor da costura, reforçando, numa frase já bem conhecida, que “Deus me guarde da mula que faz him e da mulher que sabe latim”, Luís Verney no século XVIII tinha outra visão.

Para este escritor de origem francesa, mas nascido em Lisboa, as mulheres “Não são de outra espécie no que toca a alma; e a diferença de sexo não tem parentesco com a diferença do entendimento (...) e achamos nas histórias das mulheres que souberam as ciências muito melhor que alguns grandes leitores, que ambos conhecemos” (Martins, 1960, p. 190).

Sempre vigiadas nas suas movimentações, gestos e atitudes, tinham regras estabelecidas a cumprir e a respeitar.

A uma escritora não lhe era permitido publicar sem autorização do marido. Não podia sair para o estrangeiro sem autorização e, mesmo, a correspondência devia passar antes pela leitura de alguém de quem dependia.

No século XIX era reconhecido ao marido o direito legal de isolar a mulher no convívio social.

Mas, não era o caso de Sofia. Solteira, tinha contudo, todo um mundo que, de atalaia, esperava o mais pequeno deslize para lhe destruir, num momento, todo o seu recato e dignidade.

Na *Ilustração Portuguesa*, de 29 de Janeiro de 1912, página 158, professor Marnoco e Sousa da Universidade de Coimbra cita: “Ora se não se pode admitir a doutrina de Stuart Mill que iguala a mulher ao homem sob o ponto de vista mental, é certo que não se pode negar à mulher a inteligência suficiente para o exercício da função eleitoral. Já lá vão os tempos em que a mulher era considerada por Proudhon, uma organização sustada ao seu desenvolvimento, e por Michelet, uma desequilibrada que merecia unicamente compaixão. Os psicólogos lhes inculcavam cínicos, as artes culinárias, as obras de Júlio Diniz e por bíblia o Manual do Cozinheiro do Plantier. Tem havido e há ainda mulheres de uma milagrosa e altíssima vivacidade intelectual, pouco interessadas do seu ménage, talvez, mas indiscutivelmente interessadas, cultas, com

rasgos de verdadeira mentalidade, e muitas, muito mais hábeis do que eles, talvez não, mas seguramente do que a maioria dos seus colegas”.

As mulheres cultas e atentas viviam todos estes conceitos e limitações numa sociedade que as minorizava e castrava.

Em contrapartida, os “intelectuais” pavoneavam-se pela cidade expondo o seu dandismo, provocante, competitivo, espalhafatoso de poder, luxo e decadentismo, de um machismo já indefinido para não conotar com definições pouco dignificantes.

Veja-se Eça de Queirós, de quem ao competir com Ramalho Ortigão se dizia: “Eça de preto passou ao espanto nas cores e no corte dos fatos. Às vezes vestia sobrecasaca aberta, com enorme ramo de flores na botoeira. As mãos calçadas em luvas cor de palha... as calças arregaçadas alto, entremostravam meias de seda preta com largas pintas amarelas e sapatos compridos de polimento. Na cabeça trazia um chapéu alto de pêlo de seda, perfumando-se e frisando-se como se fora uma dama” (*Tripeiro*, nº 9, Série V, ano XIV, 1959, p. 175)

Baudelaire imbuía o espírito de um combate à rotina, ao repetitivo no desenvolvimento de uma personalidade dentro de um individualismo odiando tudo que fosse vulgaridade.

De Ramalho Ortigão, e da sua originalidade ou extravagância, relatava-se: “D’uma viril elegância inglesa, embrulhado n’um completo felpudo de Oxford cor de tabaco, a cabeça alta, o pescoço sanguíneo, as mãos robustas e pesadas de anéis, botas largas e Globe Trotter, batendo n’um ritmo de marcha, o velho tapete da sala de sermões” (*Ilustração Portuguesa*, 3 de Maio de 1909, nº 167, p. 565).

Não sei onde haveria capacidade de aceitação para este estilo de homens dominadores, pedantes e de um poder que ninguém usaria ultrajar.

Ainda por ai vagueiam reminiscências destes tempos em atitudes e desdéns.

Óscar Wilde dizia que para que um dandy tivesse um ar apresentável precisava de três horas para se preparar.

Era este o “mundo de Sofia”. A Quinta da China era com os seus muros altos a protecção de um mundo que os livros lhe transmitiam de que, pelo o facto de ser

mulher, teria a missão de não transgredir. A arte de pintar era a forma de extrapolar o seu ambiente de vida. Dizer que viviam “numa sonolência atemporal” era mais uma vez reduzi-las a seres sem sentimentos, desconscencializadas da faculdade de seres pensantes.

Era um mundo masculino, estranho, a quem tudo era permitido.

António Lemos, no seu livro “*A mulher Artista*”, na página 37 escreve: “Eu sou daqueles que digo: que antes quero ver uma mulher pintar bem um quadro do que pintar os olhos e os lábios”.

Que pensar, então, de um Baudelaire que pintava o cabelo de várias cores, e usava socos para ser original.

Era um ambiente de jocosidade para tudo que a mulher fizesse para ser informada e tentar participar num meio de homens cientes da sua tão valorizada masculinidade.

É ainda no *Tripeiro* nº 9, série V, ano XIV, de 1959, que noticiando sobre os homens cultos da época que António Nobre, o poeta, escreve o seu desabafo de cansaço e saturação: “A vida! Ai! Bem sei o que ela é! A sociedade inveja aquele que tem um lindo fato, luvas e tu não tens. Ter talento e toilette! Horror! Ignóbil essa gente dos cafés formam um cenáculo de invejosos, de impotentes... O desprezo que eu tenho por eles é enorme nas minhas “horas de febre” quando me sinto alguém, desejava subir nas asas de uma águia imensa até ao alto e de lá escarrar sobre o planeta um escarro “verde” imenso, tamanho como um oceano”.

Recordo os comentários de Diogo de Macedo, o escultor, que sedento de se enaltecer inferiorizando as mulheres lá indo dizendo, em tom de riso e de sarcasmo: “A mulher, como a arte, só é bela em pêlo desnuda, ao natural... Tem a arte na vida uma função semelhante à da mulher no Amor: fazer-nos gozar” (citação na revista *Museu* da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, de 1997, na página 36.

A classe cultural portuense, era quase toda masculina ou, pelo menos, a que tinha o privilégio de vagabundear pela cidade. Até o médico Ricardo Jorge, o higienista da cidade, tão retórico e crítico, trajava assim:”Encadernar a primor de moda com figura de bigode e patilhas à 2º Império, coroado por um chapéu de pano pespontado, a

projectar-se altivo da gorgeira do colarinho à mamã, gravata escocesa de ponta larga, jaquetão trespassado de ratina azul, calças justas de listra larga na orela e botão na boca, butes com biqueira quadrada de coiro da Rússia, bengala de cana branca com castão de muleta de marfim”.

Mas toda esta fina classe de letrados não primava só pela sua indumentária.

Para o pintor Santa Rita: “A originalidade obceca-o - quer ser futurista a tempo inteiro”.

A Rebello Bettencourt diz: “Ah, meu caro amigo, você não calcula como a originalidade me preocupa. É uma necessidade moral e física de ser outro. Eu queria falar como ninguém, com palavras que ninguém mais empregasse; vestir-me de outra maneira, viver numa casa como nunca existisse”. Era o auge que o homem poderia extravasar da normalidade (*Tripeiro*, nº7/8, Julho/Agosto, 2001, p.197).

Luís Mouzinho de Albuquerque, membro do governo, em 1823, entendia que a educação das mulheres não devia ser como até então abandonada. Ambos os sexos tinham os mesmos direitos num estado social, considerando que a cada um competia à responsabilidade pública.

Era muito discutida e pouco defendida a escolaridade feminina.

João Mário Nabais, no jornal “*As Artes entre Letras*” de 29 de Dezembro de 2010, nº 41, na página 18, escreve: “Todos partilhavam um espírito democrático emancipador, vão pugnar pelo sufrágio feminino e pelos direitos de cidadania durante todo o período de luta que mediou a instauração da República, mas a República não lhe irá retribuir de igual forma”

Entendia-se que seria contraproducente expor a mulher em contacto com a realidade da vida exterior e proporcionar-lhe as oportunidades a que os homens tinham acesso. Defender a sua inocência, o dito pudor, a modéstia, o recato e estimulá-la num trabalho caseiro, exercendo as necessidades básicas de criar os filhos e o governar a casa. Não é por acaso que quase todas as citações de homens sobre as mulheres se identificam com a cozinha e com a sua estupidez, acanhamento e a relaciona com as artes diabólicas. Perguntavam muitas vezes se a mulher não podia ou não precisava de usar o saber, qual a necessidade de o desenvolver.

Pondo-se, ainda em discussão, o papel social da mulher.

Toda a mulher que não estivesse dentro dos cânones estabelecidos, remeter-se-ia para a mulher prostituta, que usava a maquilhagem, o artifício, o fetichismo ou a mulher artista que animava e seduzia.

Pelo seu ciclo biológico e pela gravidez era considerada descontrolada nas suas emoções e sensibilidade a que se associava a histerização.

António Lemos, no seu livro "*Mulheres Artistas*", faz uma crítica gastronómica aos quadros executados por mulheres nestes termos: "Noto este ano que as senhoras começam dedicando-se ao estudo da natureza morta, e parece-me que será o seu campo de glória.

A natureza morta precisa dum pintor que compreenda a psicologia dos vegetais e que nos dê em notas fundas e vibrantes a luta que se trava desconhecida e sem ruído nos corpos mortos em putrefacção. Só elas compreenderão a dor pungente da vida que se foi, e nos darão a ilusão consoladora da cozinha que se prepara. Só a alma fina duma mulher, os seus sentidos apurados por uma selecção de sexo e de raça, despertarão na nossa alma adormecida o encanto do coelho guisado todo em cheiros bons de louro e de alecrim. Só elas poderão com os tons de madreperola da sardinha e a nota vermelha e quente do tomate dar a impressão sensual e estranha da sardinha de caldeirada..." (Lemos, 1906, p. 37).

Mas Ramalho Ortigão, em 1877, volta ao problema alimentar, remetido no seu conceito de intelectual que precisa de ser fortalecido com o pão da terra que alguém dependente e escravo há-de providenciar, nos seguintes termos: "(..., o aperfeiçoamento intelectual das mulheres não ser incompatível com a perfeita direcção da "ménage"). Culta sim, intelectual também, mas que não descure os seus cuidados com a casa, os filhos, o marido e tudo o mais que daí possa advir" e ainda: "Em todos os colégios se ensinava às meninas o que é um substantivo mas não havia nenhum que lhes ensinasse como fazer um bom caldo (Correia, 1986, p. 89).

Que pena que qualidades tão exaltadas não contassem no programa dos rapazes. Que bom seria surpreendermo-nos com um bom caldo feito pelo extremoso marido.

Mas, Magalhães Basto, o escritor do livro “*A mulher que passa*” reforçava: “Nós, os homens – cá por mim, vou ainda como Ramalho Ortigão – preferimos a uma senhora que apenas saiba muito bem o que é um substantivo, uma outra que saiba também fazer um caldo. Só assim pode ser um verdadeiro sábio sem deixar de ser uma verdadeira mulher” (Basto, 1934, p. 82).

“Que tempos estes em que há que lutar por aquilo que é evidente”

Durrenmant (Dramaturgo Suíço)

A intenção era mesmo “Encaminhadas as raparigas para a ordem doméstica e os rapazes para iniciativas fecundas” (Campos, 1911, p. 43), seriam as normas que regeriam as prioridades da época.

Na Reforma de 11 de Novembro de 1918 sobre o ensino secundário feminino estava escrito: “(... tem por fim preparar a mulher para a vida do lar e de educadora dos filhos para todas as situações que não impliquem competência com o homem)” (Nóvoa, 2002, p. 182).

E, para finalizar todas estas considerações sobre o quanto foi discutido o ensino secundário feminino, o resultado nunca foi muito optimista e favorável. A bem do progresso do homem no masculino, era conveniente e essencial que alguém, neste caso a mulher, se mantivesse no apoio da retaguarda. – “Atrás de um grande homem está certamente uma grande mulher”.

Resta a esperança que as mentalidades mudem e homem e mulher, lado a lado, lutem por um mundo melhor e essencialmente mais justo.

José da Cunha, inspector do ensino, no seu livro “*Liceus Femininos*” na edição de 1917, sobre a igualdade social, económica e moral na sociedade dizia: “Não me parece que possa vingar num futuro próximo, se é que algum dia chegará a ser uma realidade” Que pensar de tudo isto em 2011?

Como afirmava Adolfo Coelho, a 26 de Julho de 1911 numa comissão para analisar o ensino feminino de que: “Essencialmente, é preciso armar a mulher para os dias do infortúnio, sendo recomendável dar-lhe instrução técnica que lhe permita

interessar-se pela profissão do seu marido E, foi, certamente, isto que seguiu Sarah Affonso, prescindindo da sua majestosa carreira de artista em favor do filho e do marido.

Enquanto tudo isto se processava e se desenrolava nos meios culturais da época, Aurélia e Sofia de Sousa rondavam os cinquenta anos viajados e, certamente, atentos.

Era urgente fundar escolas, libertar a mulher da sua dependência e ignorância e de superstições incutidas durante séculos e de preconceitos mesquinhos.

No fim do século XIX e início do XX em termos estatísticos aproximados, porque ainda não existiam os da Universidade Católica ... dizia-se que “de 2,374,870 mulheres portuguesas, apenas 254.369 sabiam ler e escrever em 1878. Concluindo que 2.120.501 eram analfabetas” (Luisa Ey, *Memória da Mulher Portuguesa*, 1896). O que se poderia dizer destas duas mulheres alemãs, Carolina Michaëlis e Luisa Ey? Esta última teve de fugir para a Alemanha depois de um polémico artigo num jornal sobre as mulheres.

Joaquim Costa no seu livro “*Mulheres e Borboletas*” refere: “Nos anos primordiais da 1ª República era incomum haver senhoras a cursar na Universidade de Coimbra, mesmo das classes mais protegidas”.

O pensamento da sociedade portuguesa da altura não estava preparado para dar às mulheres o livre exercício das profissões liberais, ainda mais quando a percentagem do analfabetismo rondava os 70%” (Costa, 1920, p. 32).

Da vida destas duas irmãs pouco se sabe ou apenas transparece o que se projecta nas suas presenças e atitudes sobretudo de Aurélia, talvez mais mediática, pela capacidade das suas decisões e fortaleza das mesmas.

“Sentir a indiferença gélida dos outros, a maldade e a inferioridade agressiva dos que não compreendem verdadeiramente a grandeza moral da vida e a sublimação quase sobre-humana de tais sacrifícios. Encerrava-se na sua clausura de Arte. Vivía com os seus. Procurava envolver a sua vida de graça, suavidade e ternura.

“Sentir a alegria triunfal da luz” (Costa, 1937, p. 66).

Este era, talvez, o que Aurélia cumpriu ou o que os outros pensariam que assim pensava. Sofia comungava dos mesmos anseios, das mesmas restrições numa comunhão de ideias filosóficas, embora em personalidades diferentes, cumprindo a ética que lhes assistia e a moral que lhes era imposta. Como dizia Sofia de Melo Breyner, “De tudo quando vejo me acrescento”, eu de tudo quanto leio vou acrescentando, procurando contextualizar os meandros da mulher em séculos que lhes foram adversos.

Filipe II censurava, já no século XVI, a tirania doméstica dos portugueses sobre as mulheres.

“Onde quer que português chegasse e visse braço ou perna feminina a jeito, era beliscão brutal” (Costa, 1926, p. 28)

As mulheres que Sofia e Aurélia vão encontrar em Paris assumem uma atitude moderna, com capacidade económica que lhes facilita e proporciona uma liberdade de movimentos e investimento.

“A mulher moderna fuma, toma morfina e cocaína, bebe cocktails, dança fox-trots e rumbas. Joga football, faz luta greco-romana, guia automóveis, nada, voa. Não quer ser mãe. Dorme com a lei do divórcio debaixo do travesseiro. E pratica o nudismo” (Costa, 1926, pp. 16-17)

A vida da mulher libertou-se em parte da prática de muitas restrições que a humilhavam e limitavam as suas actividades. Na mente de muitos homens, como vou lendo nos jornais, ainda existe muito sectarismo e varonilidade que irá levar algumas gerações até que tudo se ajuste. Resta-me, neste meu fim de vida, saber como se irá processar toda uma competitividade emergente e todos os constrangimentos que daí podem advir.

Ana de Castro Osório, na sua defesa das mulheres, dizia em 1908: “Diz-se que o século XX será o século da mulher: a nós compete, portanto, fazer do nosso século o mais belo, o mais justo, o mais culto, o mais feliz de todos quantos a história descreve” (Revista Águia, Mulheres artistas, nº 5, Maio de 1912, pp. 162-163)

Muitas vezes Sofia e Aurélia passaram pelo Recolhimento de S. Lázaro quando frequentaram a Academia Portuense de Belas Artes, também em S. Lázaro. Recolhimento das órfãs mas, sobretudo, de raparigas que recusavam os projectos

matrimoniais dos pais ou que teriam de aprender a cumprir as suas obrigações de esposas e conduzirem-se bem na sociedade.

Era como uma casa de correcção de donzelas. Constava-se, e eu ainda ouvi contar, que se ouviam os gritos, súplicas e gemidos que sendo escarnecidos e inúteis eram o lamento sufocante de muitas que ali morreram abafadas e esquecidas.

Regida por um direito romano de “pater famílias” por excelência patriarcal, o chefe de família tudo controlava. Receavam que as filhas ao saberem ler e escrever enviassem cartas aos namorados ou mesmo pudessem ler a Bíblia. Proibido estava a leitura de poemas, novelas e textos de leitura considerados de má moral. Havia o medo que a leitura pervertesse a consciência moral.

Mesmo os espaços exteriores ao doméstico era-lhes vedado e a sua deslocação era sempre acompanhada de um familiar. Mesmo “as primeiras mulheres que cursavam medicina em Portugal sempre se fizeram acompanhar às aulas e laboratórios pelos pais, irmãos ou familiares (Jornal *Primeiro de Janeiro*, 18 de Setembro de 1902).

O mundo das letras sempre foi masculino, pseudónimos ocultando, por preconceito, as capacidades das mulheres. Aliás, também muitos escritores, homens, fizeram o mesmo na tentativa de não revelar quem escrevia o que talvez fosse capaz de comprometer ou comprometer-se. Lídia Jorge depois de ter vindo de um Congresso literário, no Perú, no mês de Maio de 2011, escrevia no Jornal *O Sol* que “Nenhuma mulher foi evocada, ao longo dos três dias. Apenas escritores homens foram citados. Quando se fala em literatura importante, nós mulheres aparecemos em último lugar. Ou nem aparecemos. Somos uma categoria à parte. Os paraolímpicos da literatura”.

Admitia, portanto, que o mundo literário, ainda é masculino. Mas, a meu ver, há uma literatura masculina e feminina.

Florbela Espanca nunca conseguiu em vida ser considerada uma poetisa consagrada ou pelo menos reconhecida. Para tal, precisava de entrar no meio elitista de uma sociedade selectiva, onde poucas mulheres triunfaram.

Columbano, o pintor que nem à própria mulher considerava como um ser racional e humano, desafiava:

“Ainda me lembro do tempo em que não entrava nos restaurantes nenhuma mulher séria. Era uma vergonha. Hoje está tudo cheio de mulheres a comer nos restaurantes, porque há muito dinheiro e a falta de pessoal grande” (Brandão, 2000, p. 39).

Como dizia Shakespeare: “A vida está cheia de ruídos e fúrias”

Mas, na Quinta da China lia-se, ou via-se música e ia-se deliciando o espírito com o pensamento activo e presente.

Há uma poesia de que Florbela Espanca gostava muito e que é de Ruben Dário que se enquadra no que seria a vida destas artistas Aurélia e Sofia: “Pues no hoy más grande que el dolor de ser vivo. Ni mayor pesadumbre que la vida consciente” (Farra, 2002, p. 276).

Além dos escritores, já anteriormente mencionados, que faziam parte da biblioteca familiar, acrescento as escolhidas, Madame Sévigné (1810-1887), Soror Alcoforado (1640-1723) Jane Austen, Bronte e Emily.

Stefan Bollmann aventurou-se a escrever o livro “*Mulheres que lêem são perigosas*”.

O desejável era mesmo que bordassem, rezassem, cuidassem dos filhos e cozinhassem. Ler, exigia que reflectissem, formassem uma opinião, desenvolvessem ideias próprias, passassem a ficção, fantasiar, erotizar, questionar e, finalmente, revoltar-se ou exaltar-se. Possibilitava formar uma opinião, divagar a imaginação até ao limite de um infinito.

Para Flaubert (1858), “A única maneira de se suportar a existência, consiste em deixar-se arrebatado pela literatura, como se numa orgia perpétua” (Bollmann, 2007, p. 13). Mas, Mário Vargas Losa, um dos prémios Nobel da literatura, é muito favorável às mulheres, afirmando: “É tão só às mulheres que lêem que se deve o facto de ainda hoje a literatura continuar a ser publicada e vendida” (Bollmann, 2007, p. 28).

Foram muitas as mulheres que, apesar de tantas restrições, liam e muitos os pintores que as retratavam. Sofia e Aurélia recreavam na pintura os espaços da casa com pessoas que se deleitavam com a leitura.

“Nas fogueiras da Inquisição arderam sobretudo mulheres e livros. Proporcionalmente, a quantidade de homens que delas foram vítimas foi bastante reduzida” (Bollmann, 2007, p. 13).

Foram muitas as mulheres que procuraram na leitura a possibilidade de se encontrarem num universo de ideias e conseguir fantasiar. O conhecimento, até então, condenando-as ao ostracismo e ignorância começava a ser uma ameaça para um mundo de homens dominadores e ciosos de um poder e saber que só a eles pertencia.

A leitura é a possibilidade de reflectir; formar uma opinião e até fortalecer e animar a ilusão. Lendo, a mulher foi concretizando ideias próprias, questionando e esclarecendo-se.

Todo o projecto de vida de uma mulher que ama a leitura ultrapassa todo o controle de quem queira definir-lhe etapas, limitar a liberdade, branquear-lhe o espírito.

“A palavra escrita ensinou-me a escutar a voz humana, assim como as grandes atitudes imóveis das estátuas me ensinaram a apreciar os gestos. Em contrapartida, e posteriormente, a vida fez-me compreender os livros” (Yourcenar, 1974, p. 24)

A escrita foi outra forma de comunicação que permitiu à mulher expressar as suas dúvidas e os seus sentimentos.

Foram muitas, mesmo muitas, as pinturas que encontrei com mulheres a lerem. Em atitudes de lazer, meditação, sofreguidão e reflexão. Em poucas pinturas encontrei homens numa situação exposta de leitura. Orgulho, indiferença, poder, presunção ou simplesmente desprezo?

Num livro de correspondência, Camilo Castelo Branco, ao seu amigo Vieira de Castro desabafa, muito naquele estilo da época (século XIX), lamechas e íntimo: “Hoje ninguém lê, para se instruir, meu filho. A falta de estudos clássicos enfastiou de todo o paladar desta mocidade que se contenta de ser oca e ininteligível. Ela tem razão. A arte é longa a vida é breve” (Ocidente, nº 22, 15 de Novembro, 1878).

Já Guerra Junqueiro (1850-1923) o pensador e coleccionador do século XIX e XX vai divagando no seu estilo persistente e concentrado: “Li com sofreguidão milhares de páginas, dias, noites, semanas, meses, revolvi o cérebro escarnecido todos

os enigmas torturantes. Pedi à história natural (única história verdadeira) o segredo íntimo das coisas.

Estudei, pensei, meditei e consegui, ao cabo, o que desejava: ter da vida, ter do universo, uma ideia metódica e definida” (Junqueiro, 1892, p.10)

Pela leitura vamos definindo ideias, rasgando caminhos e vencendo etapas.

A leitura feita por mulheres foi considerada, pelo menos no século XIX, no tempo de Sofia de Sousa, que lhe poderia retirar todo o recato e dar-lhe a publicidade que lhe era recusada quando tentava escrever. A ousadia ultrapassava os limites do que para ela estava estabelecido socialmente e intelectualmente.

Embora pertencendo já ao século XX não deixa de ser do tempo de Sofia o que comentaram quando Agustina Bessa Luis apresentou o seu livro “A Sibila”. Um romance em que as figuras femininas além de dominadoras conseguem impor a força de uma inteligência emocional, há quem interprete essa força como instintiva e não com a capacidade intelectual que assiste a todo o ser racional. Óscar Lopes, num artigo da revista *Lusíada*, de Outubro de 1955, ressalta o facto da protagonista do romance ser solteira, não ser mãe, nem esposa, prevalecendo uma característica infantil, como se pelo facto de conviver com um homem lhe fosse conferida a maturidade de que a mulher precisa. E, vai mais além, referindo-a como um símbolo vivo das “frustrações femininas”. Toda a sua conduta e sucesso nunca é remetida para a intelectualidade mas, talvez, para algo oracular. E, mais adiante Óscar Lopes é peremptório sobre Agustina Bessa Luís: “Um dos aspectos mais curiosos da revelação de Bessa Luís é o de tratar-se de uma escritora. Ninguém em Portugal (pelo menos, nem eu próprio, avezado, até sem querer a velhos preconceitos nacionais) poderá ler uma página de Bessa Luís sem discorrer que aí está uma escritora que escreve como um homem. Isto reduz-se, afinal, a um juízo de valor surge entre outras coisas análogas, uma portuguesa a escrever como um homem, com um estilo que apetece chamar viril” (*Lusíada*, nº 7, Outubro 1955, p. 223).

Às vezes penso nesta “virilidade” que me irrita e revolta, que preza a brutalidade em detrimento da emoção e da capacidade de vistas mais além. E nesta luta de seres pensantes há quem remeta para o feminismo o direito que assiste às mulheres de serem elas próprias e não seguirem bitolas que não lhes pertencem.

E, nisto de feministas, está incluída Aurélia de Sousa que não posso dissociar da sua irmã Sofia, tal foi a caminhada, a partilha de ideias, a luta de ideais e a confiança de tumultos ou vivências.

Há um biombo que Aurélia pintou para o quarto das suas sobrinhas quando ainda crianças partilhavam espaços. São três partes (folhas) que o constituem para poderem ser desdobrados. Contudo, o desenho da pintura é um todo assim compartimentado: Na primeira parte (folha) um dos coelhinhos já grandote brinca com um carrinho. Na segunda, fazendo uma continuação com o ambiente anterior e no mesmo enquadramento, a mãe coelha ensina o filho mais pequeno a dar os primeiros passos. Na última, e numa casa que tem início na parte anterior, está sentado à porta, regaladamente instalado, o pai coelho lendo confortavelmente o jornal indiferente a um pequeno brinquedo atirado para o chão. Será isto uma pintura feminina sem qualquer virilidade? Ou será uma maneira subtil de expressar uma das formas de estar na família, de um homem comodista, egoísta, indiferente mas com toda a simbologia de uma varonilidade que ainda prevalece nos nossos dias.

Ou, ainda, para ser mais cáustica, de muitos escritores e poetas que se o foram, se deve às suas características efeminadas.

Vou tentar apresentar várias pinturas de Sofia sobre ambientes de leitura e outros pintores que se envolveram na problemática da leitura de mulheres. Mas, que elas liam, liam.

Uma pintura pouco conhecida, porque faz parte da colecção particular do Dr. Leopoldo Mourão, do Porto, é de 1912 e está assinada S. Martins, representa uma jovem a ler um livro, junto a uma janela, compenetrada e interessada. Consegui encontrá-la numa revista *Ilustração Moderna* de Julho de 1926.

Uma outra “*No atelier*” faz parte do espólio da colecção da Câmara Municipal de Matosinhos. É um atelier com a paleta, cavalete e uma luz que vem do tecto. Trata-se também de uma jovem que lê um livro num ambiente de recato e de um colorido sóbrio e significativo. A luz incide no livro de um branco luminoso. Luz que vem do alto iluminando-a. Representando o ambiente da Quinta da China e das suas mulheres, é da autoria da Aurélia de Sousa.

Um outro quadro da autoria de Sofia de Sousa mas assinado S. Martins e que pertence à Fundação Instituto Marques da Silva representa uma jovem a ler um livro, num espaço ao ar livre, comodamente instalada e atenta. Numa cadeira que ocupa todo o espaço do quadro, num colorido suave tão característico de Sofia.

Há, contudo, o pormenor de uma maçã, que caída, estabelece com o seu tom vermelho e com a capa do livro o contraste necessário para o equilíbrio das cores.

Da Casa Museu Ferreira de Castro, este quadro assinado dentro de casa e junto à janela, parece que vai lendo revistas num ambiente caseiro, nos tão conhecidos assentos coloridos e cortinas transparentes. A representação cromática é da paleta de Sofia. Aquele azul mar parece ser muito ao seu gosto. A escultura da menina feliz, talvez sim ou talvez não, representa a forma de viver folgazã da artista.

Sofia de Sousa foi pintada pela sua irmã numa sala de tons escuros, muito ao décor da época, ela mesmo vestida de escuro, roupas compridas, junto a uma mesa simples de fácil instalação e adoptável com uma toalha de vermelho indiano comedido realçando o livro, o tinteiro e penas de um risco simples, como mero apontamento a branco e a definição da cintura para a caracterização das duas peças de roupa, avental e vestido. Sofia não lê por interiorização mas numa mera consulta. É tudo muito formal.

De Aurélia de Sousa a *Menina a ler* do Museu Nacional Soares dos Reis, pintura a pastel muito bem conseguida, revela a quantidade de livros que a menina já leu ou terá de ler. A posição da menina é de quem quer ler tudo, sem perder uma sombra de luz. Um rosto bem iluminado, uma seriedade e responsabilidade que transparece a necessidade de saber para vencer. Este modelo de vestido é muito parecido com o do retrato de D. Luísa de Sousa, irmã de Aurélia, que esta pintou.

Na obra de Aurélia há mais mulheres que lêem, que fazem parte da família e do seu ambiente familiar.

No quadro *Interior em Família* sem data e da colecção Maria Luísa Bessa Ribas, o ambiente é de plena familiaridade de alguém que ensina uma criança. Uma senhora de idade que leu o jornal mas que se recosta cansada no encosto inclinado da cadeira. O tapete felpudo conforta o espaço da senhora de idade. A outra personagem numa cadeira esteticamente bonita dá uma ar de burguesia ao ambiente mesmo que íntimo. A

definição de cores é muito pouco delineada mas a entrada coada de luz esclarece formas e volumes.

As divisões das casas mesmo iluminadas eram parcas de muita luz ou neutralizadas pelas cores das paredes.

Na *Mulher sentada a ler* pintado por Aurélia é mais um interior de uma divisão da casa. A janela, a cortina, o repositório, uma entrada de luz estratégica. A mulher está recolhida a um canto com o braço sobre a mesa, recebendo a luz da janela de costas e da reflectida no chão. Numa mesa pé de galo está uma jarra com flores sobre uns livros e um possível caderno aberto que, iluminado, é mais um elemento a quebrar o semi-escuro de um ambiente soturno. É fantástica a reprodução luminosa no soalho. Tons muito ao gosto de Aurélia. Luz e sombra e o seu tenebrismo.

O quadro de sua irmã, D. Luisa de Sousa, consegue representar o coquetismo de que uma mulher se rodeava. As peças para um chá, para perfumar, para ser bonita. Ela lê, mas parece parada para reflectir numa vida, não com muitas canseiras mas, de uma envolvimento de muitas atenções e defesas.

Da *Bretã-Auray*, de 1900 e da Colecção de Manuel S. Tropa, pintada por Aurélia, a pequena Bretã aureolada com toucado característico. O livro é apenas um leve apontamento, mas o seu rosto explana bem a responsabilidade de uma vida, embora jovem. A contenção dos seus músculos faciais representa uma noção de que a leitura explicita bem a realidade que ela sente. É a face de uma alma revoltada, que será a preparação para o seu auto-retrato vestida com o casaco vermelho.

Escolhi deste grupo de quadros sobre a leitura e as mulheres, o culminar de uma pintura pouco conhecida mas, que para mim reflecte, em parte, o sentir do que é ser mulher em todos os séculos, *Atelier*, 1916.

Quantas vezes mergulhei a cabeça sobre os braços num desalento de viver. Este quadro, para mim, com todas as “superstições” de pincelada de leve ou pesada, compacta ou lambida, tem tudo para expressar o desânimo, abandono, solidão.

A solidão é quase sempre quando nos sentimos perdidos de nós mesmos e procuramos encontrarmo-nos com a nossa alma. Mas, como dizia Teixeira de Pascoais:

Há tristezas que nunca, nunca desfalecem, sombras que jamais a luz há-de apagar”
(Pascoais, 1984, p. 22).

Na pintura *No atelier* de 1916, pintado por Aurélia de Sousa, está representada uma mulher numa posição de desalento total. Quase tudo flutua nas sombras. Só mesmo o quadro está iluminado. Não há luz directa mas a projecção de uma luz que amarelece o espaço, dando relevo apenas ao quadro

Tanto tenho aprendido e não sei nada.

E as torres de marfim que construí

Em trágica loucura as destruí

Por minhas próprias mãos de malfadada!

(Espanca, 1980, p. 85)

De Claude Monet (1847-1879) esta mulher que lê, fechou o livro e reflecte certamente o que mais a emocionou.

Henri Matisse (1869-1954) apresenta um quadro com três irmãs que partilhavam a leitura de um livro.

Vicent Van Gogh (1853-1890) pintou *Arlesiana* meditando na leitura que está a fazer.

De Whistler (1834-1903) uma jovem que lê à luz do candeeiro.

Rembrandt (160-1669) uma mulher sábia consulta um velho livro para sua informação ou esoterismo

Renoir (1841-1919), a leitora retrata uma senhora muito coquete que lê atentamente um livro.

Henrique Pousão (1859-1884) com *Cecília*, numa bem executada pintura, representa uma mulher que lê e que nos interroga.

Carlos Carneiro, filho de António Carneiro (1872-1930) pinta a sua mulher *Madeleine*, que descontraída, lê um livro.

Mas, as vozes maldizentes previam a cada momento a derrota da mulher e o castigo das suas ousadias. Para eles a felicidade da mulher está na negação do seu eu, entregando-se de alma e coração ao lar, aos filhos, ao marido.

“Para mim, uma mulher que intervém na política, agita a multidão na praça pública ou redige projectos de lei, é um monstro que só pode admitir-se, com a condição de horripelmente feia.

A sua intervenção na política é a perda da sua auréola de virtude e de beleza. Na realidade é o seu suicídio. A mulher e o homem completam-se mas não se confundem” (Costa, 1920, p. 263).

Continuarei a ler, calma ou sofregamente. A leitura faz parte da minha vida e, será no meu já fim de vida, o alimento da minha alma.

Destas mulheres que lêem há duas pinturas que me deslumbram pela sua simbologia. De Simone Martini (1284-1344) uma *Anunciação* em que o anjo aparece a Nossa Senhora que está a ler. Pela expressão do seu rosto ficou apreensiva com a visita e tenta proteger-se.

Uma outra é a estátua jacente de *Leonor da Aquitânia*, 1204, em que a rainha, deitada sobre a tampa do seu túmulo, lê como se estivesse deitada na cama.

As mulheres que lêem foram e são perigosas na medida em que criam um espaço e uma identidade.

VI. Sofia, a vida e a pintura

Não se pode compreender a arte isolada dos costumes e das formas de pensamento de uma época e vice-versa.

Pierre Francastel, 1988

Irene Vilar, a escultora que ainda conheci nasceu em Matosinhos e viveu junto ao mar. Uma das suas esculturas, *O Mensageiro* está mesmo ali na marginal do Rio Douro quando faz partilha com o Oceano Atlântico. Irene amou muito a sua terra e sobretudo o mar. Quando da inauguração do *Mensageiro* Carlos Azevedo disse: “A marítima sensibilidade de Irene Vilar oscila entre o ímpeto do coração e a sapiência das mãos à energia de comunicar. O essencial das coisas e o medo de trair a beleza na configuração emotiva do transcendente” (Vilar, 2004, p. 63).

Muitas vezes Sophia de Mello Breyner, que viveu a sua infância junto ao Rio Douro na sua casa do Campo Alegre, referia-se à “nitidez salina do real”.

Também nasci junto ao mar e o marulhar das ondas parece querer estabelecer um diálogo constante.

Sofia de Sousa não sentiria o movimento das ondas, mas tinha sempre bem presente a imagem de um rio que serpenteia entre margens que parecem protegê-lo e, onde, o vaivém dos barcos lhe traria constantes novidades. Um ponto de partida e de chegada.

A Quinta da China, que António Martins de Sousa um dia viu nas suas deslocações pelo rio Douro e, que, prometeu a si mesmo que um dia seria sua.

António Martins de Sousa era natural da freguesia de Raiva, Castelo de Paiva.

Antes de se casar trabalhou como emigrante no Brasil. O casamento foi feito por procuração e Olinda Perez, que iria fazer quinze anos, foi juntar-se ao seu marido no Brasil.

António iria fazer trinta e um anos. “Mas as ambições de António de Sousa (avô António) não estavam satisfeitas, resolveu ir para o Chile. Instalaram-se em Valparaíso com negócios de venda de madeiras para assentamento de linhas férreas, com o que fez uma bela fortuna” (Oliveira, 1996, p.15).

O facto de ir para o Chile e Valparaíso, segundo Maria João Oliveira, talvez estivesse relacionado com o facto de existir nesta região uma colónia portuguesa muito próspera. Mesmo não existindo qualquer referência escrita, “consta por testemunho em Portugal, de que nessa colónia prolifera descendência de um português e uma judia riquíssima” (Oliveira, 2006, p. 318).

Um dos sonhos de António era ter um filho. E, assim, com expressão enérgica e voluntariosa e de comando, dizia à família: “... que Deus lhe havia de dar um filho que viria a ser um rapaz valente, forte e decidido como Napoleão Bonaparte, pronto para todas as realizações, que fosse dotado de uma alma varonil, com o poder de executar, pelo génio, as façanhas mais belas e as epopeias de maior assombro” (Costa, 1937, p. 20).

António e Olinda tiveram seis raparigas e um rapaz. A mais velha foi Helena que nasceu em 1859. Casou com José Dias e faleceu em 1928.

A segunda filha, Luísa, mais conhecida por Lucha, nasceu em 1862. Finalmente, o rapaz tão desejado que representava toda a masculinidade que um pai sentia ao ter um filho homem.

Chamava-se César Vítor, nasceu em 1863 e tal como Aurélia nasceu em Valparaíso, no Chile. Pouco se fala neste irmão que casou em Valparaíso com Petronila Araya Lynch. Sabe-se que viveu no Chile e também em Tocopilla. Maria João Oliveira dá a entender que, por questões familiares, este filho deve ter partido cedo para o Chile. Maria Aurélia nasce em 1866, ainda em Valparaíso.

Elvira é a irmã que se segue e que vem a nascer em 1868. Depois, a Maria Estela que tem um nascer atribulado. Quando de regresso a Portugal com a família ela nasce no barco que as transportava, depois de um naufrágio junto ao Estreito de Magalhães. Estava-se em 1869. Estela é a mãe de Feliciano e Marta, que muito vão contribuir para a organização, propagação e conservação do património artístico das tias Aurélia e Sofia.

A Quinta da China ainda hoje mantém muito da sua talha antiga grandiosa e, com uma bela vista para o rio. Pertenceu aos Padres Gracianos, por isso, a capela da casa ser dedicada à Senhora da Graça. Hoje é propriedade do engenheiro da empresa Mota-Engil. Diz-se que ficou com nome da China pela quantidade de árvores de camélias que, na altura, viriam da China ou Japão, por isso, também serem conhecidas por japoneiras. A vizinhança era acolhedora e culta. A irmã do poeta António Nobre estava casada com Alberto Henrique Andressen, pertencendo à família de Sophia de Mello Breyner Andressen. Foi nesta casa da rua de Nova Sintra, que António Nobre, compôs para os seus sobrinhos a conhecida poesia:

O João dorme... (Ò Maria,
Dize àquela cotovia
Que fale mais devagar:
Não vá o João acordar...)
O João dorme...Que regalo!
Deixá-lo dormir, deixá-lo!

(Nobre, 2009, p. 135)

Sofia de Sousa já nasce na Quinta da China e na cidade do Porto. Nasce às duas horas da manhã do dia 23 de mês de Março de 1870. No processo da Academia Portuense de Belas Artes foi anexa a certidão de nascimento que vai no conjunto de todos os documentos. Embora tenha nascido em Março só é baptizada “aos 28 dias do mês de Agosto”. Consta ainda ser neta paterna de Manuel Martins e D. Josefa Francisca Rosa. São seus avós maternos, José Monteiro Lopes e D. Emília Carolina Peres Monteiro.

Em 1874 ou 1875 morre António, o “homem raro e singular”, conforme cita Joaquim Costa (Costa, 1936, p. 33). Confirmei no Arquivo Distrital do Porto que morreu a 12 de Julho de 1875 (Anexo documento).

Olinda encontra-se viúva, sem grandes meios de rendimento ou, pelo menos, com falta de alguém que a ajudasse a administrar uma casa grande e sete filhos.

Casa em 1879 com Santos Pereira, de quem se sabe muito pouco. Em 1880 tem o oitavo filho, Victor Manuel Santos Pereira, que deixa de ser mencionado, não se sabendo o que lhe terá acontecido, apenas que teria casado e estava no Brasil.

Nesta época, toda a aprendizagem era feita em casa por transmissão de conhecimentos, ou por professores que iam a casa ensinar as crianças cujos pais tinham meios e possibilidades para isso.

As meninas aprendiam a bordar, tocar piano, línguas estrangeiras, principalmente o francês, desenho e pintura. E, depois, esperar que um noivo rico aparecesse para se negociar o casamento.

A irmã Maria Estela casou com Vasco Ortigão Sampaio, sobrinho de Ramalho Ortigão, que estava ligado à Empresa Hidro Eléctrica do Norte de Portugal.

“Era um incansável leitor e chegou a escrever um livro: *Aguadas*. O seu gosto pela pintura faz dele um coleccionador de quadros, com particular incidência sobre os das suas cunhadas” (Oliveira, 1996, p. 7).

Foi ele que participou a estadia em Paris de Aurélia de Sousa.

A outra irmã, Helena, casou com José Augusto Dias, capitalista e banqueiro que veio a financiar a deslocação de Sofia de Sousa, quando vai ao encontro da irmã para frequentar a Academia Julien.

Aos dezasseis anos Aurélia de Sousa inicia aulas de pintura com o pintor Caetano Moreira da Costa Lima (1835-1898), talvez porque o vizinho e amigo, patriarca da família Andressen, encontrasse na jovem, perante os desenhos que gostava de fazer, a antevisão de uma futura pintora.

É de imaginar e concluir que Sofia assistisse e participasse nessas aulas. Caetano Moreira da Costa Lima, aluno do pintor Roquemont, está representado no Museu Nacional Soares dos Reis com vários quadros históricos ou alegorias, sendo o mais significativo a representação de “Martim de Freitas na Catedral de Toledo”.

Tenho Aurélia de Sousa como uma mulher determinada e corajosa, tendo em mente todo o contexto de uma época exigente e crítica para as atitudes no que concerne ao facto de uma mulher decidir a sua caminhada contra ventos e tempestades, mas estou ciente que a força de sua irmã Sofia foi certamente o elo de partilha e encorajamento.

Na época havia uma sociedade familiar muito hierarquizada. Aos irmãos mais velhos era-lhes dada a prioridade em muitas decisões e às vezes em direitos de bens.

Mas Sofia, a irmã mais nova, esteve sempre presente e solidária em posições difíceis de tomar. Sempre a acompanhou, mais silenciosa, mas fiel às resoluções, certamente amadurecidas e planeadas. Mais que combater a ociosidade, elas sentiam que tinham direito a uma posição no mundo, mesmo contrapondo-se a uma sociedade que lhes era hostil.

Dentro dos parâmetros impostos, tentam abarcar áreas destinadas aos homens, os tais que só eles teriam cérebro e capacidade hipernormais, era qualquer coisa que ainda no nosso século é aceite com certas reservas e reticências.

“Matemáticas as senhoras? Há-de pensar-se que a lei as vai obrigar a serem astrólogas. Estudarem as meninas onde se viu tal coisa? Que novidade é esta? Querem fazer delas advogadas? Que perigos enormes para a justiça, a qual tem vivido tão pura até agora, graças a não haver nem letrado nem juiz de saias” Tudo isto compilou Carolina Michaëlis no livro de Rodrigues de Freitas *Folhas Avulsas* de 1906.

Era este o panorama que se apresentava a estas duas irmãs, que viviam numa casa onde predominavam só mulheres.

Muitas vezes foram apedrejadas por se deslocarem em bicicletas e por andarem com os materiais de pintura. Vivendo num dos extremos da cidade, era tarefa perigosa e arriscada.

Numa sociedade fanaticamente religiosa, cheia de devoções e orações, qualquer deslize menos ortodoxo seria o culminar de reforçar e virtualizar os estatutos pelos quais as mulheres deviam ser cumpridoras irrepreensíveis.

Ana Plácido, a adúltera que seguiu Camilo Castelo Branco num delírio de amor, teve de recolhera uma espécie de convento por ordem de seu marido e, acabou, depois de passar por mártir, santa e perdida numa “canastrona”.

A sonhadora e poetisa Florbela Espanca proclamava alto e bom som: “Um homem? Quando eu sonho o amor de um Deus” (Espanca, 1980, p. 24).

“Fez-se o busto de Florbela Espanca. Mas Florbela cometeu a temeridade de não amar apenas a poesia. De modo que os burgueses indignados com uma mulher que fez tudo às claras, não querem corar diante do bronze no jardim” (Ferreira, 2008, p. 68)

Mas, quantas estátuas de eruditas e parlamentares povoam as nossas praças e tiveram tão pouco edificantes?

Felicidade Brown, a quem Camilo assistia às tertúlias literárias em sua casa, vinha garbosamente falar, por falar...

Era este o ambiente que predominava na cidade e arredores do Porto. Ser capaz de ultrapassar barreiras, destruir amarras, era quase que embarcar numa nau a caminho do infinito.

Mas nem só as mulheres podiam ser esmiuçadas nos seus comportamentos, posturas e atitudes.

Cesário Verde foi muito criticado por Ramalho Ortigão, porque numa das suas poesias pedia à mulher amada que tivesse a compaixão de o amar também. “Um amante desprezado que se curva diante de uma mulher”

Fernando Corrêa de Oliveira, marido de Feliciano Oliveira, sobrinha de Sofia, ao referir-se a Sofia de Sousa escreve: “Sofia de Sousa chegava a ser destemida e manejava com à vontade armas de fogo, o que não era de desprezar para quem vivesse na Quinta da China, cuja situação era de completo isolamento nessa época” (Oliveira, 1996, p.7).

Coragem era pois, uma condição para sobreviver num espaço dominado e explorado por homens.

Na arte o panorama incidia num carisma de varonilidade, másculo, forte, enérgico, agressivo. Fora de todo este conceito, a arte não tinha sentido, desvirtuava-se, desvalorizava-se.

A intelectualidade da época salientava-se pelas suas críticas que descarnavam o corpo e o espírito a quem os pudesse alimentar nos seus escritos, na maioria das vezes

escarnecedores. Às mulheres pintoras, que tivessem a ousadia de pintar mais além do que flores, a crítica ridicularizava-as.

Afonso Lopes Vieira, o tão encantador do poema “Os passarinhos tão engraçados...” do meu livro da escola, comparava as pinturas e a poesia das mulheres ao “tricot da mulheres”.

Já Fialho de Almeida vai mais longe: “Quanto às amadoras de pintura, como todas sejam de pallete merencórea, e pela mór parte discípulas de Malhoa, categorimol - as do grupo, fiquem na arte sob a designação de Tristes Malhôas, e estude o Dr. Bombarda este ramo especial da psiquiatria feminina” (Almeida, 1903, p.166).

Perante tanta adversidade, que só o Dr. Miguel Bombarda resolveria na melhor das hipóteses, todos nós sabemos à distância o quanto o psiquiatra tratou de todos os assuntos em que as mulheres, querendo libertar-se de vidas oprimidas, as condenou a celas bem fechadas e vigiadas.

Pintar, ser médica, advogada ou qualquer outra profissão era a mais dura, se não, impossível batalha de uma mulher mesmo com certo poder.

E, nestes desabafos de mulher, lembro o que Irene Vilar, a escultora, dizia: “Consegui tanta coisa, ... mas não troquei a alma – tenho sido igual a mim própria” (Vilar, 2004, p.46)

E, foram assim, Sofia e Aurélia.

Como alunas da Academia Portuense de Belas Artes andaram sempre juntas mesmo nas suas opções. Foram alunas de Marques de Oliveira que dirigia o Curso de Pintura nas disciplinas de: Nú e Modelo Vestido; Estudos de Composição; Pintura Histórica e Pintura do Género.

Tive a oportunidade de analisar na Faculdade de Belas Artes os seus processos e as suas notas andam muito próximas mas em que Aurélia consegue mais prémios. Às vezes é difícil distinguir os trabalhos das duas irmãs. Muitas vezes só os temas nos conduzem a uma ou a outra. Por exemplo, não estou a ver Sofia a pintar o quadro da alegoria:

“Jezabel Devorada pelos cães por ordem de Jehu”.

Não pelo facto de ser de difícil desenho, mas pela violência que ela representa. Para Aurélia, é na sua exteriorização, uma forma de mostrar o quanto é cruel o mundo em que vive. Muito mais expressivo em termos de conteúdo, que a verdade e a coragem do seu auto-retrato do Casaco Vermelho. Se este é de uma força psicológica, o primeiro representa o dilacerar físico que desgasta e tortura.

Classificar a pintura destas pintoras definindo-as como sendo esta ou daquela corrente é muito complicado. Há um tempo, uma força, um conhecimento, uma cultura, a inteligência, sensibilidade e sentido estético de cada um. Dizer que foi regido pela Regra de Ouro, pela simetria ou assimetria é apenas um mundo de conjuntura. A intenção está lá, certamente, como o artista a idealizou.

Vergílio Ferreira, o escritor, dizia que: “Creio que se não escrevem obras só com palavras, mas também com a própria pessoa do escritor, a sua presença, a sua voz, até a sua gravata” (Ferreira, 2008, p. 125). Tudo se reúne num todo que faz parte da nossa escrita e da nossa pintura. Dizia o meu professor João Dixo que quem pinta, pinta-se...

Discordo plenamente de Picasso quando afirma que: “El arte es una mentira que nos cerca a la verdad”. Para mim é uma verdade que pode levar a opiniões e visões diferentes.

O romantismo é em parte um revivalismo do século XV, no sentido de uma pureza de sentimentos, os temas patriotas, o sentimento individual, as vibrações interiores das paisagens como numa oposição ao materialismo. Quantos quadros de Sofia reflectem essa expressão de expor a alma à simplicidade das coisas? As paisagens de pequenas tarefas no exterior da casa, situações de cansaço, desalento e leitura, são realidades com sentido de vida, numa casa onde sair não seria em vão, num fácil confinando-se ao que era possível. Será isto simbolismo? Talvez a pintora quisesse passar a mensagem de uma vida para que outros a interpretassem e julgassem.

Se o realismo em pintura traz toda uma carga ideológica, não deixa de ter um simbolismo que procura realçar posições, mais ou menos coerentes, das aspirações de determinado grupo social.

Afastando-se do romantismo os pintores de Barbizon, os naturalistas a partir de Constable depois por Daubigny, procuram mostrar a verdade em toda a plenitude na cor, no espaço, na forma.

Dizem que muita da sua pintura é tenebrista pelas cores escuras de que se serve. Mas a verdade delas, tirando os vasos de flores, eram aquelas salas pintadas de cores escuras onde mesmo abrir uma janela era como expor uma intimidade que tinha de ser resguardada.

Estava eu à espera de falar com a Doutora Paula Abrunhosa da Fundação Marques da Silva, fruindo e usufruindo de um jardim da casa num lugar de grande movimento, sem que me impedisse de ouvir os passarinhos, o cair das folhas, nuns momentos que já são quase raros na cidade. Romanticamente disse à Doutora Paula que noutros tempos esses jardins deviam ser maravilhosos para as pessoas que os possuíam.

Riu-se e disse-me: As mulheres mesmo com estes jardins eram muito contidas e condicionadas em desfrutar destas benesses.

Sair para o jardim arbitrariamente, podia ter outras intenções que teriam de ser controladas. Tudo era muito subjectivo. Urgia salvaguardar escândalos e encaminhar oportunidades.

O artista exprime o que para ele significa beleza ou sentido estético para a interpretação de uma realidade que é sentida, que é emoção e que quer partilhar e divulgar.

Nenhum pintor vai deliberadamente dizer, vou pintar um quadro naturalista, realista, verista ou impressionista. Para o que ele quer expressar irá avaliar, como e porquê.

“Realismo, naturalismo e impressionismo são uma e a mesma coisa, fractura estrutural que cava fundo no desmoronar da tradição herdada do renascimento, independentemente das conjunturas temporais em que se sucedem e travestem. Saibamos nós, que correspondem a sensibilidades estéticas diferenciadas” (Lemos, 2005, p. 405).

Marques de Oliveira, o pintor naturalista, retratou na sua tela *Céfalo e Prócris* uma cena mitológica que, segundo alguns observadores, mais não é do que uma mensagem de amor à sua mulher Antónia. Quantos segredos e sentires mais não são que o representar o que de mais intrínseco vai no intimo de cada um. Alguém dizia que cada pintura é singular.

Qualquer obra tem todo um historial, que em termos sociológicos são de real importância e significado.

Nos quadros de Josepha de Óbidos está implícita toda a gastronomia de um século e o requinte de viver.

Em Sofia a sua pintura está impregnada de vivências. Nota-se, por exemplo, depois da estadia em Paris e da visita a museus da Europa, a diferença na sua pintura e nos seus temas. O olhar alimenta-se com as visões que lhe podemos proporcionar.

Ver exposições de pintura, mesmo das que não se goste, é sempre um enriquecimento de memórias, de referências.

“O que é certo, é que o naturalismo dentro dessa noção que o escritor português tão bem define, ganha preponderância e impõe-se como estética dominante, confinando o realismo, como o ulterior impressionismo, a acidentes de percurso estético exacerbados que o tempo cuidará de apagar. Tal não acontecerá, pese todos os equívocos que deflagrarão. A querela do naturalismo arrastar-se-á e esvaziar-se-á num modismo fora de tempo e sem conteúdo” (Lemos, 2005, p. 405).

Cataloguemos ponderadamente de naturalista a pintura de Sofia mas não esqueçamos as suas influências. Há muito de Corot nos trabalhos de Sofia que não se enquadrava em nenhum esquema ou movimento, possui uma expressão muito pessoal. As cores da sua paleta são de tonalidades incríveis, duma sobriedade e de uma intensidade expressiva que me fascina. Sofia, a quem acusaram de ter caído num amadorismo, apenas pintou o que gostou, como sentiu, independentemente daquilo que queriam que ela pintasse.

Vieira da Sila (1908-1992) foi muito influenciada por Paul Klee e embora a tentassem incluir em correntes artísticas ela apenas dizia: “Je n’ai pas de système. Je suis une femme de la ville” ou “Sans jouer du paradoxe mon seul système est de ne pas en avoir”

E são muitos os artistas que se recusam a serem colados a sistemas ou correntes.

A melhor aluna finalista do seu curso, com vinte valores, Irene Vilar, confessava: “Julgo ser uma artista marginal, pois sinto-me independente e não estou

integrada em qualquer movimento ou moda” e ainda: “O acto da criação requer, simultaneamente, paciência, raiva e humildade” (Vilar, 2004, p. 33).

E são os testemunhos destes artistas, na verdade do seu sentir, que para mim têm um significado muito próprio, um quadro que nos envolva numa partilha de anseios e arte.

Irene Vilar também foi enquadrada, pelas suas capacidades, no tal estatuto de mulheres que pela sua virilidade conseguiram ser mulheres e artistas num mundo de homens poderosos.

Um dia, o humanista Hernâni Cidade foi visitar a Escola Superior de Belas Artes do Porto e quis conhecer a aluna que estava em escultura e que teria capacidades excepcionais. Geralmente, para escultura era necessário ter uma certa resistência física para lidar com as peças. Irene Vilar era uma mulher pequena e de aspecto frágil. O seu professor Barata Feyo apresentou-a, dizendo: “Aqui tem o tal rapaz”.

Mas, Irene Vilar, como Aurélia ou Sofia, eram mulheres e bem femininas. Só a coragem e a determinação pode definir uma mulher.

No meu velho “Jason” encontrei esta frase de Manet: “O pintor deve ser mais fiel à sua tela que ao mundo exterior” (Jason, 1998, p. 620).

Como dizia Taine, o disciplinado intelectual defensor das ciências positivas e mesmo do realismo, que: “A arte é uma obra de inteligência e não apenas de mão”

Sofia realizou muita pintura a pastel. Os seus auto-retratos e muitos retratos foram executadas com este material que dizem ter já sido usado por Pillement em Portugal, embora não tenha sido usado pelos seus alunos. Mas, Sofia, em Paris deve ter trabalhado com pastel, porque Degas (1834-1917), que por essa altura vivia em Paris ,utilizava as grandes tonalidades de pastel beneficiando da sua técnica flexível.

O pintor Alberto Aires de Gouveia era em Portugal um exímia pintor a pastel.

Não poderia esquecer Paula Rego (1935).

Muitos dos seus quadros são pintados a pastel sobre uma base de tinta. É uma pintora que foi “abandonada” ou esquecida pelos críticos portugueses que a classificando de figurativa desvalorizaram a sua obra.

Alberto Lacerda refere-se a ela nestes termos: “No caso de Paula, houve teimosia, houve ambição, mas houve também uma paciência e uma intransigência implacáveis.

Não pactuou com modas, não fez a mínima concessão. Prosseguiu o seu capricho, o dela.

Aos poucos, ou um dia – nunca se sabe bem como estas coisas se passam – o que começou a ser aceite coincidiu com o que ela vinha fazendo desde sempre.

Não houve quem faltasse, nos anos duros, a aconselhá-la a fazer antes isto, antes aquilo, para entrar no circuito comercial.

“Mas eu não sabia fazer outra coisa” – é como Paula justifica a sua obstinação, a sua integridade.

Resposta típica, pobre, mas incompleta, nobremente incompleta” (*Colóquio*, 1989, p.22).

Paula Rêgo dizia que pintava pela razão de: “Pinto para dar face ao medo” (Serralves, 2004, p. 8).

Para ela a mulher é uma história por contar. E a história das mulheres nunca foi contada em pintura.

Mas para reforçar toda a subjectividade que envolve o que se inscreve numa tela, gostaria de reflectir no seguinte: “Quem já viu uma obra de arte tal como ela deve ser vista? Existem sempre condições infinitamente variáveis e relativas, a cada momento e para cada espectador, que alteram o contacto com os próprios originais: as condições de iluminação, por exemplo. Uma obra de arte é sempre amplamente interpretada. Como paradoxo, poderíamos afirmar, e mesmo provar, que nunca qualquer quadro foi visto como deve ser. As normas de visão e da compreensão variam de geração para geração, de espectador para espectador. Uma obra de arte é essencialmente uma referência (Francastel, 1988, p. 212).

VII. O retrato e a mulher

“Não há dúvida que só uns sentidos dispersos, uma inteligência activa e uma grande ingenuidade íntima, dominadora, que flexione e derreta a dureza e a secura da matéria intelectual, o absorva durante o instante preciso – poderão destilar uma obra de arte”.

Vergílio Ferreira

Diário

Lembro-me de que, quando aluna de pintura em Belas Artes, tive de fazer um auto-retrato, porque o programa assim o propunha. Foi um trabalho doloroso em que tive de me confrontar com o meu eu objectivo, que pouco estimo.

Durante várias aulas analisei-me minuciosamente ao espelho. Foi um sofrimento humano que não gosto de relembrar.

Com o aparecimento da fotografia a pintura do retrato entrou numa concorrência mais específica de escolha. A finalidade era mesmo passar para um futuro a imagem que cada um gostaria de rememorar aos vindouros. A pintura-retrato estaria mais envolvida num processo de criação e de mais fácil acesso a um grupo social médio e à elite.

Muitos pintores serviram-se da fotografia para pintarem os seus retratados, evitando o incómodo de poses longas e demoradas.

“O retratista substitui os deuses na capacidade de perpetuar o ente querido” (Oliveira, 2006, p. 494).

O retrato apresenta-se como algo que é um momento, uma imagem que irá passar a ser outro, quer em pose, quer em pessoa. Breve é o momento que passa e que irá personificar um tempo humano irrepitível. Funcionará como um arquivo de recordações.

O retrato, mais que representação afectiva, é também, além da concepção, uma multiplicidade, de observações numa indagação de quem é que está a ser retratado.

Para Fernando Pamplona “O retrato é uma das mais nobres expressões da arte pictórica, porque procura interpretar, revelar, desnudar, descobrir o homem. Não apenas a sua face exterior, a sua fisionomia grave ou risonha, enfim, a sua máscara. Mas, também, e sobretudo, o que para além dessa máscara se esconde, o espírito, mistério de cada qual”. (Pamplona, 1984, p. 69).

Se ao retratado é-lhe quase esfoliada a alma, o retratista tem de se servir de todo o seu conhecimento e sentir introspectivo para expressar o que está para além do que é visível fisicamente.

“O artista, ao retratar o seu modelo, também se auto retrata. Nessa obra põe o seu estilo, a sua maneira muito pessoal de encarar e de equacionar o mistério do homem. Nela põe, um pedaço da sua própria alma” (Pamplona, 1984, p. 69).

O retrato representa para o retratado e pintor toda uma carga emocional difícil de explicar, mas compreensível. Um a querer transmitir o seu melhor e o outro a compreender toda a psicologia de uma mensagem profunda. É um tempo da fase de uma vida com toda a envolvimento de uma sucessão de factos que personificou, marcou e que será a recordação reproduzida desse mesmo tempo vivido.

Mas que eu não era. Eu não o sabia

E, mesmo que o soubesse, o não dissera...

Olhos fitos em rutila quimera

Andava atrás de mim...e não me via.

Florbelia Espanca – *Sonetos*

Nesta época em que Sofia viveu a fotografia competia com a pintura.

Aurélio da Paz dos Reis (1862-1931) era vizinho da Quinta da China, porque morava na rua de Nova Sintra há pouco designada por este nome em substituição da Rua da China.

José Joaquim Leite Guimarães, era casado com Albina Augusta de Araújo, comerciante bem sucedido no Brasil, regressa a Portugal, não à sua terra natal que era Guimarães, mas para o Lumiar em Sintra, onde comprou uma quinta com o nome de Nova Sintra. Depois de alguns anos vividos perto da nossa capital, resolve regressar ao Porto e ajudar a criar um instituto de formação profissional e protecção de menores abandonados, o actual colégio de Nova Sintra. Este colégio, então Asilo do Barão de Nova Sintra, foi entregue à Misericórdia do Porto, que o administra. Faço referência a este colégio porque foi lá que, depois da morte de sua mãe, António Carneiro viveu vários anos de internamento. Encaminhado para a Academia de Belas Artes, matriculou-se em 1884. António Carneiro (1872-1930) é contemporâneo e amigo de Aurélia e Sofia.

Com uma alma de poeta, António Carneiro, para mim, é um pintor de alma e coração e de uma grande sensibilidade e honestidade.

“E na clausura aonde vivo e penso,
Estranho as estéreis lutas ao que é vão,
Vitorioso no que sonho e intento
Bemdigo a criadora solidão”

São dele estes versos que Laura Castro, no livro em que biografou sobre António Carneiro, menciona na página onze.

Sempre tive uma admiração pela vida e obra de António Carneiro. Antes das obras que foram feitas para recuperação do seu atelier na actual rua de António Carneiro ao Bonfim e que terminaram em 2009, havia na porta da entrada do jardim uma frase que não esqueci: “Jeune est celui qui s’étonne et s’émerveille”

Depois das últimas obras regresssei à sua casa e atelier para a inauguração de uma exposição e não encontrei a tão eloquente e significativa citação. É pena que se desvalorizem estes pequeninos nadas que representaram muito na vida de quem os quis imortalizar.

E depois deste interlúdio sobre a rua da China, agora Nova Sintra, invocar Aurélio da Paz dos Reis, o floricultor e o apaixonado pela fotografia e cinema com quem Aurélia e possivelmente Sofia falariam sobre esta novidade que a todos ia fascinando.

Retomando António Carneiro, relembro e exalto o retratista que foi. O retrato de *Antero de Quental* é para mim a expressão de um homem que sempre colocou na sua vida o sentir de um grande altruísmo.

Li muito sobre a sua vida e a sua obra.

Só António Carneiro deu dignidade ao retrato deste escritor e poeta. Do retrato de Columbano apenas me fica a crueza de uma expressão que reforça exageradamente num tenebrismo que lhe era peculiar, exagerando a derrota de uma vida.

Maria Osswald escreveu sobre António Carneiro: “A missão do artista no mundo é ser aquele que vê, aquele que sente” e ainda “Sê tu o mediano entre nós e a natureza, deixa que vejamos com os teus olhos, ouçamos com os teus ouvidos, possamos receber auxílio e força do teu grande espírito” E, acrescentará ainda a frase de Ruskin: “Artista, vende o teu trabalho, não vendas a tua alma” (Osswald, 1953, p. 8)

Quando António Carneiro tinha que vender um quadro dizia que: “É como se me arrancassem a pele” Também nunca fui capaz de vender os quadros, porque não vivia disso, mas quando oferecia era como se me arrancassem um pouco da minha transubstanciação.

Quando Van Gogh (1859-1890) pintou o retrato do doutor Cachet em 1890, o médico especialista em doenças nervosas e de “melancolia”, exprime a sensação de pintar um retrato: “O que me apaixonou acima de tudo na ocupação que pratico é o retrato moderno ... gostaria de pintar retratos que daqui a um século pudessem parecer às pessoas futuras, aparições ... é porque não procuro assemelhá-las a fotografia, mas utilizar como meio de expressão e de exaltação do seu carácter a ciência e o gosto moderno da cor” (Sgarbi, 1990, p. 337).

Na verdade a cor numa pintura é sempre o máximo da sua expressão e no retrato é quase sempre o culminar de um desenho. Sim, porque o desenho segundo Mário Bismark pratica-se assim: “É usual em termos da prática lectiva, em qualquer possível discussão sobre o trabalho desenvolvido, a constatação do último refúgio na frase “porque eu vejo assim!”. Sinto muito mas o desenho dá-se mal com esta liberdade” E, ainda: “Acrescentemos à frase de Delacroix a de Pollock “Nada de esboços. Aceitação daquilo que faço!” e como consequência fechemos a Faculdade de Belas Artes. Acto que só peca por tardio” (Bismark, 2006).

Como o compreendo!

É uma desilusão, um arrepio, uma dor de alma e do coração entrar nas salas de pintura e escultura. Que saudades dos tempos em que todas lutávamos por um cavalete e hoje as salas estão quase vazias, sobram cavaletes e é um desmoronar de ideias ... mas dizem ser outra forma de arte.

O retrato tem indiscutivelmente por base o desenho. Sem ele qualquer um é qualquer um ou, talvez, ninguém! Manchas sobre manchas que só se identificarão com uma amálgama de um ser em destruição ou que a posteridade apenas interpretará a mera etiqueta, se a tiver.

Era costume quando nos meus tempos de Belas Artes, alguém pintava o que não gostava, o que não entendia, mas apenas para agradar aos vanguardistas da época dizia: Estou para aqui a “javardar”. O termo não é erudito, nem popular, mas é muito expressivo para qualificar a pintura de muitos frustrados que não tendo outras capacidades vão “javardando”. Mais parece aquela história de que o “Rei vai nu” dito pelo petiz que se admirava que os adultos o vissem vestido. O rei vai mesmo nu em certos “casos” de pintura.

Vítor Martins apresenta sobre o retrato e a fotografia um artigo na Revista Museu da Faculdade de Belas Artes do Porto em que procura elucidar a definição de “A máscara na arte moderna”.

Para ele, o retrato pintado não passa de uma mera estampagem com sombras despojadas da sua autonomia, dócil, passivo e subjugado.

Discordo, atendendo a que o desenho é em arte como significado científico de aplicação de um saber e não como um jogo de formas e de cores sem quaisquer referências, que estará arbitrariamente à interpretação de cada um e não ao sentir que o

artista quis expressar. E vou recorrer ao professor Bismark, que afirma: “Todas as imagens e conceitos que temos do mundo objectivo e subjectivo requerem confirmação directa e pessoal. Só depois, só depois então, há o desenho – nessa altura em que desenhar já não precisa dele” (Bismark, 2006).

Mas, o retrato, segundo Vitor Martins, é desde o Renascimento o desenvolvimento em relação à imagem do rosto da lógica da identidade “... é na sua imagem que um rosto particular se dá a conhecer, se afirma como possuindo uma identidade” (Martins, 1997, p. 51).

Vitor Martins faz ainda uma distinção entre o interior e a interioridade que um retrato pode representar. Já Júlio Pomar no seu existencialismo masoquista remete o retrato para a definição de natureza morta. Morta como todas as pinturas. Só o observador dará vida à pintura quando olha, a vê e lhe dá o verdadeiro sentido.

Henrique Medina (1901-1988), o grande retratista, teve de se isolar para pintar os seus retratos, pois que, considerado o retrato como uma arte sem imaginação e criatividade, o remetia para um pintor menor e fora dos parâmetros da modernidade.

Modernidade expressa em pinceladas, oportunidades, atrevidas e ousadas de quem sem pudor destruía a arte, como os desenraizados e ressabiados por uma incapacidade que lhes custava aceitar ou, para ser artista em toda a acepção da palavra exigia trabalho, empenho e sobretudo “engenho e arte”

De Henrique Medina, gostaria de realçar o retrato de sua avó que anexarei a este trabalho “Hoje pinto só o que quero”, assim afirmava Henrique Medina no seu retiro da Casa de Góios em Esposende, sendo um artista do Porto. Relegado, foi por mero acaso que, ao desfolhar um livro sobre António Carneiro de João Alves, li sobre Medina o seguinte: “Enquanto à lenta difusão em França do que hoje é chamado modernismo, vem a propósito uma notícia crítica publicada em 1922 no jornal francês “L’Éclair de l’Est” a respeito de Henrique Medina no “Salon” de Nancy, notícia da qual constam estas palavras comprovativas de que então em França o canon modernista ainda estava no segredo dos deuses: “... o artista com um mínimo de tonalidades pictóricas tão notavelmente exprime o veludo de certo vestido e a seda de sumptuosos coxins” (Alves, 1972, p. 56).

Não tenho qualquer pejo em denunciar o que sinto: que muitos pintores vivem da exploração da arte.

Hoje, neste ano de 2011, passado meio século depois da morte de Sofia, são ainda poucas as mulheres que sobrevivem com pinturas. Joana Rêgo, que muito prezo. Vieira da Silva, que se impôs pela sua arte, mas sobretudo, pelo seu estatuto social. Paula Rego que quase só no fim da sua vida se fez atender. Sofia de Melo Breyner, pelo seu mérito mas também pela sua importância familiar. A eterna e sofredora Florbela Espanca que será de todos os tempos pagando com a vida, a coragem de querer ser mulher.

Em 1944, em Arquitectura, que funcionava na Escola Superior de Belas Artes, recusavam as mulheres. Não se conhecem arquitectas desse tempo. E quantas deste tempo são conhecidas? Foi uma arquitectura que fez o projecto da recuperação da parte histórica de Guimarães. Alguém ouviu falar nela? Estamos ainda num mundo no masculino. Uma tese é também actualidade mesmo quando falamos e trabalhamos com uma mulher na Assembleia da República e anda tudo preocupado com o facto de ser presidente ou presidenta. Uma língua deve adaptar-se aos tempos. Na idade média só existia a palavra “senhor” e hoje senhora, e espero que todas sejamos dignas.

Num livro sobre Henrique Pousão de António Rodrigues de 2004 na página 46 refere-se: “Mas as saias que vestem as fêmeas de Manet nada têm a ver com esta que veste o recato inquieto da jovem de Pousão”

Não é nenhuma citação mas o desenvolvimento sobre a “Senhora” vestida de preto deste artista. Fêmeas, senhoras, presidente ou presidenta, esperamos que o mundo passe a ser diferente no conceito sobre as mulheres.

Sinto ainda muita discriminação e muita crítica às mulheres e muita permissividade aos descabros dos rapazes e homens.

Se isto é um retrato social e sociológico de uma época, enquadra-se perfeitamente no retrato físico e psicológico de quem retrata o retratado.

Joaquim Costa, no seu livro sobre Marques de Oliveira, cita Paul Adam: “O pintor de retratos, prendendo-se às alheias feições, às características fisionómicas, e à expressão psicológica do seu observado realiza francamente uma obra de altruísmo. Num conceito filosófico ou moral, numa síntese de poder simbólico. É aquilo a que se chama a obra mística” (Costa, 1946, p. 17).

Marques de Oliveira, na minha opinião, foi o mestre que marcou muito a obra de Sofia de Sousa e Aurélia.

De Marques de Oliveira sempre se falou da sua sobriedade. Vestia bem, era um fino observador e delicado. Admirava Velasquez, Zola, Manet, Corot, etc... Perante os seus alunos, orientava-os a verem pelos seus próprios olhos e a corrigirem-se a si próprios. Era rigoroso com o desenho, que considerava a base fundamental de toda a arte que fosse séria. Mesmo na preparação das telas e suportes e aplicação dos materiais era rigoroso e exigente.

Poderia ainda deambular por Francis Bacon, que reproduziu retratos com uma força psicológica massiva, violenta, explosivos de uma revolta, que, não deixando de ser expressivos, são alimentados por alguém que quer extrapolar as mágoas da sua vida.

Lucien Freud, neto de Freud que analisava a alma e os sonhos dos seus pacientes, move para os seus retratos a distorção, formas semi-abstractas e pinceladas aleatórias, mercê de uma liberdade pictória que alimenta.

Mas irei reter-me em Corot (1796-1875) que marcou a pintura de Marques de Oliveira, de Sofia e Aurélia. Estou a lembrar-me do quadro de Corot *Lecture interrompue*, de 1870 que tem muito das meninas que Sofia e Aurélia pintam a ler nos seus interiores, *A lição*, de 1891, que também aparece com o mesmo tema nas duas irmãs e que os quadros de Marques de Oliveira expressam numa comunhão de interioridade e de interior.

Os desenhos de retratos de Sofia são reflexo da mesma leveza com que Marques de Oliveira desenhou os seus sobrinhos Álvaro e Carlos Roçadas em 1896.

Bouquet de fleurs dans un verre, de 1874, de Corot é muito semelhante às flores pintadas nos vasos de Aurélia. As diferentes pinturas de Corot *L'atelier de Corot*, de 1870, com vários modelos, lembram os interiores dos ateliers das duas irmãs.

No quadro de Velasquez de 1623 *La Vierge avec Saint Ildefonse* o perfil das mulheres faz lembrar as pinturas a pastel de Sofia de *A rapariga de Avintes* e *Menina das tranças* ou *Rapariga de Vila da Feira* respectivamente de 1925 e 1930.

Um mestre tem sempre uma influência na obra dos seus discípulos. Se em termos iconográficos ou pictóricos está no espírito e na personalidade inata de cada um, há sempre muito de mestre na formação de cada artista.

A escultora Irene Vilar foi aluna de Barato Feyo na Escola de Belas Artes do Porto e refere o quanto influiu na sua vida este mestre.

São suas estas palavras: “Barata Feyo influenciou muita gente. Veio de Lisboa para o Porto ensinar, com outras ideias, com muita liberdade de ensino. Ao contrário de alguns mestres da Escola Superior de Belas Artes era muito educado, muito respeitador e, por isso, muito cativante. Uma pessoa com muito valor ... que não se enquadra numa corrente determinada ... e, contudo, as pessoas esquecem-no. Os críticos adoram o seguidismo” (Vilar, 2004, p. 46).

E, sobre o retrato, Irene Vilar afirma: “O retrato não é só a procura da realidade, mas também uma interpretação pessoal e subjectiva dessa mesma realidade” (Vilar, 2004, p. 71).

Exceptuando os retratos de família que Aurélia e Sofia pintaram, muitos foram uma forma de conseguirem o seu rendimento como forma de economicamente viverem.

São de sua sobrinha Feliciania estas palavras sobre a vida de Aurélia e Sofia que vivendo na Quinta partilharam circunstâncias semelhantes: “Quando regressou a Portugal trabalhou afincadamente como pintora e professora. Fez numerosas exposições em colaboração com as pintoras Sofia Martins de Souza (sua irmã) e Júlia Molarinho, nas quais alcançou críticas das mais elogiosas” (Oliveira, 1996, p. 23).

Neste trabalho estarão anexos alguns dos retratos que Sofia desenhou e pintou: dois deles apareceram em casas de leilões. Muitos serão os trabalhos feitos por Sofia e que pertencerão a particulares.

Numa casa onde só viviam mulheres, em que só Sofia e Aurélia tinham possibilidades de exercerem uma profissão, teriam de ser elas a trabalharem para a manutenção de um agregado familiar onde as irmãs Elvira e Luísa das outras ocupar-se-iam das outras actividades domésticas. Feliciano conta, nas suas memórias sobre as tias, o roubo das galinhas.

E relata assim a história que viveu a sua tia Elvira, que, pelo que conta, era muito corajosa: “Certa noite acordou com grande barulho por baixo da janela do quarto, no lugar onde estava o galinheiro. Sem hesitar, foi para a varanda e às cegas alvejou os assaltantes. Estes devem ter tomado o caso a sério porque no dia seguinte, ao fazer-se uma investigação no local, foram encontrados vários sacos carregados de galinhas que os indesejáveis visitantes nocturnos haviam abandonado, antes mesmo de terem tido tempo de se apossar das habituais ocupantes daquele galinheiro. E, se a sua desenvoltura lhe trouxe a recompensa de conservar os galináceos que lhe pertenciam, não evitou que passasse por grandes aborrecimentos para depositar na polícia aqueles que tinham sido abandonados. Para futuro, dizia ela, prefiro ser roubada” (Oliveira, 1996, p. 28).

Portanto, toda a administração da casa e na sua componente económica estava na alçada destas quatro mulheres.

Se o trabalho de Sofia e Aurélia se confinava à pintura, há algumas situações em que era também necessária a sua partilha em todas as actividades.

Como professoras davam as suas aulas, transmitiam os seus conhecimentos e experiências. Nas encomendas, embora inscrevessem o seu cunho pessoal estariam sujeitas ao poder de escolha do seu encomendador. Além disso, faziam trabalhos para revistas de moda, a revista *Portugália*, (1899-1905), ilustrações para livros e tudo que dentro das suas habilitações pudesse contribuir para as suas necessidades de puderem fruir e usufruir de uma vida condizente com o seu estatuto social.

Gostaria de relembrar a pintora Josepha Greno pela sua história de vida, de mulher que muito teve de pintar para sobreviver e sustentar um marido boémio e desleixado.

“Trabalho todos os dias e assim me distraio e assim passe bons bocados a admirá-los. Hei-de acabar, creio, por ser o único admirador da minha obra. Trabalhei sempre como um homem e ganhei muito dinheiro” (Aldemira, 1951, p. 115).

Trabalhava incansavelmente, dedicando-se ao retrato e a outros tipos de pintura. Participou na XIII Exposição Promotora de Belas Artes, em 8 de Junho de 1884, em Lisboa, onde os críticos comentavam: “Estes trabalhos não são de mulher. Há aqui um à vontade, um domínio na maneira de atacar o assunto que impressiona, agrada e satisfaz

as condições de pintura viva, a pintura que se respira e sentimos, liberta de amadorismos. Vejam, que até o Ferreira Chaves e o Lassere, experimentados floristas, empalidecem ao lado desta Senhora.

Se não é um homem a pintar, é o diabo por ela... nenhuma analogia existe entre a pintura lambida e adocicada de Adolfo Greno e este realismo é audacioso, nada feminil..." (Aldemira, 1951, p. 115).

No mesmo texto refere o que Silva Porto comentou: "Temos de chamar esta nova pintora para o nosso grupo; ela pregou um bigode nas damas desbigodadas que pintam e seringam a gente" (Aldemira, 1951, p. 116).

O bigode era um factor para os homens daquela época que lhes dava uma certa masculinidade agressiva, pedante, arrogante, animalésca, dos grandes primatas peludos e agressivos.

Farta de ser explorada, humilhada por um homem que a provocava constantemente com outras mulheres, comete o crime de o matar.

Preso em Rilhafoles e dada como doida e vítima de uma morbidez que não podem classificar, assim permanece isolada durante sete meses, o tempo suficiente para morrer a 27 de Janeiro de 1902.

Mas, o mais bizarro do resultado da sua autópsia é que havia "realmente" algo de anormal nesta mulher: tinha um coração com o dobro do peso e da medida de um coração feminino.

Assim escreveu Sílvia Amado no relatório do trabalho da autópsia. Há sempre uma razão estranha quando uma mulher não segue os cânones determinados pela ordem dos homens daquela época. De Florbela Espanca, José Régio falava da sua neurastenia.

Que mais poderiam eles argumentar para reduzirem as mulheres como Joaquim Costa tanto desejava a: "Que não vejam, nem falem e metemo-las como leões em cisternas" (Costa, 1926, p. 23).

Josepha Greno (1850-1902) é contemporânea de Sofia e Aurélia.

Pelo que fui lendo chego à conclusão que estas duas irmãs liam bastante. Há um trecho de Lise Meitner (1878-1968), a cientista austríaca que muito contribuiu para o Nobel da Física de 1944 de I. Rabi, falando da sua história de vida.

Pelo facto de ser mulher não lhe foi atribuído o prémio. Falava ela, no seu fascínio das cores. Enquanto Aurélia se fascinava pelas cores produzidas pelas lágrimas, Lise colocava um pouco de óleo na água da chuva para ver as cores bonitas que se produziam. Teria Aurélia lido esta história?

Mas o retrato é também uma história de vida.

José Gil, o grande pensador, refere aquela força mágica que existe entre o pintor e o retratado que define quase como uma força de afecto que tem de interagir para desencadear uma circulação de diálogos que possam criar elos para a efectivação da semelhança entre a imagem e o modelo. E vai mais longe na sua metáfora de força mágica : “É preciso uma arte para olhar um rosto. O rosto não existe, não é uma coisa, nem sequer uma imagem estática e plena, apenas um lugar, um território onde tudo se inscreve e de onde tudo foge, dentro e fora do espaço objectivo (uma paisagem em que se desenham traços de todo o tipo, psicológicos, sociais e históricos” (Gil, 2005, p. 23)

António Lemos, nas “Notas D’Arte”, sobre um retrato pintado por Júlio Costa, descreve a sua fascinação nestes termos: “Absorve por completo a nossa atenção. Está executado n’um correctíssimo desenho, tocado d’uma distinta tonalidade de cores, n’um flagrante de pose e de semelhança.

Ao retrato do Conselheiro João Franco só lhe falta falar para ser o próprio. Quanto mais o contemplamos mais correcto e mais perfeito achamos este trabalho. A figura parece que se destaca da tela, tal é a perspectiva que Júlio Costa lhe deu; às vezes como que a vemos mexer-se. Depois há um não sei quê da vida que nos faz imaginar que os olhos se movem, que os lábios se vão descerrar para falar” (Lemos, 1906, p. 9).

Vi o quadro e nada me fascinou ou impressionou, talvez porque não serei tão deslumbrada pela imagem de Franco com o António Lemos.

E vou comparar ou visualizar com aos meus olhos, não tão criativos como o nosso crítico de arte, o auto-retrato de Aurélia de Sousa que se encontra no Museu Soares do Reis.

Já o vi várias vezes directamente, em imagens e até em pensamento. Voltei lá. Era domingo e poucos visitantes se encontravam para a visita dominical. Tive oportunidade de estar frente a frente. Só tive palavras bem sentidas do meu coração. “Tenho orgulho em si” Aurélia terá entre trinta e quatro ou trinta e cinco anos. É uma mulher ainda jovem.

A sua roupa é colorida numa expressão de alegria. Ela mesmo quer continuar a viver.

Despoja-se de artefactos na maior simplicidade que é a aconselhável. Roupas quase geométricas: a gola, o galão da blusa, a forma do alfinete de peito junto ao pescoço. Nada é tão rigoroso e cuidado como esta indumentária.

O cabelo divide-se ao meio numa simetria que encena todo o conjunto. O seu rosto sério, sem gestos apresenta toda a pose facial de quem quer ser igual a si própria. Ela ali está desafiando aqueles que a querem minorizar na sua qualidade de ser humano, inteligente, capaz, corajoso, sem medos, de alma íntegra e conduta recta. O seu olhar fixa-nos, mas interioriza-se. Que sois mais do que eu? Vermes destruidores de vidas.

Como sinto orgulho neste retrato de Aurélia. Mas o auto-retrato de Sofia em que ela ri, ri provocatoriamente é tão significativo quanto este de Aurélia.

Ao ler um livro de Camille Corot que é sempre surpreendente vi uma caricatura que um amigo fez sobre ele que associei a este auto-retrato de Sofia. A *Caricatura de Corot* de 1827 feita pelo seu amigo J. Boilly, inspirou certamente Sofia. Existe no seu caderno de apontamentos três pequenos desenhos a lápis em que possivelmente estuda a pose deste auto-retrato! Num desses esboços ela faz uma pequena careta de como iria ser olhada e fazer-se olhar num gozo de postura para uma sociedade que lhe renega o direito de ser feliz, auto-suficiente e liberta de preconceitos.

Optou por esta pose em que ri com um olhar feliz, provocante hoje, e ofensivo naquela época, em que a mulher devia ser séria, recatada, escondida e contida nas suas expressões de felicidade.

Não se sabe a data deste quadro, mas Sofia é ainda jovem. Rir foi a maneira de mostrar à sociedade que a queria comedida que estava marimbando para o sistema. Era feliz e isso lhe bastava. Um penteado bem elaborado e coquete e um laçarote, como que apertando o ramo de flores, a valorizava em todo o seu esplendor.

Estes dois auto-retratos são fantásticos porque representam duas personalidades diferentes mas que se completaram.

Do auto-retrato de Aurélia li as mais diversas visões.

Abel Salazar faz uma análise pela vertente de que Aurélia teria feito uma introspecção fria e cáustica, marcada com traços fortes e significativos do rosto.

Não sinto esses traços fortes, mas sim um rosto numa manifestação de austeridade sim, mas não me apercebo dos traços fortes do rosto.

Outras referenciam uma concentração de terrores que se exteriorizam do mais íntimo da sua alma. Por mim, não sinto qualquer mensagem de terror, mas a atitude correcta para comunicar coisas muito sérias. Dizem que não é bonita, o que também não me parece que seja verdade.

Só se pode fazer análise de um retrato ou fazer uma pintura de um retrato, conhecendo todo o historial de uma vida ou, numa criança, a alegria ou surpresa de um momento.

Perante o comentário que vou explicar, não sei qual seria a presença de espírito de uma mulher culta e inteligente, consciente dos seus direitos e deveres ou mais deveres do que direitos.

Oliveira Martins (1845-1894), historiador que viveu alguns anos aqui no Porto e foi amigo de Carolina Michaëlis, sobre as mulheres blasfemava: “Nesta questão momentosa e grave, a fisiologia, a grande mestra moderna tem de ser fatalmente ouvida. Ela demonstra, afirma e prova que a mulher é uma doente” e acrescenta: “As miragens

de uma suposta liberdade, inconciliável com o seu estado de doença constitucional, são mais perigosas ainda do que as miragens tentadoras do donjuanismo” E, ainda mais: “As regras, a prenhez, o parto fazem-te inválida, és enferma por condição, és histérica ... O casamento foi uma terapêutica, o marido teu protector, um médico. Por sobreferma, a mulher é débil, no corpo, no espírito” (Oliveira, 2006, p. 336).

Se Aurélia ou Sofia leram isto, os seus auto-retratos, mais do que nunca, têm razão de existir: Uma Aurélia a olhá-lo bem de frente e uma Sofia a rir de tanta falta de senso e idiotice.

Já uma vez Carolina Michaëlis lhe tinha dado uma resposta a informá-lo da sua misoginia.

Escreveu Oliveira Martins uma obra sobre os filhos de D. João I. Neste trabalho o historiador realça os feitos dos filhos e netos de D. Filipa e D. João I, excluindo as mulheres, principalmente, a infanta D. Isabel que casara com Filipe, o Bom, Duque da Borgonha. Carolina Michaelis recebeu a oferta do livro e em carta de 20 de Março de 1892 responde: “O sangue da magnânima, varonil e briosa D. Isabel, que por ser mulher ficou infelizmente excluída da obra de V. Excelência ..”

Mas, tal como Aurélia, Carolina Michaelis tinha o sentido de quanto muitas mulheres eram martirizadas, vexadas e exploradas.

Alfredo Pimenta (1882-1950) escritor e poeta, aquando do nascimento de sua filha escreveu a Carolina dizendo que a profetizava para o seu futuro de que não se contentasse em “sonhar alvoradas” mas que tomasse parte activa na cruzada do Bem.

Carolina Michaëlis respondeu-lhe: “Faz bem, propondo à sua filha esse ideal de que não se seja uma inútil, mas antes alguém uma individualidade forte e sã que saiba e queira cumprir os seus deveres sociais com altruísmo, inspirando-lhe o amor do trabalho e da justiça...

Também não creio que Vossa Excelência tenha consciência das “enormidades” que exige. Para mulher rebaixada pelo egoísmo e a força brutal do homem durante milhares de anos ao papel de escrava, ou digamos de bem móvel – papel sancionado pela Igreja e pelo Estado, é quase impossível praticar em todos os actos da sua vida, a sinceridade, a franqueza e a lealdade – virtudes viris que em geral distinguem apenas as entidades livres e dominadoras. E mesmo entre elas... somente os exemplares mais perfeitos.

Difícil e quase impossível onde quer, mas muito mais neste meio atrasadíssimo e estacionário de uma intolerância irredutível.

Livre e independente como Vossa Excelência a quer, sua filha seria aqui intelectualmente isolada” (Fernandez, 1943, p.89).

E todos estes retratos nos vão remetendo para histórias de vida de um século difícil e adverso para as mulheres. Se, por um lado, a fortuna as não abandonava, o seu trabalho de escrava, mal pago e sacrificado, causava todos os constrangimentos de uma vida dura e de sofrimento. As que, intelectualmente, desejavam integrar-se e compartilhar os seus conhecimentos eram renegadas e sugadas por uma elite de homens dominadores e por uma sociedade que as ostracizava.

Um outro auto-retrato de Sofia, tal como o outro que já referi, foi feito com lápis de pastel. Tanto um, como outro, em suporte de papel, mas muito bem adaptado em textura para o fundo que desejava. O trabalho de cores é muito bem conhecido num cinza e laranja, um branco luminoso e um jogo de sombras que dá relevo e volumetria.

Sofia já não ri, como no outro auto-retrato.

A sua expressão é dura e solene. Há nesta mulher o cansaço de que é mesmo impossível suportar tanto desdém, mas a mensagem a passar é de que irá até ao fim. O trabalho do olhar com o pormenor exacto, firme, altivo, tem toda a força de uma mulher que não se permitirá abater.

Toda a excentricidade do chapéu é mais um atributo de poder, dignidade e coragem.

É muito semelhante esta atitude de superioridade e alheamento, dos auto-retratos de Marques de Oliveira. Anexarei a este trabalho um retrato de Carolina Michaelis desenhado por Marques de Oliveira.

Um outro retrato que me impressiona, pela tristeza que representa, é o de Santa Joana, Princesa que se encontra no Museu de Aveiro que simpaticamente me enviou uma imagem. Pensa-se que seja de Nuno Gonçalves e é do século XV.

Com a cabeça coberta de uma coroa de pedras preciosas, a princesa tem um olhar vago, distante, quase tão interiorizado como o de Aurélia de Sousa.

Está implícita uma tristeza num misto de revolta numa vida que parece perder o sentido.

A pincelada é leve bem ao estilo da época. Um quadro a reflectir é compreensível para uma mulher constantemente contrariada e condicionada na sua liberdade. A pintora Armada Passos recriou um retrato para a Princesa. Manteve-lhe a coroa, um olhar, tirou-lhe a alma e mesmo com asas, os pés continuam atados sem lhe permitir grandes voos...

A escultora Irene Vilar sobre o que de algo pode influenciar o artista escreveu: “A inspiração deve ser tomada no sentido de vivência e não qualquer coisa que espiritualmente desce sobre mim quando trabalho” (Vilar, 2004, p. 23). Para mim, só do dedutivo para o indutivo consigo entender objectivamente e, só depois, passar para a

abstracção. A arte é comunicação e, como dizia Taine, é também o reflexo de costumes, mas também sensibilidade que se reproduz na forma como se pode ver o mundo.

E, se o retrato físico e psicológico de cada um de nós nos define, o retrato de toda a envolvência de um mundo que nos rodeia é marcante em toda a nossa vida. Todos os gestos, posturas e comportamentos são-nos dados por todo este conjunto complementar.

Já Sofia de Melo Breyner dizia que: “só nos influencia aquilo que se parece connosco”

Camilo Castelo Branco (1825-1890) descreve assim o ambiente do Porto no século XIX: “A classe argêntea do Porto era uma casta que se investira do patriciado pelo jus da moeda falsa, da escravatura, do contrabando ... – uma fidalguia com raiz da árvore da geração da Noruega, à americana – the codfish’s aristocracy – senhores de navios e balcões untuosos de substancias alimentícias adulteradas, mas que um grupo invulnerável de negociantes que preservaram incontaminadas as tradições de probidade antiga” E que “as velhas virtudes portuguesas” encontravam-se nos velhos que beberam ainda as escorralhas dos seios puros do século passado” (Basto, 1932, p. 71).

Sempre ao seu modo cáustico, vai relatando como era uma sociedade ciosa de vencer, nem sempre da melhor maneira. O Porto provincial, como o apelidou Almeida Garrett e que lhe custou algumas críticas e esquecimento, era assim, um misto de tudo.

Sofia de Sousa movimentou-se neste meio de homens dominadores, conservadores e puritanos. Começava a notar-se uma propensão para o luxo, quase que competitivo onde apareciam as cortinas, espelhos, porcelanas de Sèvres ou da China e, ainda , as telas com paisagens, flores e os retratos.

A fotografia que apareceu em 1839 começava a invadir os circuitos comerciais e a entrar como uma moda emergente, competindo e quase impondo-se ao retrato pintado.

Mas Luís Lobo ia informando: “ora, pintar não é fotografar, pois que a pincelada é filha do sentimento, é um fenómeno psíquico enquanto que o cliché resulta de condições físicas e químicas, independentes do nosso sentir”

A Arte é certamente um estado de espírito e de conhecimento.

VIII. Algumas mulheres pintoras no tempo de Sofia

D. Amélia, Rainha de Portugal

Duquesa de Palmela, escultora

D. Joana Andresen Silva

D. Francisca Furtado

D. Aurélia de Sousa

D. Júlia Molarinho

D. Olympia Faria de Abreu

D. Branca de Araújo Assis

D. Constância Avides

D. Idalina Carneiro

D. Margarida Costa Romão

D. Berta Ortigão

D. Augusta Bordalo Pinheiro

D. Josepha Greno

D. Margarida Ramalho

D. Hermínia Victoria Lagoa

D. Amélia Lamas

D. Izabel Areias de Lauver

D. Leopoldina Maria Pinto

D. Maria Teixeira Moura

D. Laura Nobre

D. Alice Grillo

D. Lucília Aranha

Condessa de Amieiro

Condessa d'Alto Mearim

D. Luísa Almedina

D. Berta Alcântara

D. Maria Luísa Alto Mearim

D. Laura Bandeira

D. Emília Braga

D. Fanny Munró

Mademoiselle Helene Eisembard

D. Branca Marques

D. Mariana Palma

D. Luísa Stephania da Silva

Viscondessa de Sistelo

Emily Wormsley

Conclusão

“Fiz o que vi, não forçosamente o que quis... Procurei, para além do que ela parece ser, o que ela realmente é..”

“Procurar desta vez a linha, da próxima vez os valores”

O artista ou “o supersensível”, como refere José Mattoso, foi durante muito tempo considerado um ser um pouco estranho pela maneira como via e estava no mundo.

Vivi, no meu tempo de Belas Artes, uma forma diferente de vestir, não porque quiséssemos ser exuberantes, exóticos ou diferentes. Mas, talvez porque tínhamos gosto próprio ou se adaptassem a uma simbologia muito nossa.

Hoje está tudo um pouco mais vulgarizado e os alunos de Belas Artes integram-se na dita normalidade ou anormalidade.

Aurélia era considerada uma “visual” e, no entanto, era sóbria no vestir. Dizia ela que não tinha tempo para essas coisas.

O chapéu de Sofia num dos seus auto-retratos integra-se na extravagância e ousadia de um artista. Retratar-se assim, foi ser capaz de se exteriorizar com toda a magnificência, que pensava assistir-lhe.

Na vida desta mulher ou, destas mulheres, muito estará por desbravar.

Os seus sonhos, os seus anseios e os seus amores.

Foram mulheres e, em toda a sua obra está implícita, o amor pelas crianças, o seu instinto de defesa, porque quase todas usavam armas, excepto Aurélia.

Se Sofia é enigmática pela sua hipocondria, comendo sempre a mesma coisa que a fez durar até aos noventa anos, lúcida e bem-disposta, ou que a fez parar temporariamente de pintar pelo receio do efeito das tintas na sua saúde, depois da morte de Madame Curie. Todas elas cuidavam da sua saúde incluindo os banhos frios. Era fundamental uma “mente sã”, num “corpo são”.

O “mistério” dos dois irmãos por terras da América, como aparece ali e porquê a pequena Helena, filha de um irmão do pai com tanta diferença de idade das primas. A pequena Natália, filha do irmão César a viver no Chile, ele que teve cerca de oito filhos. Uma outra criança, Sophia Lynch com o sobrenome da mulher do César, primeiro irmão.

Descobrir ou conseguir que fosse possível fotografar pinturas que, embora localizadas, os seus proprietários temem problemas de Finanças ou outras legalidades.

O porquê de falta de notícias de Victor Manuel, o segundo irmão, fruto do segundo casamento da mãe.

Quem era Santos Pereira, o segundo marido de Olinda Peres?

De que morreram estes maridos?

Procurei nos arquivos distritais os registos do marido e filho do segundo casamento e não encontrei.

A morte estranha de Aurélia registada na certidão de óbito de “Anemia”. Seria mesmo?

Há ainda muito trabalho a fazer e a descobrir. Mas tudo levará muito tempo.

Numa exposição de pintura na Quinta de Santiago em “Matosinhos, descobri uma pintura de Feliciano Ortigão que foi aluna da tia Aurélia.

Fiquei felicíssima. É preciso estar atenta, muito atenta aos sinais. Depois, é o mistério que se vai perdendo nas famílias.

Tenhamos esperança.

“A palavra escrita, ensinou-me a escutar a voz humana, assim como as grandes atitudes imóveis das estátuas, me ensinaram a apreciar os gestos”

Marguerite Yourcenar

Memórias de Adriano

Bibliografia

- A Arte Portuguesa, Ano I, nº 9, Setembro de 1882

ALDEMIRA, Luis Varela “*A pintora Josefa Greno. Autópsia dum velho caso*”, Lisboa Portugália, 1951

ALMEIDA, Fialho. *À esquina (Jornal de um vagabundo)*, Coimbra, Amado Editora, 1903

ALVES, João. *António Carneiro*, Câmara Municipal do Porto, 1972

- Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho, Universidade do Porto, 1987

BÁRTHOLO, M. L., *Aurélia de Sousa – a pintora esquecida*, Menina e Moça, nº 69, Março de 1953

BASTO, A. Magalhães, *A hora que passa e a mulher de sempre*, Edição Ateneu Comercial do Porto, 1934

BASTO, Artur Magalhães, “*O Porto do Romantismo*”, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932

BAUDELAIRE, Charles “*O pintor na Vida Moderna*”, Lisboa, Editorial Inquérito

BISCHOFF, Ulrich, *Munch*, Taschen 2000

BISMARCK, Mário, Revista Museu da Faculdade de Belas Artes do Porto, nº 4, 2006

BISMARCK, Mário, Revista Museu nº 4 da Faculdade de Belas Artes do Porto, 15 de Fevereiro de 2005

BOLLMANN, Stefan – *Mulheres que lêem são perigosas*, Lisboa, Livros Quetzal, 2007

BRANDÃO, Júlio, *Exposição de homenagem à grande artista D. Aurélia de Sousa*. Câmara Municipal do Porto, 1936

BRANDÃO, Raul, *Memórias III*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000

- CAMPOS**, Agostinho, *Educação e Ensino*, 1911
- CAMPOS**, Agostinho, *O pintor Carlos Reis e as modas em Pintura*, Lisboa, Bertrand, 1926
- CAMPOS**, Ramiro Guedes, *Lusíada* Vol. 2, nº 7 Out. 1955
- CARRÈRE**, Pierre, *Panorama de Lisboa em 1796*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1989
- CASTRO**, Laura, *António Carneiro*, Lisboa, Edições INAPA, 2004
- Colóquio, 1989
- COROT**, Camille. Paris, Reunion dès Musées Nationaux, 1996
- CORREIA**, Maria Assunção Pinto, *O essencial sobre Carolina Michaëlis*, Lisboa, 1986
- COSTA**, Joaquim, *Arte e Crítica*, Porto, Livraria Moreira, 1926
- COSTA**, Joaquim, *Aurélia de Sousa. A sua vida e a sua obra*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1937
- COSTA**, Joaquim, *Marques de Oliveira*, Porto, Edições Marânus, Porto, 1946
- COSTA**, Joaquim, *Mulheres e Borboletas*, Porto, Livraria Chardon,– 1920
- DANTAS**, Júlio, *Mulheres*, Porto, Chadron Lelo, 1917
- D´ARMADA**, Fina, *Mulheres Navegantes*, Lisboa, Ésquilo, 2006
- DARWIN**, Charles, *On the origin of species*, London, John Murray, 1859
- DARWIN**, Charles, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London, 1859, John Murray, Albemarte Street, 1872
- Desenhos do século XIX. Faculdade de Belas Artes do Porto. Universidade do Porto, 1997
- DUARTE**, Adelaide, *Aurélia de Sousa*, Lisboa, Edição e Conteúdos, 2010
- ESPANCA**, Florbela – *Sonetos* – Lisboa, Livraria Bertrand, 1980

- FARRA**, Maria Lucia Dal, *Afinado Desconcerto*, S. P. , Editora Iluminuras, 2002
- FERNÁNDEZ**, Manuel Casás – *Carolina de Michaëlis de Vasconcelos*, Litografia e empresa Roel, La Coruña, 1943
- FERREIRA**, Vergílio. *Diário Inédito*, Lisboa, Bertrand Editora, 2008
- FRANÇA**, José Augusto – *A arte em Portugal no século XIX*, Vol. I, Lisboa, Livraria Bertrand, 1966
- FRANCASTEL**, Pierre. *A imagem, a visão e a imaginação*, Lisboa, Edições 70, 1998
- GARRETT**, Almeida, *Educação*, I. N. – C.M. ISBN, Edição 2009
- GONÇALVES**, Rui Mário, *Neo-Realismo*. Câmara Municipal de Matosinhos, 1996
- GIL**, José, *Escritas sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2005
- GOULÃO**, Maria José – *O ensino artístico em Portugal: Subsídios para a história da Escola Superior de Belas Artes do Porto*. Mundo da Arte, II Série, nº 3, pp. 21-37
- Homenagem a Maria Feliciano, Edições Afrontamento, Câmara de Matosinhos, 1996
 - Ilustração Moderna de Julho de 1926
 - Ilustração Portuguesa de 29 de Janeiro de 1912
- JANSON**, H. W., *História da Arte*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998
- JUNQUEIRO**, Abílio Guerra, *Os Simples*, Porto, Typographia Occidental, 1892
- LEMOS**, António, *A mulher Artista*, Notas de Arte, Porto, Typografia Universal, 1906
- LEMOS**, Maria da Assunção Oliveira da Costa – Marques de Oliveira (1853-1927) e a cultura artística portuense do seu tempo, 3. Vols. Porto, Edição da Autora, 2005. *Dissertação de Doutoramento em Ciências da Arte*, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- LOPES**, Joaquim, “Aurélia de Souza, 1865-1922, um alto espírito e uma invulgar organização de pintura. Ocidente, Vol. V, 1939

- MACEDO**, Ana Gabriela, “*Paula Rego*”, 2001 Porto, Instituto de Literatura Comparada, 2011
- MACHADO**, Carlos Diogo de Vila-Lobos, *Soares dos Reis e o Centro Artístico Portuense*, Porto, Livraria Fernando Machado, 1947
- MARKL**, Alexandra Reis Gomes, *António Ramalho*, Lisboa, Inapa, 2004
- MARTINS**, Júlio, *Selecta Literária*, Lisboa, Didáctica, Editora, 1960
- MARTINS**, Vitor, Revista Museu da Faculdade de Belas Artes do Porto, nº 1, 1997
- MATTOSO**, José, *História da Vida Privada em Portugal*, Maia, Círculo de Leitores, 2011
- MATTOSO**, José, *História de Portugal – Círculo de Leitores*, 6º Volume, 1994
- MELO**, D. Francisco Manuel de, *Carta de Guia de Casados*, Editorial Verbo, 1982
- NABAIS**, José Maria, *Artes e Letras*, 29 de Dezembro de 2010
- NEGREIROS**, Maria José de Almada, *Conversas com Sarah Afonso*, 1989
- NOBRE**, António, *Só*, Lisboa, Leya, SA. 2009
- NOEL**, Denise “*Les Femmes peintres dans la seconde moitié du XIX siècle*” 2004,
Histoire, Femmes et Sociétés, CLIO nº 19 – 2004
- NÓVOA**, António, *Liceus de Portugal*, Edições Asa, 2002
- Ocidente nº 22 de 15 de Novembro de 1878
- OLIVEIRA**, Fernando Correia de, *Uma homenagem de Maria Feliciano*, Câmara Municipal de Matosinhos, 1996
- OLIVEIRA**, Maria Feliciano de Souza Ortigão Sampaio Correia de, *As pintoras Aurélio de Sousa e Sofia M. de Souza*, Vila Nova de Gaia, Tipografia Rocha, 1964
- OLIVEIRA**, Maria João Lello Ortigão de, *Aurélio de Sousa em Contexto. A cultura artística no fim do século*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006.
- OSSWALD**, Maria – *António Carneiro*, Porto, Edições Marãnus, 1953

- PAMPLONA**, Fernando. *Pintores Retratisas Académicos*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1984
- PASCOAIS**, Teixeira, “*S. Paulo*”, Lisboa, Assírio e Alvim, 1984
- Processo da aluna Sofia Martins de Sousa, Arquivo da FBAUP
- RAMOS**, Afonso, *António Carneiro*, Câmara Municipal de Matosinhos, 1972
- RAMOS**, Carlos, *Dois séculos de Modelo Vivo*, 1765-1965, Escola Superior de Belas Artes do Porto, Porto – Imprensa Nacional, 1965
- Revista Lusíada, Vol. 2, nº 7 Outubro de 1955
- RODRIGUES**, António, *Henrique Pousão*, Porto, Edições Marãnus, 1946
- ROCHA**, Cristina, *O Ensino Secundário Feminino*, Porto, 1888-1940, 1991
- ROSENGARTEN**, Ruth – *Paula Rego*, Porto, Fundação Serralves, 2004
- SALAZAR**, Abel, *O que é a Arte?* Coimbra, Amada Editor, 1961
- SANTOS**, José Coelho dos, ONU, *Bicentenário da Escola Superior de Belas Artes do Porto (1780-1980)* Porto, Artes Gráficas, 1980
- SANTOS**, José Coelho dos – *Origens de uma escola* – subsídios Documentais para a história do ensino de Belas Artes na cidade do Porto, Porto, ESBAP, 1980
- SANTOS**, Maria José Moutinho, Actas do Colóquio “*O Porto na Época Moderna*”, 04-1981, p. 35-48, Faculdade de Letras da Universidade do Porto
- SEMKE**, Hein, *A coragem de ser rosto*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1989
- SGARBI**, Vittorio. *Histoire Universelle de L’art*. Éditions Solar, França, 1990
- SILVA**, A. Cunha, Augusto Gomes, *Gente do mar*, Câmara Municipal de Matosinhos, 2006
- SIMIONI**, Ana Paula Cavalcanti, *A Viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX*, 2004

SPENARD, Larusso Carol, *A Sabedoria das Mulheres*, Coleção Clássica da Sabedoria, 1992

SPROCCATI, Sandro – *Arte*, Editorial Presença, Lisboa, 2002

- Revista “Museu” nº 6 de 1997, p. 241-245

TAVARES, Cristina Azevedo, *Miguel Ângelo Lupi*, Lisboa, Museu do Chiado, 2002

- “Tempo Social”, revista de Sociologia da U.S.P., V. 17, nº 1 Junho 2005

- Tripeiro nº 9, série V, ano XIV, 1959

VALLE, Arthur, *Pensionista da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian* (Paris) durante a 1ª República (1890-1930) Rio de Janeiro V. I, nº 3, Nov. , 2006

VASCONCELOS, Joaquim de – *Reforma de Belas Artes* – análise do relatório e projectos da comissão oficial, Porto, Imprensa Literário, 1877

VILAR, Irene, “*Do gesso ao gesto*”, Câmara Municipal de Matosinhos, 2004

VILAR, Irene – *Quem me dirá quem sou?*, Porto, Edições Asa, 1991

YOURCENAR, Marguerite, *Memórias de Adriano*, Lisboa, Editora Ulisseia, 1974,

