

Aurélia de Souza: O Feminismo ao Espelho

Aurélia de Souza: Feminism at the Mirror

Artigo completo submetido a 4 de Janeiro de 2018.

Resumo:

Neste artigo aborda-se a obra "Autorretrato (com laço)" (c. 1897) e outras três obras da pioneira mulher artista portuguesa Aurélia de Souza. A análise iconográfica revela uma artista ativamente crítica e plenamente consciente da discriminação de género da sociedade oitocentista da qual também foi vítima. Conclui-se que a sua obra e importância como figura da história da arte vem sendo injustamente minorizada por teimosa discriminação de género.

Palavras chave: *Aurélia de Souza, mulher artista, feminismo, romantismo.*

Abstract:

This article deals with the work "Self-portrait (with tie)" (c. 1897) and three other works by the pioneer female portuguese artist Aurélia de Souza. Iconographic analysis reveals an artist who is actively critical and fully aware of the nineteenth century gender discrimination of which she was also a victim. It is concluded that her work and importance as a major figure of art history has been unjustly distorted by a stubborn gender discrimination.

Keywords: *Aurelia de Souza, woman artist, feminism, romanticism.*

Introdução

No início dos anos setenta arrancou todo um processo de questionamento do fazer da história, desde os processos de museificação e exibição artística até aos processos de narração histórica que ainda hoje está longe de se ter esgotado. A partir do seminal artigo de Nochlin (1971) são denunciadas e questionadas as múltiplas exclusões socioculturais de que as mulheres artistas são vítimas e principalmente as "posteriores exclusões da própria construção histórica, sobretudo durante os séculos XIX e XX" (Vicente, 2017:35). Verifica-se que "*a produção de conhecimento da história e da história da arte realizada no século XX é que, ao olhar para o passado com as lentes da discriminação de género e racial do seu presente, não foi capaz de ver a existência de mulheres enquanto agentes da história, também elas criadoras de saberes como de artes*" (Vicente, 2017:35). Hoje existe a percepção de que o mundo artístico é mais progressista e aberto do que outras esferas e, segundo Vicente (2017), é esta aparência que acaba por camuflar as persistentes desigualdades de género no mundo artístico e que dificulta o próprio reconhecimento da discriminação.

Aurélia de Souza (1866-1922) (Figura 1) é uma artista portuguesa que foi, e ainda é, vítima de discriminação de género (Vicente, Ana e Vicente, Filipa 2015). O seu lugar na história da arte portuguesa é pouco mais do que uma exceção digna de nota. A maior barreira ao pleno reconhecimento do seu génio artístico depende de existir na sua obra aquilo a que Adorno se refere como "conteúdo de verdade" e que é aquilo que, intrínseco à obra, a liga à verdade pessoal e histórica de toda uma sociedade (Freitas,

2005).



Figura 1. Fotografia de Aurélia de Sousa, s/a, s/d.

Fonte: file:///C:/Users/Outro/Pictures/aurelia%20de%20sousa/ULFBA_TES73_V1.

A sociedade portuguesa de finais do século XIX é profundamente marcada pela desigualdade de género e é sabido que Aurélia passou por inúmeras barreiras para poder exercer a profissão de pintora. Estas dificuldades se, por um lado foram sendo ultrapassadas, também delimitaram a abrangência da sua atividade e o seu pleno reconhecimento em vida e posteriormente. Ainda hoje paira sobre a sua obra uma dúvida fundamental que se refere a até que ponto as limitações a que a pintora se viu sujeita não terão impedido o seu pleno desenvolvimento como artista a ponto de, eventualmente, atingir a genialidade criativa? O mesmo será questionar se a sua obra está ou não imbuída de "conteúdo de verdade" na aceção adorniana. A sua obra fornece-nos, ou não, toda uma visão crítica da sociedade e cultura ocidental oitocentista que resulte de todo um profundo posicionamento filosófico que cabe aos artistas ter? Tal é a

questão que nos propomos aqui colocar.

1. Dúvidas e desconfianças

Uma das dúvidas que a historiografia moderna lança sobre a obra de Aurélia de Souza refere-se ao facto de, tendo a artista estudado em Paris durante três anos e contactado com as correntes mais vanguardistas, não ter optado por desenvolver essa linha de trabalho mais no sentido da impressão e da abstração e, ao invés, ter-se mantido fiel à técnica tradicional que em muitas obras é preciosista e noutras eivada de pinceladas meramente sugestivas e/ou matéricas. Nesta perspetiva a obra de Aurélia de Souza surgiria indesculpavelmente desfasada da realidade artística da vanguarda internacional sua contemporânea. No entanto esta perspetiva é falaciosa por duas razões. A primeira porque se trata de uma perspetiva que enferma de formalismo reduzindo a arte a meras questões formais esvaziadas de sentido. A segunda razão diz respeito a deixar de fora todas as circunstâncias socioculturais da época e vida da artista. De facto Aurélia de Souza, como já referimos noutra ocasião (Pelayo, 2017) interrompe estudos em Paris abruptamente, por motivos de saúde que, de resto, se prendem com a omnipresente pandemia da época, a tuberculose, que acompanhou e foi o lado negro do processo de industrialização ocidental. Sendo obrigada a viver no Porto, e tal como qualquer outro artista, teve de se adaptar e encontrar o seu lugar no meio artístico português não estando em posição, particularmente por ser mulher num mundo profusamente masculinizado, de abrir mão da técnica que funcionava como o mais importante fator credibilizador da sua atividade como pintora. Não era ainda, e não foi, tempo português disso. A limitação, se há alguma, seria a de toda a cultura portuguesa de então como um todo.

Outra desconfiança, esta claramente preconceituosa, que se estabelece frequentemente na avaliação da obra de uma pioneira mulher artista é a de que, ultrapassada a barreira da formação técnica com brilhantismo a obra não possua a liberdade de espírito, o sentido crítico, uma necessária tomada de posição perante o mundo, como resultado das limitações que a condição feminina, neste caso oitocentista, impunha às mulheres que estavam excluídas de muitas tertúlias e de muita da vida mundana, cultural e política apenas frequentada por homens. Mais uma vez esta questão é falaciosa porque qualquer ser humano, independente do género, faz parte de uma complexa realidade histórica e carrega consigo o peso da sua perspetiva de vida que é sempre subjetiva e limitada pela sua circunstancialidade, mas que faz parte e constrói

essa mesma realidade social mais ampla. Inversamente poderíamos questionar a profundidade do conhecimento que os intelectuais da época poderiam ter sobre a verdadeira realidade do espaço doméstico, as frustrações e anseios das mulheres da sua época, já que essa é uma realidade que faz parte das vivências culturais e políticas daquela sociedade tanto quanto terão sido os debates da esfera pública. Assim, a questão que é pertinente dirigir à obra desta artista é se ela se imbuí de sentidos e posicionamentos relativamente àquela que era então a realidade das mulheres no quadro das vivências do seu tempo.

Não pode ser Aurélia de Souza uma artista maior caso a sua obra não nos fale dessa realidade brutal, silenciada na produção cultural masculina, que é de enorme relevância pois diz respeito a metade da humanidade. Simplificando, poderia dizer-se que o valor da sua obra depende, em grande medida, da mesma obra possuir intrinsecamente um posicionamento feminista que revele uma artista crítica, criativa e visionária como é apanágio dos grandes artistas, dinâmicos agentes da história.

É neste quadro que nos propomos proceder a uma análise visual sobre uma pequena amostra de obras de Aurélia de Souza que nos permita identificar, caso existam, sentidos e ressonâncias que revelem o seu posicionamento crítico relativamente à sociedade e cultura de então. Dos vários autorretratos selecionamos os três de maior envergadura que são o *Autorretrato* (do laço) (c. 1897), óleo sobre tela, coleção José Caiado de Souza; o *Autorretrato* (do casaco vermelho) (c. 1900), óleo sobre tela, coleção Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio; *Santo António* (c.1902), óleo sobre tela, coleção Museu Nacional Soares dos Reis e ainda *Jezabel devorada pelos cães por ordem de Jehu* (sem data), óleo sobre tela, coleção Museu Nacional Soares dos Reis. Contemplemos a artista olhando-se ao espelho.

2. Análise iconográfica

O *Autorretrato* do laço (Figura 2) é uma das obras mais intrigantes de Aurélia. O carácter patético desta figura levou Silva (1995), numa primeira tentativa de interpretação, a vê-lo como "surpreendido palhaço" resultado de um processo de "auto-indagação e autotravestimento". Para além de rebuscada e vaga esta interpretação apresenta-se inverosímil face ao contexto da condição feminina da época. De facto aquilo que as mulheres do século dezanove mais temiam era serem ridicularizadas ou serem alvo de chacota, coisa que acontecia face a qualquer intento emancipatório uma vez que eram consideradas seres intelectualmente inferiores.



Figura 2. Aurélia de Souza, Autorretrato. c. 1897. Óleo sobre tela. Coleção José Caiado de Sousa, Porto. Fonte: <http://www.viva-porto.pt/Geral/150o-aniversario-do-nascimento-de-aurelia-de-sousa-comemorado-com-exposicao.html>

A obra mostra-nos uma mulher de expressão patética que nos fita de sobrolho franzido, com a boca entreaberta onde assoma a língua prestes a sair, sufocada por um gigantesco laço negro que lhe estrangula o pescoço. De cabelo cortado e pálida como a morte esta mulher é uma vítima do seu adereço ridículo e está prestes a desfalecer. Seu corpo em alvas e vagas pinceladas é diluído no fundo também ele branco numa impossibilidade existencial. Nesta cena de quase morte, o desaparecimento da figura que realça o onipotente laço mantém, no entanto, uma aparente normalidade retratista na composição tradicional da figura na tela passando facilmente como um "retrato normal" menos bem conseguido. Foi pintada ainda no Porto, antes da ida para Paris quando ainda frequentava a Academia de Belas Artes do Porto.

Refira-se ainda que Aurélia de Souza atribui a esta sua obra uma enorme importância. Ela é a obra que se exhibe num cavalete por detrás da pintora no "retrato oficial" que lhe terá feito Aurélio da Paz dos Reis (Figura 3) onde a artista se mostra como tal, de camélia branca ao peito como referência às pinturas que lhe trouxeram algum sucesso comercial. Aurélia surge na fotografia espartilhada em vestido negro à boa maneira vitoriana da época e a seus ombros, muito apertada em volta do seu pescoço, veste uma longa écharpe de cetim negro que facilmente se reconhece como a mesma que faz o enorme laçarote na pintura. Aurélia posa para a fotografia esticando com firmeza a écharpe com sua mão esquerda num renovado estrangulamento enquanto nos fita com autoridade, reforçando a atitude do autorretrato.

Como já notamos (Pelayo, 2017) esta pintura também figura como obra que a representa como artista, numa pintura posterior sua o *No Atelier* de 1916.

Aquando da exposição póstuma no Palácio de Cristal no Porto em 1936 um enorme relevo foi dado a esta peça. Ela foi colocada no centro da parede principal, face à entrada do salão. Foi colocada num cavalete e não na parede como as outras e à sua frente exibiram-se os instrumentos de trabalho da pintora e um arranjo floral a seus pés (Figura 4). Esta foi a pintura escolhida para o folheto (Figura 5).



Figura 4. Aspeto da Exposição de Homenagem Póstuma à grande Pintora D. Aurélia de Souza, 1936. Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto. Fonte: própria.

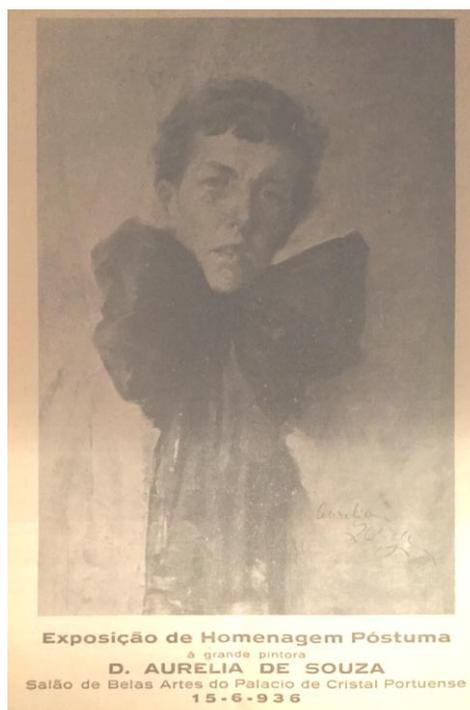


Figura 5. Capa do folheto da Exposição de Homenagem a Aurélia de Souza, 1936. Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto. Fonte: própria.

Nenhum deste relevo faria sentido se o mesmo celebrasse e/ou homenageasse experiências algo pueris de travestismo da artista. Seu sentido é muito mais sério e grave. Não se trata de uma arlequinesca auto representação estranha e ambígua (Dias, F. 2012), mas sim um autêntico manifesto feminista. Uma denúncia e crítica séria à misoginia da sociedade oitocentista. Um grito no silêncio. O laço opressor é uma clara referência às vestes femininas de então, com seus doentios espartilhos e incomodativas caudas de crinolina. Toda uma moda que sacrificava a saúde, a liberdade de movimentos e o conforto em prol do decorativo. O laço surge nesta obra como símbolo das proibições familiares, sociais e políticas que aprisionavam as mulheres no espaço doméstico e as condenavam a um insano aborrecimento obrigando-as a insignificantes, invisíveis, repetitivas, solitárias e infundáveis tarefas domésticas. A aparente "normalidade" do retrato terá permitido que o seu conteúdo escapasse à leitura dos homens de então que naturalmente não esperariam mais do que "tontices" das mulheres, mas com certeza não terá escapado à interpretação feminina. É muito importante que não nos escape hoje e possamos ver para lá da então necessária ambiguidade da obra porque esta é uma obra ímpar na cultura ocidental.



Figura 3. Fotografia de Aurélia de Sousa, Aurélio da Paz dos Reis. s/d. Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio. Fonte: Própria.

O autorretrato do laço é indubitavelmente o retrato do feminismo oitocentista ao espelho. Uma denúncia do sofrimento das mulheres oprimidas por uma organização social patriarcal e misógina, uma denúncia da falta de liberdade, uma denúncia da opressão de uma cultura asfixiante para as mulheres, sem direitos e sem voz. Que uma pioneira artista oitocentista tenha esta clarividência e produza uma obra tão claramente feminista é a todos os títulos admirável. Só um artista maior é capaz de tal audácia e originalidade crítica e criativa.

Outras obras de Aurélia corroboram esta tomada de posição da artista. No *Autorretrato do casaco vermelho* (Figura 6) realizado em Paris, mais uma vez, a artista nos surge espectral na frieza da composição geométrica de uma simetria perfeita. Ela surge de olhos no vazio, face lívida e macilenta como se sua possibilidade de existência fosse ameaçada. Este espectro veste agora um vibrante casaco vermelho, tão inabitual

na paleta da artista, que relega para as dolorosas hemoptises típicas da tuberculose que pensamos ter acometido a artista em Paris (Pelayo, 2017).

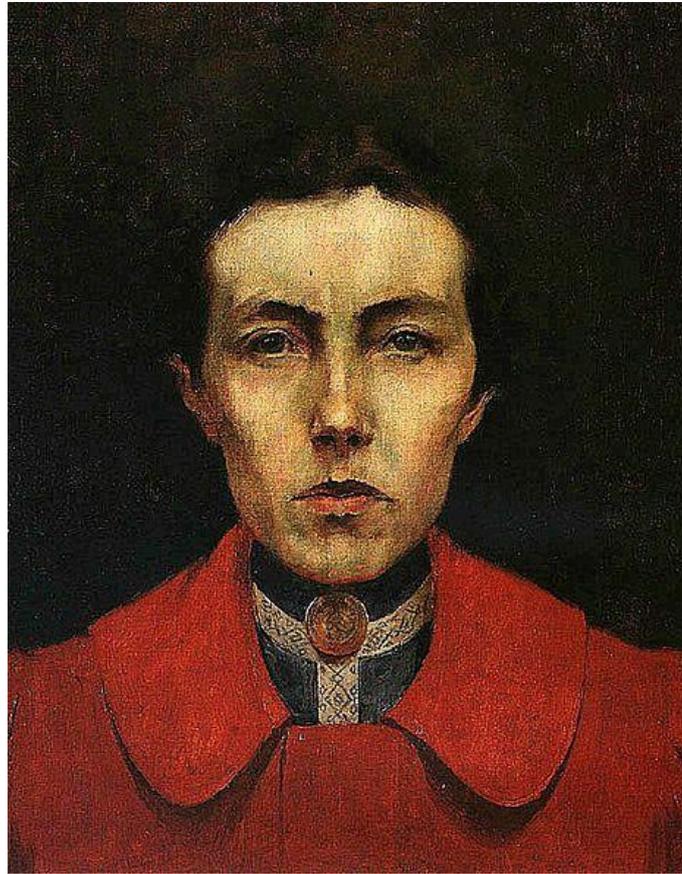


Figura 6. Aurélia de Souza, Autorretrato. c. 1900. Óleo sobre tela. Coleção Museu Nacional Soares dos Reis, Porto. Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-portrait_\(Aurelia_de_Sousa\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-portrait_(Aurelia_de_Sousa).jpg)

Mais uma vez surge a gola asfixiante sendo plasticamente reforçada a sua estrutura por orlas que lhe dão uma rigidez extrema, coroada por novo adorno: um camafeu dourado que faz do seu pescoço o ponto focal desta pintura.

No autorretrato como *Santo António* (Figura 7) Aurélia não se inibe de usar os mesmos recursos do ofício que os seus artistas contemporâneos que mudam o sexo do modelo usado para a pintura ou se usam a si próprios como Columbano e Carneiro (Pelayo, 2017).



Figura 7. Aurélia de Souza, Santo António, c. 1902. Óleo sobre tela. Coleção Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto. Fonte: própria.

Na obra *Jezabel Devorada Pelos Cães Por Ordem De Jehu* (Figura 8) a artista vai mais longe escolhendo representar a passagem mais misógina do Antigo Testamento. Na sua versão a cena é trazida para a contemporaneidade e Jezabel não é já a perversa, rica e toda poderosa personagem bíblica mas sim uma inocente e indefesa mulher do povo que depois de assassinada ao ser atirada de uma janela é comida pelos cães para que dela não haja memória.



Figura 8. Aurélia de Souza, *Jezabel Devorada Pelos Cães Por Ordem De Jehu*, s/d. Óleo sobre tela. Coleção Museu Nacional Soares dos Reis, Porto. Fonte: https://iolanda-andrade.blogspot.pt/2016/09/my-trip-to-york-via-porto-and-liverpool_22.html

Conclusão

Encenadora de aparências, Aurélia coloca em pequenos detalhes todo um mundo de ressonâncias e profundas significações sob uma aparente normalidade. Aurélia de Souza, até hoje olhada como uma artista regional menor que embora competente, estava afastada das grandes questões do seu tempo pela condição feminina que limitaria o seu entendimento, revela-se afinal genial, repleta de modernidade, rebeldia, sofrimento e profundidade. A sua obra não só não está desligada da sociedade oitocentista como nos dá uma esplêndida, rara e crítica visão feminina sobre o século dezanove. Estamos portanto perante uma obra cuja originalidade não se configura no quadro da decomposição formal abstratizante mas que frequentemente se afasta das normas e tendências trabalhando significações outras cujo sentidos em aberto estão imbuídos de uma avassaladora humanidade.

Referências

- Dias, Fernando Rosa (2012) " A construção da arte moderna portuguesa em voz feminina." *Arte e Género - Mulheres e Criação Artística*. Faculdade de Belas Artes CIEBA: 68-90.
- Freitas, Verlaine (2005). "Alteridade e transcendência: a dialética da arte moderna em Theodor Adorno". In: Duarte, R., Figueiredo, V., & Kangussu, I. *Theoria aesthetica: Em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos. p. 45-56.
- Nochlin, Linda (1971) "Why Have There Been No Great Women Artists?" *ARTnews*. January: 22- 39, 67-71.
- Pelayo, Raquel (2017) "Aurélia de Sousa: Pelo Brilho da Penumbra." *Revista Gama, Estudos Artísticos*. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. Vol.5 (9):71-81.
- Silva, Raquel Henriques (1995) "Romantismo e pré-naturalismo." *História da Arte Portuguesa - Do Barroco à Contemporaneidade*. ISBN 972-759-010-1.Vol. 3: 328-367.
- Vicente, Ana & Vicente, Filipa Lowndes. (2015) "Fora dos cânones: mulheres artistas e escritoras no Portugal de princípios do século XX". *Faces de Eva. Estudos sobre a*

Mulher. ISSN 0874-6885. Nº33: 38-51.
Vicente, Filipa Lowndes (2017) "Artes, a Ilusão da Vanguarda" *XXI - Ter Opinião*, Fundação
Francisco Manuel dos Santos. Nº 8: 32-45.