

Um jornalista que não tinha
 O exame de instrução primaria,
 Leu Orpheu, e deu-o a vizinha
 Pra ler e nada a sorte não foi varia
 xxxxxxxxxxxxista
 A quella celebre revista
 Nenhum percebeu bem a esthetica
 Sensacionista, futurista,
 Interseccionista, synthetica.

Poema do espólio de Fernando Pessoa (BNP/E3, 49B⁵-32^v)

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
Ministério da Educação e da Ciência



Centro de Estudos
 de Comunicação e Cultura



FUNDAÇÃO
 CALOUSTE
 GULBENKIAN

19 O ano do ORPHEU 15

ORGANIZAÇÃO
 Steffen Dix

L I S B O A
 TINTA-DA-CHINA
 M M X V

© 2015, Autores e Edições tinta-da-china

Edições Tinta-da-china
Rua Francisco Ferrer, n.º 6-A
1500-461 Lisboa
Tels.: 21 726 90 28/29
E-mail: info@tintadachina.pt
www.tintadachina.pt

Título
1915 — O Ano do Orpheu.

Autores
António Apolinário Lourenço, Arnaldo Saraiva, Cecília Barreira, Ellen W. Sapega,
Fernando J.B. Martinho, Filipa Lowndes Vicente, Filomena Serra,
Giorgio de Marchis, Jerónimo Pizarro, João Pedro George, Jorge Uribe,
José Barreto, José Carlos Seabra Pereira, Manuel Villaverde Cabral,
Márcia Seabra Neves, Nuno Júdice, Pablo Javier Pérez López,
Patrícia Silva McNeill, Pedro Eiras, Ricardo Vasconcelos,
Rui Sousa, Sofia Narciso, Steffen Dix

Organização
Steffen Dix

Revisão
Tinta-da-china

Composição e capa
Tinta-da-china (Pedro Serpa)

1.ª edição: Março de 2015
ISBN 978-989-671-251-8
DEPÓSITO LEGAL n.º 387252/15

ÍNDICE

Nota Prévia e Agradecimentos 7

INTRODUÇÃO

*O Ano de 1915. Um Mundo em Fragmentos
e a Normalização dos Extremos* 15
Steffen Dix

CONTEXTO

Os Anos Incendiários. Uma Narrativa Cruzada 37
Manuel Villaverde Cabral
1915. O Ano de Todas as Rupturas 53
Nuno Júdice
O Ano do Orpheu em Portugal 67
José Barreto
Em Torno do Orpheu. A Outra Literatura 97
José Carlos Seabra Pereira
Mulheres Artistas. As Possibilidades de Criação Feminina no Portugal de 1915 121
Filipa Lowndes Vicente
A Ideia Nacional. Algumas Confluências Modernistas e Nacionalistas 137
Cecília Barreira

CONFLUÊNCIAS

Orpheu e Paris. Ecos Cubistas na Poesia de Mário de Sá-Carneiro 149
Ricardo Vasconcelos
Orpheu e Blast. Intersecções do Modernismo Português e Inglês 167
Patrícia Silva McNeill
As Tentativas de Propaganda Órfica em Espanha 185
Pablo Javier Pérez López

PROTAGONISTAS

<i>José Pacheco. Relações Sociais e Legitimação Artística do Grafismo Português</i>	201
João Pedro George	
<i>António Ferro. O «Editor Irresponsável»</i>	215
José Barreto	
<i>Luís de Montalvor. O Rasto Discreto de Um Dandy da Palavra Poética</i>	225
Fernando J.B. Martinho	
<i>Mário de Sá-Carneiro. «Perdido. Solitário e Pelos Cafés Baratos.»</i>	239
Giorgio de Marchis	
<i>Presença(s) de Ronald de Carvalho em Portugal</i>	255
Rui Sousa	
<i>Fernando Álvaro Pessoa de Campos</i>	271
Jerónimo Pizarro	
<i>Alfredo Guisado. Um Modernista Acidental?</i>	285
António Apolinário Lourenço	
<i>Almada, Europa, 1915-1917</i>	297
Pedro Eiras	
<i>A Vocação de Armando Côrtes-Rodrigues</i>	319
Jorge Uribe	
<i>«Estes Versos Antigos Que Eu Dizia». A Tragédia de Ângelo de Lima no Contexto do Orpheu.</i>	335
Sofia Narciso	
<i>Eduardo Guimaraens. Entre a Quimera e o Orpheu</i>	353
Rui Sousa	
<i>Raul Leal (Henoch). O Mais Louco dos Loucos do Orpheu e Profeta Maldito</i>	369
Márcia Seabra Neves	
<i>«Il n'y a pas de hors-texte».</i>	
<i>Guilherme de Santa-Rita, Um Artista Sem Obra?</i>	389
Filomena Serra	
<i>O «Frustrado» e Abençoado Orpheu</i>	407
Arnaldo Saraiva	
<i>«Não posso viver sem sol». O Regresso de Amadeo de Souza-Cardoso à Pátria</i>	421
Ellen W. Sapega	
<i>Cronologia 1915</i>	435
Steffen Dix	
<i>Índice Onomástico</i>	443
<i>Notas Biográficas</i>	455

NOTA PRÉVIA E AGRADECIMENTOS

Cada um de nós tem o seu próprio conhecimento do passado. Alguns submergem com paixão e entusiasmo até às profundidades mais distantes da história, outros contentam-se com um pequeno mergulho na superfície, alguns pretendem-se imparciais e objectivos, outros deixam-se guiar, inconsciente ou voluntariamente, através de ideias preconcebidas. A história deixa sempre as suas marcas no observador e influencia a vida contemporânea. Numa tentativa de definição, o historiador alemão Golo Mann entendeu que a história era constituída por duas componentes: os factos que aconteceram; e as pessoas que os tentam compreender — sempre a partir dos seus próprios lugares e dos seus próprios tempos. O processo de entender a história é marcado por uma rotação ou substituição permanente dos conhecimentos, por um levantamento de novas questões e pela constante transformação dos observadores.

O passado é, assim, uma entidade que ganha vida através de temas reformulados e experiências novas. Existem igualmente inúmeras e diferentes formas de contar o passado, mas as mais comuns e influentes são talvez aquelas que podemos designar como «história compacta», «história em diapositivos» e «história contada pelos testemunhos». No primeiro caso, a história é contada através de uma narrativa complexa e compacta que encontramos, por exemplo, nas exposições do «longo

MULHERES ARTISTAS
AS POSSIBILIDADES DE CRIAÇÃO
FEMININA NO PORTUGAL DE 1915

Filipa Lowndes Vicente

AS «MULHERES À EXTRANGEIRA
OU Á INGLEZA» VERSUS
«AS MULHERES À MODA DO MEU PAIZ»

Em 1915, Eurico de Seabra dedicou um dos capítulos do seu livro *Cartas a Mulheres* ao «feminismo e ao sufragismo [sic]». Tal como o resto do livro, também este capítulo foi escrito como se se tratasse de uma carta dirigida a uma mulher, de quem o autor se revelava conselheiro e confidente. Dirigida à «Boa Ângela», a sua longa epístola surgia como um manifesto antifeminista, uma resposta a uma mulher que se «assustara» ao saber da existência do movimento sufragista que, sobretudo em Inglaterra, nas primeiras décadas do século XX, assumia múltiplas formas. Em 1915, Virginia Woolf publicou *The Voyage Out*, o seu primeiro romance.

O acesso das mulheres aos espaços de educação e de decisão política, assim como aos seus direitos jurídicos, já era discutido publicamente desde há muito, mas é na última década do século XIX e nas primeiras duas décadas do século XX que se torna mais visível. Este crescente activismo, disperso e com múltiplas faces, era mais desenvolvido nalguns lugares do que noutros — incomparavelmente mais na Grã-Bretanha do

que em Portugal. Mas os seus ecos e propostas ultrapassavam fronteiras, chegando a muitos lugares, incluindo Portugal. Para serem apropriados, para serem rejeitados, ou simplesmente ignorados. Por vezes, também, para acomodar umas mudanças e recusar outras.

As crescentes manifestações de um feminismo organizado e notório também fizeram aumentar o antifeminismo, exposto em jornais, livros ou na força de um senso comum que persistiu pelo século XX adentro, a reflectir a ausência de uma consciência histórica daquilo que foram e são os feminismos. As acções, ideias e personagens deste movimento tornaram-se objecto privilegiado do jornalismo britânico, mas também da imprensa nos muitos outros lugares que fizeram eco deste fenómeno *british*. A cobertura jornalística caracterizava-se pelo tom jocoso, pela ironia, e pelo ridicularizar das pretensões feministas. Muitas vezes, a fotografia ou a litografia vinham reforçar estas ideias, expondo nos jornais mulheres descritas como descontroladas, histéricas, violentas, com as expressões faciais em esgares que as aproximavam da fotografia utilizada para identificar as patologias médicas da esfera mental.

Neste artigo, procuraremos em primeiro lugar reflectir sobre o feminismo face ao modernismo, sem entrarmos nas muitas problematizações que a teoria crítica contemporânea veio colocar a estes termos, mas pensando neles como fenómenos que circulavam globalmente e que eram apropriados de forma distinta em lugares diferentes. Porque é que o feminismo, que surgiu em Portugal como uma ideologia «estrangeira», não foi apropriado pela elite intelectual da segunda década do século XX como foi o modernismo? O que é que explica que algumas «modas de fora» tenham sido aclamadas como sinal de um país que finalmente se sintonizava com a Europa, e que outras «modas», como aquelas que vinham questionar o estatuto intelectual, jurídico, político e social das mulheres, persistissem em ser percebidas como ameaçadoras e transgressoras? Quer os modernismos — enquanto expressões artísticas e literárias de vanguarda — quer os feminismos — enquanto movimentos de ideias e ideais que vinham reclamar um novo lugar para as mulheres — são percebidos como modelos que vêm de fora. E ambos criaram resistências que poderíamos designar de antimodernismo ou antifeminismo (Baltazar, 2011; Vicente, 2009).

O Eurico de Seabra de 1915 foi uma dessas vozes que tentaram resistir — e incentivar as mulheres a resistir — à força política desta vaga da «nova mulher», «the new woman», que não parecia disposta a renunciar às suas reivindicações. Para enfrentar este modelo ameaçador, havia que reificar o verdadeiro modelo de mulher, aquele onde eram projectadas

todas as categorias que enquanto inatas e naturais havia que preservar. Astutamente, Seabra atribui a uma mulher — uma Ângela verdadeira ou inventada — o seu instrumento de contra-resistência, a sua bandeira contra as mulheres que queriam deixar de o ser:

Tu, que és moça e que és linda, escreves-me, apavorada e quasi lacrimosa, uma carta que me commoveu. Acabas de lêr os jornaes de Londres, (que Miss Hughes, a tua mestra, poz, inconscientemente, sobre o teu regaço) e nelles vês noticias que te aterraram. Que lêste tu, minha doce amiguinha, nas gazetas britannicas que folheaste?

Nada mais, como vejo das tuas linhas, que os relatos desenvolvidos das ultimas façanhas das suffragistas. Miss Pankurst, a soberana dellas, tem alentado os maiores attentados. Para ti, todo o temeroso drama se synthetiza neste espectáculo horrivel: muitas mil mulheres revolucionarias esqueléticas, frementes, e de bengala na mão, e uivando, berrando, partindo, destruindo! A furia dessas mulheres enche-te de tristeza e espanto.

E cheia de viveza e de pittoresco aquella passagem da tua carta em que tu alludes a uma sub-chefe ou logar tenente de Pankurst, que, vestida meio de homem, meio de mulher, esbofeteou um ministro britânico e arrancou pêlos do bigode a um velho *lord* inglês. Ri com o episodio dessa outra que, fumando cachimbo, e de chapéu alto sobre a trunfa dos cabellos revoltos, prérgava, num *square* londrino, encavallitada num peão de pedra, a necessidade de que as esposas fizessem, dentro dos lares, a grêve dos maridos.

É delicioso, adoravel de graça, tudo o que me dizes a respeito das diabruras praticadas pelo sexo fragil inglês. Achei interessantissima toda a tua mal reprimida colera contra essas creaturas, que abandonando os *ateliers* e as fabricas, empunhando bandeiras e empunhando chuços, com legendas de vindicta, ameaças de sangue, proclamações incendiarias, se enfileiram em cortejos, e se congregam nas praças, para apostrophar o homem, e reivindicar direitos pares ou superiores dos algozes que as oprimem. [...]

A tua carta é um documento da tua emotividade de Mulher. És nella Mulher, verdadeiramente Mulher. Não Mulher á estrangeira ou á ingleza. Mas mulher como eu amo e admiro as mulheres — as mulheres à moda do meu paiz. (Seabra, 1915: 139-141)

Na longuíssima carta em que Eurico de Seabra enuncia todos os argumentos possíveis para que as mulheres não fossem tocadas por esses

ventos de mudança que vinham de fora, a «mulher portuguesa» surge como uma entidade una, homogênea, paradigmática de um ideal que não podia ser contaminado pela «mulher britânica». O texto recorre inúmeras vezes a este confronto de modelos femininos — entre a «pequenina mulher portuguesa, tão simples e tão bella, tão alheia ainda a preocupações de espirito e a esturdias de politica» e a «feminista», que lhe provocava «uma impressão aterradorante de complexidade e dificuldade» (*ibid.*: 141).

Ao afirmar que a mulher britânica se tinha «desnacionalizado» porque «um vento de estrangeirismo e de modernismo oxidou-lhe as rodas e os eixos», Seabra está a usar a ideia de algo que vem de fora — moderno e estrangeiro — para perturbar uma ordem pré-existente, nacional e tradicional. Os feminismos, que no contexto português eram referidos como tendo sido importados, e não nascidos e criados no país, aqui surgem como provenientes de um outro lugar para lá da Inglaterra, um estrangeiro do estrangeiro que é sempre remetido para fora, mesmo quando já não se sabe onde ficará este estrangeiro.

Como referimos, uma das estratégias mais comuns para denegrir as «feministas» foi recorrer a descrições do seu aspecto físico, do modo como se vestiam, das feições, do corpo e comportamento. Numa herança da cultura científica oitocentista, onde o exterior era visto como um reflexo do interior, as mulheres que se assumiam como tal eram penalizadas pelas suas palavras e acções ficando feias, disformes, repelentes na sua fisicalidade visível. Como se o divino e o científico, o castigo de deus e a frenologia ou a antropologia física se conjugassem para as identificar: via-se que eram feministas.

A Mulher inglesa é uma creatura que me causa calafrios. Vê-la discursando num comício ou dando canivetadas sacrilegas num quadro de pintor celebre — dá-me appetite de estrangulá-la [*sic*]. De bella que pode ser a Mulher, e loira, de olhos negros, faces brancas, fonte altiva, formosa — ella transforma-se. Aparece-me desnalgada e esqueletica. Substitui a blusa pelo casaco. Traz na cabeça um chapéu molle de homem, ao pescoço um colarinho e uma Lavallière. Na boca negreja-lhe, entre o fumo, um cachimbo de marinheiro. E quando fala, não fala de Amor. Fala de direitos e revindicações.

Já ouvi dizer que havia sufragistas e feministas bonitas. Tu acreditas? Eu, por mim, não acredito. Deve ser *boutade* dos jornaes. O Sufragismo [*sic*] e o Feminismo, como doenças da alma, atacam e pervertem as feições. A sufragista [*sic*] e a feminista, à força de se masculinizarem, ficam machos. Se é, como ensina a physiologia, a função que cria o órgão,

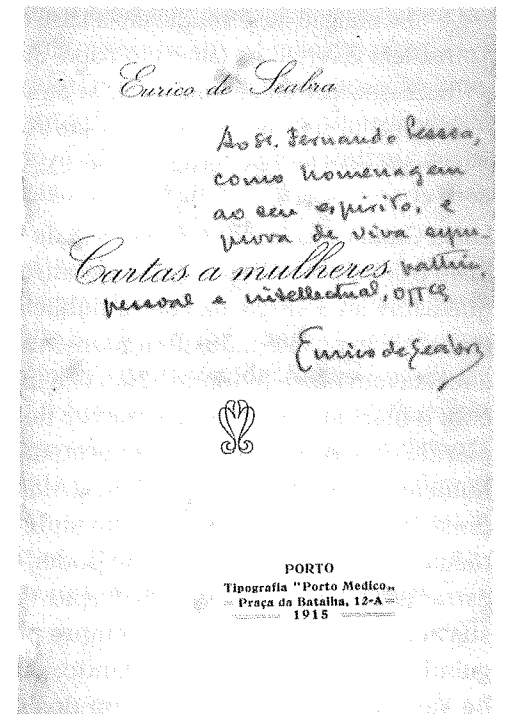
a sufragista e a feminista, serão homens em duas gerações, e terão em dez forte barba, como os porta-machados e os marechaes moscovitas. (*ibid.*: 142-143)

Mas Seabra também incentiva Ângela — e todas as outras mulheres — à resistência activa, nomeadamente através da escrita: «Se o acratismo feminista inglez te aborrece, lança mão de uma penna, escreve e combate-o.» (*ibid.*: 151)

Muitas mulheres já o faziam e continuariam a fazê-lo: usando a escrita para contrariar os novos modelos de mulheres, para pôr em causa as suas capacidades criativas, ou para defender uma ideia de mulher que parecia estar em risco. Em 1896, por exemplo, Alice de Lencastre escrevia que a mulher «era incompletamente organizada para as operações superiores do pensamento, sobretudo para o pensamento abstracto». (1896: 5)

Assim, é necessário ter em conta que existiam muitas mulheres a escrever, com acesso à publicação e muitas vezes com vidas caracterizadas pela independência e emancipação que não só recusavam uma identificação com o feminismo, como o condenavam activamente. Em 1906, Olga Moraes Sarmiento da Silveira proferiu uma conferência na Sociedade de Geografia, depois publicada, sobre o «problema feminista» que ilustra o facto de muitas mulheres emancipadas e escritoras, como ela própria, não se identificarem com o feminismo por o considerarem incompatível com crenças que lhes eram estruturais, no caso de Olga, o catolicismo e a monarquia:

Se desejo a mulher illustrada, a mulher habilitada a emprender a luta pela vida — é por ter a certeza mathematica, que, n'estas circumstancias, a mulher será muito melhor esposa e muito melhor mãe.



O livro *Cartas a Mulheres* de Eurico de Seabra, com dedicatória a Fernando Pessoa. (CFP 8-497)

Eu indigno-me e condenno a falsa orientação das mulheres que pretendem inverter, na família, o papel que lhes é destinado. A mulher só necessita instruir-se, emancipar-se da sua ignorancia, para se collocar no mesmo nível do homem e tornar-lhe suave a existencia para a lucta pelo *struggle [sic] for life*. (Silveira, 1906: 9)

Luísa Guimarães Guedes, Condessa de Vinhó e de Almedina, também utilizou o seu acesso à escrita para contrariar os novos modelos de mulher que estavam a surgir na esfera pública e para reificar um modelo tradicional de esposa e mãe, num momento em que muitas mulheres já não encaixavam neste binómio: «Não fica mal a uma mulher ser humilde para com o marido. Isso exalta-a em vez de a rebaixar», ou «não maças o teu marido com os detalhes do governo da casa. A vida externa pertence ao homem; a vida interior à mulher.» (Almedina, 1949: 12; 28) Além de estar presente de forma transversal no ambiente cultural, servindo de sustentáculo às muitas assimetrias de poder, o antifeminismo utilizou diversas estratégias para travar a afirmação das mulheres, e nomeadamente a sua actividade criativa. Nem sempre proibindo, mas dificultando, perseguindo, ignorando, ridicularizando, ou desprezando. Segundo Carolina de Vasconcellos (1851-1925), um dos críticos da educação feminina foi o eminente Oliveira Martins, que se referiu ao «tipo grotesco da mulher 'emancipada', virago de cabelo curto e óculos, vestido pardo e sólidas botifarras sobraçando rimas de livros» (Vasconcellos: 2002, 33). Nesta descrição, como em tantas outras dentro e fora de Portugal, a feminista é castigada com a anulação de uma suposta feminilidade e, no fundo, é masculinizada. Não eram tanto as frases em si que tinham relevância, mas sim o facto de reflectirem uma prática que resistia, de modo empenhado, à emancipação das mulheres.

Se em 1915 Eurico de Seabra erguia o seu brado contra o feminismo enquanto uma praga estrangeira que ameaçava as fronteiras de género das mulheres portuguesas, no mesmo ano Almada Negreiros publicava o *Manifesto Anti-Dantas* e participava no *Orpheu*. Era o resultado das experiências de cosmopolitismo parisiense de alguns homens jovens portugueses empenhados em desafiar aquilo que entendiam como sendo o atraso nacional. O modernismo possível que, na altura, entusiasmou tantos e repeliu outros, mas que a historização do período cedo estabeleceu como o «momento» nacional de vanguarda e de modernidade artística e literária.

Se compararmos este modernismo, apropriado em Paris, com o feminismo, apropriado sobretudo em Londres, no mesmo período, concluí-

mos que uma diferença significativa é a de que, apesar das resistências inevitáveis, o modernismo, entendido enquanto vanguarda artística e literária, foi acolhido de modo exultante por uma nova geração que, nesta apropriação, se sentia em sintonia com aquilo que se passava «lá fora». O feminismo, pelo contrário, viveu em Portugal inúmeras resistências entre as elites, num processo que persistiu até aos nossos dias (Vicente, 2012b).

Assim, se uma elite intelectual portuguesa se apropriou de certos modelos que circulavam na Europa mas também fora dela, não se apropriou de outros. Alguns cosmopolitismos foram mais bem-vindos do que outros e o feminismo ou o sufrágismo enquanto ideologias que neste período circulavam na Europa não foram acolhidos pela *intelligenza* portuguesa. Isto não quer dizer que não tenham existido «feminismos» portugueses. Existiram, e a recente proliferação de estudos sobre o período republicano veio dar mais visibilidade às muitas mulheres e alguns homens que se empenharam através da escrita, do associativismo ou da política em transformar a vida das mulheres portuguesas (Esteves, 2011).

MULHERES ARTISTAS EM EXPOSIÇÃO: ENTRE A AFIRMAÇÃO PROFISSIONAL, O ESTIGMA DO AMADORISMO E A EXCLUSÃO DOS CÂNONES

Perante a transnacionalidade e a circulação dos próprios artistas, hoje os espaços nacionais deixaram de fazer sentido enquanto critério definidor dos modos de fazer artístico. Em princípios do século XX, no entanto, os *lugares* da prática da arte eram absolutamente definidores. Ser artista em Lisboa ou em Paris em 1915 era muito distinto. Tal como ser um homem artista ou uma mulher artista era uma distinção imbuída das diferenças inerentes à sua identidade sexual. Um homem que o fosse era simplesmente um «artista». Uma mulher que também o fosse tinha a sua identidade de género associada à sua identidade enquanto artista. E confrontava-se com ela de muitas formas: na educação, na sociabilidade, nas expectativas, nos modos como a crítica de arte a descrevia ou como a história da arte a classificava e inseria nas suas narrativas.

Assim, o cenário é Portugal, sobretudo Lisboa e Porto, e a cronologia é a de princípios do século XX. Mas os cânones artísticos são produzidos mais tarde, quando a partir da segunda metade do século XX a história

da arte começou a produzir conhecimento sobre os períodos anteriores através de exposições temporárias ou permanentes, catálogos de museus e exposições, livros académicos e especializados, ou edições produzidas para os públicos mais alargados. Até há muito pouco tempo, os cânones da arte portuguesa deste período excluíram as mulheres artistas. Podemos verificá-lo de muitos modos. O principal talvez seja o de observar — ou mesmo de contar — o número de mulheres incluídas nos lugares de definição do que é um período ou um movimento artístico.

«Contar é uma arma feminista» («counting is a feminist tool»), na medida em que «contar» nos obriga a ir para lá de uma realidade tantas vezes apreendida através do senso comum, da subjectividade da experiência individual, ou das ideias pré-concebidas que alcançaram legitimidade através da repetição acrítica que tende a naturalizar algumas narrativas. «Contar» confronta-nos com o invisível, com aquilo que de outra forma permaneceria oculto, mesmo perante os nossos olhos. «Contar» serve e serviu uma consciência feminista enquanto prática politizada, mas também foi e é utilizada pelas abordagens feministas às ciências sociais e humanas como mais um instrumento de diagnóstico de discriminações, desigualdades e desequilíbrios que marcam a história das mulheres.

Contar quantas mulheres estão presentes em exposições de arte, em relação ao total daqueles que expõem; contar quantas mulheres são consideradas nos livros de história da arte que enunciam cânones artísticos ou nas colecções monográficas de artistas; contar quantas mulheres são escolhidas como finalistas de prémios artísticos ou quantas são eleitas para representar a nação em exposições no estrangeiro. Neste «contar», um dos múltiplos modos de abordar o lugar das mulheres no campo artístico, temos de ter presente que existem pelo menos dois momentos históricos: o momento em que as mulheres artistas estavam dedicadas à sua prática, a estudar e a expor; e o momento, posterior, em que a crítica e a história da arte escolhem, do passado mais recente ou mais remoto, sobre quem é que se vai escrever, ou quem é que se vai expor. Ou seja, se por um lado podemos contar quantas mulheres é que estão expostas anualmente na Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa na década de 1910, por outro lado também podemos contar quantas mulheres é que surgem nos livros ou exposições que posteriormente historizaram esse período. A conclusão evidente, como veremos, é que é muito maior o número de mulheres artistas com visibilidade em 1915, e na década anterior e posterior, do que nos livros ou exposições que, em finais do século XX, definiram aquilo que era o «modernismo português».

Para saber mais sobre a identidade e percursos das mulheres artistas que participaram nas exposições organizadas pela Sociedade Nacional de Belas-Artes, principal espaço de exposição da capital portuguesa, nas primeiras décadas do século XX, veja-se o estudo de Sandra Leandro (2011). Aqui iremos concentrar-nos nas exposições que tiveram lugar em 1915, e pouco antes ou depois desta data. A exposição anual da Sociedade Nacional de Belas-Artes já ia então na sua 12.^a edição, e em todas elas é de notar a quantidade considerável de mulheres participantes, a reflectir o fenómeno crescente de mulheres dedicadas à pintura e, em menor número, à escultura.

Na pintura a óleo, a categoria principal da exposição, surgem 16 mulheres em 78 artistas, um número significativo que contrasta com a sua invisibilidade na história da arte. Na secção de escultura, a quantidade de mulheres é muito menor, algo explicável também pelo maior desafio que a escultura representava do ponto de vista material e físico. Margarida d'Alcantara surge como discípula de Simões de Almeida e Maria da Gloria Ribeiro da Cruz como discípula de Mr. Marqueste, em Paris, assim como da École National des Beaux Arts, que cerca de vinte anos antes tinha aberto as suas portas às mulheres. No pastel e na aquarela, o número de mulheres volta a aumentar consideravelmente, com seis presenças em 12 artistas no pastel, e quatro mulheres em 15 nomes na aquarela.

No mesmo ano, teve lugar na Sociedade Nacional de Belas-Artes a exposição de aquarela, desenho e pintura. Entre as muitas mulheres que participam na secção de aquarela, uma parte substancial surge como sendo «discípula de Alfredo Roque Gameiro». A sua filha Helena também participa com onze aquarelas, confirmando a «regra» comum até ao século XX de mulheres artistas que são filhas de (homens) artistas. Na secção de desenho, o número de mulheres é muito menor: apenas uma em 17 nomes. Milly Possoz já aparece nesta exposição. Talvez devido à sua nacionalidade estrangeira, tivera uma formação fora de Portugal, não numa escola de belas-artistas, mas num *atelier* artístico, e surgia no catálogo como discípula de Lucien Simon e René Ménard.

Ao contrário do que aconteceu em Londres ou Paris, em Lisboa ou no Porto as mulheres sempre puderam frequentar as escolas de belas-artistas. Os catálogos anuais das exposições dos alunos aprovados revelam um número substancial de mulheres estudantes, embora quase sempre surjam como alunas «voluntárias» em vez de «ordinárias», distinção que deixa de existir já no século XX (*Catálogo da Exposição dos Trabalhos dos Alunos da Escola de Bellas Artes de Lisboa*, 1897; 1899; 1906).

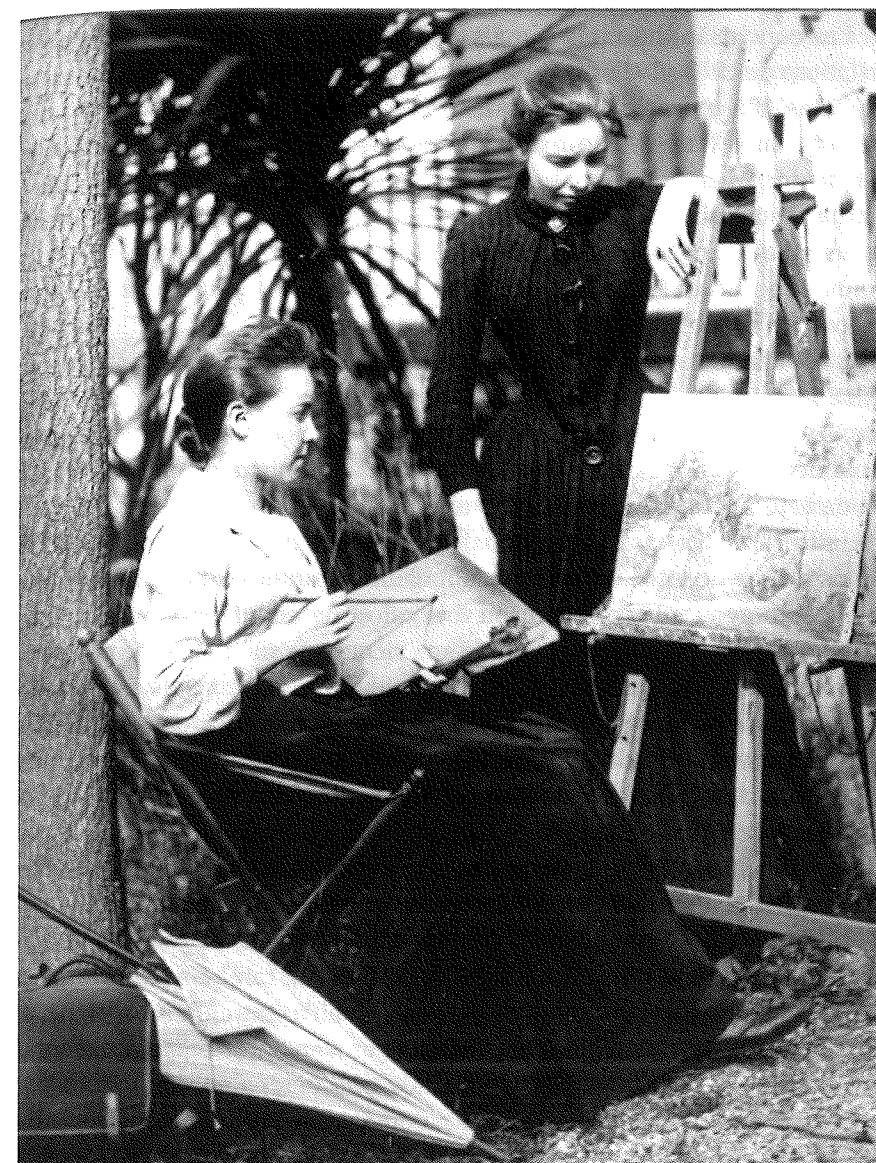
Mas a maioria de mulheres a expor na Sociedade Nacional de Belas-Artes tivera formação em *ateliers* de artistas, e não nas academias de belas-artes existentes em Portugal. Uma das explicações poderá estar no facto de os *ateliers* de artistas, espaços pequenos e identificados, e mesmo caseiros, não transgredirem tantos dos constrangimentos sociais que afectavam a mobilidade das mulheres e o usufruto que podiam fazer do espaço público.

Hoje, ao olharmos estes catálogos de exposição, reconhecemos os nomes dos mestres mas, com excepção de Milly Possoz, não os das suas alunas. Branca Assis é discípula de Carlos Reis; Zoé Batalha Reis é discípula de Malhoa e Salgado; Fanny Munro, de Silva Porto; e Isabel Maria Ribeiro e Beatriz Rollin Santos são discípulas de Conceição Silva. Mas neste período emerge também um novo dado, visível nestes catálogos: pintoras que são identificadas como discípulas de uma mulher. Emília Santos Braga surge não como expositora mas como mestre de Maria Eduarda Castello Branco e de Philomena A. M. de Freitas.

Como uma resposta jocosa à exposição de 1915, Francisco Valença e Carlos Simões publicam o *Catálogo Cómico da Exposição de Belas-Artes em 1915*. Já era a segunda vez que o faziam, tendo começado no ano anterior. Num texto introdutório, Simões deixa claro que o objectivo da revista não é a de «amesquinhar» os méritos dos «artistas amigos, conhecidos, desconhecidos, mestres, discípulos e amadores de ambos os sexos» a quem distribuíram o número anterior (1915: 3). Duas obras de Milly Possoz, por exemplo, são objecto de desenhos caricaturais, tal como outras artistas, de Zoé Batalha Reis a Maria Margiochi.

Um ano depois, em 1916, o número de mulheres na secção de pintura a óleo é semelhante: 17 mulheres em 71 artistas. Repetem-se muitos dos nomes do ano anterior, mas as novas pintoras também provêm quase todas de *ateliers* privados. Apenas duas excepções vindas do Porto, ambas com formação na Academia de Belas-Artes do Porto e da Academia Julien em Paris: Aurélia de Sousa e Sofia de Sousa. A única escultora também tivera formação em Paris, Maria da Gloria Ribeiro da Cruz, «discípula de L'École Nationale des Beaux Arts, de Marqueste, de Peter e de Biloul».

Se até aqui nos centrámos no momento histórico em que as mulheres exerciam a sua prática artística, «contemos» agora quantas passaram num dos muitos crivos historiográficos que constituíram os cânones deste período. Cinquenta anos depois da sua criação em 1901, a Sociedade Nacional de Belas-Artes faz a primeira grande auto-reflexão através de uma exposição retrospectiva organizada em 1951. Entre os



Fotografia de Aurélia de Sousa e Sofia de Sousa a pintarem ao ar-livre.
Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto.

sócios fundadores, e tal como refere o catálogo, encontravam-se duas mulheres pintoras, D. Maria Amélia da Costa Néry, discípula de Carlos Reis, e Sarah de Vasconcelos Gonçalves. Mas na exposição não aparece nenhuma mulher artista, como se na instituição do cânone elas já não tivessem lugar.

Em conclusão, há muitos mais nomes de mulheres nas exposições artísticas de 1912 a 1916 do que aquelas que foram escolhidas para serem expostas nos museus portugueses dedicados à pintura e escultura do modernismo. Tomemos o exemplo do Museu do Chiado. Fundado em 1911 como Museu Nacional de Arte Contemporânea, a instituição pretendia também representar o seu presente, e como tal adquiria obras de artistas das primeiras décadas do século XX. Em 1916, o seu director, Columbano Bordalo Pinheiro compra o quadro *No Atelier*, que vira na exposição anual da Sociedade Nacional de Belas-Artes. No seu belo catálogo publicado em 1994, uma história da pintura e escultura portuguesa entre 1850 e 1950, estão presentes três mulheres: Aurélia de Sousa, Milly Possoz e Sarah Affonso. Três mulheres em 98 artistas no Museu que, juntamente com o Soares dos Reis, é o mais importante para a história da arte portuguesa entre 1850 e 1950. Num claro contraste, é difícil encontrar em Portugal uma exposição de finais de Oitocentos ou princípios de Novecentos onde a percentagem de mulheres seja tão ínfima. O que acontece com este museu é aquilo que acontece com a maior parte dos museus europeus e norte-americanos fundados neste período ou anteriormente. O momento histórico em que um museu é criado é indissociável da ideologia que presidirá à formação das suas colecções e às narrativas das suas exposições, como já o demonstraram os muitos estudos históricos sobre museus de arte e antropologia. No entanto, uma característica da museologia das últimas décadas é precisamente a da consciência dos museus sobre a sua história, e as iniciativas para contar outras histórias com as colecções já existentes.

No Museu do Chiado, Sarah Affonso está presente na colecção com as «Meninas», uma pintura de 1928. Milly Possoz também só está presente com uma tela dos anos 1930, «Paris-Quai Voltaire; Paris antigo», e Aurélia de Sousa, a única mulher de uma geração anterior, aparece num auto-retrato «no atelier». São os mesmos três únicos nomes de mulheres artistas que estão presentes no volume sobre a época contemporânea da História da Arte Portuguesa editada pela Universidade Aberta. Estes são apenas alguns exemplos de como, muitas vezes, a história da arte reproduz os mesmos nomes de artistas em diversos contextos, contribuindo para a consolidação de um cânone. Ao repetir os mesmos nomes, vai enraizando uma lista onde as mulheres que já não estavam lá continuam a não estar.

Outros fenómenos artísticos tinham lugar em paralelo e, muitas vezes, a desafiar exposições consideradas mais tradicionais, como era a da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Se o ano de 1910 ficara marcado

por uma profunda transformação política, em termos artísticos houve uma persistência do naturalismo que só seria abalada com a exposição de Arte Livre de 1911 e com os Salões de humoristas de 1911 e 1912, que em 1915 passariam a chamar-se Exposição de Humoristas e Modernistas. Almada Negreiros considerou que com a exposição de Amadeo de Souza-Cardoso na Liga Naval, em 1916, Portugal voltava a estar em sintonia com a arte europeia, algo que não acontecia desde os painéis de São Vicente.

Em 1915, Amadeo de Souza-Cardoso estava a fazer as suas «cabeças» como máscaras, influência do «primitivismo» descoberto na escultura africana. Noutros lugares do mundo, a vanguarda já despontara e muitas mulheres também participavam nela. Malevich escrevera o seu *Manifesto Suprematista* e pintara o seu *Quadrado Negro*; a artista russa Liubov Popova assinava o seu quadro *Retrato Futurista*; Georgia O'Keefe, nos Estados Unidos, estava prestes a chegar à abstração total, e Sonia Delaunay pintava o seu «mercado português», onde pessoas e frutas já eram quase indistinguíveis entre os círculos coloridos que formavam a tela.

Qual o papel da Primeira Guerra Mundial na apropriação do modernismo? Fora em 1915 que, devido ao eclodir da guerra, se dera o regresso a Portugal de vários artistas vindos de Paris: Amadeo, Santa-Rita, José Pacheco, Eduardo Viana e também o casal Sonia e Robert Delaunay. Aquilo que mantinha Portugal geograficamente longe do conflito também era o que o mantinha afastado do modernismo. A dualidade centro-periferia, tão estrutural à reflexão historiográfica portuguesa, volta, em 1915, a ter um estudo de caso especialmente apelativo. Importa também pensar nos feminismos ou, mais especificamente, na criatividade pública das mulheres, sobretudo na pintura ou na escrita, sob esta perspectiva.

Por que é que existem tão poucas mulheres na história construída? Uma resposta fácil, talvez satisfatória para quem acredite na objectividade do mérito e da qualidade, seria a de que as mulheres artistas ou escritoras portuguesas não possuíam talento suficiente para serem seleccionadas para os museus, histórias da literatura, exposições, livros e artigos que fizeram o cânone artístico e literário deste período. Consideramos que esta é uma das explicações — as mulheres, em geral, não tinham acesso ao melhor ensino artístico, intelectual e educacional, nem à «liberdade» de movimentos e experiências acessível aos homens artistas e escritores deste período. Assim, e para tomarmos de empréstimo o tão citado argumento da historiadora de arte Linda Nochlin, o que é extraordinário é que, neste período — e tendo em conta as limitações sociais, culturais e educativas inerentes ao seu género —, haja tantas

mulheres portuguesas dedicadas à pintura e à escrita ao ponto de exporem em lugares públicos e publicarem em livros ou jornais (Nochlin, 1971). Mas mesmo que isto explique que as dezenas de mulheres criadoras do período não tenham sido apropriadas posteriormente, é preciso enunciá-lo, é necessário tentar compreender as razões que explicam a exclusão, generalizada, deste crivo. E analisar o próprio crivo. Se as condições de vida e trabalho das mulheres podem explicar, em parte, a sua maior incapacidade em alcançar as características esperadas dos «melhores» artistas ou escritores, o facto de elas serem mulheres foi, e continua a ser, um factor fulcral para explicar a sua exclusão das narrativas expostas ou escritas das histórias da arte ou da literatura.

BIBLIOGRAFIA (EXPOSIÇÕES)

- Catálogo da Exposição dos Trabalhos dos Alunos da Escola de Bellas Artes de Lisboa. Aprovados no Ano Lectivo de 1895-1896, 14.ª Exposição Anual.* Lisboa: Tip. do Comércio, 1897.
- Catálogo da Exposição dos Trabalhos dos Alunos da Escola de Bellas Artes de Lisboa. Aprovados no Ano Lectivo de 1897-1898, 16.ª Exposição Anual.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1899.
- Catálogo da Exposição dos Trabalhos dos Alunos da Escola de Bellas Artes de Lisboa. Aprovados no Ano Lectivo de 1904-1905, 23.ª Exposição Anual.* Lisboa: Imprensa Nacional, 1906.
- Catálogo da Primeira Exposição Nacional de Photographia Realizada em Novembro de 1916 no Palácio Nacional de Bellas Artes Lisboa e Promovida pela Revista Arte Photographica.* Lisboa: Tip. do Anuário Comercial, 1916.

- Catálogo do Museu do Chiado. Arte Portuguesa 1850-1950.* Lisboa: Instituto Português de Museus; Museu do Chiado, 1994.
- Exposição Retrospectiva Cinquentenária. 1901-1951. Sociedade Nacional de Belas-Artes.*
- Exposição de Homenagem Póstuma à Grande Pintora D. Aurélia de Souza. Salão de Belas Artes do Palácio de Cristal Portuense 15-6-1936.*
- Sociedade Nacional de Belas Artes. Catálogo 1906. Sexta Exposição.* Lisboa: Tip. J. F. Pinheiro, 1906.
- Sociedade Nacional de Belas Artes. Exposição de Aguarela, Desenho e Pintura. Dezembro de 1915.* Lisboa: Tip. do Anuário Comercial, 1915.
- Sociedade Nacional de Belas Artes. Decima Segunda Exposição. 1915.* Lisboa: Tip. do Anuário Comercial, 1915.
- Sociedade Nacional de Belas Artes. Decima Terceira Exposição. 1915.* Lisboa: Tip. do Anuário Comercial, 1916.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEDINA, Condessa de Vinhó e de. *Conselhos a Uma Noiva.* Coimbra: Coimbra Editora, 1949 (1.ª ed. 1927).
- BALTAZAR, Isabel. «Vozes Antifeministas na 1.ª República. Ecos de Oposição ao Feminismo». *Mulheres na 1.ª República. Percursos, Conquistas e Derrotas.* Coord. Zília Osório de Castro, João Esteves e Natividade Monteiro. Lisboa: Edições Colibri, 2011.
- ESTEVES, João. «Feminismo, Feminismos e Sufragismos na 1.ª República». *Mulheres na 1.ª República. Percursos, Conquistas e Derrotas.* Coord. Zília Osório de Castro, João Esteves e Natividade Monteiro. Lisboa: Edições Colibri, 2011.
- LEANDRO, Sandra. «Boa Figura, Má Figura, Sem Figura: Mulheres Artistas no Tempo da 1.ª República». *Mulheres na 1.ª República. Percursos, Conquistas e Derrotas.* Coord. Zília Osório de Castro, João Esteves e Natividade Monteiro. Lisboa: Colibri, 2011.
- LENCASTRE, Alice de. *O Bello Sexo.* Lisboa: Empreza Serões & Sestas, 1896.
- MITTER, Partha. *The Triumph of Modernism. India's Artists and the Avant-garde, 1922-1947.* Londres: Reaktion Books, 2007.
- NEGREIROS, Almada. *Primeira Descoberta de Portugal na Europa no Século XX. Manifesto da Exposição de Amadeo de Souza-Cardoso,* folheto, 1916.
- NOCHLIN, Linda. «Why Have There Been no Great Women Artists?», Eds. Diane Apostolos-Cappadona e Lucinda Ebersole, *Women, Creativity and the Arts. Critical and Autobiographical Perspectives.* Nova Iorque: Continuum, 1997.
- SEABRA, Eurico de. *Cartas a Mulheres.* Lisboa: Tip. Porto Medico, 1915.
- SILVEIRA, Olga Moraes Sarmiento da. *Problema Feminista.* (Conferência realizada na «Sala Portugal» da Sociedade de Geographia de Lisboa). Lisboa: Tip. Francisco Luiz Gonçalves, 1906.
- VALENÇA, Francisco e Carlos Simões. *Catálogo Cómico da Exposição de Belas-Artes em 1915.* Lisboa: Papelaria Guedes, 1915.
- VASCONCELLOS, Carolina Michaelis de. *O Movimento Feminista em Portugal.* Lisboa: Fradique, 2002.
- VICENTE, Ana. «Antifeminismo». *Dança dos Demónios. Intolerância em Portugal.* Eds. António Marujo e José Eduardo Franco. Lisboa: Círculo de Leitores, 2009.
- VICENTE, Filipa Lowndes. *A Arte sem História. Mulheres e Cultura Artística (Séculos XVI-XX).* Lisboa: Babel, 2012a.
- VICENTE, Filipa Lowndes. «História da Arte e Feminismo: uma Reflexão sobre o Caso Português». *Revista de História da Arte. Práticas da Teoria,* FCSH-UNL, n. 10 (2012b).
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own.* Londres: Hogarth Press, 1929.