

Maria João Lello Ortigão de Oliveira

# AURÉLIA DE SOUSA EM CONTEXTO

a cultura artística no fim de século



colecção arte e artistas

IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA

## INTRODUÇÃO

A obra de arte é uma promessa de felicidade que nunca se chega a cumprir.

STENDHAL

Une telle esthétique se sent et se veut modeste. Elle se méfie de tout triomphalisme, de toute hiérarchie existante. Mais sa propre stratégie est incertaine. Tantôt elle rêve de tout égaliser, de penser les formes et les matières comme des variantes toutes également séduisantes, tantôt elle préfère renverser les hiérarchies plutôt que les abolir; alors elle réhabilite, défend et illustre les réalités décriées.

GILBERT LASCAULT



## RAZÕES DE UMA ESCOLHA

### 1.1. FOTOGRAFIA

Nous mourons tous avec notre secret.

BERTHE MORISOT

Ela está de pé, ligeiramente apoiada a uma cómoda, e fita-nos com o olhar a que já nos habituou: dir-se-ia todo um programa. Veste uma túnica escura até aos pés, de pintora. 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. Porque escolhi esta profissão fui devorada por ela, ela tomou conta de mim. De luto da vida, de luto de mim mesma.

Tem as mãos compridas e um dos braços apoiados numa cómoda enorme, móvel metáfora de toda uma civilização, ex-líbris de um determinado estatuto burguês e muito portuense: possante, vasto, discreto, ela apoia-se a esse estatuto e ele ampara-a, previne hipotéticas quedas.

Uma proliferação de ordenado bricabraque por cima da cómoda mostra-nos a sua preferência por livros, muitos e para sempre desconhecidos. Diz-se que era feminista, que lia Madame de Sevigné e Mariana Alcoforado, a freira apócrifa de Beja. Não nos custa pensar que lesse Jane Austen, as irmãs Brontë e sobretudo Emily, um dos possíveis *alter*

*ego*, a mesma impenetrabilidade a raiar o desconforto, a mesma solidão temerária, o mesmo apego a um *locus*, melancólica a Quinta da China, agreste o monte dos Vendavais, a mesma doença, o mesmo destino afinal, com a obra tardiamente reconhecida que não sei se resgata a vida, seguramente mal cumprida.

Na parede expõem-se gravuras, não admira, sendo pintora, *uma visual*, como se dizia ao tempo. Duas ou três reproduções não se distinguem, três outras chamam a nossa atenção e são decifráveis. Um quadro simbolista de Edgar Maxence, intitulado *L'Esprit des Forêts*, um pintor da Bretanha, bastante esquecido, pertencente à escola rosacruciana, que, ao contrário dos seus condiscípulos, revela influências pré-rafaelitas. Do outro lado, quase simétrica, decididamente contraposta, a reprodução das *Glaneuses* de Jean-François Millet, espécie de paradigma do naturalismo sentimental, um ícone da pintura ocidental, que fez sonhar e foi reproduzido por Van Gogh. Ao centro, por cima da cabeça, uma gravura japonesa representando três mulheres, tendo o monte Fuji como cenário.

Parece-nos evidente que nesta encenação deliberada dos seus gostos, nesta exibição muda da sua *persona*, ela nos quis indicar as preferências estéticas. Deixou-nos ignorantes: hesitaria entre naturalismo e simbolismo ou acharia pura e simplesmente que não tinha de escolher? A estampa japonesa afirmaria a sua condição feminina, o seu gosto pelo exótico tão em voga desde trinta anos atrás, ou seria uma ironia ao papel das mulheres na sociedade, gueixas umas, não tão óbvias as ocidentais? Optando por um quadro já então muito conhecido — o naturalista — e discreto — o simbolista —, quereria afirmar a sua independência relativamente aos juízos da crítica e do público — que aplaudiam e consagravam o primeiro e ignoravam o segundo?

Tal como a própria tese, a fotografia, revelando ou entreabrindo a porta do possível encontro com a pintora, vai deixar para sempre no segredo a identidade das reproduções apagadas pelo excesso de sombra ou luz. Articulada entre simbolismos e naturalismos, vai fazer surgir a figura de Aurélia de Sousa, que não cabe nessas definições.

Assim nos estará igualmente vedada a decifração do sentido último da sua obra. Não que ela o conhecesse ou mesmo que ele exista. Mas a procura continua a ser a única coisa que vale a pena fazer.

## 1.2. METODOLOGIA

Vocês, os que pretendem ser coerentes, mudam tanto de humor como os outros. A única diferença é que os vossos caprichos são bastante menos significativos.

OSCAR WILDE

Concilier les contraires signifie, pour Panofsky, non pas créer une nuit où toutes les vaches sont noires, mais organiser de manière claire un système où les contraires (l'image et le mot, la forme et le sens, le motif et le thème) trouvent leur place et manifestent la nature de leurs rapports complexes. L'étude rigoureuse de Panofsky brise les parallélismes dus à notre paresse.

GILBERT LASCAULT

Tentar subscrever uma abordagem que não segue deliberadamente os cânones aceites enferma de vários perigos: o primeiro — e não com certeza o menor — é o do ridículo: como não suspeitar dessa doença infantil da modernidade, que ataca em doses mais ou menos persistentes os investigadores, na presunção de que a originalidade, além de ser um valor em si, estava guardada, qual essência platónica, num qualquer *topos* ideal, à espera de ser colhida (actualizada) pelo próprio. Depois surge a tentação de criar novos paradigmas em substituição dos que achamos obsoletos. Aí, vergados ao peso da enormidade da tarefa, dificilmente descartamos vícios anteriores de fundamentalismo ideológico, de presunção de validade eterna das nossas teses. Finalmente, o excesso de audácia, que advém de um modo particular de relação com a realidade que todos os doutorandos experimentam, faz-nos esquecer os modelos que, apesar de tudo, ainda são operativos e que a grandeza de um texto tem tanto a ver com aquilo que propõe como com aquilo de que à partida dispõe.

Gilbert Lascault, qual santo tutelar, aconselha-nos: «Lorsque les contraires apparaissent ensemble en une structure complexe, nous nous

éloignons d'une histoire linéaire, sans tomber en un désordre inintelligible.»<sup>1</sup>

Este texto visa um movimento duplo: dar a conhecer a grandeza de uma pintora que começa apenas agora a ser estudada com atenção e cuja obra continua, em grande parte ignorada, no conforto um pouco sombrio das coleções particulares, a mais das vezes, os descendentes dos primeiros proprietários; ao mesmo tempo, atender ao contexto de fim de século a que ela, por acaso e necessidade cronológica, pertence.

Um tal discurso, como refere ainda Lascault, que não sabe se é subversivo, mas que sabe ser inofensivo, que evita as metáforas militares, como a vanguarda, a luta, a relação de forças<sup>2</sup>, parte do pressuposto que «la peinture (à toutes les époques sans doute) refuse de privilégier le lourd au détriment du léger, le dur au détriment du souple, l'incorruptible au détriment du périssable. Les peintres s'intéressent au moins autant aux nuages qu'aux fortifications, aux étoffes qu'aux armures, aux fruits qu'aux marbres»<sup>3</sup>. A reivindicação e a apologia de um discurso estético «impuro», tão poético como teórico, deixou de ser novidade ou provocação. Temos de saber então tirar as ilações possíveis e extrair as aplicações para a historiografia de arte portuguesa: «Actuellement les théoriciens les plus rigoureux étudient les oeuvres les plus formalisées, celles qui ont défini avec un maximum d'exactitude leurs fins et leurs moyens, qui ont le mieux prévu leurs effets. Nous pouvons aimer de telles oeuvres et admirer les commentaires qu'elles suscitent. Mais nous aimons aussi des oeuvres moins pures, celles qui ne veulent pas séparer ce qu'on appelle art et notre vie quotidienne, celles qui ne veulent pas isoler le champ artistique et qui préfèrent provoquer des rencontres bouleversantes.»<sup>4</sup>

Como um jogo de bonecas russas ou caixas chinesas ou um *puzzle* complexo, a defesa da «minha dama» encontra (encaixa n')um suporte teórico «plástico», que se lhe adequa perfeitamente, e as intuições, tan-

---

<sup>1</sup> Cf. Gilbert Lascault, *Écrits timides sur le visible*, col. «10/18», UGE, Paris, 1979, p. 149.

<sup>2</sup> *Idem*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>3</sup> *Idem*, *op. cit.*, pp. 10 e 11.

<sup>4</sup> *Idem*, *op. cit.*, p. 12.

tas vezes presentidas e condenadas como anacrónicas, encontram campo de expressão nalgumas das mais recentes tendências epistemológicas.

A tentativa de autonomização do fim de século insere-se nesta linha de prioridades. De facto o estudo do fim de século em Portugal tem sido descurado: meia dúzia de linhas estranguladas entre o fim do naturalismo (quase eterno entre nós) e o anúncio do modernismo. Ora, se o naturalismo tem de ser repensado, debatido, fragmentado, decantado, segmentarizado, e o modernismo recontextualizado, interessa ver este tempo finissecular por ele próprio e não numa perspectiva vanguardista, que só perde tempo com o fim de século a analisar aquilo que ele não é, não pôde ou não quis ser: promessas não cumpridas, prenúncios gorados. A história de arte deste período torna-se assim uma imensa lamentação, um tremendo desespero, uma enorme frustração. X não conseguiu ser impressionista, Y ameaçava expressionismo, na obra de Z vislumbra-se modernismo.

Para todo este manancial de humilhações, para este vale de Josafat de expectativas goradas, a explicação dada é tão simples que chega a doer: falta de coragem dos artistas em imporem-se perante um mercado por de mais reaccionário, a cedência, por razões venais, da sua verdadeira natureza. É tempo talvez de desconfiar de tanta ignorância do público e de creditar aos artistas alguma coragem e coerência. E pensar que o processo de criação reside num incomunicável, mas sábio percurso, que não se compadece com aquilo que as ideologias vindouras privilegiarão. E que aí reside a sua hipotética fragilidade, mas também a sua estranha força.

O tempo da história não é uma seta nem um círculo, mas qualquer coisa entre os dois. Uma espiral?

Ora, se apresentamos uma tese principal, isso não implica que não existam outras teses colaterais: assim, propomos, como defesa da especificidade do pensamento plástico de Aurélia de Sousa — que as abordagens clássicas temem, tal a sua atemporalidade e vagos anacronismos, mas também a presença cada vez mais álcree —, a crítica de uma determinada evolução canónica da modernidade onde justamente o universo da pintora não cabe. Da mesma forma, a circunstância de Aurélia de Sousa ser mulher permitiu a incursão nos *gender studies*, que hoje proliferam por toda a cultura anglo-saxónica e que, quando se afastam



do estigma feminista do radicalismo dos anos 70, fornecem dados indispensáveis e inovadores para a compreensão da situação da mulher artista no século XIX.

A relação entre as artes visuais e a literatura e a poesia será outra vertente significativa no *corpus* da dissertação. Para justificar a importância que conferimos a este domínio teórico miscigenado, partimos de vários pressupostos, a saber:

Em primeiro lugar a presunção — de que a ironia ramalheana se faz eco — de que Portugal é um país de literatos, sendo, segundo ele, quatro milhões de analfabetos contra um milhão de literatos. De facto, o peso da tradição literária tem sido determinante no nosso país. Não nos podemos esquecer de que a crítica de arte, por definição, articula os dois mundos, e basta pensar em nomes como Ramalho Ortigão e, em menor escala, Fialho de Almeida para nos apercebermos como ela teve uma dimensão — pelo menos nos melhores momentos — única nos finais do século XIX e dificilmente repetível a partir de então.

Por fim, como se depreende de tudo quanto ficou dito, gostaríamos de substituir uma aproximação demasiado formalista do fenómeno artístico por uma visão *culturalista*, que integre as várias áreas do saber estético, sem subordinações humilhantes, mas também sem independências gratuitas e, ao fim e ao cabo, escusadamente artificiais.

A aparência dispersiva reflecte a intenção de pensar um pouco além da historiografia local. Aurélia presta-se docilmente a isso, na medida em que viaja amiúde e faz estadias prolongadas no estrangeiro.

O romantismo é, com efeito, o momento fundador de toda a modernidade, e a recepção de Baudelaire, ainda pouco estudada, merecia atenção<sup>5</sup>. Acresce o facto de *As Flores do Mal* serem o livro de cabeceira da nossa pintora.

Assim, os fios invocados de forma aparentemente arbitrária vão contribuir para a aproximação à obra, figura e poética de Aurélia de Sousa, irão dobando, metódicos e persistentes, as telas com que ainda hoje nos interroga: romantismo, modernidade; dialéctica naturalismo/impressionis-

---

<sup>5</sup> Cf. Eduardo Lourenço em texto sobre Cesário Verde, «Os dois Cesários», in *Cesário Verde, Comemorações da Morte do Poeta*, Acarte, Lisboa, 1993, pp. 119-135.

mo/simbolismo; fim de século; pensamento localizado, periférico ou central; leituras dispersas ou pressentidas, gestos arbitrários ou intencionais, desvelamentos ou ocultações, poéticas e cores, ritmos e letras, intimidade e exposição, rosto ou paisagem, interior ou exterior, seriedade ou gracejo, entusiasmo e melancolia.

## FIM DE SÉCULO / FINS DE SÉCULO

A telegrafia sem fios é a maior aproximação à telepatia que foi jamais oferecida à nossa inteligência.

ASA BRIGGS

History is a mess.

SIMON SCHAMA

Só no século XIX, aquele em que se alterou a percepção e o estudo da história humana, se começou a empregar a expressão *fin de siècle*. Numa sociedade autoconsciente, que define uma pré-história, que interroga o espírito do tempo, que faz proliferar os ismos que adjectivam os diversos modos de entender a realidade — no tempo —, essa consciência de que existe um fim para melhor se construir um novo princípio carrega uma marca de novidade. A palavra «novo» aplica-se a tudo: ideias, arte, ficção, jornalismo, invenções<sup>6</sup>.

De toda a vertigem do novo, que não tinha uma recepção de unanimidade positiva, a mais impressionante residia no fenómeno comunicacional. O desenvolvimento dos meios de comunicação de massas efec-

---

<sup>6</sup> Cf. AA. VV., *Fins de Siècle. How Centuries End 1400-2000*, Asa Briggs e Daniel Snowman (eds.), Yale University Press, 1996.

tuava a maior das revoluções: a da passagem de um mundo opaco, fechado e elitista para outro pretensamente transparente, aberto e democrático: «A viragem marcou o estertor do refinamento social aristocrático-burguês oitocentista, a era do Imperialismo, da *Belle Époque*, e o nascer de uma nova sociedade de massas e consumo, à medida que a política se democratiza, o sufrágio se alarga, que as hierarquias sociais dependem cada vez mais do dinheiro, de ascensões a pulso e cada vez menos do apelido.»<sup>7</sup>

O encurtar das distâncias, o conhecimento rápido, vinham lançar as premissas da sociedade massificada do século xx e colocar as antigas ortodoxias debaixo de fogo: os costumes, a moral, a respeitabilidade, a família (que, segundo ideólogos contestatários da época, era a instituição que mais infelicidade produzia aos seus membros), o patriarcado<sup>8</sup> e todos os seus avatares, o sistema classista baseado na força da classe média, a economia, com o declínio do sistema do capitalismo cavalheiresco inglês, que dependeu sempre da água e do papel (domínio dos oceanos e controlo do sistema bancário e dos seguros) e menos das máquinas (sujas e brutais para o gosto insular)<sup>9</sup>, etc.

Exemplo dessa tensão surge na pena perspicaz de Henry James, que opõe os Estados Unidos da América, espécie de grandiosa metáfora do espírito novo, à velha Europa, que recebe por então duas derrotas militares humilhantes: em 1898, os Estados Unidos vencem a Espanha em Cuba, e o Japão destrói a armada russa em 1905. Sem maniqueísmos apressados, o americano James faz contrastar a inocência e vitalidade americanas com a corrupção e sabedoria europeias. Ele sabia do que falava, pois escolheu viver na Europa.

---

<sup>7</sup> José Miguel Sardica, «A sociedade portuguesa em 1900», in *Portugal 1900*, Fundação Calouste Gulbenkian, Junho-Setembro de 2000, pp. 46-47.

<sup>8</sup> «O sufrágio quando irrompe é excepção e susceptível de zombaria. Em 1904, Maria Amália Vaz de Carvalho insiste ainda nos clichés de fragilidade, submissão e inferioridade substantiva, mas aos poucos as mulheres vão invadindo os espaços anteriormente vedados.» Cf. J. M. Sardica, *op. cit.*, p. 47.

<sup>9</sup> AA. VV., *Fins de Siècle. How Centuries End 1400-2000*, cit., p. 187.

Tempo de balanço assumido, é o tempo da invasão da imprensa diária e dos *opinion makers*: «Política, literatura, arte, costumes, estavam agora na esfera de influência da imprensa diária, que podia fazer e desfazer governos, reputações, opiniões e costumes.»<sup>10</sup>

Em Portugal estava-se em pleno processo de transformação, e divididos, como competia, entre apóstolos otimistas do desenvolvimento económico e material, de um lado, e profetas da desgraça, Vencidos da Vida, do outro. Para mal do nosso autoconhecimento e da nossa lucidez como país, ainda hoje isso acontece, sem se saber muito bem se confiar nuns, se deprimir com os outros.

O fim de século não se processou em 1900, ao mesmo tempo, em toda a Europa: Portugal conheceu-o em 1910, com a implantação da República, os nossos mais antigos aliados e recentes inimigos conheceram-no mais cedo, em 1901, quando morreu a rainha Vitória. Em França, coincidiu com o começo da primeira guerra mundial.

Mas tinha havido uma apresentação prévia do optimismo passado, da confiança presente e das angústias futuras, envolta como convinha nas roupagens de uma festa celebradora da comunhão entre os povos e de exaltação dos respectivos feitos: a Exposição Universal de 1900.

## 2.1. A EXPOSIÇÃO UNIVERSAL

This noble century, whose victory over error and hate is alas still incomplete, but which bequeaths to us a continuing and lively faith in progress.

Discurso de inauguração da Exposição Universal de Paris, 1900, por ÉMILE LOUBET, Presidente da República Francesa.

---

<sup>10</sup> *Idem, op. cit.*, p. 192.

A visitor to the Exposition Universelle would not have been able to say which of these styles and developments would be seen as fresh and important in the future.

1900, *Art at the Crossroads*,  
catálogo dirigido por ROBERT ROSENBLUM.

Ainda incompleta, a Exposição Universal de Paris de 1900 foi inaugurada, com pompa e circunstância, a 14 de Abril desse ano. Dificilmente se poderiam repetir as circunstâncias em que ela se realizou.

Para os estudiosos do fim de século, ela provoca uma espécie de *frisson* compensador, quase uma experiência proustiana, quando se pensa na rara ligação entre local e global, balanço e projecção, enumeração e síntese que ela foi (e proporcionou). Na Paris de 1900, e um pouco aleatoriamente, lembramos que se encontravam o jovem Picasso, que de lá traz de volta a Barcelona um *carnet* com as primeiras impressões da cidade onde viverá depois mais de meio século; Giacomo Balla, então com uns entusiasmados 29 anos; Oscar Wilde, em penosa decadência, depois da expiação de *Readings*, como o retrata Toulouse-Lautrec; Eça de Queirós, cônsul nessa cidade desde 1888 e doentíssimo, vindo a morrer, como se sabe, a 16 de Agosto desse mesmo ano; Ramalho Ortigão, visitante regular de Paris e *habitué* das exposições universais; Aurélio Paz dos Reis, que a fotografou; Aurélia de Sousa, que aí se encontra a estudar desde 1899.

Ter-se-ão com certeza maravilhado, uns mais do que outros, com os prodígios tecnológicos então apresentados: o Palácio da Electricidade, que todas as noites era iluminado por 7500 bolbos, o passeio rolante, que fazia o *tour* da Exposição, uma volta ao mundo e uma recriação da Paris medieval.

Estavam representadas quarenta nações, sendo que todos os países europeus e o Japão tinham pavilhões próprios. Estendia-se da Ponte da Concorde até à Ponte de Yena. Os seus objectivos visavam o enaltecimento dos ideais constitutivos da exposição: a educação, as artes plásticas, as artes decorativas, a tecnologia e ciência, o trabalho, a higiene. Crê-se que durante os sete meses que durou foi visitada por 50 milhões de pessoas.

Os prodígios técnicos estavam um pouco por todo o lado: o Metropolitan com as célebres entradas de Hector Guimard, em estilo arte nova; o eclectismo arquitectónico exibia-se na Ponte Alexandre III, em homenagem ao então czar da Rússia; uma nova estação, a Gare d'Orsay (hoje Museu d'Orsay); o Grand e o Petit Palais. A mistura de ferro, vidro e pedra fez com que o estilo «barroco contemporâneo»<sup>11</sup> fosse considerado absolutamente moderno.

Para o que nos interessa, as artes plásticas foram celebradas no Grand Palais, que abriu no dia 2 de Junho, com vinte e nove países representados e duas grandes exposições: a *Exposition Centennale*, que cobria os últimos cem anos, e a *Decennale*, que expunha trabalhos com o máximo de dez anos, ou seja, a partir da última exposição, em 1889.

Abrangia pintura, escultura, arquitectura e papel. Cada país participante fez a selecção dos artistas convidados, nomeando uma comissão para o efeito. Foi curiosa a diversidade de critérios e apontado o conservadorismo inglês, com a selecção a cargo de membros da Royal Academy, e a ousadia da selecção belga, que incluía membros dos grupos mais vanguardistas tais como os xxx.

Artistas franceses houve que, por convicção ou fama suficiente, desdenharam ou ignoraram a Exposição: Vuillard, Maurice Denis, Camille Claudel nem participaram; Rodin expôs apenas duas obras na *Decennale* e realizou uma mega-exposição com 180 obras da sua autoria na Place d'Alma. Da mesma forma procedeu Monet, que expôs nos Independentes. Crítica possível ao responsável francês Dubuffe, académico emérito e adversário dos novos, entretanto consagrados e a serem substituídos a passos largos pelos novíssimos.

Apesar do clima de festa, e da abundância de guias, as críticas choveram: denunciou-se o comercialismo e o sistema que tinha transformado a cidade num bazar, com as artes situadas a meio caminho entre a promoção do linóleo e a secção dos perfumes. A própria competição estragava os ideais de compreensão e tolerância que haviam norteado todo o programa da exposição. As críticas maiores foram para aquilo que

---

<sup>11</sup> R. Rosenblum, *1900, Art at the Crossroads*, catálogo, Royal Academy, London, Guggenheim Museum, New York, 2000, pp. 1-2.