



DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, ARTES E HUMANIDADES

DOUTORAMENTO EM HISTÓRIA

UNIVERSIDADE AUTÓNOMA DE LISBOA

“LUÍS DE CAMÕES”

**A condição artística e a prática escultórica feminina em Portugal:
da Monarquia Constitucional à Primeira República.**

Tese para a obtenção do grau de Doutor em História

Autora: Nicoli Braga Macêdo

Orientadores: Professor Doutor Miguel Filipe Ferreira Figueira de Faria

Professora Doutora Aline Gallasch-Hall de Beuvink

Número de candidata: 30004221

Fevereiro 2025

Lisboa



DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, ARTES E HUMANIDADES

DOUTORAMENTO EM HISTÓRIA

UNIVERSIDADE AUTÓNOMA DE LISBOA

“LUÍS DE CAMÕES”

**A condição artística e a prática escultórica feminina em Portugal:
da Monarquia Constitucional à Primeira República.**

Tese para a obtenção do grau de Doutor em História

Autora: Nicoli Braga Macêdo

Orientadores: Professor Doutor Miguel Filipe Ferreira Figueira de Faria

Professora Doutora Aline Gallasch-Hall de Beuvink

Número de candidata: 30004221

Fevereiro de 2025

Lisboa

Para as minhas antecessoras, graças à coragem delas eu pude chegar até aqui.

Antónia Babolin (Trisavó)

Alba Amélia Polidoro (Bisavó)

Luiza Helena de Campos (Avó)

Sônia Teixeira Braga (Mãe)

Sandra Teixeira Braga (Tia)

“O Desejo de conhecer, em todos os seus aspectos, a vida da mulher portuguesa, surgiu no meu cérebro e no meu coração há muitos anos. Foi quando eu própria me encontrei na encruzilhada onde é forçoso escolher um caminho, e me reconheci sem preparação para a luta, nem outra bússola que não fosse a minha sinceridade e a minha responsabilidade de mãe”¹

¹ LAMAS, Maria. **As Mulheres do meu País**. 1º Fascículo, 1ª edição, 1948. A Bela e o Monstro Edições, Jornal Público, (Reedição 2023), s/n.

Agradecimentos

Primeiramente, deixo aqui o meu agradecimento à Universidade Autónoma de Lisboa e à Cooperativa de Ensino Universitário pelo financiamento da minha pesquisa, sem este apoio eu não teria conseguido concluir esse desafio, muito obrigada! Agradeço também às instituições e respetivos funcionários que ajudaram na composição deste trabalho, foram horas e horas de investigação e a colaboração deles foi fundamental para o resultado final.

Agradeço, de maneira especial, os meus orientadores, Professor Miguel Figueira de Faria e Professora Aline Gallasch-Hall de Beuvink, por não desistirem de mim. Com todos os percalços vividos, pessoais e profissionais, ao longo do tempo de realização desta tese, eles seguraram a minha mão e não deixaram que eu desistisse deste sonho. Muito obrigada! Com o professor Miguel aprendi “a seguir caminhando até que vejam somente as minhas costas” e com a professora Aline, “sofremos, mas mesmo assim, somos felizes”.

À minha família que, mesmo longe, apoiou a cada minuto, cada cansaço, cada descoberta, cada impasse, cada tristeza e cada felicidade, e esteve sempre comigo. Especialmente a minha mãe, Sónia Braga, que representa a força necessária para que eu possa sempre seguir em frente, te amo. Ao meu filho Rafael, que no futuro, quando ele tiver consciência de tudo o que aconteceu, ele tenha orgulho e, sobretudo, compreensão das escolhas que eu tive que fazer por nós, te amo.

Desde os meus 6 anos que sonho em ser historiadora, passando um pouco pela paleontologia e arqueologia, um desejo bastante derivado dos filmes hollywoodianos, mas que hoje, aos 33 anos, tornou-se uma realidade ainda mais palpável. Agradeço a mim mesma pela força em levantar a cada queda, superar cada desafio e rir a cada risada. Hoje posso dizer que cumpri grande parte das promessas que me fiz.

Resumo

O objeto da tese materializa-se na condição artística do feminino e suas possíveis intercorrências ideológicas, sociais e políticas em Portugal, entre finais do século XIX e início do século XX. Dois propósitos são enunciados: o primeiro visa a compreensão da entrada das alunas mulheres no seio das academias de belas-artes no país; e o segundo, o estudo e levantamento das artistas que trilharam caminho no campo da representação escultórica. Delineamos esse estudo através de uma análise pormenorizada nos meandros das academias portuguesas com a identificação de alunas e futuras artistas mulheres e seus trabalhos. Propormos indagações em dois eixos temáticos gerais, o primeiro em História das Mulheres e o segundo em História da Arte. Tencionamos demonstrar se existiu uma transformação nas formas que regiam o comportamento e a participação feminina, seja em moldes sociais, políticos ou, sobretudo, culturais.

Palavras-Chave: História da Arte – Escultura – História das Mulheres - Feminino - Mulheres escultoras

Abstract

The object of the thesis materializes in the artistic condition of the feminine and its possible ideological, social and political interurrences in Portugal, between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. Two purposes are stated, the first aims to understand the entry of female students into the fine arts academies in the country; and the second, study and survey of female artists who have made their way in the field of sculptural representation. We designed this study through a detailed analysis of the intricacies of Portuguese academies with the identification of students and future female artists and their works. We propose inquiries in two general thematic axes, the first on the History of Women and the second on the History of Art. We intend to demonstrate whether there was a transformation in the forms that governed female imagery and participation, whether in social, political or, above all, cultural molds.

Keywords: History of Art - Sculpture - Women History - Feminine - Women Sculptures

Índice

Normas de Transcrição e Escrita.....	11
Abreviaturas e Siglas.....	11
Lista de Imagens.....	13
Lista de Gráficos	24
Lista de Tabelas.....	24
Considerações Iniciais.....	25
Metodologia.....	31
O Estado da Arte	33
1 - À procura de uma nova condição feminina na transição dos séculos XIX e XX?	40
1.1 - A busca pela igualdade do feminino: um panorama sócio-cultural	44
1.2 - A mulher portuguesa da Monarquia Constitucional à Primeira República	56
1.2.1 – O ser feminino na dicotomia do olhar	61
2 - A participação do feminino no âmbito das Academias de Belas-Artes.....	69
2.1 As academias de Belas-Artes de Lisboa e Porto e a reforma de 1881	87
2.1.1 Academia Real de Belas-Artes (ARBA).....	100
2.2.1 Academia Portuense de Belas-Artes (APBA).....	110
3 - A emancipação do nu feminino: teoria e desenho.....	119
3.1 O estudo anatômico do corpo humano na arte portuguesa.....	133
3.2 Manifestação dos modelos femininos nas Belas-Artes	144
4 - A prática escultórica feminina em Portugal entre os séculos XIX e XX.....	165

4.1 - Do silêncio ao protagonismo: escultoras conhecidas e reconhecidas	169
4.1.1 - Composições biográficas	170
Maria Margarida Ferreira Borges	171
Condessa d'Edla/Elisa Friederich Hensler	174
Duquesa de Palmela	176
Águeda de Bellegarde da Silva	184
Joana Lehmann (Andresen).....	184
Albertina Candida de Mello Falker	193
Ellen Dabney	199
Margarida de Lima Mayer.....	202
Celeste de Melo Mendes	208
Abigail de Paiva Cruz	209
Alice Celestina da Fonseca d'Azevedo (Ribeiro)	215
Ada da Cunha	228
Margarida Borges Gomes d'Alcantara (Simões de Almeida).....	238
Maria da Glória Ribeiro da Cruz	241
Christina Pereira Caldas Vilarinho.....	246
Margarida Lopes de Almeida	248
Julieta Bárbara Ferrão	258
Azulina Augusta de Gouveia.....	260
Branca do Nascimento Alarcão	261
Ana de Gonta Colaço	267
Maria de Lourdes Ramos Moniz da Costa	270
4.2 A condição e a criação escultórica feminina em questionamento.....	273
Considerações Finais	279
Referências documentais	285
Documentários	285

Fontes manuscritas	285
Fontes impressas	289
Bibliografia.....	289
Teses e dissertações.....	289
Periódicos e Estudos.....	292
Volumes, monografias e catálogos.....	299
Arquivos, Museus, Palácios e Instituições:	312
Periódicos	313
Anexos	314
Anexo I - Obras escultóricas de imagens femininas da base de dados MatrizNet e MatrizPix:	314
Anexo II - Registros de primeiras matrículas femininas ARBA/EBAL/APBA/EBAP ...	316
Anexo III - Documentação referente às alunas portuguesas da Académie Julian.....	319
Anexo IV- Carta de Ada da Cunha para Teófilo Braga	321

Normas de Transcrição e Escrita

No que diz respeito às transcrições ou excertos de textos estrangeiros, optamos pela livre tradução. O sistema metodológico de organização da escrita/citações escolhido é o autor-data (NP-405-1 a NP-405-4).

Abreviaturas e Siglas

AML - Arquivo Municipal de Lisboa

AMP - Arquivo Municipal do Porto

AHEBA/UFRJ -Arquivo Histórico da Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro

ABAL – Academia de Belas-Artes de Lisboa

ARBA - Academia Real de Belas-Artes (Lisboa)

APBA - Academia Portuense de Belas-Artes

ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

EBAL - Escola de Belas-Artes de Lisboa

EBAP - Escola de Belas-Artes do Porto

CDOC Feminista - Centro de Documentação e Arquivo Feminista Elina Guimarães

CMAG - Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves

CMTL - Casa-Museu Teixeira Lopes

CML – Câmara Municipal de Lisboa

FBAUL - Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

FBAUP – Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto

BA-FCG – Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian

MAJ - Museu da Ajuda

MJM - Museu José Malhoa

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

MNAC – Museu Nacional de Arte Contemporânea

MNSR – Museu Nacional Soares dos Reis

PNA - Palácio Nacional da Ajuda

PNQ - Palácio Nacional de Queluz

Lista de Imagens

Imagem n.º1: *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?.*

Imagem n.º2: *Membros do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas.*

Imagem n.º3: *Atelier Humbert, 1903, Photo © Beaux-Arts de Paris.*

Imagem n.º4: *Professora Maria do Céu de Vasconcellos de Azevedo e Mello.*

Imagem n.º5: *Professora Maria do Céu de Vasconcellos de Azevedo e Mello (ao centro) e suas alunas.*

Imagem n.º6: *Aula de Modelo-vivo. Académie Julian.*

Imagem n.º7 e 8: *Documento relativo às alunas da Academia Julian. Detalhe de página dedicada a Portugal.*

Imagem n.º9: *Alunas do curso de escultura da Escola de Belas-Artes de Paris, festejando a conclusão do ano letivo.*

Imagem n.º10: *Pormenor do documento: “Programa do concurso para um partido de um aluno pensionista de belas-artes, em países estrangeiros”.*

Imagem n.º11: *Fragmento do regulamento provisório dos estudos, ANBA.*

Imagem n.º12: *Alunos da Escola de Belas-Artes de Lisboa, entre eles duas alunas mulheres, não identificadas, na exposição de pintura e escultura.*

Imagem n.º13: *M.lle. RONDENAY O Atelier Humbert.*

Imagem n.º14: *Retrato de Mariana da Anunciação Leoni Pereira doente.*

Imagem n.º15: *Eva e a Serpente.*

Imagem n.º16: *La maja desnuda*, 1795-1800, ©Museo Nacional del Prado.

Imagem n.º17: *Jean-Auguste Dominique Ingres, La Source*, ©RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski.

Imagens n.ºs 18, 19 e 20: *Minerva*, Palácio Nacional de Queluz.

Imagem n.º21: *Riqueza*, Museu José Malhoa.

Imagens n.º22, 23 e 24: *Anatomia da Vénus - Espólio Cirilo Volkmar Machado*.

Imagem n.º25: *Detalhe da anatomia da Vénus - Espólio Cirilo Volkmar Machado*.

Imagem n.º26: *Anatomia da Vénus - Espólio Cirilo Volkmar Machado*.

Imagem n.º27 e 28: *Estudo para o quadro da Rainha D. Leonor - José Malhoa*.

Imagem n.º29: *Retrato da rainha D. Leonor*.

Imagens n.ºs 30, 31, 32 e 33: *Quatro desenhos de nu feminino, pelo Rei D. Carlos*.

Imagem n.º34: *Fragmento do documento do processo de Constantino José dos Reis*.

Imagem n.º35: *Relação dos documentos de despesa, 1867*.

Imagem n.º36: *Recorte de documento relativo às alunas da Académie Julian*.

Figura n.º37: *Modelo nu masculino, Sofia Martins de Sousa*.

Imagem n.º38: *Modelo nu feminino, Sofia Martins de Sousa*.

Figura n.º39: *Modelo nu feminino, Sofia Martins de Sousa*.

Imagem n.º40: *Modelo nu feminino, Sofia Martins de Sousa*.

Imagem n.º 41: *Academia de nu feminino. Académie Julian, Paris.*

Imagem n.º 42: *Academia de nu feminino. Académie Julian, Paris.*

Imagem n.º 43: *Academia de nu feminino. Académie Julian, Paris.*

Imagem n.º 44: *Academia de nu feminino. Escola Nacional de Belas-Artes, Paris.*

Imagem n.º 45: *Academia de nu feminino. Escola Nacional de Belas Artes, Paris.*

Imagem n.º 46: *Academia de nu feminino. Escola Nacional de Belas-Artes, Paris.*

Imagem n.º 47: *Nu feminino, Leopoldo Neves de Almeida, Roma.*

Imagem n.º 48: *Nu feminino sentado, Adolfo de Sousa. Rodrigues. Paris.*

Imagem n.º 49: *Nu feminino sentado de costas, Adolfo de Sousa Rodrigues, Paris.*

Imagem n.º 50: *Academia de nu feminino. Escola Nacional de Belas-Artes, Paris.*

Imagem n.º 51: *Academia de nu feminino. Escola Nacional de Belas-Artes, Paris.*

Imagem n.º52: *Desenho de nu feminino, Paris.*

Imagem n.º53: *Desenho de nu feminino, Paris.*

Imagem n.º 54: *Desenho de nu feminino, Paris.*

Imagem n.º55: *Modelo nu feminino, Constantino Álvares Sobral Fernandes.*

Imagem n.º56: *Modelo nu feminino, Acácio Lino de Magalhães, Paris.*

Imagem n.º57: *Modelo nu feminino, Acácio Lino de Magalhães, Paris.*

Imagem n.º58: *Modelo nu feminino, Sofia Martins de Sousa.*

Imagem n.º59: *Modelo nu feminino, Alberto Carlos de Sousa Pinto.*

Imagem n.º60: *Modelo nu feminino, Sofia Martins de Sousa.*

Imagem n.º61: *Modelo nu feminino, Sofia Martins de Sousa.*

Imagem n.º62: *Desenho de modelo nu feminino. MNAA.*

Imagem n.º63: *Desenho de modelo nu feminino. MNAA.*

Imagem n.º64: *Desenho de modelo nu feminino. MNAA.*

Imagem n.º65: *Desenho de modelo nu feminino. MNAA.*

Imagem n.º66: *191? Exposição de cerâmica que se realizou no Museu Arqueológico do Carmo, com a presença da escultora.*

Imagem n.º67: *Busto em gesso de José Ferreira Borges. Coleção Particular.*

Imagem n.º68: *Busto em gesso de D. Margarida de Moura Miranda. Coleção Particular.*

Imagem n.º69: *Busto em gesso de Dr. Custodio Luis de Miranda. Coleção Particular.*

Imagem n.º70: *Detalhe fotografia de Condessa d'Edla.*

Imagem n.º71: *Medalhão com Busto da Condessa d'Edla.*

Imagem n.º72: *Medalhão D. Fernando II.*

Imagem n.º73: *Medalhão com Busto do conde das Alcáçovas.*

Imagem n.º74: *Medalhão Infante D. Augusto (atribuído).*

Imagem n.º75: *Duquesa de Palmela.*

Imagem n.º76: *Documentação relativa a exposições, 1877-1891.*

Imagem n.º77: *Medalhão Maria Antónia Rebelo de Andrade.*

Imagem n.º78: *Atelier da 3ª Duquesa de Palmela, Maria Luísa de Sousa Holstein.*

Imagem n.º79: *Cabeça de Preta, bronze, 1885.*

Imagem n.º80: *Frontão de fogão de sala (projecto).*

Imagem n.º81 e 82: *Medalhões de Maria Luiza Domingas de Salles de Borja de Assis de Paula von (Herzogin) Palmella.*

Imagem n.º83: *A virgem mãe.*

Imagem n.º84: *Johanna Lehmann.*

Imagens n.ºs 85, 86 e 87: *Álbum de desenho de Johanna Lehmann.*

Imagem n.º 88: *Recanto do Atelier, Johanna Lehman.*

Imagem n.º89: *Retrato a carvão, dedicado ao Mestre Teixeira Lopes.*

Imagem n.º90: *Fotografia de Teixeira Lopes com dedicatória.*

Imagens n.ºs 91, 92 e 93: *Bustos de Eliza Andresen, Ramos Pinto e Maria Joana Andresen.*

Imagens n.ºs 94 e 95: *Bustos de Gardina Andresen Leitão.*

Imagens n.ºs 96 e 97: *Busto e medalhão de Elisa Andresen Guimarães.*

Imagens n.ºs 98 e 99: *Bustos de seu filho Gustavo ainda jovem, em gesso e em mármore.*

Imagens n.ºs 100 e 101: *Medalhão em gesso de João Henrique Andresen Jr. e fotografia da peça.*

Imagem n.º 102: *Busto de Edith (Tilly) Nieport Burmester. Acervo de Helena Burmester.*

Imagem n.º103: *Busto de José Resende, o “Sezé”. Acervo familiar.*

Imagem n.º 104: *Quadro a óleo com rosas, 1911. Acervo de Inês Andresen Portela.*

Imagem n.º 105: *Albertina Falker. Detalhe de fotografia.*

Imagens n.ºs 106 e 107: *Detalhes da documentação dos Arquivos Nacionais Franceses, Académie Julian.*

Imagem n.º 108: *Busto de Criança, Albertina Falker. Arte Portuguesa.*

Imagem n.º 109: *Retrato da D. Clementina R. dos Passos Ogando (busto em mármore).*

Imagem n.º 120: *Desenho a carvão de Albertina Cândido de Mello Faulkner (sic).*

Imagem n.º121: *Pico from Faial.*

Imagem n.º122: *Lauriana.*

Imagens n.º 123a, 123b e 124: *Lauriana.*

Imagem n.º125: *Busto de jovem, ass. Ellen Dabney Sc.*

Imagem n.º126: *Fotografia de Margarida de Lima Mayer.*

Imagem n.º.127: *Desenho de Veva de Lima (Genoveva de Lima Mayer), ainda criança.*

Imagem n.º128: *Postal dedicado aos amigos, com a foto e assinado pelo casal, Paris.*

Imagem n.º129: *Detalhe do Catálogo da 5ª Exposição do Grémio Artístico de Lisboa.*

Imagens n.ºs 130 e 131: *Medalhão, esboço do natural, Saloia.*

Imagem n.º132: *Minhas confidências. Arquivo Fundação Maria Ulrich.*

Imagem n.º133: *Tia Ignácia.*

Imagem n.º134: *Retrato de Abigail de Paiva Cruz.*

Imagem n.º135: *Aspeto geral da exposição Abigail de Paiva Cruz na sede da Liga Naval.*

Imagem n.º136: *Autorretrato Executando Minhas Rendas.*

Imagem n.º137: *Escultura de Abigail de Paiva e Cruz.*

Imagem n.º.138: *Retrato de Alice d'Azevedo.*

Imagem n.º.139: *Pé masculino.*

Imagem n.º140: *Infância de Jesus de Alice d'Azevedo.*

Imagem n.º141: *António Teixeira Lopes, A Caridade.*

Imagem n.º142: *Escultura de Alice d'Azevedo.*

Imagem n.º143: *Casa da Família Vitorino Ribeiro.*

Imagem n.º.144: *Caricatura de Pedro Vitorino.*

Imagem n.º145: *Retrato de Emanuel Ribeiro.*

Imagem n.º146: *Júlio César Augusto.*

Imagem n.º147: *Retrato de Emanuel Ribeiro.*

Imagem n.º148: *Estatueta em bronze caricatural de Emanuel Ribeiro.*

Imagem n.º149: *Estatueta em bronze caricatural de Emanuel Ribeiro.*

Imagem n.º150: *Menina com Laço.*

Imagem n.º151: *Busto de Rapaz.*

Imagem n.º152: *Busto de rapaz/criança.*

Imagem n.º153: *Busto de senhora.*

Imagem n.º154: *Busto de senhora.*

Imagem n.º155: *Santa Catharina de Sienna.*

Imagem n.º 156: *Detalhe, retrato de Ada da Cunha.*

Imagem n.º157: *Busto de S. M. El-Rei D. Manuel II.*

Imagem n.º158: *Infância de Jesus.*

Imagem n.º159: *Postal por Ada da Cunha à Teixeira Lopes.*

Imagem n.º160: *Busto de Criança.*

Imagem n.º161: *Cabeça de Negro.*

Imagem n.º162: *Amuo.*

Imagem n.º163: *Escudo da República Portuguesa.*

Imagem n.º164: *Garoto dos Jornais.*

Imagem n.º165: *Garoto dos Jornais. Peça danificada.*

Imagem n.º 166: *Busto do Exmo. Sr. Raul Dória.*

Imagem n.º 167: *Plinto do monumento, furtado em 2015.*

Imagem n.º168: *Detalhe do ateliê da artista Ada da Cunha.*

Imagem n.º169: *Busto de velho.*

Imagem n.º170: *Busto de velha.*

Imagem n.º171: *Estatuária do mestre Simões de Almeida.*

Imagem n.º 172: *Catalogue Illustré du Salon, Paris.*

Imagem n.º173a: *Estátua (identificada como A Fonte, de M^a da Glória Ribeiro da Cruz).*

Imagem n.º173b: *A Fonte. Átrio do Museu da Cidade de Lisboa (Palácio Pimenta).*

Imagem n.º174: *L'ECHO!.*

Imagem n.º175a e 175b: *Baigneuse (Detalhes, assinatura Maria Ribeiro).*

Imagem n.º175c: *Baigneuse.*

Imagem n.º176: *Fotografia de Margarida Lopes de Almeida.*

Imagem n.º177: *Listagem dos alunos pensionistas da Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro.*

Imagem n.º178: *Margarida Lopes de Almeida em seu ateliê em Paris.*

Imagem n.º179: *Revista Municipal, Publicação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa.*

Imagem n.º180: *Inauguração do busto de Júlia Lopes de Almeida, no Passeio Público, Rio de Janeiro.*

Imagem n.º181: *Cabeça de Velho.*

Imagem n.º182: *Bronze fundido.*

Imagem n.º183: *Retrato de Julieta Ferrão.*

Imagem n.º184: *Julieta Ferrão, Esmeralda.*

Imagem n.º185: *Julieta Ferrão, lápis sobre papel.*

Imagem n.º186: *Archives de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts (AJ52 1 à 1415).*

Imagem n.º187: *A ilustre escultora D. Branca Alarcão, do Porto.*

Imagem n.º188: *Esculturas de Branca Alarcão.*

Imagens n.ºs 189, 190, 191: *Esculturas atribuídas à Branca do Nascimento Alarcão.*

Imagem n.º 192: *Bebé (baixo-relevo) gesso.*

Imagem n.º193: *Escultura atribuída à Branca do Nascimento Alarcão.*

Imagem n.º194: *Escultura Na Praia.*

Imagem n.º195: *Episódios da Vida de Santo António.*

Imagem n.º196: *Escultura em gesso. Branca Alarcão.*

Imagem n.º197: *Monumento aos Mortos da Grande Guerra.*

Imagem n.º198: *Monumento em homenagem a D. Marcelino Franco. Fundação Calouste Gulbenkian, Inventário de Monumentos Públicos.*

Imagem n.º199: *Leiteira de São Jorge.*

Imagem n.º200: *Aninhas de Gonta Colaço.*

Imagem n.º201: *A Onda.*

Imagem n.º202: *Aninhas de Gonta Colaço.*

Imagem n.º203: *Nossa Senhora da Assunção, Ana de Gonta Colaço.*

Imagem n.º204: *Retrato de Maria Moniz da Costa.*

Imagem n.º205: *Conjunto de esculturas em barro.*

Imagem n.º206: *Editte Monteiro Rebelo, com 1 ano de idade.*

Imagem n.º207: *Maria de Lourdes Ramos Moniz da Costa, discípula de António Teixeira Lopes junto a um busto.*

Imagem n.º208: *Maria de Lourdes Ramos Moniz da Costa, Laurinha da Silva.*

Imagem n.º209: *Maria de Lourdes Ramos Moniz da Costa, Alfredo Lopes da Silva.*

Imagem n.º210: *António Teixeira Lopes na Academia de Belas Artes do Porto com um grupo de alunos.*

Lista de Gráficos

Gráfico n.º1: Número de matrículas femininas na ANBA entre 1881-1923.

Gráfico n.º2: Matrículas femininas, na ANBA, divididas por áreas de estudo, entre 1881-1923.

Gráfico n.º 3: Número de matrículas femininas, na APBA, entre 1881-1927.

Gráfico n.º4: Matrículas femininas, na APBA, divididas por áreas de estudo, entre 1881-1927.

Gráfico n.º5: Número de matrículas femininas, na ANBA e APBA, nas aulas de anatomia e modelo vivo, entre 1881-1927.

Gráfico n.º6: Número total de matrículas femininas em comparação entre ANBA e APBA.

Lista de Tabelas

Tabela n.º 1: Balanço académico, da ARBA, ano letivo de 1926-1927

Considerações Iniciais²

A presente investigação assumiu uma perspectiva voltada para a compreensão da condição da mulher artista em Portugal, na viragem do século XIX para o início do século XX. Buscamos pensar em conjunto as relações sociais, culturais e políticas deste período, que desaguaram em um momento que denominamos aqui como “emancipação do feminino”. Procuramos articular como esta emancipação, no seu cenário amplo, estimulou uma série de mudanças nos paradigmas sociais que circundavam as mulheres a partir do final do século XIX. Como por exemplo, a luta pelo sufrágio e a abertura do ensino institucional, ensino artístico e a sua consequente formação intelectual. Foi significativo pontuar quais foram essas principais mudanças sociais, legislativas e comportamentais da mulher portuguesa e tentar identificar de que forma os seus reflexos foram sentidos no campo artístico e, em particular, escultórico. Principalmente, destacar como as mulheres escultoras portuguesas atuaram no universo das artes visuais. Compreender como se desenvolveu, concomitantemente a este cenário, a direção, formação, profissionalização e execução de seus trabalhos e a construção de prováveis carreiras. Identificando, quando possível, as especificidades de suas ações, procurando entender as vicissitudes que derivaram deste período histórico. Sem esquecer que o próprio fazer artístico, materializado na obra de arte, denota também, para além de sua dimensão espacial, uma dimensão cultural, política, social e ideológica adjacentes.

Desta forma, são dois os alicerces que compõem este estudo, independentes entre si, mas indissociáveis. O primeiro deles, a História da Arte, através de própria produção artística que busca enaltecer a peculiaridade dos “três estados da representação escultórica, Desenhar/Modelar/Esculpir”³, como concebido pelo escultor português Joaquim Machado de Castro (1731-1822). O segundo, a História das Mulheres, através do qual indagamos a prática e a formação de artistas mulheres. O segundo Enfatizamos a sua característica principal

²A proposta deste estudo foi motivada inicialmente pela minha dissertação de mestrado em Arte, Património e Restauro. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, *O Feminino e o Fotográfico. Uma visão de Sherman, Ventura e Rennó*, defendida no ano de 2018. Aqui, apresentou-se uma narrativa embasada em questões de representação visual da mulher, tendo por objeto de pesquisa o campo fotográfico. Outra influência direta foi a minha integração enquanto investigadora/colaboradora ao CICH-UAL (Centro de Investigação em Ciências Históricas da Universidade Autónoma de Lisboa), mais especificamente na linha de investigação em *História da Arte e do Urbanismo* que possibilitou a minha orientação especializada e a possibilidade de continuar no âmbito da História da Arte. Além, é claro, da necessidade de contribuir para a área de estudo da História das Mulheres em Portugal e possibilitar um novo olhar para que novas pesquisas surjam e dêem continuidade a novas problemáticas.

³ CASTRO, Machado de - **Dicionário de Escultura**. Livraria Coelho, Lisboa, 1937, p.13. Agradecemos a indicação da fonte ao nosso orientador, professor Miguel Figueira de Faria.

tridimensional e seu vínculo à materialidade robusta que, historicamente, sempre se aproximou ao componente físico daquele que a modela, acercando a ação deste trabalho ao universo masculino, afastando o campo da escultura por muito tempo do entorno feminino, no que diz respeito à prática. Às mulheres era reservado, sobretudo, o local de musa e estímulo para o génio criador, com algumas exceções. Portanto, coube também às nossas reflexões problematizar, ainda que de forma indireta, com o cuidado de não cairmos em uma análise anacrónica, aspetos ideológicos específicos limitantes que acreditamos existirem sobre o feminino, entre o final do século XIX e início do século XX.

Para além dos campos destacados, o corpo de trabalho englobou dois conceitos fundamentais, que harmonizam especificamente sobre o campo da História das Mulheres. A “condição” e a “prática” feminina, como expõe o nosso título. Primeiramente, o conceito de “condição” para nós refere-se à situação e às características específicas que definiram a experiência feminina durante este período histórico. Abrangendo uma série de complexidades e desafios que, na maioria das vezes, moldaram suas vidas de maneiras restritivas. Sequencialmente, temos o conceito de “prática”, que percorreu sobre o panorama de formação académica dessas artistas mulheres. Envolvendo a sua inserção nas academias de belas-artes, das cidades de Lisboa e do Porto, oficialmente a partir de 1881, ano que marcou a reforma do ensino académico em Portugal⁴. Conjuntamente com a apresentação de uma série de biografias advindas desse momento e que nos ajudou a conceber parte do percurso feminino no que diz respeito à realização escultórica portuguesa.

Portanto, a delimitação cronológica que utilizamos teve início na década de 1880 e estendeu-se até ao final da segunda década do século XX. Uma transição considerada por nós como o apogeu de alterações significativas para a identidade feminina, como já pontuamos, emancipatórias. Contígua às balizas temporais apresentadas, o título deste trabalho apresenta também as bases da Monarquia Constitucional e da Primeira República, (1820-1926), como pilares macro-históricos não rígidos, para facilitar a compreensão dos próprios momentos políticos que vivia o país, o que nos permitirá em algumas passagens recuar ou avançar dentro do nosso discurso problematizador.

Retomando os aspetos que dizem respeito à História das Mulheres, pretendeu-se dar a conhecer um conjunto de nomes, inéditos ou quase inéditos para o grande público, tornando-se este um dos principais objetivos do nosso trabalho. Essa intenção parafraseia o texto de Linda

⁴ LISBOA, Maria Helena - **As Academias, Escolas Belas-Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)**. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

Nochlin (1931-2017)⁵, porque não existiram grandes escultoras portuguesas? A apresentação de debates sobre os grupos tidos como minoritários, entendendo tal conceito como os menos representados em termos historiográficos, teve início com o que denominamos de Nova História, a partir da História Cultural e das Mentalidades provenientes da Escola dos Annales. Toda atividade humana, inclusive a dos grupos outrora deixados à margem, importa e é passível de estudo por parte dos historiadores, como concorda a citação de Peter Burke (n.1937), que diz: “(...) a nova história começou a se interessar por virtualmente toda a atividade humana. ‘Tudo tem uma história’, como escreveu certa ocasião o cientista J.B.S. Haldane; ou seja, tudo tem um passado que pode em princípio ser reconstruído e relacionado ao restante do passado.” (BURKE, 1992, p. 11). Assim, buscamos com a nossa investigação abrir espaço para a voz dessas mulheres artistas e escultoras, contrapondo um possível esquecimento e silêncio histórico que circunda muitas vezes a narrativa historiográfica do feminino, em sua maioria. Recuperar e dar nome a novas personagens, mostrar que os processos históricos não devem ser construídos somente por pontos de vista específicos, favorecendo os mais privilegiados, mas sim, buscar compreender também os elos mais frágeis que sofreram e ainda sofrem as consequências destes silêncios e omissões⁶. Assimilar também que esse momento pode ser visto por um prisma particular, através do qual a mulher passou de ser unicamente um modelo a ser observado pelos artistas e começou a atuar também enquanto artista, em nosso caso escultora, e como isso pode ter influenciado, ou não, um novo foco narrativo. Todas essas questões serão discutidas sem deixarmos de lado as suas diversas intersecções do imaginário coletivo do feminino à época.

Por sua vez, particularmente no campo da História da Arte procuramos, em um primeiro momento, pontuar brevemente a relevância do desenho para a execução escultórica. A partir do espólio acadêmico e museológico, através do levantamento de produções voltadas ao corpo

⁵ No original: NOCHLIN, Linda - **Why have there been no great women artists?**. In *Art and sexual politics*. 2. ed. (1971, 1. ed.). New York: Macmillan Publishing Co., 1973. (Utilizamos a tradução em português: NOCHLIN, Linda - **Por que não existiram grandes artistas mulheres?** Tradução de Juliana Vacaro, (1971, 1. ed.), Risograph, São Paulo, 2016.).

⁶ Nos últimos cinco anos em Portugal houve um aumento significativo de académicos que visam a perspetiva feminina na História da Arte, embora ainda seja uma área que precise de muito mais visibilidade. Ao pesquisarmos em títulos as palavras “arte e mulher”, entre 2015-2020, temos: 6 artigos e 2 dissertações de mestrado. Ao alargarmos a mesma pesquisa para o início da base de dados 1822-2020 os números alteram-se muito pouco: 11 artigos, 6 dissertações de mestrado e 2 teses de doutoramento. Com as palavras “arte e feminino” o mesmo repete-se, entre 2015-2020: 3 artigos, 4 dissertações de mestrado e 3 teses de doutoramento, ao alargarmos para 1822-2020: 4 artigos, 9 dissertações de mestrado, 7 teses de doutoramento. Fevereiro, 2021. Disponível em: <https://www.rcaap.pt/>. Pese embora, ressaltamos que existem muitos estudos académicos que não estão contemplados na base de dados do RCAAP e que existem também muitas outras investigações não académicas que ajudam a fomentar este campo de estudo, as referências deste trabalho são exemplos que apresentam outras referências igualmente importantes.

feminino, tentamos demonstrar, até que ponto, houve ou não uma modificação em comparação com o que havia sido realizado até então. Coincidentemente, os primeiros desenhos de nu feminino, realizados maioritariamente por alunos pensionistas no exterior⁷, começaram a ser identificados justamente na década de 1880, ao mesmo tempo em que surgiram os primeiros registos de matrículas de alunas mulheres, como consideramos. A década de 1880 marcou, ainda, um terceiro pilar de mudança, a presença de modelos femininos nas academias portuguesas, que não eram atuantes em períodos anteriores, de acordo com a documentação estudada⁸. Evidências importantes que nos ajudaram a corroborar uma possível alteração de visão e comportamento que se iniciou tanto no universo das artes visuais, quanto na própria sociedade portuguesa.

O texto foi então estruturado em quatro (4) capítulos, cada qual com subcapítulos complementares. O 1º capítulo centrou-se em uma reflexão do panorama-social, a partir da Revolução Francesa que, para nós, marcou o início da luta efetiva pelos direitos sociais da mulher no continente europeu. Apresentamos então uma narrativa histórica compreendida aqui, como o germinar de um movimento feminista, embora tal conceito consolidar-se-á como tal apenas na segunda metade do século XX. Conceptualmente, para além de utilizarmos uma produção bibliográfica que versa especificamente sobre a História das Mulheres, fazemos uso também dos questionamentos do estudo mental, envolto pela História das Mentalidades, que tem suas raízes na Escola dos Annales com as figuras de Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956); passando pelas problematizações da segunda geração dos Annales com Fernand Braudel (1902-1985) e a sua teoria dos três tempos históricos, e a importância do tempo da longa duração para nós. Ainda sobre o conceito das mentalidade:

História das mentalidades, filha direta da `escola dos Annales`, eis um juízo várias vezes reiterado e apregoadado pelos historiadores franceses nos anos 70, tempo em que, bem ou mal, celebrava-se a história das mentalidades como a `prima donna` da chamada Nova História. Trata-se, na realidade, de um juízo só parcialmente verdadeiro. Verdadeiro porque, queira-se ou não, a preocupação com `os modos de sentir e pensar` ocupou a atenção dos *annalistes* desde os primórdios da revista Annales, quando não antes, nos estudos de Marc Bloch e de Lucien Febvre produzidos na década de 1920.” (VAINFAS, In: CARDOSO, 1997, p.192).

⁷ Inventário da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Museu Virtual. Fevereiro, 2021. Nº: FBAUL/337/DA. Disponível em: <http://museuvirtual.belas-artes.ulisboa.pt/>. Inventário Arquivo Histórico da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. BDAmus - Produção Artística Escolar. Disponível em: <https://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/32669>. Fevereiro, 2021.

⁸ Cf. FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues - **A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia. GOULÃO, Maria José – **O Ensino artístico em Portugal: subsídios para a história da Escola Superior de Belas-Artes do Porto**. In *Mundo da Arte*. nº 3, 1989, p. 21- 37.

A observação das diferentes particularidades que emanam a partir da Nova História colocou-se como necessária para o nosso estudo da figura feminina e sua possível alteração para um quadro protagonista, no desenvolvimento deste período.

O caso específico de Portugal é fulcral para o segundo ponto do primeiro capítulo, em que evocamos uma dicotomia do olhar, através das mudanças legislativas do país. Em que o legislador, representado pelo homem-cidadão, assumia quase que integralmente o poder de gerir e estabelecer os caminhos possíveis da mulher-cidadã.

Por sua vez, o 2º capítulo teve por base os antecedentes e influências para que houvesse a criação de uma Academia de Belas-Artes em Portugal. Fato corroborado e concretizado pela fundação de ambas as academias, no ano de 1836. Primeiramente a Academia de Belas-Artes de Lisboa, (ABAL) e, em seguida, a Academia Portuense de Belas-Artes, na cidade do Porto (APBA)⁹.

Para além de suas inaugurações, outros factos são cronologicamente similares entre ambas: a presença de alunas mulheres a partir da década de 1880, bem como, de desenhos de nu feminino no dado período. Similitudes que se apresentam como mais um ponto essencial em nossa problematização. As fontes trabalhadas foram inicialmente os livros de matrículas, exames e atas do conselho escolar, estatutos, projetos e demais documentos, como por exemplo correspondências e livros de exames, da ARBA¹⁰ e da APBA, que nos ajudaram a recriar o ambiente da época. Em síntese, abordamos a perspectiva interna das academias e o profissionalismo que as circundava, sempre visando à perspectiva das alunas mulheres neste processo.

A seguir, o 3º capítulo esteve também focado na História da Arte e articulou-se com os anteriores na medida em que nos mostrou, seja nas academias ou fora delas, a relevância da aplicação das proporções e a construção anatômica do feminino pelos artistas de uma forma geral. O diálogo, através da apresentação iconográfica de desenhos produzidos dentro e fora da academia, nos ajudou a pensar de que forma os movimentos feministas puderam ressoar por

⁹ A Academia de Lisboa, no ano de sua fundação, 1836, era denominada como Academia de Belas-Artes de Lisboa. Em 1862 passa a ser denominada como Academia Real de Belas-Artes. Já a Academia do Porto, em 1836, era denominada como Academia Portuense de Belas-Artes. A partir de 1881, com a reforma nacional, ficou instituída a separação entre as áreas da Academia e a da Escola, alterando a nomenclatura de ambas instituições. A primeira área tinha o objetivo de desenvolver uma promoção cultural contínua, (Academia Real de Belas-Artes e Academia Portuense de Belas Artes, respetivamente) e a segunda, com fins didáticos (Escola de Belas-Artes de Lisboa e Escola de Belas-Artes do Porto, respetivamente).

¹⁰ Reiteramos as notas anteriores. Ao abordarmos documentação a partir da reforma de 1881, pese embora seja o momento em que existiu a separação entre a Academia e a Escola de Belas-Artes, optamos por manter a nomenclatura de “Academia Real”, no caso de Lisboa e “Academia”, no caso do Porto, visando uma uniformidade textual.

outros caminhos. Focou os paradigmas de produção estética do corpo da mulher e visou a compreensão do cânone feminino em voga durante as produções estéticas em nossa cronologia.

Nas academias, os desenhos de nu presentes nas cadeiras de desenho antigo também perfizeram um conjunto documental de suma importância para compreendermos a passagem de uma hegemonia masculina para uma entrada gradual do corpo feminino no âmbito do estudo. Foi o nosso intuito analisar estes documentos visando compreender a visão dada à figura feminina e sua passagem de uma postura ora ativa e historicizada, ora passiva e observada. Sempre procurando estabelecer a junção entre a prática e a representação do feminino dentro das realidades estudadas. Nessa perspectiva, ambicionamos analisar também a influência externa, concebida pelos artistas pensionistas, neste caso homens, principalmente em Paris, para essa mudança e efervescência de novas ideias.

Buscamos compreender a representatividade envolta na produção e pensamentos sobre a imagem da mulher à margem da academia. Procurarmos um trajeto de contraposição, primeiro de um discurso erudito e oficializado pelas instituições acadêmicas, seguindo para o ambiente extra acadêmico que terá também tido reflexos no âmbito artístico, como aqui se pretendeu suscitar.

O 4º e último capítulo rematou a nossa intenção de trabalho que teve início com o horizonte histórico europeu, em uma visão macro e, agora, finalizou com uma articulação entre a História da Arte e a História das Mulheres, em um olhar micro, centrando a atenção nas principais personagens que vivenciaram todas essas mudanças. Uma realização através de uma composição das biografias de mulheres escultoras portuguesas e suas produções. Apesar da dificuldade em encontrarmos documentação, determinando um trabalho minucioso e fragmentado, buscaremos demonstrar como se deu a presença delas, ainda que em número menor se comparadas aos seus pares masculinos. A intenção passou por reduzir um silêncio histórico que envolve a sua formação acadêmica, como já referimos, e tentarmos perceber a dinâmica e a motivação de suas produções. Embora saibamos que são grandes e escassos os elementos documentais, nossa proposta foi dar continuidade a um caminho de investigações outrora iniciadas, procurando trazer também novos e pertinentes contributos para que novas investigações possam ganhar corpo e seguimento ao alicerce aqui sedimentado.

Em síntese, partimos de um levantamento histórico que tentou identificar, problematizar e expor as bases de alteração e emancipação da mulher enquanto cidadã e, como tal, possuidora de direitos e deveres. Passando a questionar as relações de gênero dentro das academias de Belas-Artes em Portugal até interrogarmos as produções artísticas de representação do desenho feminino dentro da academia e fora dela e equacioná-las à luz da perspectiva social, política e

cultural da segunda metade do século XIX, início do XX. Compreender, por fim, até que ponto existiu ou não uma projeção da emancipação social e política da mulher na articulação para uma profissionalização de mulheres artistas escultoras, conjuntamente a uma alteração estética da imagética feminina.

Metodologia

A metodologia foi constituída em sua fase inicial por um levantamento e leitura de fontes bibliográficas, seja de obras impressas, publicações periódicas, monografias, dissertações e teses acadêmicas, artigos, entre outros documentos, que remontam à temática principal e as demais ramificações históricas, sociais e políticas que estavam circunscritas ao nosso enquadramento. Por intermédio destas, chegamos a um vasto conjunto de fontes correspondentes, sobretudo, ao final do século XIX e início do XX. Essa documentação foi organizada em quatro pilares. O primeiro deles, relativo às academias de Belas-Artes em Portugal, foi compilado e trabalhado através dos arquivos históricos das instituições de Lisboa e do Porto, para além dos arquivos municipais e distritais de ambas cidades. Tratando com um novo olhar para analisarmos as informações por um ângulo específico, até então não realizado, que esteve circunscrito às mulheres e a sua participação nas instituições académicas.

O segundo e terceiro pilares ficaram restritos ao conjunto iconográfico das obras de representação do corpo feminino. A priori, realizamos um levantamento dos desenhos académicos inventariados através do espólio dos museus portugueses, que consta na plataforma de dados *MatrizNet*¹¹ e *MatrizPix*¹². E, na sequência, levantar um corpus de trabalho, também a partir dos inventários assinalados, somados aos das academias portuguesas, que apresentaram desenhos realizados por artistas homens, formados nas academias nacionais e que foram, em

¹¹ “O *MatrizNet* é o catálogo coletivo on-line dos Museus da administração central do Estado Português, tutelados pela Direção-Geral do Património Cultural, pelas Direções Regionais de Cultura do Norte, Centro e Alentejo, assim como pela Parques de Sintra – Monte da Lua, permitindo atualmente o acesso a informação selecionada sobre mais de 100.000 bens culturais móveis. Consistindo num motor para pesquisa simultânea sobre 34 bases de dados de inventário (...) sendo igualmente um dos motores de busca sobre coleções de Museus com maior amplitude a nível internacional.” Disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/Apresentacao.aspx>

¹² “O *MatrizPix* consiste num motor de pesquisa sobre fundos fotográficos digitais em alta resolução, produzidos e geridos pelo ADF/DGPC, designadamente no âmbito da sua vocação primordial de cedência de imagens dos bens culturais móveis integrados nas coleções dos Museus, Palácios, Monumentos e outros imóveis afetos à DGPC.”. Disponível em: <http://www.matrizpix.dgpc.pt/MatrizPix/Apresentacao.aspx>

sua maioria, pensionistas no estrangeiro. O quarto e último pilar conjugou documentação pessoal e iconográfica (como por exemplo correspondências, assentos de nascimento e falecimento, certidões de casamento, testamentos, entrevistas com familiares, juntas de freguesias, espólios particulares, etc.), relativa às artistas escultoras, uma vez que desejávamos também efetuar a composição biográfica de cada uma delas. Procuramos também trabalhar a receção de suas obras e figuras através da imprensa nacional, utilizando, como documento primário, diversos periódicos e revistas da época, em que aparecem tanto uma representação única da mulher e da artista mulher na sociedade portuguesa, quanto a propaganda e difusão de elementos que foram abordados, sobretudo, no último capítulo. Nosso intuito foi tentar recriar a percepção social para com todas as mudanças pontuadas e, essencialmente, quais os impactos causados, ou não, pelas obras de arte e pelas artistas no dado momento.

Não obstante, acautelamos que a nossa intenção esteve distante de uma análise iconológica profunda dessas fontes. Fizemos sim o uso de conceitos da área, com a intenção de entendermos de modo amplo a existência de uma alteração do tratamento dado ao feminino, mas sem o propósito de que esta tese se transformasse ou tivesse por foco somente essa proposta. A metodologia de análise de nossa base interpretativa das imagens foi composta diretamente pelos conceitos de Iconologia, entre os séculos XVI e XVII, concordantes com a época da realização das obras de Cesare Ripa (1555?-1622), sem deixarmos a perspectiva do presente enquanto historiadores. O trabalho através da Iconologia de Ripa advém da sua incontestável influência tanto nos artistas quanto em muitas das obras executadas por eles, em nossa cronologia.

Em articulação com a História da Arte e os conceitos de Iconologia e Iconografia, para além de Ripa e a sua influência de longa duração em diferentes gerações, vimos a necessidade em abordar um nome contemporâneo para a discussão, o alemão Erwin Panofsky (1892-1968). Recordando que existe um hiato cronológico significativo entre ambos, porém tentamos colocá-los como ponto de partida e chegada, respetivamente, a respeito do tratamento dado à figura feminina. Panofsky foi o responsável por apresentar a distinção entre os termos da Iconografia e Iconologia. A Iconografia é entendida como o tema das obras de arte, enquanto a Iconologia é o estudo do significado da obra. Desta forma, tratou a História da Arte como ciência, base para a articulação dos conceitos que procuramos aqui fomentar.

A sua teoria da análise de uma obra de arte coloca a imagem em um sentido amplo, como uma alegoria, criando então uma ciência das imagens. Ou seja, pensa a representação imagética como uma composição de distintos códigos imagéticos, determinados e compreensíveis dentro de um tempo e um espaço específicos. Assim, buscamos articular

conceitos do passado e do presente evidenciando que a obra de arte é um processo aberto e dialético que coexiste nos dois momentos, interferindo e sofrendo interferência, em função da cultura, espaço e tempo. Uma rica discussão que transpõe os limites da imagem para além do visual, colocando-a em um patamar de análise diferenciado do usual.

Diante disso, sabendo que o viés político, social, cultural e geográfico é para nós indissociável, houve também o trabalho de investigação e pesquisa *in loco* em arquivos e instituições centrais situados nas cidades de Lisboa e Porto. Uma ação deveras dificultada pela pandemia que abarcou a maior parte do tempo desta investigação (2019-2024), criando algumas barreiras que parcialmente puderam ser transpassadas, muitas vezes, com a ajuda das humanidades digitais. Dentre as bases de dados mais exploradas durante a investigação, podemos apontar: Arquivo da Academia Nacional de Belas-Artes, Arquivo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa; Arquivo da Faculdade de Belas-Artes do Porto, Arquivo Nacional da Torre do Tombo; Arquivo Municipal de Lisboa e Arquivo Distrital de Lisboa; Arquivo Municipal do Porto, Arquivo Distrital do Porto, Arquivo Histórico da Presidência da República, Biblioteca Nacional de Portugal; Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; Academia Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, Hemeroteca Digital de Lisboa, Rede Portuguesa de Museus. Diversos museus municipais e nacionais, câmaras municipais e juntas de freguesia que atuaram sempre de modo proativo para colaborar com a nossa investigação¹³.

O Estado da Arte

Em um amplo panorama do horizonte histórico e artístico português, nomes como José-Augusto França, José Fernandes Pereira, José Mattoso, Miguel Figueira de Faria, Sandra Leandro, Raquel Henriques da Silva, Vítor Serrão, Irene Vaquinhas, Susana Moncórdio, Maria Helena Lisboa nos deram as referências necessárias para compreender a cronologia delimitada, a vida cultural portuguesa e seu novo paradigma do feminino que buscamos notabilizar. Incorporar também pontualmente a nova liberdade de expressão, inovação e desenvolvimentos

¹³ Uma nota que não gostávamos de realizar. A Casa-Museu Teixeira Lopes, localizada em Vila Nova de Gaia, dificultou o processo de investigação *in loco* durante 4 anos. Somente a Técnico-Superior Dr^a. Alda Telmudo merece os nossos agradecimentos, uma vez que, por sua mão, nos chegou a pouca documentação que obtivemos. Tentamos, com o seu apoio, durante todo este tempo, ter acesso ao espólio, o que foi vetado a nível hierárquico, sem qualquer explicação coerente. Fica o nosso registo para que futuramente o posicionamento da instituição mude e façamos jus à história de Portugal, com a divulgação de um património que é de todos nós.

científicos decorridos com o fim do Absolutismo e o advento do Liberalismo no decorrer do século XIX. A realidade do rompimento com o Antigo Regime e o horizonte de mudanças ideológicas ocorridas em Portugal foram essenciais para criar a nossa base de análise. Sobre a cultura artística portuguesa, os já citados de José-Augusto França e José Fernandes Pereira forneceram contributos e debates interessantes que foram por nós utilizados. O primeiro propõe uma integração crítica da História da Arte com a iconografia/iconologia; o segundo apresenta uma linha de pensamento focado em especificidades da própria escultura portuguesa, sobre a qual afirma a lenta evolução teórica em comparação com a pintura. Cabe salientar que Fernandes Pereira destaca-se por apresentar estudos que foram preponderantes no decorrer da construção desta tese; possui inúmeros textos publicados que falam da escultura em Portugal, com destaque a questionamentos que vão desde as proporções do corpo até ao uso dos diferentes materiais e técnicas. Um de seus exemplos, que aqui colocamos, é a análise que realiza sobre características da teoria da arte em Portugal, no século XIX. Nessa análise afirma que as intenções do período, seja da escultura ou das demais áreas da arte, era a dedicação ao estudo da natureza, e é claro, da clássica, linha greco-romana. Elementos que refletem a tendência romântica na escultura e o foco iconográfico voltado para enaltecer os elementos nacionalistas, como afirma:

(...) resta uma primeira conclusão eminentemente iconográfica, referente às tendências dominantes na Academia. Os temas propostos são na sua maioria retirados da História de Portugal e de épocas bem distintas: das origens, centrada na figura de Viriato, da Idade Média e dos Descobrimentos. Era um projeto ideológico romântico, procurando valorizar épocas passadas e respectivas glórias, bem como a subjacente procura de heróis pátrios para exemplo e pedagogia cívica. (...). (PEREIRA, 2006, p.91).

Foi através desta orientação que procuraremos esmiuçar as particularidades do tratamento dado ao corpo feminino, principalmente através do estudo do corpo e nu académicos, em Portugal. Sobre esse universo, Fernandes Pereira continua: “A escultura era assim celebrativa e comemorativa dos maiores vultos da sociedade grega, função que manteve sempre e que o século XIX retomará em profusão (...) A escultura tinha assim um alto valor pedagógico (...) Dito de outro modo, a iconografia oitocentista, colhendo o exemplo no passado clássico, fará apenas um desvio para temáticas nacionais.” (PEREIRA, 2006, p.95). Poderemos observar, no 3º capítulo, que a temática iconográfica de 1800 prendia-se ainda às temáticas neoclássicas, como aponta Fernandes Pereira; porém, a influência sofrida pelos nossos artistas

pensionistas no exterior causou mudanças iniciais significativas de tratamento da figura da mulher, as quais poderemos ver no decorrer deste trabalho.

Demais nomes relevantes que compuseram as referências, para além dos já citados, não só na temática da estatuária, mas da História da Arte e outras áreas complementares e darão contributos preciosos para este trabalho: Maria Helena Lisboa, Lúcia Almeida Matos, Fernando Pamplona, Ramalho Ortigão, Leon Battista Alberti, Nikolaus Pevsner, Atanazy Raczynski, Ramalho Ortigão, Cirillo W. Machado, Miguel Figueira de Faria, Erwin Panofsky, entre outros.

Ainda no levantamento documental do Estado da Arte são escassos¹⁴ estudos académicos que englobam a cronologia do século XIX no campo da estatuária e que auxiliem para um maior reconhecimento da área. São também exíguos os trabalhos que de uma forma compilatória analisem um conjunto de obras escultóricas de um determinado período. Para além da questão cronológica, mais raros ainda¹⁵, no caso português, trabalhos académicos que foquem na representação feminina na História da Arte. Portanto, uma das justificativas para a realização desta tese foi o foco em uma interpretação que articula os dois universos, promovendo, como afirmamos anteriormente, uma maior divulgação da área e a consequente promoção de novas investigações.

Pese embora essa evidente lacuna, salientamos dois trabalhos que nos foram primordiais, o primeiro deles o livro *Mulheres Escultoras em Portugal*, com a organização de Sandra Leandro e Raquel Henriques da Silva¹⁶, que evoca a existência de mulheres escultoras,

¹⁴ Apenas encontramos 162 trabalhos académicos que trazem no título a palavra 'escultura'; quando pesquisamos por 'estatuária' o número cai para 23 trabalhos; os resultados encontram-se dentro da cronologia 1822-2020. Dezembro, 2020. Disponível em: <https://www.rcaap.pt/>. Embora reforcemos que exista produção académica fora desta base de dados e, obviamente, também exista uma produção de conhecimento não académica, que não se pode contemplar nesta quantificação. Substanciamos novamente a existência de muitos outros trabalhos académicos e não académicos que não estão contemplados na plataforma RECAAP. Como reforçamos em nota anterior, todo o material que consultamos, nomeadamente nas referências deste trabalho, buscam deixar registado não só as consultas que utilizamos para as nossas reflexões, mas um compêndio necessário para que novas problematizações e trabalhos possam derivar daqui.

¹⁵ Apenas 23 trabalhos académicos foram encontrados através do título que contém as palavras 'escultura' e 'feminina(o)'; quando alteramos os mesmos para 'mulher' e 'escultura' o resultado nos mostra apenas 1 trabalho académico; os resultados encontram-se dentro da cronologia 1822-2020. Dezembro, 2020. Disponível em: <https://www.rcaap.pt/>. Substanciamos novamente a existência de muitos outros trabalhos académicos e não académicos que não estão contemplados na plataforma RECAAP.

¹⁶ LEANDRO, Sandra. *Dimensão Escultora: volumetrias quase invisíveis entre o século XVII e o início do século XX* & SALDANHA, Sandra Costa. *Entregue 'seriamente às artes' Maria Luísa de Sousa Holstein, 3ª Duquesa de Palmela* In LEANDRO, Sandra, SILVA, Raquel Henriques da - (Coord.) **Mulheres Escultoras em Portugal**. Lisboa: Caleidoscópio, 2016. Coordenadoras e autoras também de outra obra de referência no estudo das mulheres artistas em Portugal: SILVA, Raquel Henriques da, LEANDRO, Sandra, - (Coord.) **Mulheres Pintoras em Portugal: de Josefa d'Óbidos a Paula Rego**. Lisboa, Esfera do Caos Editora, 2013. A autora Sandra Leandro também coordenou uma publicação mais recente nesta área: LEANDRO, Sandra (Coord.) - **Artistas Plásticas em Portugal**. Lisboa: Manufatura, 2020. As obras apresentam uma listagem bibliográfica de referência, entre teses, dissertações, artigos, entradas em dicionários, livros, e capítulos de livros, escritos ao longo do século XXI sobre a temática das mulheres na arte em Portugal. Entre 2000 e 2015 são apontados cerca de 200 trabalhos, apenas 2 tratam de mulheres escultoras, como tema central, sobre os quais falaremos no decorrer de nosso trabalho, um

do “barro à pedra”, e todo o desafio intrínseco à técnica, de vulto na qual era invulgar e rara a participação feminina. Uma investigação que nos permitiu conhecer mais detalhes de alguns nomes primordiais para a nossa periodização, como por exemplo: Maria Margarida Ferreira Borges, Condessa d’Edla, Joana Lehman, Julieta Bárbara Ferrão, Branca Alarcão, Albertina Cândida de Mello Falker e Maria Luísa de Sousa Holstein, entre outras. O segundo trabalho, a dissertação de mestrado de Ana Paula Pereira Queiroz, realizada na Universidade Aberta, no ano de 2003, denominada *A criação escultórica feminina em Portugal (1891-1942)*. Esta investigação apresenta uma relação de mulheres escultoras e suas biografias, expõe um trabalho detalhado de levantamento de obras, conseguido através dos catálogos de exposições nacionais, tentando identificar a localização *in loco* dessas peças, quando possível. Queiroz buscou o estudo não só da realidade de artistas escultoras em Portugal, mas também revela alguns nomes estrangeiros em sua pesquisa. Fez uso de documentação como jornais, catálogos e arquivos históricos para demonstrar a participação pública das escultoras que identificou, realizando uma análise histórico social. Sobre as instituições por ela tratadas, as Academias de Belas-Artes de Lisboa e do Porto, a Sociedade de Belas-Artes, Grémio Artístico, as estudou enquanto divulgadoras de obras e artistas, expondo esses dados de maneira quantitativa. Não investigou a fundo a presença de mulheres alunas nas academias, ou a trajetória pessoal dessas artistas, lacunas que procuramos colmatar e enriquecer em nossa investigação. Outros três trabalhos merecem destaque. O primeiro deles, da Universidade de Lisboa, trata da mulher na escultura de António Teixeira Lopes¹⁷; outro, também da Universidade de Lisboa, que trata do corpo feminino na escultura dos anos 50¹⁸ e o último, na Universidade do Porto, que fala dos silêncios históricos e traça um roteiro de representação da mulher na arte pública, da cidade do Porto¹⁹.

Especificamente sobre o ensino das Belas-Artes em Portugal, a obra de referência foi desenvolvida por Maria Helena Lisboa²⁰, denominada *As Academias e Escolas de Belas-Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*, na qual a autora faz um levantamento quantitativo de alunos, cadeiras e demais elementos nos anos de existência das academias de Lisboa e do Porto, de forma bastante detalhada. Analisa aspetos técnicos e formais das instituições, bem como

deles uma dissertação de mestrado de Ana Paula Pereira Queiróz e o outro um artigo, sobre a escultora Duquesa de Palmela, por Sandra Saldanha.

¹⁷ TEIXEIRA, José Manuel da Silva - **A mulher na escultura em António Teixeira Lopes**, 2001.

¹⁸ DIAS, Aida Costa de Sousa - **O corpo feminino na escultura dos anos 50 em Portugal (Escultores formados pela ESBAL)**, 2000.

¹⁹ MORAIS, Mariana Oliveira Braga de - **Mulheres sem cabeça e outras ocorrências: Roteiros para arte pública do Porto**, 2009.

²⁰ LISBOA, Maria Helena - **As Academias, Escolas Belas-Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)**. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

questões pedagógicas e suas modificações no decorrer das décadas. Pese embora o tratamento seja mínimo para as alunas mulheres, citando apenas alguns nomes, dada a dificuldade de encontrar documentação apontada pela própria autora. A necessidade de suprir mais esse vazio na História da Arte e das Mulheres em Portugal, nos levou a revisitar a documentação por ela tratada, procurando encontrar o momento em que as alunas passaram a frequentar o ensino acadêmico e, principalmente, dar a conhecer mais personagens, quais cadeiras cursaram, trajetórias seguidas, tal como sabemos da maioria dos alunos homens.

Assim, estabeleceu-se outra justificativa para o surgimento desta tese: aprofundarmos o conhecimento sobre essas escultoras, à luz de uma releitura das fontes e identificação de nova documentação, complementando os dados já existentes, para além de tentarmos identificar outras personagens desconhecidas, bem como considerar especificidades de suas origens familiares, vida pessoal, formação profissional e demais questões pertinentes.

Temos consciência que nossa cronologia nos permitiu trabalhar com momentos de transições sociais, políticas e culturais intensas e distintas. Segundo Filipa Lowndes Vicente (n.1972) em *A Arte sem História. Mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*, de 2012, existiu no decorrer do século XIX uma discussão sobre a mudança do papel da mulher. A partir daquele momento, atuando em uma posição, no campo das artes, de sujeito duplo: observadora e observada. Uma narrativa que deslocou a mulher de uma composição historicizada, em representação muitas vezes de factos históricos, ressurgindo, na segunda metade do século XIX, em uma representação “real”. “Uma diferença óbvia é que se, anteriormente, a mulher nua na pintura era historicizada, colocada numa narrativa que a retirasse das referências ao mundo contemporâneo do observador e à corporalidade do “real”, a partir da segunda metade do século XIX ela passa a ser a mulher “real” que, no estúdio do artista-homem, ocupa o espaço quer da musa artística, quer da sexualidade latente entre artista e modelo.” (VICENTE, 2011, p.185).

Reforçamos, mais uma vez, a conjugação das áreas da História das Mulheres e da História da Arte, tendo no encontro destas duas nossa prioridade investigativa. A respeito da primeira delas, apresentar a transformação da representação da mulher, através da compreensão das mentalidades e observar as alterações existentes neste percurso. Sobre as autoras no âmbito da História das Mulheres, importantes para unir distintas discussões no decorrer da tese, fizemos referência principalmente aos nomes de Irene Vaquinhas, Zília Osório de Castro, Sandra Leandro, Susana Moncívio, Filipa Lowndes Vicente, Maria Izilda Santos de Matos, Griselda Pollock, Linda Nochlin, Whitney Chadwick, Patricia Mayayo, entre outras, que obviamente serão imprescindíveis e enriquecem qualquer discussão e produção historiográfica acerca da temática sobre o feminino. Na discussão direta sobre o corpo e a nudez, sobretudo,

femininos, nomes como os historiadores de arte Kenneth Clark, Lynda Nead, Rosemary Betterton, Frances Borzello, entre outros, foram preponderantes.

Novamente atentamos para o uso de uma referência contemporânea, com o cuidado de não estabelecermos de modo anacrônico as nossas afirmações. Todavia, ao partirmos do presente, não nos é possível conceber questionamentos sem que esses pontos sejam colocados. Esta linha historiográfica sobre o feminino surgiu em meados de 1970 no decorrer dos movimentos feministas, mais precisamente na Segunda Onda/Vaga²¹. Momento em que a denominada teoria feminista ganhou efetivamente um corpo, visando a necessidade em discutir a polaridade entre sexo e gênero, ampliando a discussão para compreender as relações ideológicas e, desta forma, apontar novas visões sobre a relação da mulher nos âmbitos social, político, cultural e artístico. Nesse percurso construiu-se também um diálogo efetivo com as produções artísticas visando estabelecer até que ponto as obras de arte eram influenciadas e influenciavam em uma reflexão sobre a representação das mulheres no campo das artes.

Portanto, utilizamos esses contributos da teoria feminista, bem como da compreensão do conceito de feminino dentro da história da arte, para fortalecer os aspectos plurais que ocorreram décadas antes. Ao absorvermos os resultados futuros, conseguimos compreender melhor como foram organizados os processos do passado.

Assim, fez-se crucial trazer à tona esses debates diversos e seus contornos que permitissem refletir as vicissitudes, do final do século XIX, que envolviam a sociedade portuguesa. Entender até que ponto esse leque heterogêneo impactou, ou não, a relação das mulheres, mulheres artistas e suas produções, na incorporação e conscientização política e social entre séculos.

Em suma, o que procuramos com a nossa tese de doutoramento foi, principalmente, compreender quais os pontos que ficaram por ser analisados e quais poderiam permitir uma nova visão, bem como a reconfiguração de fatores já trabalhados, à luz de novos documentos, principalmente no que diz respeito à formação artística feminina, e, também, da representação estética do feminino.

²¹ “Tal designação advém de um artigo publicado na The New York Times Magazine, em 10 de março de 1968, de autoria da Martha Weinman Lear (1932-) denominado The Second Feminist Wave. Na publicação ela explica o que é o feminismo, além de caracterizar que estavam vivendo uma “segunda onda” das manifestações. Buscando assim diferenciar o momento vivido a partir dos anos 1960, dos anteriores. Lear faz aqui uma retrospectiva histórica das mulheres e suas reivindicações para justificar novas posturas que precisariam ser incorporadas; a partir de então, cada período ficou designado por Onda” (MACÊDO, 2018, p.35).

1 - À procura de uma nova condição feminina na transição dos séculos XIX e XX?

Conhecemos a mutabilidade de conceitos a que está sujeita a História enquanto campo científico. No que tange à historiografia das mulheres, sabemos que a tradição quase sempre perpetuou uma presença pontual e minoritária de personagens femininos, em detrimento de um protagonismo maioritariamente masculino. Posto isto, o questionamento em torno da mulher, como agente histórico e a necessidade de perpetuar suas ações em marcos interpretativos, não teve uma visão linear e muito menos progressiva no decorrer da História. O eixo temático de História das Mulheres começou a ganhar terreno, ainda que como uma subárea, apenas a partir do século XX, pelos historiadores franceses da Escola dos Annales. Passando também por uma historiografia marxista, que não distinguia o grupo social feminino do masculino, tratando de uma forma totalizante a classe trabalhadora, em que a mulher encaixava-se não como uma força independente, mas sim como um elemento da soma. Até chegarmos efetivamente “a uma nova história da mulher, que nos obriga a ampliar as nossas definições habituais de poder para detetar toda a experiência feminina em toda a sua complexidade” (NASH, 1982, s/n).

Uma vez que o nosso estudo, bem como as nossas problematizações, inserem-se na cronologia específica entre as últimas décadas do século XIX e início do XX, faz-se necessário o trabalho com os conceitos reconhecidos à época. O que contribui para que muitas das questões identificadas sejam perceptíveis, ainda que da perspectiva do presente, mas com a lente de observação do próprio passado. Posto isto, destacamos, sobretudo, a originalidade e os primeiros passos executados pela historiografia dos Annales que possibilitaram um novo olhar para os grupos menos favorecidos na escrita da História, como foi e ainda é o caso da História das Mulheres.

Assim, o estudo das mentalidades que fazemos uso, aproxima-se da terceira geração da Escola dos Annales, iniciada com a figura de Jacques Le Goff (1924-2014). A qual atenta-se para uma questão interdisciplinar necessária, com uma paulatina variação temporal embebida no conceito de Fernand Braudel (1902-1985), colega da segunda geração dos Annales. O conceito de Braudel é denominado como um processo de “longa duração”, que centraliza o foco da investigação histórica na trajetória do tempo de um determinado grupo, sem desconectar das especificidades sociais e do chamado “inconsciente coletivo”. Sobre os aspectos relevantes da interação geracional dos Annales e os seus impactos para o trabalho da investigação histórica nos revela Ciro Flamarion Cardoso (1942-2013) e Ronaldo Vainfas (n.1956):

A influência de Braudel foi então imensa, quer intelectual, quer institucionalmente, imprimindo a sua marca nesta segunda fase da história dos Annales. (...) representou um adensamento da problematização (...) e uma consolidação do espírito de síntese que animava o “fazer história” de Bloch e de Febvre. (...) A vocação interdisciplinar e à diversidade a mais abrangente possível do campo documental, acrescente-se a preocupação dos “historiadores das mentalidades” com a quantificação, seja a pretensão de medir, com a precisão possível, os padrões de comportamento e sua lenta variação no tempo (...) o que constitui uma herança da história econômica ou serial de origem braudeliana (...). (CARDOSO & VAINFAS, 1997, p.198 e 205)

Estabelecido então um novo olhar a esses grupos, embora longe de considerá-los homogêneos, importa dar a devida atenção à articulação de diferentes conceitos. Para compreendermos melhor os processos existentes no longo rio histórico, sejam eles de ruturas ou de continuidades. Assim, entender a mentalidade de uma possível nova mulher, entre os séculos XIX e XX, torna-se o objetivo em nossa investigação, neste ponto, articulando uma necessidade de ir na contramão de uma História dita tradicional, que tende a limitar-se em grandes áreas específicas e figuras ditas de primeira grandeza. Um exemplo evidente para os historiadores de arte são os manuais de História da Arte, como o escrito por E. H. Gombrich²² “que em 502 páginas, apenas uma mulher é citada – a pintora e ilustradora Käthe Kollwitz – com uma menção breve, e uma única imagem de um de seus trabalhos é apresentada entre um total de 413 imagens de obras de artistas variados, vários com mais de uma obra exposta” (OLIVEIRA, 2024, p.245).

A interação entre o passado e o presente é intrínseca às nossas problematizações, principalmente quando evocamos o conceito de movimento feminista²³, tal como o concebemos na contemporaneidade. Ele teve a sua consolidação na segunda metade do século XX, embora “como ideologia política possa ser identificado desde o século XIX” (HOLLANDA, 1994, p.7). Implica referir que os aspectos mais contemporâneos de seu surgimento fogem aqui ao nosso recorte temporal específico, mas é igualmente importante pensarmos a sua composição, ainda que anacronicamente. É a partir do presente, o nosso ponto de partida, que temos a possibilidade de realizar o caminho inverso. Lembrando que a História se faz pela mão dos historiadores, que são frutos deste tempo presente. Deste modo, embasados na perspectiva de Mary Nash

²² GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. LTC, 2018.

²³ Importante frisar que compreendemos o conceito de “movimento feminista” no sentido contemporâneo da palavra como “um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão.” Cf. HOOKS, Bell - O feminismo é para todo mundo: Políticas arrebatadoras. Editora Record, Rio de Janeiro, 2018.

(n.1947)²⁴ acreditamos, ainda que impulsionadas pelas ações anteriores que é a partir do feminismo contemporâneo, no decorrer do século XX, que há o fomento de uma nova história das mulheres verdadeiramente.

São ações do próprio presente que ajudaram a corroborar a escolha deste tema. Um dos grandes exemplos contemporâneos que questionam a participação feminina nas artes visuais e, conseqüentemente os aspectos que circundam as mentalidades, ideologias, inconscientes coletivos, entre outros códigos, está no posicionamento do grupo feminista anônimo *Guerilla Girls*. O coletivo norte americano, atuante desde a década de 1980, expôs um trabalho artístico, originalmente em Nova Iorque, mas que ainda hoje é representado em diversos museus pelo mundo²⁵(**imagem n.º 1**). O trabalho questiona diretamente as bases das instituições culturais e o papel da participação feminina no cerne delas.



Figura n.º1: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?”. Guerilla Girls, 2017. 32 x 73 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

²⁴ NASH, Mary - **Desde la invisibilidad a la presencia de la mujer en la historia corrientes historiográficas y marcos conceptuales de la nueva historia de la mujer** In *Nuevas perspectivas sobre la mujer: actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Coord. por Pilar Folguera, Vol. 1, 1982, pp. 18-37.

²⁵ “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?”. Guerilla Girls, 2017.

A primeira instituição a ser indagada foi precisamente o Metropolitan Museum, em Nova Iorque, embora o questionamento proposto pelo *Guerrilla Girls* possa ser indagado para além do campo artístico. A problemática acaba por invadir também o nosso olhar global sobre o conceito do feminino e como a mulher atuou e, ainda atua, muitas vezes de forma passiva, enquanto um ser observado, no decorrer da História. Sobre o primeiro cartaz de 1989, Patrícia Mayayo nos diz:

As mulheres têm que estar nuas para entrarem no Metropolitan?, perguntava em grandes letras pretas o cartaz com que o grupo de ativistas feministas Guerilla Girls empapelar em 1989 as ruas de Nova Iorque. *Menos de 5% dos artistas da seção de arte moderna - acrescentava - são mulheres, mas 85% dos nus são femininos.* O que este cartaz manifestava, com o imediatismo e a forma concisa da linguagem publicitária, é um dos paradoxos mais inquietantes que têm presidido a relação entre as mulheres e a criação artística na cultura ocidental: a hipervisibilidade das mulheres como *objeto* de representação e a sua persistente invisibilidade como *sujeito* criador. (MAYAYO, 2003, p.21, Tradução livre).

Portanto, para que chegássemos ao patamar do desenvolvimento teórico do século XX, com discussões desde a sua representação no universo artístico, como acabamos de ver, passando pela sexualidade, sua autonomia no papel do patriarcado ou até mesmo as distinções incutidas no conceito de gênero, um longo trajeto teve que ser percorrido até aí²⁶. Deste modo, as ideias que fomentaram diretamente a criação futura de um movimento ou de uma teoria feminista ocorreram bem antes. Distantes de serem consideradas feministas, podem ser descritas como “movimentos em prol dos direitos da mulher e o movimento de emancipação da mulher”²⁷. Um conjunto de práticas que podiam ser compreendidas no sentido de começar a problematizar efetivamente o papel da mulher em contextos políticos, sociais e culturais.

²⁶ Embora o gênero seja um conceito histórico motivador deste trabalho, reforçamos que não abordamos aqui as suas especificidades enquanto teoria, apenas enunciamos a importância do conceito para o século XX. Em nossa visão, suas bases remontam para a segunda metade do século XIX, essas sim, têm o foco dos nossos questionamentos.

²⁷ LERNER, G. **Placing women in History. Definitions and Challenges**, In *Feminist Studies*, Vol. 3, nºs 1-2, Fall, 1975, p. 9. Sublinhado de Mary Nash, 1982.

1.1 - A busca pela igualdade do feminino: um panorama sociocultural

Como explicar esse fenômeno moral, que vemos em todos os países, em todas as idades e em todos os graus de civilização - a ignorância da mulher, e a sua ignominiosa tutela?²⁸

Ao realizar então uma involução cronológica do movimento feminista, identificamos acontecimentos marcantes que circundaram a “narrativa historiográfica do feminino”²⁹ já nos séculos XV e XVII, como afirma Patrícia Mayayo:

A história do movimento feminista tem já (embora muitas vezes se pretende ignorar) muitos séculos de antiguidade. Ana de Miguel pontua a existência do que poderíamos chamar de um feminismo ‘pós-moderno’, que tem início com o surgimento das primeiras ‘polêmicas feministas’: A Cidade das Damas (1405) de Christine Pizan (...) ou o movimento literário impulsionado pelas ‘preciosas’ (Les précieuses) nos salões parisienses do século XVII (...). Ainda é com a publicação da ‘Igualdade dos sexos’ do filósofo cartesiano Poulain de la Barre em 1673 e com o surgimento de vários movimentos organizados de mulheres durante a Revolução Francesa que se centram as bases do feminismo moderno. (MAYAYO, 2003, p. 15. Tradução livre).

O nosso pensamento vai ao encontro de Mayayo, quando diz que a história do movimento feminista teve início muito antes das chamadas “ondas ou vagas feministas”³⁰, no contexto do século XX, que já referimos no início da nossa exposição. Ao partirmos do exemplo que ela nos dá, ainda no contexto da Idade Média, podemos também referir o conceito de

²⁸ DUARTE, Innocencio de Sousa (Advogado em Maфра) - **A Mulher na Sociedade Civil. Compêndio dos seus direitos, obrigações e privilégios, segundo as leis em Portugal**. Lisboa, Imprensa Nacional, 1870.

²⁹ Terminologia também compreendida como “historiografia das mulheres”, para nós está definida através de escritos científicos que colocam a o papel da mulher, nas diferentes áreas, como o objeto principal de suas problematizações.

³⁰ Cf. (MACÊDO, 2018). A nomenclatura “Onda/Vaga” advém de um artigo publicado na revista The New York Times Magazine, em 10 de março de 1968, de autoria da Martha Weinman Lear (n.1932) denominado *The Second Feminist Wave*. Em suma, a Primeira Onda correspondia à luta pelos direitos civis, com foco no direito ao sufrágio feminino, iniciada no século XIX e decorrente até o início do século XX. A Segunda Onda nasceu a partir dos anos 1960 até meados dos anos 1980. Assumida como uma continuidade radicalizada da primeira, momento no qual teóricas feministas emergiram para desenvolver novas perspectivas sobre o gênero e o sexo. Por último a Terceira Onda, iniciada no final dos anos 1980, procurou ultrapassar as falhas dos dois primeiros momentos, principalmente a exclusão de outros aspectos, como por exemplo as lutas raciais e sociais. Sua nomenclatura é dada *a posteriori* e advém de um ensaio escrito por Rebecca Walker, escritora e ativista feminista norte-americana, em 1992, denominado *Becoming the Third Wave*.

Beguínario. Uma instituição exclusivamente feminina, em que grupos de mulheres³¹ organizavam-se através de uma estrutura e hierarquia próprias, afastando-se da normativa religiosa cristã em voga. Ao nosso ver, esse exemplo mostra uma força feminina que acabou por criar um caminho alternativo a essas mulheres, que até então, podiam optar apenas entre o casamento ou os votos de castidade e obediência.

Por sua vez, o livro citado por Mayayo, *A Cidade das Damas* (1405), de Christine Pizan, nos mostra uma nova postura e compreensão da própria mulher à época. Uma autocrítica de sua posição negativa dentro da sociedade medieval. Pizan reflete sobre a visão deturpada do que significava nascer mulher no dado período e conscientiza-se de que os adjetivos negativos impostos ao feminino são criações masculinas.

No primeiro capítulo do seu livro *A Cidade das Damas*, Christine de Pizan explica como toma consciência da desgraça de ter nascido mulher. “Na minha loucura”, diz a autora, “me desesperava que Deus me tivesse feito nascer em um corpo feminino”, Quando a rejeição de si mesma se estende a todos os seus congêneres, “como se a Natureza tivesse feito monstros”, acusa a Deus. E logo analisa minuciosamente as raízes de sua miséria e descobre na “série de autoridades” os artesãos de seu infortúnio. Texto incrível. Estamos aqui diante de uma mulher que não se contentava em repetir, nem com deixar-se aplicar os tópicos da “imbecilidade” feminina, fraqueza que seus pares se resignam facilmente. Christine compreende que são portadoras de hábitos que outros confeccionaram. (ZUBER In DUBY & PERROT, 1990, p.1. Tradução livre)

Estes modelos apresentados nos levam a crer que a imagem e a posição da mulher foram sendo questionados e perçecionados, por elas mesmas, de modo gradual, com alterações solidificadas, muitas vezes, séculos à frente. Outro exemplo, no sentido de questionamento da sua própria condição social é apresentado por Mary Astell (1666-1731)³²: “Pois uma vez que DEUS deu às mulheres, assim como aos homens, almas inteligentes, como elas deveriam ser proibidas de melhorá-las? Uma vez que ele não nos negou a faculdade de pensar, por que não deveríamos (pelo menos em gratidão a ele) empregar nossos pensamentos a ele, seu objetivo mais nobre, e não em ninharias (...) e assuntos seculares? (WALTERS, 2005, p.27, Tradução livre).

³¹ As mulheres membros dos *Beguínarios* eram conhecidas como *Beguinas*. Instituições encontradas na região da França, Bélgica e Holanda, com estilo e funcionamento próprio, essas mulheres atuavam com um caráter, sobretudo, filantrópico. Cf. CALADO, Alder Júlio Ferreira. **O perfil instituinte do movimento das beguinas, na Baixa Idade Média**. In *Revista Eletrônica Consciência*, Maio de 2010. Disponível em: <https://revistaconsciencia.com/o-perfil-instituinte-do-movimento-das-beguinas-na-baixa-idade-media/> Acesso em Abril 2023.

³² “(...) uma das primeiras verdadeiras feministas, talvez a primeira escritora inglesa a explorar e afirmar ideias sobre as mulheres (...)” (WALTERS, 2005, p.26, Tradução livre).

Na conjuntura portuguesa existiram também exemplos precedentes, mais precisamente do século XVI, podendo ser colocados como textos primordiais do início de uma historiografia das mulheres a nível nacional. O primeiro deles datado do ano de 1540, intitulado *Espelho de Casados*, de autoria do Dr. João de Barros³³, “(...) primeira obra que se publicou em língua portuguesa sobre o tema do casamento, funções de marido e mulher e o seu relacionamento. Foi também o primeiro texto português que se insurgiu contra os detratores das mulheres, salientando que defeitos e qualidades dependem das personalidades e não do sexo (...). (LOPES(a), 2019, p.29). O segundo exemplo é o livro denominado *Privilégios e prerrogativas que o gênero feminino tem por direito comum*³⁴, publicado originalmente em 1557. Revela-se um “compêndio jurídico e não uma obra literária” (LOPES(b), 2019, p.23). Texto dividido em duas partes, sendo a primeira dedicada a apresentar um conjunto de doze “virtudes em que as mulheres foram iguais e precederam aos homens”. Já na segunda parte, o autor faz um levantamento da legislação da época, procurando evidenciar dentro dela a forma como a mulher estava inserida. A existência dessas obras coloca-se de suma importância, em um período em que as mulheres eram vistas, na ótica majoritária, como: “escravas do homem pelo corpo e de Deus pelo espírito. (...) Aparece-nos amoral e subalterna, mero objeto de prazer, massa de instinto e de passividade (...)”. (LUCCI, 1916, s/n).

Aproveitamos para enaltecer também o caso singular da última dos filhos de D. Manuel I, a Infanta D. Maria (1521-1577)³⁵ que realizou um papel distinto ao expectável para uma mulher à época. Em uma sociedade voltada ainda para os valores conservadores em sua grande maioria, foi uma jovem com alargada formação intelectual, nunca constituiu casamento e promoveu um mecenato “constituído por um acervo de obras de grande qualidade, entre os retratos que inspira — e onde a sua participação ultrapassa em muito a simples pose — e as peças que importa do Norte da Europa ou encomenda diretamente a oficinas e bolseiros nacionais.”(PINTO, 1996, p. 84). Promoveu ainda um “Colégio de virtudes, ciências y Artes”, denominada também como “Universidade feminina” ou “Academia de mulheres dotas”, exclusiva para mulheres. Ainda sobre a Infanta D. Maria vemos a citação de António de Sousa

³³ Nascido no norte de Portugal, formado em Leis pela Universidade de Salamanca, um percurso normal para muitos portugueses, porque a Universidade portuguesa estava em Lisboa. É desconhecido o seu local de nascimento e morte, mas sabemos que viveu em meados do século XVI. Cf. (LOPES (a), 2019, p.30).

³⁴ GONÇALVES, Rui - **Privilégios e prerrogativas que o gênero feminino tem por direito comum, e ordenações do Reino, mais que o gênero masculino**. Dedicado à sereníssima Rainha D. Catharina. Lisboa, Off. de Filipe da Silva e Azevedo, 1785.

³⁵ Sobre a biografia de D. Maria: Cf. PINTO, Carla Cristina Alferes Salgado da Silva - **O Mecenato da Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577)**. Volume I e II. Dissertação de Mestrado em História Moderna, Universidade Nova de Lisboa, 1996.

Macedo, que diz: A Infanta D. Maria, filha do rei D. Manuel, escreveu em Latim, e tinha uma Academia perpétua de mulheres doutas (MACEDO, 1737, p.8, Tradução livre)³⁶.

Agora, pontuamos então duas referências de críticas ao sistema vigente, do ponto de vista masculino, no decorrer do século XVIII, vemos o enaltecimento da vida social e a participação das mulheres, sobretudo, advindas de uma classe social abastada, dentro de novos hábitos, tanto na Europa, quanto em Portugal. São evidências expostas por Maria Antónia Lopes³⁷ (n. 1960) que analisa o gênero, enquanto categoria social válida e distinta, no sentido que a experiência e a existência da mulher são distintas às dos homens por fatores sociais e não biológicos. Assim sendo, a mulher portuguesa teve, até meados do século XVIII, restrições à sua sociabilidade, pois a honra feminina era até então reconhecida pelo seu corpo e sexualidade, em contraposição a do homem, focada na sua exposição pública. Foi então com alterações paulatinas nesse período que as mulheres passaram a reivindicar uma honra como a dos homens. Lopes esclarece então que o conceito de sociabilidade foi fundamental para essa alteração dos papéis, femininos, ou ao menos parte deles:

Pelo nosso lado, procuramos a mudança ao nível dos costumes, mas valorizamos a análise do espaço, dos papéis, das mentalidades e atribuímos à sociabilidade o papel motor das transformações que consideramos profundas, porque buliram com os papéis femininos, porque geraram contradições entre a norma e a realidade, porque abriram brechas na mentalidade comum a todos, homens e mulheres, porque fizeram inflectir uma parte do discurso masculino. (LOPES, 1989, p.12).

Mais uma validação de um processo feminista em voga, através de vozes dissonantes, agora femininas, que não se coadunavam com o discurso anterior, pautado na clausura, recato, discrição a que as mulheres estavam fadadas. A autora expõe diversos exemplos, a partir da segunda metade do século XVIII, de autoras mulheres que passam a questionar, por seus escritos em distintas formas, desde a “deplorável situação feminina pelo casamento, passando pela argumentação da capacidade crítica da mulher, até chegar ao resultado de que “a ignorância feminina é resultado da ausência de convívio e instrução em que se criam as mulheres” (LOPES, 1989, p.32).

³⁶ MACEDO, Antonio de Sousa de - **Flores de España, Excelencias de Portugal, en que brevemente se trata lo mejor de sus historias, y de todas las del mundo desde su principio hasta nuestros tiempos, y se descubren muchas cosas nuevas de provecho, y curiosidad.** Coimbra: Na Officina de Antonio Simoens Ferreyra, 1737.

³⁷ LOPES, Maria Antónia - **Mulheres, Espaço e Sociabilidades. A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII).** Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

Posto isto, vemos em sintonia os processos que ocorriam tanto dentro, quanto fora de Portugal. Retomando a compreensão historiográfica de Mayayo, sobre a qual concordamos, que apresenta o ápice deste alvorecer do feminino no Renascimento pleno, no século XV, até ao “processo de emancipação”, ocorrido entre o final do século XVIII e início do século XIX. Procuramos então enfatizar essa expressão por ser uma palavra que encontramos com certa frequência ao analisarmos os periódicos portugueses da época³⁸. Fontes documentais importantes que ajudaram a reconstruir o momento histórico que abordamos, não só do ponto de vista da dinamização artísticas, mas também dos aspectos sociais e políticos que aqui pontuamos. Em vista disso, para exemplificar a crescente participação feminina e a mudança de paradigma exposta cada vez mais, deixamos o texto de uma escritora e feminista portuguesa, Guiomar Delfina de Noronha Torresão (1844-1898)³⁹, que diz:

Esta grande e complexa questão da emancipação feminina, que eu considero um dos mais transcendentes, mas também um dos mais perigosos assuntos que se impõem à pena do escritor, está, evidentemente, na tela da discussão. Raro é o dia que a imprensa não registra a nova tentativa de um espírito de mulher, diligenciando projetar a chama do pensamento sobre o profundo e tumultuoso oceano da vida, como um pequenino farol acendendo-se a medo no alto de uma rocha escarpada e deserta, batida das ondas. (*Ilustração Portuguesa*, 5º ano, n.º 18, 24/12/1888, p.4).

Toda essa realidade anterior nos mostra a importância da representação que envolve a temática das mulheres, e seu crescente desenvolvimento a partir daí. Para Judith Butler (n.1958), o tema sobre as mulheres e o seu gênero não pode ser visto de forma estável ou constante. Ele tem, portanto, um caráter mutável que se constrói mediante distintas influências.

Dentro desta crítica temos de ter em consideração o conceito de representação utilizado por nós, intrinsecamente no decorrer da investigação. Ele é assim abordado a respeito direto da visualidade feminina e a composição estética das obras escultóricas realizadas em Portugal, na viragem dos séculos XIX e XX. Momento que assume, em nossa compreensão, o início de uma caracterização distinta dos modelos anteriores. Conjuntamente, também assumimos dentro da

³⁸ A emancipação feminina surge como uma realidade no continente europeu em geral no final do século XIX. Outro exemplo aparece em Madame Maria Deraismes (1828-1894) denominada como “a iniciadora do grande movimento de emancipação feminina, que se está produzindo hoje em França”, (*Ilustração Portuguesa*, 5º ano, n.º 38, 22/07/1889, p.3).

³⁹ Delfina fez da escrita sua profissão, ação pioneira até então para o universo feminino, atuando na imprensa e não só, mas sempre em prol da emancipação da mulher. Fundou, em 1871, a publicação “Almanaque das Senhoras”. Cf. disponível em: bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/personagens-periodicos-literatura/guiomar-torrezao/ Acesso em Maio de 2023.

ótica da representação, as formulações de Butler que a apontam como um elemento de extrema importância para qualquer problematização que se faça em torno da História das Mulheres.⁴⁰ Em síntese, a representação então assume para nós um caráter dual, seja com o seu sentido iconográfico e iconológico, seja pelos seus códigos ideológicos. Uma procura que desagua na tentativa de dar visibilidade e legitimidade para as mulheres, enquanto sujeitos históricos. Portanto, a escolha da terminologia “representação”, justifica-se, uma vez que: “Para a teoria feminista, o desenvolvimento de uma linguagem que represente de forma adequada e completa as mulheres foi necessária para promover a sua visibilidade política”. (BUTLER, 2007, p.46).

Na continuidade deste pensamento, escolhemos apresentar, dentro de uma série de fatores, o alicerce para um estudo da identidade feminina e sua autonomia, iniciado através do processo da Revolução Francesa. O pensamento da distinção de gênero foi bastante significativo nesta época, colocando muitas vezes o masculino e o feminino em oposição, segundo Joan Scott (n. 1941), que diz:

A articulação dos significados das diferenças sexuais também foi crucial em determinados momentos da Revolução Francesa, quando a cidadania e a participação política estavam em curso de definição. Darline Levy e Harriet Applewhite estudaram as determinações que ilegalizavam os clubes de mulheres em 1793, em nome da proteção da feminilidade e da domesticidade. E Lynn Hunt chamou a atenção a respeito da forma que os jacobinos utilizavam a masculinidade para representar ao povo soberano. (SCOTT, 2008, p. 43, Tradução livre).

A partir do que diz Scott, vemos a referência às professoras norte-americanas Darlene Levy e Harriet Applewhite. Ambas possuem um texto⁴¹ importante que destaca os pormenores da participação feminina durante a Revolução Francesa. Ao pontuarem as responsabilidades ou funções das mulheres no processo revolucionário, evidenciando como e de que forma elas se colocaram enquanto protagonistas do momento. Uma movimentação, segundo as autoras, estabelecida através de uma linguagem própria, pela qual elas atuaram de maneira diversificada, como por exemplo: redações na imprensa, interrogatórios jurídicos, elaboração de doutrinas, entre muitas outras.

⁴⁰ Pensando a História das Mulheres assumindo, assim como Butler, a natureza humana e o sexo enquanto conceitos históricos. Cf. BUTLER, Judith - **El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad**. Barcelona: Paidós, 2007.

⁴¹ LEVY; Darline Gay; APPLEWITHE, Harriet B. **A political revolution for women? The case of Paris**. Janeiro de 2012.

E também levar em consideração, ainda que de modo implícito, os efeitos decorrentes da Revolução Industrial. Ambas impactaram de forma ímpar este mesmo momento histórico, marcantes no cenário europeu e mundial. Através da primeira delas, com sua proposição de liberdade, igualdade e fraternidade, era concebível imaginarmos que um novo posicionamento social e político em relação ao universo feminino poderia vir a adquirir um ambiente propício para germinar. E na segunda, o processo de “industrialização foi acompanhado de um novo discurso sobre política económica, que insistia que todo o trabalho não remunerado, incluindo o trabalho doméstico realizado pela mulher, era “improdutivo” (CAINE & SLUGA, 2000, p.19, Tradução livre). Um impacto sentido também em Portugal, articulando a importância do crescimento industrial associado ao que eles próprios já denominaram feminismo⁴². Reforçado, ainda que por parte da imprensa da época, está o processo de emancipação das mulheres pela indústria, uma vez que ao nível intelectual, pelo longo histórico que favoreceu até ao século XIX os homens, estaria muito distante um futuro próximo de igualdade entre ambos os sexos.

O século XIX tem pendente um problema social dos mais intrincados. Embora tenha sido em extremo favorável à causa da mulher, não soube ainda resolver satisfatoriamente acerca da sua pretendida emancipação. Para que esta igualdade entre os dois sexos [relativa à instrução] se pudesse dar com vantagem, ou, pelo menos, com justa equivalência para a mulher, teria sido necessário que a instrução do homem se detivesse em um largo interregno. (...) A redenção da mulher está na Indústria. Ainda que ela aspire à instrução, a indústria é um estádio que lhe há de servir para o desenvolvimento e apuro das suas faculdades, porque a Ciência não é outra coisa mais do que a indústria aplicada à inteligência. (PEREIRA, 1898, pp.4-5)⁴³

Logo, os dois processos revolucionários aqui expostos podem ser considerados cruciais para compreendermos a amplitude deste momento histórico. Embora tenham uma caracterização amplamente masculina, reforçada pela historiografia, voltada para as condições do homem e não das mulheres, encontramos descrições na imprensa portuguesa que conjuga os conceitos feminino e industrialização de forma complementar. O artigo evoca que a futura

⁴² O conceito de feminismo, no início do século XX, passava ainda por uma fase de consolidação. O mesmo foi amadurecido somente na década de 1970, com a Segunda Vaga/Onda, por nós evidenciada anteriormente. Desta maneira, julgamos necessário apontar uma nota de imprensa da década de 1920, que evidencia esse caráter de amadurecimento do feminismo: Vemos, com júbilo, que as reclamações da mulher entram, finalmente, no bom caminho. (...) pretender para o belo sexo direitos iguais aos dos homens; uma emancipação relativa, a consideração devida à inteligência e ao bom proceder, a intervenção social em harmonia com os dotes femininos, em resumo, uma divisão de trabalho entre os dois sexos, no que cada um pode produzir sem invadir os domínios do outro, eis o que a escritora apregoa e defende. (Ilustração Portuguesa, II série, n.º739, 1920 p.269).

⁴³ *O Occidente* - Revista Illustrada de Portugal e do Estrangeiro. 21º ano, XXI volume, n.º685, 10 de Janeiro de 1898.

emancipação feminina será possível através do desenvolvimento industrial, para além da importância do fortalecimento de sua instrução, que até então, falhou nesse objetivo e mantém-se em atraso na comparação das mulheres para com os homens. Assim, expõe:

A emancipação feminina não pode em absoluto ser conferida pela instrução, porque a cultura mental do homem está tão adiantada que, em regra, a mulher ficará sempre em atraso, em manifesta inferioridade. (...) A redenção da mulher está na Indústria. Ainda que ela aspire à instrução, a indústria é um estágio que lhe há de servir para o desenvolvimento e apuro de suas faculdades, porque a Ciência não é outra coisa do que a indústria à inteligência. (...) Só a indústria pode conceder à mulher faculdades e direitos de liberdade e independência. (*O Occidente*, n.º685, 10 de Janeiro, 1898, p.5).

Agora, pensando novamente no majoritário tratamento voltado ao masculino, vemos a realidade alcançada tanto pela *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*, em 1789, quanto pela *Constituição Francesa*, em 1791. Em ambas, as mulheres continuavam excluídas, implícita ou literalmente, sendo o tríplice lema reservado apenas para o protagonismo do sexo masculino. Entretanto, na continuidade do processo revolucionário, surgiram figuras que buscavam modificar o *status quo*. Citamos aqui a figura do filósofo e revolucionário francês Marquês de Condorcet (1743-1794) e a sua luta pelos direitos femininos. Em 1790, um ano após o marco da Revolução Francesa, Condorcet escreveu *Sobre a admissão das mulheres aos direitos de cidadania*⁴⁴, um documento que defendia igualdade de direitos entre homens e mulheres:

Indignado com a exclusão das mulheres na Assembleia Constituinte, ele enfatiza o absurdo de se falar em igualdade de direitos enquanto metade do gênero humano é privada de cidadania. Pergunta ele: como se pode falar em direitos iguais quando uma assembleia de 300 ou 400 homens se outorga a prerrogativa de decidir sobre o destino de 12 milhões de mulheres? Além do mais, prossegue, para que essa exclusão não fosse um ato de tirania, seria necessário provar que os direitos naturais das mulheres não são os mesmos dos homens, ou provar que elas não podem exercê-los. (MORAES, In: WOLLSTONECRAFT, 2017, p.10)

Nas palavras de Condorcet é o hábito de nossas vidas que reafirma as violações dos direitos naturais. Alienando, principalmente, aos cidadãos que têm os seus direitos usurpados.

⁴⁴ *Sur l'admission des femmes au droit de cité*. Texto original disponível em: http://classiques.uqac.ca/classiques/condorcet/admission_femmes_droit_de_cite/condorcet_droit_de_cite_des_femmes.pdf. Acesso em: Janeiro de 2023.

Classifica a ação dos homens para com as mulheres como uma forma de tirania, embora justifique, que elas tenham as mesmas capacidades cognitivas. Em sua argumentação apresenta exemplos de personalidades femininas históricas para sustentar a sua posição e expõe as diferenças existentes entre os dois gêneros, sobretudo, advindas dos preceitos sociais. Porém, reforça que essas não são impeditivas, muito menos justificam uma supremacia masculina. Assim, diz Condorcet:

Já foi dito que, apesar de serem, em alguns pontos, melhores que os homens, mais gentis, mais sensíveis e menos sujeitas aos vícios do egoísmo e do coração duro, as mulheres não têm uma ideia real de justiça e seguem seus sentimentos em vez de sua consciência. Há mais verdade nesta observação, mas ela ainda não prova nada, uma vez que essa diferença é causada não pela natureza, mas pela educação de uma sociedade que acostuma as mulheres, não à ideia de justiça, mas à de decência. (CONDORCET, 1790, s/n)⁴⁵

Em outras respostas condizentes, principalmente pela influência exercida através da figura de Condorcet, vemos a figura da ativista feminista francesa Olympe de Gouges (1748-1793) a qual redigiu, em 1791, a *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*. Uma clara resposta à sua quase homônima realizada em 1789, que citamos anteriormente. O seu documento expõe uma forte oposição à exclusão das mulheres ao afirmar, entre outros fatores, a superioridade feminina intrínseca pelo “sofrimento maternal” que jamais poderá ser alcançada pelos indivíduos homens. Embora, em seu preâmbulo e artigo primeiro, deixe clara a posição de defesa da igualdade de direitos entre os sexos masculino e feminino:

Preâmbulo: As mães, as filhas, as irmãs, representantes da nação, reivindicam constituir-se em Assembléia Nacional. Considerando que a ignorância, o esquecimento, ou o desprezo da mulher são as únicas causas das desgraças públicas e da corrupção dos governantes, resolverem expor em uma Declaração solene, os direitos naturais, inalienáveis, e sagrados da mulher, a fim de que esta Declaração, constantemente, apresente todos os membros do corpo social seu chamamento, sem cessar, sobre seus direitos e seus deveres, a fim de que os atos do poder das mulheres e aqueles do poder dos homens, podendo ser a cada instante comparados com a finalidade de toda instituição política, sejam mais respeitados; a fim de que as reclamações das cidadãs, fundadas doravante sobre princípios simples e incontestáveis, estejam voltados à manutenção da Constituição, dos bons costumes e à felicidade de todos.

Artigo primeiro: A mulher nasce e vive igual ao homem em direitos. As distinções sociais não podem ser fundadas a não ser no bem comum. (GOUGES, 1791, s/n)⁴⁶

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ GOUGES, Olympe de - **Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã**, 1793. Texto disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/mulheres.htm>. Acesso em: 01 de Setembro de 2022.

O seu texto ressignifica o papel da mulher na sociedade e na política francesa como um todo, tendo claramente reflexos em outros países europeus e ao redor do mundo, embora de forma gradativa, como bem sabemos. A sua principal crítica se apresenta na relação da concepção de humanidade colocada como sinônimo à palavra “homem”. Para Gouges esse ponto específico significava uma clara discrepância na busca por igualdade do posicionamento feminino, apesar de não ser considerada a primeira ou a única afirmação de cunho feminista durante o processo revolucionário. Mas, sem dúvidas, coloca-se como uma das mais importantes manifestações para as mulheres deste momento. Outro exemplo contemporâneo a Gouges é a ativista feminista inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797)⁴⁷, com a sua célebre obra *Reivindicação dos direitos da mulher*⁴⁸, escrito originalmente em 1792. Necessário pontuar que tanto Gouges, quanto Wollstonecraft, compartilharam “da mesma crença na importância da educação e na universalidade de direitos, fazendo eco a Condorcet” (MORAES, In: WOLLSTONECRAFT, 2017, p.10). De forma sucinta, os exemplos citados e derivados do ambiente revolucionário francês deixam claro o momento único em que vivia o continente europeu em finais do século XVIII. Tais ações e seus seguintes reflexos, em nossa visão, acabaram por construir as bases das primeiras problematizações contemporâneas a respeito da figura feminina, como poderemos ver sublinhado por Moraes:

(...) as ideias emancipacionistas de Mary Wollstonecraft e de sua contemporânea francesa Olympe de Gouges (1748- 1793) alimentaram-se do legado iluminista e, ao mesmo tempo, enriqueceram-no. Ambas, à sua maneira, ousaram contestar o discurso dominante em que se apoiava a subordinação da mulher ao homem como um dado da natureza. Ambas participaram ativamente da vida política de seus países, como feministas e como abolicionistas. (MORAES, In: WOLLSTONECRAFT, 2017, p.16).

É justamente a partir deste momento que mudanças, ainda que pontuais, começam a ser conquistadas e levadas em consideração. Processos que ganharam contornos e expressões cada vez mais fortes, atingindo diversas esferas da sociedade e influenciaram outros países na luta pela igualdade entre homens e mulheres. No que diz respeito ao caso português, o qual iremos

⁴⁷ “Mary Wollstonecraft nasceu em 1759, em uma família de classe média não muito bem-sucedida; sua infância é um lembrete arrepiante da pouca educação disponível para as meninas naquele período. A maioria delas era ensinada em casa - raramente de forma satisfatória – pelas suas mães ou por governantas mal formadas.” (WALTERS, 2005, p.31, Tradução livre).

⁴⁸ WOLLSTONECRAFT, Mary - **Reivindicação dos direitos da mulher**. Editorial Boitempo, São Paulo, 2017.

analisar especificamente no ponto a seguir, podemos pontuar que também foi impulsionado e impactado, assim como outras realidades geográficas. Sendo o ápice da internacionalização desses movimentos sentido no decorrer do século XIX, “século dos grandes movimentos sociais emancipatórios, o feminismo se mostra, pela primeira vez, como um movimento social de caráter internacional.” (MAYAYO, 2003, p.16, Tradução livre).

No cerne desses embriões de movimentos feministas, os periódicos e outras manifestações literárias ganharam corpo e força no decorrer dos momentos da construção da identidade feminina ao longo da segunda metade do século XIX. Aqui apontamos outras feministas francesas, como Jeanne Deroin (1805-1894) e Hubertine Auclert (1848-1914) que, à luz de Gouges, lutaram também pelos direitos das mulheres. Deroin chegou a nomear-se candidata a Assembleia Legislativa da II República Francesa, porém não obteve êxito; e colaborou juntamente com Suzanne Voilquin, em um periódico feminista chamado *Voix des Femmes*. Já Auclert, sufragista, “foi a primeira mulher a utilizar o termo feminista⁴⁹, exigindo uma organização de Estado Mãe” além de “bombardear os periódicos franceses, sobre a situação das mulheres (...)” (CAINE & SLUGA, 2000, p.131 e 137, Tradução livre).

Deste modo, é no seguimento de tais acontecimentos que tem início a nova trajetória do feminino na Europa⁵⁰, uma mudança estimulada por diversos fatores que encaminha a maioria das mulheres do continente europeu para uma perspectiva distinta ao que era comum até então. Ao avançarmos um século da Revolução Francesa, que nas palavras de Linda Nochlin “foi uma dupla bênção, hora abrindo porta, hora fechando”⁵¹, mudanças continuaram a ocorrer e mais personagens ganharam destaque ao longo do século XIX e princípios do século XX, onde estão inseridos os nossos objetivos de análise. “De facto, ao longo do século XIX, sobretudo na sua segunda metade, tanto podemos encontrar inúmeros gestos, individuais e coletivos, empenhados em alterar as regras institucionais de exclusão das mulheres, como iniciativas que visavam criar um ‘mundo artístico’ paralelo.” (VICENTE, 2011, p.122). Sobre o século XX, a escritora Ana de Castro Osório (1872-1935) destaca em uma de suas obras⁵², entre outras

⁴⁹ “O caracterizar-se enquanto feminista, ou militante de tal movimento, aspira uma questão política e intelectual que revolucionou, e ainda revoluciona, o modo de pensar a construção da figura da mulher e sua atuação enquanto ser social” (MACÊDO, 2018, p.34).

⁵⁰ O conceito *feminino* aparece diversas vezes em nosso trabalho e apesar de não ser o tema central de abordagem o tratamos por um sentido plural. Como diversos códigos, como sociedade, política, ideologia, raça, classe social, podem determinar vários caminhos distintos para as mulheres, como formulado no século XX por Judith Butler. CF. BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

⁵¹ Cf. NOCHLIN, Linda - **Women Artists after the French Revolution**. In *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*. London: Thames and Hudson, 2020, pp. 93-132.

⁵² OSÓRIO, Ana de Castro - **Às Mulheres Portuguesas**. Lisboa, Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso, 1905.

questões, a igualdade intelectual dos indivíduos, independente do sexo. Apresenta o conceito de feminismo, no sentido de combater o preconceito que existe sobre o termo, no início do século XX.

Feminismo: É ainda em Portugal uma palavra de que os homens se riem ou se indignam, consoante o temperamento, e de que a maioria das próprias mulheres coram, coitadas, como de falta grave cometida por algumas colegas, mas de que elas não são responsáveis, louvado Deus!... E, no entanto, nada mais justo, nada mais razoável, do que este caminhar seguro, embora lento, do espírito feminino para a sua autonomia. (OSÓRIO, 1905, p.11).

A sua perspectiva revela o relato histórico preciso do momento no qual debruçamos a nossa investigação, criando um corpo sólido, de todo o processo que caracterizamos como emancipação, sociabilização e participação da mulher, enquanto alicerce para chegarmos no conceito de feminista. Lembrando que a lógica moderna, salvo exceções que enunciamos, apresentava a mulher enquanto sinónimo de esposa, ou seja, sua realidade era indissociável à instituição do casamento. “O objetivo da vida de solteira da mulher desta altura era o casamento, porque só assim adquiriram o estatuto de mulher respeitada” (SILVA, 1993, p.62). Até mesmo o próprio conceito de feminismo, ou feminista, era tratado muitas vezes de maneira violenta e ridicularizado⁵³, o que reitera o facto de estes exemplos serem muito significativos em questionar tal conjuntura feminina. Uma realidade que permanecia ainda muito enraizada na sociedade portuguesa no decorrer da época moderna, que já apresentava alterações pontuais e, muitas vezes tênues, mas que pouco a pouco contribuíram para a construção de um distinto horizonte no futuro panorama contemporâneo, como afirma a artista plástica e professora portuguesa Ana Hatherly (1929-2015):

Quando se aborda a questão do papel da mulher na sociedade, especialmente no passado - mas ainda bastante na actualidade - é sempre posto em destaque o papel que ela desempenha na família, pois a vida da mulher está ligada à vida doméstica: - filha, mãe, esposa, enfermeira, governanta, reprodutora - o seu mundo é a casa, a sua ocupação - dir-se-ia mesmo, a sua profissão - é a família, o seu universo o da intimidade quotidiana. Mas esta visão é obviamente demasiado estreita, e no período barroco a mulher não desempenha apenas esse papel na sociedade: ela é também heroína: dama ou cortesã, intelectual, artista, mística ou até santa, demonstra por vezes a sua capacidade de afirmação pessoal e mesmo uma espécie de proto-consciência-de-classe, antecipando claramente o feminismo moderno. (HATHERLY, 1996, pp. 269-270).

⁵³ “ Não sou feminista na acepção errada que frequentemente se dá a esta palavra, tornando-a sinónimo de violência, de aspirações absurdas ou ridículas.” Cf. ALMEIDA, Virgínia de Costa - **A Mulher**. Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1913, pp.19-20.

Em suma, buscamos neste ponto equacionar pensamentos sobre a alteração da posição das mulheres na sociedade europeia. Movimentos e ações realizados por elas e compreendidos por nós, em seu conjunto, como o início de um caráter feminista, no termo contemporâneo da concepção⁵⁴, se assim poderemos classificá-las. Portanto, pretendeu-se apresentar o panorama histórico social e ajustar a nossa análise em um primeiro momento por uma perspectiva macro, para que no ponto seguinte possamos focar a movimentação, reflexão e receção dessas ideias no horizonte português.

1.2 - A mulher portuguesa da Monarquia Constitucional à Primeira República

O foco deste capítulo invoca a narrativa de fatos históricos que, em conjunto, ajudam a estabelecer uma trajetória traçada pelas mulheres. Suas conquistas sociais e políticas, enquanto indivíduos, no decorrer da transição entre os séculos XIX e XX, no continente Europeu. Uma vez que acreditamos ter realizado essa primeira intenção, nos revela primordial reafirmarmos a nossa observação, agora em Portugal.

A escritora Maria Lamas (1893-1983), em sua célebre obra “As Mulheres do meu País”⁵⁵, elaborou um estudo social, que mapeou as identidades femininas em Portugal. Pensando cada qual dentro de suas características, similitudes e distinções, mas sempre evocando a especificidade única de força, apesar de encontrar em todas, inclusive ela mesma, “um descontentamento latente, pelo seu destino comum”. Através dessa insatisfação, se assim podemos caracterizar, Lamas compôs um estudo antropológico que nos auxiliou a compreender a geração seguinte à nossa. Como ela própria revela, o conhecimento e o contacto com as diferentes personagens e realidades, fê-lo a partir do jogo das mentalidades que as envolve. Conjugando as proposições destacadas, das mentalidades que compõem as mulheres portuguesas através de Maria Lamas é que procuramos estruturar as questões formuladas para a nossa investigação, como a própria autora evidencia:

⁵⁴ Ver nota 23. Vemos as ações anteriores como um primeiro passo de um futuro movimento que equaciona, no século XXI, acabar com sexismo, exploração sexista e opressão contra as mulheres.

⁵⁵ LAMAS, Maria - 1ª edição, 1948. (Reedição 2023). *Op. cit.*

Analisar as causas e efeitos que influem na mentalidade e no destino das nossas mulheres, é tarefa que excede as possibilidades de um trabalho individual. Mas basta contar como elas vivem e sonham e lutam e sofrem, para que o grande problema se revele no seu profundo e dramático sentido humano. Nada mais que um documentário vivo e sincero; visões da nossa paisagem, aldeias e cidades, como cenário; mulheres de todas as condições (...) (LAMAS, 1º Fascículo, 1948 (Ed.2003), s/n).

Neste sentido, agora embasados por Irene Vaquinhas (n.1955)⁵⁶, afirmamos que o decorrer do século XIX trouxe à superfície o processo de constituição da mulher enquanto cidadã, embora todo o movimento tenha sido construído de forma lenta e gradual. Foi então neste período que se afirmou a percepção de um ser social feminino, estimulada por uma sociabilização, ainda na segunda metade do século XVIII, como sublinhado por Maria Antónia Lopes⁵⁷. Se antes as mulheres estavam cada vez mais distantes de receber um tratamento igualitário, essa abertura do espaço público ao feminino foi fomentada, principalmente em Portugal, pela construção do Estado-nação à semelhança de seus pares, assim como nos diz Vaquinhas:

A exemplo de outros países europeus, também em Portugal a construção do Estado-nação implicou a delimitação das fronteiras entre os espaços públicos e privados, os quais sendo sexualmente conotados, excluía as mulheres dos primeiros. Da aceitação desta partilha à sua contestação percorreu-se um longo caminho, através do qual se foi construindo a individualidade feminina como ser social e político, sendo as reivindicações de direitos, em especial da instrução, elementos-chave do acesso à cidadania. (VAQUINHAS, 2009, p.249).

O novo caminho a partir daí proporcionou uma conjugação de fatores que possibilitou a construção de uma individualidade feminina, principalmente pelos questionamentos após a Revolução Francesa e os momentos seguintes, como também já revelamos anteriormente. Por conseguinte, em concordância com as autoras citadas, o surgimento da mulher, enquanto indivíduo, no cerne das classes sociais é evocado como um tema central oitocentista, como afirma Filipa Lowndes Vicente (n.1972), conjugando a afirmação da discussão proposta, quando nos diz que:

⁵⁶ VAQUINHAS, Irene - **Senhoras e mulheres na sociedade portuguesa do século XIX**. Lisboa: Colibri, 2000.

⁵⁷ Ver o início do presente capítulo.

As mulheres, de todas as classes sociais e origens étnicas, surgem-nos como um tema oitocentista. Prolongando imagens anteriores ou criando novas representações, elas são descritas por viajantes como mais um objecto na sua caracterização de um lugar; evocadas pelos cronistas sociais como parte da vida urbana; identificadas em livros de vocação social e política, empenhados em melhorar as condições dos mais desfavorecidos; ou analisadas por feministas também interessadas em intervir socialmente. Ou seja, as mulheres surgem, na escrita masculina, mas também na feminina, como um dos temas usados para identificar um lugar. Mas também são observadoras (...) as mulheres urbanas oitocentistas, europeias e norte-americanas, sobretudo as pertencentes às classes sociais mais privilegiadas, também tinham oportunidades para olhar. (...) Os periódicos oitocentistas mostram-nos inúmeras mulheres no papel de observadoras, sobretudo em espaços de exposição (...). (VICENTE, 2011, pp. 179 e 189).

Sua investigação pensa, sobretudo, o campo da História da Arte, o qual encontra-se na base também do nosso estudo, e de como o papel “das perspectivas da história da arte feminista tem sido, assim, [o] de desconstruir o modo como quer os artistas (explícitos), quer os espectadores (implícitos) tendem a ser masculinos, num jogo de olhares invisíveis onde a mulher representada (passiva) é objecto do olhar (activo) masculino.” (VICENTE, 2011, pp. 188). Todavia, apesar de afirmar o surgimento da mulher enquanto ser social e político, sobretudo, através da visão das representações artísticas, pretendemos deslocar e ampliar a sua compreensão, ainda que pontualmente, para além dos limites do universo artístico.

Portanto, pelo que pudemos aferir através dos elementos bibliográficos e documentais, a mulher portuguesa, no decorrer do século XIX, acabou por praticar algumas inversões ao seu “papel tradicional”, até então exercido com passividade. Embora o papel da família, enquanto instituição social fundamental, não conheça discursos articulados de contestação⁵⁸. Uma alteração fomentada, sobretudo, a partir da consolidação do panorama do século anterior, em que a mulher deixou de ser apenas um objeto a ser observado, como também afirma Vicente: “De facto, em toda a segunda metade do século XIX e no início do século XX, foram inúmeros os textos, comentários, livros e artigos de jornal que se publicaram sobre o papel da mulher em Portugal, como em muitas outras nações (...)”. (VICENTE, 2011, p.161). No decurso dessa cronologia em Portugal, vemos emergir uma força maior da burguesia, tanto política quanto economicamente⁵⁹. Um panorama que a nosso ver engloba as mudanças destacadas e que reverbera também no momento seguinte, ao encontro do trecho a seguir:

⁵⁸ Cf. GUINOTE, Paulo Jorge - **Quotidianos femininos. 1900-1933**. Mestrado em História Contemporânea, FCSH, Universidade de Lisboa, 1994.

⁵⁹ “Uma das consequências mais evidentes da evolução da sociedade capitalista, mesmo onde era mais incipiente como em Portugal, foi-se o desmesurado crescimento dos pólos urbanos (...) Agora a clivagem mais característica

Na segunda metade do século XIX, com o desenvolvimento da economia nacional (a mercantilização da economia), a alta burguesia adquiriu maior importância política e económica em uma altura em que as classes médias cresciam. A consciência de uma classe burguesa começou a emergir. A afirmação da burguesia que dominava o governo desde 1870 (durante o período de expansão do liberalismo) coincidiu, a nível cultural e intelectual, com o aparecimento do movimento Romântico, marcado pela valorização da imaginação, dos sentimentos e da liberdade individual (Pimentel & Melo, 2015). No início do século XX, Portugal foi marcado por alguns acontecimentos importantes que viriam a alterar o paradigma sociocultural e político da sociedade portuguesa. Portugal já enfrentava dificuldades económicas com a Monarquia quando iniciou a 1ª República em 1910 (...). (CARVALHO; CHRISTIANE, TERESA, 2021, p.121. Tradução livre).

Uma época de intensa transição no contexto português, marcada, sobretudo, pelas alterações políticas. Lembramos que a nossa intenção não recai em restabelecer a completa transição entre ambos os períodos, Monarquia Constitucional e Primeira República, mas sim dentro deles, pensar as décadas finais do século XIX e as iniciais do século XX e refletir os impactos e intersecções possíveis e determinantes para as questões que permeiam as mulheres.

Discussões que dão o tom no cerne da imprensa portuguesa, como o caso em que vemos no jornal *A Mulher*⁶⁰, do ano de 1879. Há preocupações que são apresentadas e que versam sobre o direito da mulher e a necessidade de as mulheres receberem a mesma instrução que os homens. Fomentam o estímulo do estudo feminino visando o alcance de um patamar igualitário, mas ainda ligadas à esfera doméstica e do matrimónio, nos pilares fundamentais de “cidadã, mãe e esposa”, como podemos constatar com a seguinte passagem:

É inexplicável o procedimento da humanidade de hoje, que animada de tão boas aspirações para a reorganização do mundo baseada na igualdade e no direito, se tem sempre esquivado a reservar à mulher um papel (...) Não se dá facilmente com a origem desta reserva, observa-se que é sem razão de ser, mas não se aponta o antídoto para exterminar o mal. Parece-nos que o melhor caminho a seguir é considerar a mulher debaixo do tríplice aspecto porque a devemos encarar - como cidadã, como mãe e como esposa. Como cidadã, a mulher deve ter todas as garantias que o direito concede ao cidadão; o livre exercício de todos os cargos do estado, de todas as carreiras científicas, artísticas ou industriais (A MULHER, 15 Abr. 1879, p.32).

encontra-se nas cidades, entre as elegantes mansões burguesas (...). GUINOTE, Paulo Jorge - **Quotidianos femininos. 1900-1940**. Departamento de Património Cultural. Arquivo Municipal de Lisboa, 2001, p.36.

⁶⁰ RODRIGUES, F. Maria (ed.); CARVALHO, Xavier de - (1862-1919); PINHEIRO, Xavier. A. 1, n.º 1 (15 Abr. 1879).

São diálogos como este que têm início no princípio do século XIX, em Portugal, embora, como afirma Maria de Fátima Bonifácio (n.1948), o país ainda não estivesse amadurecido intelectual e politicamente⁶¹. Um posicionamento relevante a respeito do amadurecimento da sociedade portuguesa, sem embargo, algumas ações estivessem a ser edificadas para este sentido. Como por exemplo, o fomento de uma prática e conscientização feministas em Portugal, o que pode ser comprovado pela efervescência de diversos periódicos produzidos dentro desta temática. Precisamente, entre 1807 e 1900, foram quase cem títulos criados, sendo a maioria vinculados e veiculados na capital, Lisboa⁶².

Sumariamente, segundo Bonifácio, as mudanças revolucionárias chegam em Portugal trazidas pelas invasões francesas, iniciadas em Novembro de 1807. É a partir daí que “os homens descobriram-se, pela primeira vez, fazedores de história, quer dizer, autores de uma experiência humana deliberadamente orientada para a transformação da ordem vigente e para a criação de uma ordem nova.” (BONIFÁCIO, 2010, p.14). Alterações que acabam por conjugar com o contexto da implementação da Monarquia Constitucional, no ano de 1820, e consolidada em 1834, tendo por “fundamento a ideia do meio-termo”. (SARDICA, 2011, p.19). Ao mesmo tempo, em que começa a existir uma problematização e releitura do papel da mulher em distintas áreas, começa a existir um choque entre os aspectos tradicionais e a modernidade. “Chamamos a mulher à sociedade civil. As leis lhe conferem direitos e impõem obrigações importantes. Respeitamos da mulher o juízo, e com elas muitas vezes nos aconselhamos. (...) E fechamos para elas as escolas superiores.” (DUARTE, 1870, p.2). Um conflito que fomenta ainda mais um tratamento igualitário evocado pela mudança do texto constitucional, ainda que o mesmo muitas vezes não seja colocado em prática efetiva na própria sociedade. Ou seja, observamos uma ambiguidade de tratamento e na própria representação do feminino, que ora coloca a mulher em pé de igualdade, ora em modo subalterno ao marido, para as casadas, ora ao pai, para as solteiras.

O que despontou entre o final do século XVIII e o decorrer do século XIX foi uma imagem ambivalente da mulher, em um discurso pautado ao mesmo tempo na manutenção dos aspectos tradicionais e nos avanços de uma modernidade, pautada, principalmente, nos direitos sociais do feminino. Direcionando a mulher para um papel de protagonismo, e no que identificamos como sua emancipação, na transição entre os séculos seguintes. Em nosso campo

⁶¹ BONIFÁCIO, Maria de Fátima - **A Monarquia Constitucional 1807-1910**. Texto Editores , 2010.

⁶² Cf. SALVADOR, Teresa - **Em torno dos periódicos femininos**. In *Cultura* [Online], Vol. 26, 2009. consultado a 11 de fevereiro de 2023. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cultura/425>. Acesso em março de 2022.

de atuação, como historiadores, devemos evocar o pensamento teórico em sua compreensão crítica, caminhando de um papel descritivo para um interpretativo.

1.2.1 – O ser feminino na dicotomia do olhar

Edificamos neste ponto o conceito dicotômico advindo, principalmente, das alterações legislativas, entre o final do século XIX e início do século XX. Dicotomia, por nós entendida no sentido das leis serem formuladas e executadas por homens e que impactaram a vida das mulheres. Como podemos perceber o olhar do masculino sobre o feminino, no sentido que o primeiro grupo detém o poder de reger a vida do segundo grupo. Portanto, compondo uma medida imprescindível adjacente ao panorama sócio cultural exposto anteriormente, direcionado agora especificamente às mudanças e alterações das leis em Portugal. Outras iniciativas também serão por nós assinaladas, como a realização de grupos impulsionados por mulheres, para discutirem questões políticas e sociais, que são edificadas no sentido de contrapor a existência de organizações articuladas somente por homens. A nossa proposta consolida-se ao identificar e apresentar essas mudanças estimuladas pelas alterações que sinalizamos no início deste capítulo. Em virtude de uma luta pelo sufrágio, demais direitos políticos, de uma necessidade de diferente sociabilização, tivemos um reflexo e resultados efetivos na sociedade portuguesa. Ambientes foram criados e determinados para que existisse um local de discussão, fomentando a participação de mais mulheres, criando um corpus que seria importante para o decorrer do século XX.

A jurista Elina Guimarães (1904-1991), evocou importantes mudanças existentes a partir do início do século XX. No entanto, ao trabalhar as relações da mulher na legislação portuguesa⁶³, as fez a partir das denominadas “Ordenações”. Em síntese, iniciadas no século XV, eram “leis vigentes sobre assuntos cíveis e penais” (GUIMARÃES, 1986, p.557), que excluía as mulheres do poder paternal. Além de reforçar a condição delas enquanto propriedade, no contexto familiar e na transição para o casamento, através das figuras do pai e do marido, respetivamente. O último ficava também responsável até pela administração dos bens da mulher. Em contrapartida, como também revela Guimarães, fora as proibições expostas,

⁶³GUIMARÃES, Elina - **A mulher portuguesa na legislação civil**. In *Revista Análise Social*, vol. XXII (92-93), (1986) - 3º e 4º, pp. 557-577.

nas demais ações não contempladas pela lei as mulheres eram livres. Corroborando que as restrições impostas tinham um caráter específico e não generalizado.

Sobre as alterações legislativas, evocamos a primeira Constituição portuguesa, aprovada em 23 de setembro de 1822, que assumiu o seu compromisso com os pensamentos liberais da época, ainda que muito longe dos ideais democráticos de igualdade civil que temos nos dias atuais, como expõe Bonifácio: “O liberalismo procurou na monarquia constitucional muito precisamente um antídoto contra a tirania dos reis absolutos e contra a tirania das maiorias democráticas: combinando as duas legitimidades, monárquica e popular, aspirava a realizar um meio termo entre ambas, um ponto de equilíbrio entre a monarquia pura e a democracia pura (...)”. (BONIFÁCIO, 2010, p.16). Composta ao todo por 240 artigos, escrita à luz do exemplo francês, na busca pela igualdade de direitos, “de todos os Portugueses”⁶⁴. “Em Portugal, a História da Educação é devedora do impulso que a Monarquia Constitucional deu à Instrução Pública, inscrevendo na Constituição de 1822 a criação de escolas para a mocidade portuguesa de ambos os sexos, onde podiam aprender, gratuitamente, a ler, escrever e contar (...)”. (MONCÓVIO in RIBEIRO & ARAÚJO, 2017, p.128). Especificamente no Capítulo IV, em seu artigo 237º “Em todos os lugares do reino, onde convier, haverá escolas suficientemente dotadas, em que se ensine a mocidade Portuguesa, de ambos os sexos, a ler, escrever e contar e o catecismo das leis religiosas e civis”⁶⁵, podemos ver uma importante referência ao sexo feminino, dotado de igualdade, no que diz respeito ao acesso ao ensino. Ainda que uma “simples” ação, mas significativa, foi a inclusão de ambos os sexos na formação pública da “mocidade portuguesa”. Facto que contrasta com a realidade do século XVIII, período imediatamente anterior ao aqui tratado, “em que não havia qualquer lugar para a educação da mulher portuguesa que ultrapassasse uma medíocre aprendizagem das primeiras letras, alguma catequese, bordados e outros trabalhos de mãos que ocupassem saudavelmente o espírito” (ARRUDA, In ARRUDA & GALLASCH-HALL, 2006, p.13). Deste modo, a educação da mulher assumiu um papel fulcral no processo da emancipação feminina, em Portugal, e não só. Uma alteração que liderou uma série de outras mudanças lentas, mas progressivas, no desdobramento do século XIX para o século XX, como expõe Irene Vaquinhos:

⁶⁴ Constituição Portuguesa de 1822. “Título I - Dos Direitos e Deveres Individuais dos Portugueses. Capítulo Único. Artigo 1º A Constituição política da Nação Portuguesa tem por objecto manter a liberdade, segurança e prosperidade de todos os Portugueses.” Disponível em: <https://www.fd.unl.pt/Anexos/Investigacao/7511.pdf> Acesso em: 10 de fevereiro de 2023.

⁶⁵ *Idem*.

Na maior parte dos países europeus, inclusive Portugal, a questão da instrução feminina é o principal “cavalo de batalha” da emancipação das mulheres, precedendo todas as outras reivindicações feministas. A sua importância já tinha, porém, sido reconhecida por alguns setores mais avançados da sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX, como um factor de progresso social, pondo-se em causa uma visão tradicional da mulher e da educação que lhe era ministrada. (VAQUINHAS, 2000, p.27).

A próxima mudança significativa para o universo feminino, apontada por Guimarães, foi o Código Civil (CC) aprovado em 1867, que entrou em vigor no ano seguinte, em 1868. Conhecido também como Código de Seabra, por ter sido elaborado por António Luís de Seabra e Sousa (1798-1895), o 1º Visconde de Seabra, à época, ocupou os cargos de Deputado e Ministro do Reino, Magistrado e Reitor da Universidade de Coimbra.⁶⁶ O novo CC, de 1867, legitima e amplia os casos anteriores de organização legislativa da vida das mulheres. Como por exemplo, endossa a dependência financeira dentro do casamento, a não possibilidade de divórcio, pessoas e bens, somente em alguns casos específicos, o que denominava-se separação judicial. O esposo tinha o direito de abrir as correspondências da mulher, até mesmo, uma escritora só poderia publicar mediante autorização expressa de seu companheiro, são dois exemplos de como a esposa devia total obediência dentro do matrimônio. Questões que eram muitas vezes debatidas na imprensa, sobre o efetivo tratamento humanístico alcançável pelo Código Civil para as mulheres, assim observamos: “O Código Civil português ainda não confere à mulher direitos que a nobilitem humanamente; e manifesto é que a mulher portuguesa, em virtude da educação que dum modo geral recebe, denega ensejo a uma legislação que a liberte duma tutela pouco lisonjeira para a sua dignidade.” (*A Arte*, 3º ano, 32, Agosto de 1907). Apesar disso, a respeito da vida conjugal, a fidelidade tornou-se uma obrigação mútua, e houve o progresso de integrar a mãe como participante efetiva no poder paternal, direito outrora usufruído apenas pelo pai. As modificações exercidas pelo CC de 1867 foram também matéria para outros autores que, igualmente ao exemplo de Guimarães, declararam os benefícios conquistados pelas mulheres. Apresentamos o relato de época, escrito por D. António da Costa de Sousa de Macedo (1824-1892), sobre o novo CC ele diz:

Que modificações fundamentais trouxe o Código à mulher! Que progressos têm dado à condição feminina a civilização atual da nossa Pátria! (...) Diga-se a verdadeira palavra: o Código, reconstituindo a família portuguesa, operou uma verdadeira revolução acerca da mulher, em relação aos direitos dos cônjuges, aos filhos comuns, aos bens e sua administração; e no tocante à dissolução do matrimônio a condição da mulher ascendeu em

⁶⁶ Informação disponível em: <https://pesquisa.auc.uc.pt/details?id=213438>. Acesso em Julho de 2023.

muitos pontos até à do homem, noutros aproximou-se d'ella; elevação justa em si mesma, e gloriosa para o Direito nacional. (COSTA, 1892, pp. 342-343).

Costa, apesar de caloroso e efusivo em seus dizeres, acaba por também considerar a evolução dos direitos femininos em Portugal a partir de 1866, com a apresentação do Código Civil. Leituras que corroboram o nosso pensamento, que credita à segunda metade do século XIX um momento chave para o início do que já denominamos emancipação do feminino. Assim diz Guimarães:

Se compararmos o panorama social de 1866, data do nosso Código, com o de agora, uma das diferenças que mais avulta é precisamente a da atividade feminina. Há um abismo, maior ainda no espaço do que no tempo, entre a “dama” recolhida no remanso do lar, nada mais conhecendo e a nada mais podendo aspirar - e a ativa e dinâmica mulher moderna a quem, praticamente, todas as carreiras, até o magistério universitário, estão abertas. (GUIMARÃES, 1945, p.83).

De tal modo, podemos então identificar ações que engendraram o início para uma mudança significativa na transição do período monárquico para o republicano português. A industrialização, a modernização social, o fomento de uma imprensa feita para e por mulheres, fomento ao ensino e formação femininos e a especificidade dos novos enquadramentos legais, são algumas das ações que corroboram esse entendimento. Juntas nos ajudam a conceber, já na segunda metade do século XIX, uma efetiva mudança da condição feminina, ainda que de modo literal, evocando um “período charneira na história da emancipação feminina, (...). Um tempo em que se tornará possível para a mulher assumir-se como sujeito, indivíduo de corpo inteiro, futura cidadã.”. (VAQUINHAS, 2000, p.19).

Ainda na passagem da Monarquia para a República reforçamos a questão do voto, um dos questionamentos mais significativos para a luta feminina como já vimos. Na Monarquia, mulheres consideradas como cabeça de casal, essencialmente viúvas, poderiam, em teoria, fazer valer o seu voto, ainda que não se tenha registo de que alguma o tenha feito, e esse direito não tenha sido alargado a outras realidades. O conceito de cabeça de casal vigorava ainda com a chegada da República, com o adenda do cidadão ter a obrigatoriedade de ser letrado para fazer valer o seu direito, excluindo na letra da lei qualquer menção ao género do cidadão, assim como

ocorria ainda na Monarquia. Foi a partir desta “falha” da legislação⁶⁷ que Camila Beatriz Ângelo, médica e viúva, votou em 1911. Ainda que o tivesse feito, dois anos depois, em 1913, foi aprovada nova legislação que especificava literalmente que o voto somente poderia ser exercido pelos homens, cerceando mais uma vez o direito feminino, uma ação no mínimo contraditória para um regime que tanto pregava a igualdade entre os seus.

Sobre essa questão, o Deputado Borges de Barros apresentou uma proposta para o voto feminino, em 22 de abril de 1822⁶⁸, na qual:

Considera que às mães não se deve negar “o direito de votar naqueles que devem representar a Nação”, pois que ninguém dá mais ao país do que “quem lhe dá os seus cidadãos”. Acusa ainda os homens de manterem propositadamente as mulheres na ignorância, receando a sua superioridade. Borges de Barros afirma que as mulheres não têm qualquer “defeito” que as impeça de exercer os seus direitos políticos e que “não há talentos, ou virtudes em que elas não tenham rivalizado e muitas vezes excedido aos homens”. Na defesa do sufrágio feminino, refere a influência que as mulheres exercem em todas as fases da vida dos homens desde a “primeira educação”, o seu patriotismo e a sua coragem em momentos de crise, assim como o papel que podem desempenhar na vida pública. Por outro lado, questiona o facto de uma mulher poder ser o “supremo magistrado da Nação”, negando-se a todas as outras a participação política. Fazendo a apologia da maternidade e do amor filial, termina apelando, pelo menos, ao direito de voto das mães de seis filhos, enquanto não for permitida a participação nas eleições das outras “mulheres que tiverem os requisitos que a lei exigir”. (O Voto das Mulheres (1822), Parlamento Português, s/d).

Independentemente de manifestos destoantes, outros procedimentos puderam ser constatados com o advento da República e que favoreceram a discussão pela busca de uma igualdade. Como por exemplo a publicação de obras⁶⁹, organização de eventos⁷⁰, criação de associações feministas⁷¹ que acabam por surgir com o sentido de esclarecer os direitos adquiridos pelo universo feminino. Uma autocrítica que evidencia um momento de transição não só política, mas, sobretudo, social. Há uma nova perspectiva que, em nosso exemplo

⁶⁷ O Código Eleitoral de 1911 determinava que tinha direito a voto: “todos os portugueses maiores de vinte e um anos, à data de 1 de maio do ano corrente [1911], residentes em território nacional, compreendidos em qualquer das seguintes categorias: 1.º Os que souberem ler e escrever; 2.º Os que forem chefes de família (...)”. Disponível em: *Op. cit.*

⁶⁸ “O Voto das Mulheres (1822)”. Disponível em:

<https://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/voto-mulheres.aspx> Acesso em Julho de 2024.

⁶⁹ DUARTE, Innocencio de Sousa - 1870, *Op. cit.*

⁷⁰ CAIEL. **O que deve ser a instrução secundária da mulher?** Congresso Pedagógico Hispano-Portugues-Americano. Lisboa, Tipografia Moderna, 1892.

⁷¹ 1907 - Grupo Português de Estudos Feministas; 1909 - Liga Republicana das Mulheres Portuguesas; 1912 - Associação de Propaganda Feminista. Cf. VAQUINHAS, Irene - 2000, *Op. cit.*

exposto, busca dotar a mulher de direitos e obrigações que não lhes eram concedidos anteriormente.

No seguimento da cronologia dos direitos femininos temos o exemplo da República. Após a sua implantação em, 05 de Outubro de 1910, existiram outros momentos que trouxeram reformas jurídicas significativas para as mulheres, nomeadamente entre 1910 e 1919. Embora abordassem, para Guimarães, também contradições no próprio texto da lei, como analisamos nos demais períodos. Positivamente, destacamos a Lei do Divórcio⁷² de 3 de Novembro de 1910, “que prevê pela primeira vez os fundamentos tanto para o divórcio como para a separação judicial para ambos os sexos⁷³” e demais especificidades do casamento e, no mês seguinte, em 25 de Dezembro de 1910 temos as denominadas Leis da Família. Essa última pontua o casamento como um contrato civil e determina a legislação de proteção aos filhos, ambas “davam à família aspecto mais equitativo no que respeita à mulher” (GUIMARÃES, 1986, 564). Observamos também a abolição das restrições em razão do sexo em 1917, ratificada em 1918. Questões da liberdade feminina como publicar seus próprios escritos, escolher não utilizar o nome do marido após o casamento, são exemplos práticos inseridos nas novas legislações republicanas, que ajudaram a derrubar uma certa obediência do feminino em detrimento do masculino.

Novamente endossamos as palavras de Elina Guimarães quando diz que “na segunda metade do século XIX deu-se no mundo uma transformação material sem precedentes na história e que ainda não terminou”⁷⁴. Neste momento eclodem diversas associações internacionais, como o *International Council of Women* e o *International Women Suffrage Alliance* e nacionais como a *Liga Republicana das Mulheres Portuguesas* (LRMP) em 1908, derivada do Grupo Português de Estudos Feministas, fundada por Carolina Ângelo, Adelaide Cabete, Maria Veleda e Ana de Castro Osório. A LRMP mostrou uma forma de independência com relação às agremiações masculinas, colocando-se como um exemplo de organização política e social feminina, em que muitas mulheres passaram a atuar ativamente. Outras organizações/eventos que merecem destaque, no início do século XX, são: Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP), em 1914, (**imagem n.º2**)⁷⁵; Cruzada das Mulheres

⁷² Embora promulgada em 1910, a Lei do Divórcio teve por base um projeto de lei, apresentado à Câmara dos Deputados do Reino, ainda em finais de 1800. Cf. GUINOTE, Paulo Jorge - 1994, *Op. cit.*

⁷³ GUIMARÃES, Elina - Evolução da situação jurídica da mulher portuguesa. In *A Mulher na Sociedade Contemporânea*. Cadernos de hoje. Faculdade de Direito de Lisboa, p.21.

⁷⁴ *Idem*, p.18.

⁷⁵ “A direção do CNMP no 2º Congresso Feminista e de Educação (Lisboa, 1928). Da esquerda para a direita, no 1.º plano: Maria Leonarda Costa; Isaura Seixas; Tetralda de Lemos; Maria do Céu Branquinho; Sara Beirão; Rosa Pereira. No 2.º plano: Maria O’Neill; Angélica Porto; Beatriz Magalhães; Adelaide Cabete. No 3.º plano: Fábria

Portuguesas, em 1917; Congresso Feminista, de 1925, movimentos que aparecem como uma resposta para dignificar a mulher, deslocando o seu papel apático dentro daquela sociedade, para uma ativa participação, sobretudo, intelectualizada de seus próprios direitos e deveres.



Imagem n.º2: Membros do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/09/27/sociedade/noticia/cem-anos-lutas-femininas-feministas-portugal-exemplo-pioneiras-1932367#&gid=1&pid=1>. Acesso em Maio de 2023.

Ochoa; Maria da Luz Santos; Zoé Pereira; Mariana Silva; Elina Guimarães; Maria Luísa Amaro; Deolinda Lopes Viera; Cipriana Nogueira; Fernanda Pimentel. Arquivo de História Social do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa”. Imagem disponível em: <https://www.publico.pt/2020/09/27/sociedade/noticia/cem-anos-lutas-femininas-feministas-portugal-exemplo-pioneiras-1932367#&gid=1&pid=1>. Acesso em Maio de 2023.

O feminino toma consciência do seu entorno e começa a atuar para modificá-lo através das alterações vivenciadas e aqui enunciadas, na transição do século XIX para o século XX. As quais nos levam a crer a existência de uma quebra na visão oitocentista da figura da mulher ocidental. Uma imagem até então pautada em uma ética rígida, em códigos de conduta e normativas voltadas ao universo privado e doméstico, e que agora começavam efetivamente a ser questionados. Uma mudança social que passou também a constituir uma alteração também legislativa, como observamos no caso português. São tais especificidades que acabaremos por ver absorvidas a outras esferas, especialmente no que concerne ao universo artístico, como veremos nos capítulos seguintes. A relação artística e representativa do feminino, neste sentido, somam como mais uma mudança prática na vida da mulher, o ensino profissional chegará ao alcance delas, ajudando a colmatar uma marginalização histórica em torno das mulheres artistas.

2 - A participação do feminino no âmbito das Academias de Belas-Artes

Enaltecemos a partir deste momento, a segunda metade do século XIX, mais precisamente os idos da década de 1880, como o novo marco de conquistas feministas, concordando com a afirmação da curadora francesa Magali Philippe-Briat, que disse: “A década de 1880 acabou sendo um momento fundamental, quando passamos de trajetórias pessoais para lutas mais coletivas, que acompanharam uma evolução da sociedade”⁷⁶. Destacamos a parcela que diz respeito não só aos direitos sociais das cidadãs, mas principalmente à reivindicação por um espaço e prestígio igualitário nos campos profissionais, sobretudo, pelas artistas mulheres nesse momento. Um pensamento que vai ao encontro do exposto por Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris (n.1937):

Para mulheres artistas, assim como mulheres no geral, a Revolução Francesa (...) foi estimulante na teoria, mas frequentemente exclusiva e repressiva na prática. Embora seja certamente verdade que alguns dos *filósofos*, o Marquês de Condorcet acima de todos, abriram caminho para o feminismo revolucionário, outros, como Jean Jacques Rousseau, deixaram bem claro que o casamento e a maternidade - e pouco mais além disso - eram vocações ‘naturais’ das mulheres.. (...) Embora politicamente avançada, a Revolução foi em muitos aspectos socialmente conservadora (...) A noção Rousseauiana da mulher como a guardiã “natural” do lar militou fortemente contra a conquista de seu status de ser independente, tanto nas artes como em outros lugares. (NOCHLIN e SUTHERLAND, 1976, p.45. Tradução livre).

Antes de entrarmos no contexto português, cabe uma breve reflexão do que ocorreu em outros países no mesmo período. Embora saibamos que a luta feminina no universo das artes visuais vai muito além da entrada nas Academias, é com o surgimento destas, no decorrer dos séculos XVII e XVIII, que entendemos o início de uma abertura para com a formação acadêmica dessas artistas, assim como acontecia no caso masculino. Neste sentido, sobre a produção artística das mulheres, Griselda Pollock (n.1949) e Rozsika Parker (1945-2010) afirmam que: (...) A prática das mulheres na arte nunca fora proibida absolutamente, desencorajada ou recusada, mas sim contida e limitada em suas funções (...) (PARKER & POLLOCK, 1981, p.170, Tradução livre).

⁷⁶ Magali Philippe-Briat, curadora da exposição: **Mulheres artistas da virada do século 20: a arte da emancipação**, 2021. Disponível em: <https://www.beauxarts.com/grand-format/femmes-artistes-au-tournant-du-xxe-siecle-lart-de-lemancipation/>. Acesso em: Dezembro de 2021.

Deste modo, concordamos que a participação das mulheres no âmbito das Academias de Belas-Artes foi por vezes muito contraditória, como também assume Filipa Lowndes Vicente, sendo-lhes permitido em alguns momentos a inserção no ambiente formativo, porém privadas de igualdade em aceder ao mesmo ensino que os artistas masculinos. Por exemplo, “ainda no século XVII, em 1663, a *Académie Royale de Peinture et Sculpture* parisiense foi inaugurada com o propósito de acolher qualquer artista de mérito, independentemente do seu género, mas décadas depois, em 1706, a abertura inicial foi contrariada com o veto explícito à entrada de mais mulheres.” (VICENTE, 2011, p.105). A *Société Populaire et Républicaine des Arts* de 1793 excluiu as mulheres de suas reuniões, “os membros decidiram fechar as portas às mulheres artistas pois essas eram ‘diferentes dos homens em todos os aspectos’”. (NOCHLIN, 2020, p.94. Tradução livre). E a *École des Beaux-Arts* em Paris e a *Class of Fine Arts of the Institute* em Londres negaram admitir alunas mulheres até o final do século XIX, ou, quando passaram a ser admitidas, tinham que estar em locais distintos aos alunos homens e até mesmo privadas de algumas cadeiras específicas, como o ensino de modelo-vivo e anatomia. Na Academia Portuense de Belas-Artes: “No curso de desenho histórico, as pessoas do sexo feminino que frequentarem a escola de Belas-artes, são obrigadas a todos os estudos e provas exigidas aos alunos, exceto ao estudo do modelo vivo”⁷⁷. Sobre este assunto especificamente, corrobora a fala de Cyrillo, agora no contexto similar português, que, à frente de seu tempo, expõe a proibição que as alunas mulheres passavam e pontua como elas poderiam driblar as proibições, ao sugerir o estudo por estampas, livros especializados, ou até mesmo bons modelos de gesso.

Enquanto as Damas, e semelhantes personagens que não podem assistir às disseções dos cadáveres, e as demonstrações anatómicas em públicas escolas, podem, segundo o empenho que tiverem de aprofundar na Arte, ou estudar a anatomia por boas estampas e podem ter as de um livro estampado em Roma que tem por título, *Anatomia per uso et intelligenza del disegno ricercata non solo su gloriosi e muscoli del corpo humano, ma dimostrata ancora sul e statue antiche piu insigne di Roma* ou alguma estátua anatómica de gesso, ou de qualquer outra matéria (...) ⁷⁸.

⁷⁷ *A Arte Portuguesa*. Revista Mensal de Belas-Artes. Centro Artístico Portuense. 1º ano, n.º 11, novembro de 1882, Porto, pp. 95-96. Cf. GOULÃO, Maria José - **O Ensino artístico em Portugal: subsídios para a história da Escola Superior de Belas-Artes do Porto**. In *Mundo da Arte*. n.º 3, (1989), p. 21- 37.

⁷⁸ DOCUMENTO 2 Academia Nacional de Belas-Artes (Lisboa) Pasta Nº 5 – Papeis desordenados em que se trata da pintura, escultura e architectura O corpo humano sendo a fábrica da mais admirável. In: BRAGA, Helena Sofia Ferreira - **Eis O Exímio Pintor, Douto Cyrillo, Tão Grande Na Lição Como No Estilo Dinâmicas Artísticas Na Obra De Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823)**. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Vol. II, 2021, p.553. Grifo nosso.

A imagem a seguir, **(imagem n.º3)**, nos revela a existência desse ambiente controlado, se assim podemos classificar, em que as alunas mulheres atuavam em classes exclusivamente destinadas à elas. Vemos então a essência do Atelier Humbert, na Escola de Beaux-Arts de Paris, no início do século XX, como vimos, momento crucial que demarca a permissão ao estudo feminino. A fotografia demonstra uma aula de pintura através de um modelo vivo, também uma mulher, já que os modelos masculinos eram proibidos para elas inicialmente.



Imagem n.º3: Ernest Louis Désiré Le Deley, Postcard : Atelier Humbert, 1903, Photo © Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-arts de Paris. Disponível: https://awarewomenartists.com/en/nos_evenements/faire-oeuvre-la-formation-et-la-professionnalisation-des-artistes-femmes-au-xixe-et-xxe-siecles/. Acesso em: 28 de Fevereiro de 2023.

Conjugando a realidade imagética que acabamos de analisar, fica evidente que as mulheres não usufruíram dos mesmos direitos que os homens em sua formação artística. Uma vez ultrapassado o primeiro obstáculo, que era a permissão para a matrícula feminina, outras barreiras continuavam a ser-lhes impostas, em movimentos ora a favor, ora contra a dissolução destas questões. No seguimento desta observação, Patrícia Mayayo nos diz sobre as mulheres artistas:

(...) não gozaram nunca dos mesmo privilégios que os seus colegas homens: apesar de em alguns casos serem autorizadas a participar das reuniões, em nenhuma das academias europeias foi permitido que assistissem às aulas de desenho de modelo nu, darem classes ou competirem por prêmios, como o famoso Prêmio de Roma (...) L'Académie Royale de Paris,

por exemplo, teve no seu início uma política relativamente aberta às mulheres. O próprio Luís XIV declarou que a instituição deveria abrigar todos os artistas de talento, independentemente do seu sexo, e até 1682 sete mulheres haviam sido aceitas. Em 1706, no entanto, a Academia se pronunciou totalmente contra a admissão de mulheres, ainda que na prática algumas mulheres artistas conseguiram aceder às academias ao longo do século XVIII (...) Em qualquer caso, a presença de mulheres artistas no âmbito acadêmico devia ser percebida como uma ameaça, porque em 1770, depois de um grande debate, L'Académie Royale decidiu limitar a 4 o número de mulheres que podiam formar parte da instituição (...). (MAYAYO, 2003, p.34-35. Tradução livre).

O paradoxo entre os alunos homens e mulheres, nomeadamente o jogo entre permissão e proibição, acessos e impedimentos também ocorreu nas academias portuguesas. No ponto a seguir, que tratará especificamente da realidade da Academia Real de Belas-Artes (ARBA) e da Academia Portuense de Belas-Artes (APBA), veremos casos em que uma aluna pediu dispensa das aulas de modelo vivo e foi alertada da obrigatoriedade da cadeira para a boa finalização do curso.

É por intermédio dessa instabilidade enfrentada pelas artistas mulheres, onde a sua presença podia ser considerada uma ameaça, como afirmou Mayayo, que durante o século XVIII, na consolidação de academias europeias, “apenas uma carreira e uma fama excepcionais poderiam garantir às mulheres a abertura das portas das mais prestigiadas instituições europeias, e, mesmo assim, esta nunca era uma abertura total.” (VICENTE, 2011, p.106). Portanto, a participação em premiações e exposições dinamizadas em graus muito acima da média era fundamental para que pudessem ser notadas. Advém desta afirmação nomes como a italiana Artemísia Gentileschi (1593-1652), membro da *Academia de Desenho de Florença*, em 1616; a suíça Angelica Kauffman (1741-1807), membro das Academias de Bologna, Florença e Roma, e uma das fundadoras da *Academia Real de Londres*; a inglesa Mary Moser (1744-1819), da *Academia Real de Londres*; a italiana Rosalba Carriera (1675-1757), membro da *Academia St Luca* de Roma, em 1705 e da *Academia Real de Paris*, em 1720; a alemã Margareta Haverman (1693-1750?) da *Academia Real de Paris*; e as francesas Marie Therèse Reboul (1729-1805), Anne Vallayer-Coster (1744-1818) e Adelaide Labille-Guiard (1749-1803), da *École des Beaux-Arts de Paris*.⁷⁹ Em Portugal, podemos citar os casos de D. Maria da Guadalupe Lencastre e Cardenas (1630-1715), juíza da Irmandade de S. Lucas em Portugal, “feito esse nunca alcançável por outra mulher” (GALLASCH-HALL, 2006, p.68), e de renome em Espanha; ou Josefa de Óbidos (1630-1684) e Ana de Lorena (1691-1761), entre outras.⁸⁰

⁷⁹ Cf. BORZELLO, Frances - **A World of Our Own. Women as Artists**. London: Thames & Hudson, 2000.

⁸⁰ Sobre outros nomes de pintoras portuguesas Cf. ARRUDA, Luísa Capucho; GALLASCH-HALL, Aline - **Mulheres do Século XVIII. Pintoras Portuguesas**. Lisboa: Ela por Ela, 2006.

A combinação entre proliferação de mulheres artistas e a sua exclusão parcial ou total das instituições de ensino artístico e espaços de exposição levou, por um lado, a uma inevitável criação de espaços alternativos, sobretudo em cidades como Paris e Londres, e, por outro, à multiplicação de tentativas para modificar as regras daqueles lugares que as discriminavam. (VICENTE, 2011, p.122).

Por este motivo, visando o fomento de uma participação feminina categórica, neste momento também se deu a criação de grupos que visavam a exposição das mulheres artistas e seus respectivos trabalhos, como ocorreu em 1857 com a criação, em Londres, da *Society of Women Artists* e a *L'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, fundada em 1881. Assim, vemos que existiram exceções pautadas na qualidade da produção das artistas, aliadas com períodos de abertura e outros de proibição e até mesmo a criação de sociedades promotoras de artistas femininas.

Já em um momento posterior, no decorrer do século XIX, houve como consequência dessas ações, uma nova avaliação por parte de algumas instituições que passaram a permitir a entrada feminina, de maneira oficializada.⁸¹ O grande exemplo que passamos a expor centra-se em uma das academias mais importantes da Europa, a já mencionada *École des Beaux-Arts*, de Paris. Apesar da permissão da entrada das alunas mulheres ter sido discutida em anos anteriores⁸², através de reuniões de conselhos escolares, mais precisamente em 1891, a proposta não foi levada adiante. Somente alguns anos depois, em 1896-97, é que as futuras artistas puderam estudar, embora ainda em espaços exclusivos para si destinados. A grande preocupação era a existência de contacto entre jovens de ambos os sexos e como esse controle teria de ser feito para que se mantivesse um bom comportamento dos discentes, como afirma Marina Sauer⁸³.

⁸¹ Tal movimentação não fica restrita às instituições de Belas-Artes, outras instituições de ensino coordenam, na mesma altura, estimular a independência da mulher no âmbito de seus estudos. “Não nos despediremos dos Estados Unidos sem citar um facto, que fechará com chave de ouro essa digressão. O ano de 1861 é uma data memorável nos anais da civilização americana: a legislatura do estado de New York aceitou a oferta que lhe fez o Sr. Matheus Vassar, e decretou que um colégio, para o sexo feminino, que esse benemérito cidadão fundara, fosse incorporado na Universidade, reconhecendo deste modo o direito que as mulheres tem a uma educação superior.”. (A Arte, ano 1, s/d, p.102). Cf. BORZELLO, Frances - 2000, *Op. cit.* “London University em 1871 passou a aceitar alunos de ambos os sexos, mulheres e homens estudavam juntos em muitas das aulas.”

⁸² Cf. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti - **O Corpo Inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX**. In *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, pp. 83-97, jan.-jun., 2007. “Em 1881, fundaram a Union des Femmes Peintres et Sculpteurs (...) Em 1889 (...) o primeiro pedido formalmente encaminhado à instituição era o de que fossem abertas salas separadas para as estudantes (...) Em 1896, as mulheres conseguiram permissão para frequentar a biblioteca da escola (...), onde foram acolhidas apenas em 1897 e após uma luta intensa.”

⁸³ Cf. SAUER, Marina - **L'Entrée des femmes à l'Ecole des beaux-arts : 1880-1923**. École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Paris, 1990. Ver **imagem n.º 6**.

Outra academia que viria a permitir a matrícula de alunas mulheres, ampliando o número de instituições que reconsideraram a sua própria história, foi a *Academia Real de Londres*. Mesmo que, como vimos, fizessem parte dos membros fundadores duas artistas, Angelica Kauffmann e Mary Moser, a entrada de alunas mulheres ocorreu também tardiamente. A citação a seguir, de Filipa Lowndes Vicente, nos ajuda a compreender como muitas artistas mulheres foram impactadas por essas decisões. Através de correspondências, a artista Anna Mary Howitt lamenta a sua condição feminina que a impede de usufruir de um mundo artístico livre, segundo ela concentrado na academia, assim diz:

Ainda na década de 1840, a artista Anna Mary Howitt (1824-1884) escreveu uma carta a Bárbara Bodichon onde manifestou a sua frustração por não poder fazer parte da Royal Academy of Arts: Oh! Como eu gostaria de ser um homem para poder pintar ali. Quando eu vi todos os cavaletes dos estudantes espalhados na sala – muitas telas e cavaletes encostados à parede e, aqui e ali, quadros de “grandes mestres”, uma atmosfera de inspiração perfeita, e depois passei para a segunda sala onde estavam pendurados os quadros de estreia dos académicos, uma pessoa parecia transportada para um mundo artístico mais livre, maior e mais sério – um mundo, infelizmente, de que não podemos desfrutar devido à nossa condição de mulher (...). (VICENTE, 2011, p.128).

Sobre o propósito londrino, ficou expresso também na imprensa portuguesa através da revista *Artes e Letras*, de 1872, onde podemos ler que “(...) também pretende, segundo se diz, abrir as suas portas às senhoras que cultivam as artes e merecem tal distinção pelo seu talento⁸⁴”. Por sua vez, na capital espanhola, na *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, de Madrid, fundada em 1752, as mulheres inicialmente podiam aceder como acadêmicas de honra ou de mérito, título dado geralmente a integrantes da nobreza que pudessem trazer algum nome para a instituição. Ainda no contexto ibérico, na cidade de Sevilha, na *Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungria*, fundada em 1756, mas com antecedentes desde 1660, era vedado o acesso às alunas mulheres.⁸⁵ Todo o processo derivado do acesso ou não das mulheres nas academias de belas-artes não ficou circunscrito à realidade europeia. Já no continente americano as instituições do mesmo gênero também se enquadram na mesma dinâmica.

⁸⁴ *Artes e Letras*. Ano 1. Editores Rolland & Semiond, Lisboa, 1872, p.42.

⁸⁵ Segundo Maria Garganté, da Universidade Autónoma de Barcelona, durante comunicação proferida no Museu Nacional Machado de Castro. A Academia Real de Sevilha era bastante restrita na admissão, inclusive de alunos do sexo masculino. As poucas atribuições de presenças femininas, muitas vezes postas em dúvidas documentalmente, são também relacionadas à académicos de mérito ou honra, como no caso da Academia de Madrid.

Somam-se aos anteriores vários exemplos, que passaram a admitir alunas mulheres, como referido por Vázquez:

Mulheres foram admitidas em 1873 na Academia Gutiérrez em Bogotá, uma das primeiras instituições escolares nacionais. A Escola Nacional de Belas-Artes do México passou a admitir mulheres a partir de 1888. (...) no mesmo período em que a Sociedade Promotora das Artes em Buenos Aires, em 1893, começou a registrar mulheres nos cursos de desenhos. (VÁZQUEZ, 2020, p.10. Tradução livre).

Especificamente no Brasil, a entrada oficial das alunas do sexo feminino, na *Academia Nacional de Belas-Artes de Rio de Janeiro*, só foi estabelecida através do *Decreto nº1159* de 3 de Dezembro de 1892⁸⁶, precisamente no artigo nº 187, que diz: “É facultada a matricula aos indivíduos do sexo feminino, para os quaes haverá nas aulas logar separado.” O Decreto não



Imagem n.º4: Professora Maria do Céu de Vasconcellos de Azevedo e Mello - Abril de 1912. *Arte*. n.º 93, 8º Ano, setembro de 1912, Porto. p.91.

especifica como seriam desenvolvidas as aulas dessa forma, porém, sabemos pela documentação disponibilizada pelo Arquivo Histórico da Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ)⁸⁷, foram 13 as alunas que realizaram as suas matrículas no referido ano de 1892⁸⁸, mostrando uma efetiva participação por parte delas. Ainda no Brasil, Maria do Céu de Vasconcellos de

Azevedo e Mello, (**imagem n.º4**), uma artista amadora da APBA, com uma “educação distinta,

⁸⁶Informação disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1159-3-dezembro-1892-520752-publicacaooriginal-1-pe.html#:~:text=Approva%20o%20codigo%20das%20disposi%C3%A7%C3%B5es,3%C2%BA%20n.> Acesso em: 07 de Abril de 2022.

⁸⁷ Deixamos o nosso agradecimento ao Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro por toda a colaboração prestada.

⁸⁸ Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Belas-Artes. Arquivo Histórico. Livro de Matrículas 1891-1894. Doc.nº. 6189 Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=MuseuDJaoVI&Pesq=relatorio&pagfis=17343>. Acesso em: 10 de Março de 2022.

obtida num meio familiar qualificado”⁸⁹, criou um núcleo de alunas de desenho e pintura decorativa⁹⁰. Azevedo e Mello foi atuante como professora de pintura, desenho e francês, no início do século XX, na cidade de Juiz de Fora, estado de Minas Gerais, no Brasil, em diferentes instituições, até receber provisionalmente um dos “melhores pavilhões do Parque Halfeld até a construção do Colégio Mineiro”. Seu sucesso levou à criação de uma Escola de Belas-Artes, adida ao novo Colégio Mineiro Americano, ganhando destaque na imprensa, que dizia: “A sua aula é frequentada regularmente por umas vinte alunas; e, sem melindrar nenhuma, porque a assiduidade, o estudo, o bom porte é de todas, merecem atenção especial às Senhoras D. Cecília Carneiro, D. Helena Mascarenhas, D. Sylvia Mascarenhas, D. Tita Vieira, D. Maria Vieira (...)” (imagem n.º5)⁹¹.



Imagem n.º5: Professora Maria do Céu de Vasconcellos de Azevedo e Mello (ao centro) e suas alunas. *Arte*. n.º 93, 8º Ano, setembro de 1912, Porto. p.89.

O exemplo dessa escola no Brasil nos remete ao tema do ensino privado que, em contrapartida, foi uma solução alternativa dada a tardia permissão das academias públicas. “Enquanto lutavam para serem aceitas no ensino público, as mulheres artistas tiveram que buscar centros de formação alternativos. Muitas recorrem às chamadas «académies payantes»

⁸⁹ *Arte*. n.º 93, 8º Ano, setembro de 1912, Porto. p.89.

⁹⁰Cf. MONCÓVIO, Susana - **O Centro Artístico Portuense (1880-1893). Socialização do Ensino, da História e da Arte Moderna no Portugal de Oitocentos**. Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014. Por uma breve nota deste estudo, conseguimos aceder à fonte da notícia, bem como publicar aqui as imagens e demais informações inéditas.

⁹¹ *Arte*. n.º 93, 8º Ano, setembro de 1912, Porto. p.89.

(academias pagantes), que começaram a proliferar, em número crescente (...)” (MAYAYO, 2003 p.43). Neste caso, a Académie Julian, fundada em 1868, por Rodolphe Julian, em Paris, resulta em um melhor exemplo para nós:

Se atendermos à realidade parisiense, modelo seguido em vários domínios da vida social e cultural do país, a situação do ensino oficial das Belas-Artes demonstra uma postura quiçá mais fechada, pois, apenas em 1897 as mulheres seriam admitidas na École des Beaux Arts. Das diversas escolas e academias particulares salientou-se a Academia Julian, fundada por Rodolphe Julian em 1868 e frequentada por alunos de diversos pontos do mundo, o que contribuiu para a sua popularidade. O método desta Academia, seguindo o modelo oficial, cumpria um programa de preparação para os exames de admissão à École, baseado no estudo do nu, e por ambos os sexos. No entanto, a moral social levaria a que o ensino fosse dado de forma separada para cada sexo. (MONCÓVIO, 2009, vol.I, p. 35).

A realidade da Académie Julian nos mostra uma inovação ímpar, para além de aceitarem alunas do sexo feminino era-lhes permitida também a frequência em aulas de modelo vivo, como vemos a seguir na **(imagem n.º 6)**. Uma diferença bastante significativa se compararmos com os casos das academias públicas que tanto tardaram em aprovar o ensino feminino e suas permissões adjacentes. Não podemos afirmar que somente o período histórico, que para nós



Imagem n.º6: Aula de Modelo-vivo. Academie Julian. Século XIX. Disponível em: https://verat.pagesperso-orange.fr/la_peinture/Marie_Bashkirtseff2.htm. Acesso em Janeiro de 2022.

marcou uma emancipação social e política feminina, na Europa, se apresentou como único e principal fundamento para essa ação. Indagamos também se a necessidade dessas instituições em angariar novos alunos, aumentando a faturação através dessa nova demanda, tivesse por de trás como uma grande motivação também.

(1886); Falker (1887-88) Aurélia de Souza (1887-88); Alice Grillo (1894)⁹⁴; Sofia de Souza (1900), Isabelle d'Ornellas (1901)⁹⁵, Nogueira (1915-20)⁹⁶.

Outra academia privada francesa, também pode ter sido uma instituição receptora de alunas de distintas nacionalidades, a Academia Colarossi. Intitulada com o sobrenome de seu criador, o escultor italiano Filippo Colarossi, funcionou entre 1870-1930, admitindo alunas mulheres e a participação delas em aulas de modelo nu, similar ao que acabamos de ver na Academia Julian. A famosa escultora Camille Claudel (1864-1943) foi uma de suas alunas. Nesta direção, buscamos documentação que pudesse comprovar a passagem de nossas artistas, abordadas no 4º capítulo, por exemplo a da escultora portuguesa Albertina Falker. Uma vez que ela teve como mestre o francês Jean Antoine Injalbert (1845-1933)⁹⁷, que foi professor na Colarossi, para além da *École de Beaux-Arts*, era uma possibilidade; porém, não encontramos registros da Academia Colarossi nos arquivos nacionais⁹⁸.

Embora tendo uma liberdade mais acentuada se comparada aos exemplos públicos, devemos ter em conta que certos tipos de exclusão também ocorriam no ambiente particular, impactando a participação efetiva das mulheres. O valor cobrado por essas academias era exacerbado, o que somado às outras problemáticas enfrentadas pelo sexo feminino, como o preconceito social e moral, a barreira financeira acabava por privilegiar as alunas de classes sociais mais elevadas. À vista disto, algumas academias e escolas de ofícios privadas às damas, o valor apresentava-se de 3 a 5 vezes maior do que o cobrado a um aluno do sexo masculino para efetivar os seus estudos⁹⁹.

⁹⁴ Aluna da Academia Portuense de Belas-Artes entre 1889 e 1893, Alice Amália da Silva Grilo (1870-1945).

⁹⁵ Acreditamos que possa ser o nome que figurou na *Fábrica de Louça de Sant'Anna de Isabel d'Ornelas de Vasconcelos*. Nascida em 2 de Setembro do ano de 1871, na Quinta das Almas no Funchal. De uma família influente, filha de Agostinho Ornellas, embaixador e académico, esteve sempre envolvida com personalidades intelectuais. Foi discípula de José Malhoa, Bouguereau e Brouillet, os dois últimos em Paris, professores da Beaux-Arts e Julian, o que corrobora nossa linha de pensamento. Cf. COUCEIRO, Gonçalo - **Elementos para a História da Fábrica de Faiança e Azulejos de Sant'anna, desde 1741**. In *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, 3ª série, nºs 32 a 34, 2004.

⁹⁶ Ver anexo nº III - Documentação referente às alunas portuguesas da Académie Julian. Arquivos Nacionais Franceses, cotas 63AS/10 e 63AS/11.

⁹⁷ Escultor francês de grande renome e professor da Academia de Belas-Artes de Paris. Cf. QUEIROZ, Ana Paula Pereira - 2003, *Op.cit.* p.33.

⁹⁸ Segundo informações não oficiais de várias páginas consultadas, muitos registros da Academia Colarossi foram queimados, na década de 1930, propositalmente pela esposa de Filippo Colarossi, como represália pelo comportamento infiel dele. Outra página, dedicada a genealogia, desmente essa informação pelos dados cronológicos, mas não explica o fato da lacuna documental. Cf: <https://gw.geneanet.org/garric?lang=fr&n=colarossi&oc=0&p=filippo> Acesso em maio de 2023.

⁹⁹ Cf. *The Artist is Female* - Marieke Schroder. Prod. Thali Media, 2017, 75 min. RTP "Mulheres na Arte".

Grande parte destas academias aceitavam estudantes do sexo feminino, mas os preços de matrícula para as mulheres eram muito mais elevados que os dos homens, desta forma, somente as artistas com mais dinheiro, a maioria estrangeiras, podiam custear esse tipo de ensino. Por outro lado, na maior parte destes estúdios privados somente era permitido desenhar partes isoladas da anatomia, raramente o corpo inteiro. A famosa Académie Julian, na qual foram formados muitos artistas de vanguarda, era um dos poucos centros que ofereciam a possibilidade de trabalhar com modelos (masculino e femininos) parcial ou totalmente nus. (MAYAYO, 2003, p.44. Tradução livre).

Assim sendo, determinadas práticas artísticas passaram a ser aceitas “como um hobby para as mulheres da boa sociedade. Apenas mulheres de famílias artísticas, ou financeiramente privilegiadas, por meio de seus pais ou maridos, foram consideradas ‘profissionais’”.¹⁰⁰ Uma realidade também vista em Portugal, e que não exclui o nosso campo de análise escultórico, apesar da escultura não ser considerada uma “arte feminina”, como o bordado e a pintura, por exemplo. Neste espectro podemos referenciar Maria Luísa de Sousa Holstein, a 3ª Duquesa de Palmela, que ganhou notoriedade para além da filantropia, mas também por sua origem aristocrática, principalmente na imprensa¹⁰¹. Aliado a condição social, outro exemplo que corrobora para um efetivo reconhecimento do trabalho artístico feminino eram as relações profissionais que estas detinham com artistas homens. Em Portugal sublinhamos o caso do escultor António Teixeira Lopes (1866-1942), que possuía muitas discípulas, das quais nos chegaram variadas informações, mais bem tratadas no decorrer do 4º Capítulo, dedicado às artistas, como são os casos das escultoras Alice de Azevedo (1885-1966)¹⁰² e Ada da Cunha (1886-1981)¹⁰³.

A análise das linhas de raciocínio de Mayayo e Nochlin nos permitiu refletir o caráter dicotómico que houve historicamente no tratamento dos estudos artísticos ligados ao universo feminino. A problematização de ambas nos deixa claro que a proibição não era uma realidade geograficamente corrente, muito menos circunscrita a um dado período. Houve alterações, como bem colocamos no exemplo máximo do ensino público *versus* o ensino privado que observamos anteriormente.

¹⁰⁰ Magali Philippe-Briat, 2021, *Op.cit.*

¹⁰¹ *O Occidente* - Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro. 17º ano, XVII volume, nº546, 21 de Fevereiro de 1894. “Grande pelo talento, grande pelo espírito, grande pelo nascimento, grande pela riqueza, grande pela posição proeminente, que ocupa na nossa sociedade (...) Primeira entre as fidalgas pela sua suprema elegância, pela sua alta distinção; primeira entre as artistas pelo seu talento prestigioso, que todos os dias se afirma radiantemente em primorosas esculturas, que são não só uma glória para a artista como também um triunfo para a arte portuguesa (...) Fidalga, a duquesa de Palmela ocupa lugar à parte na alta sociedade portuguesa, pela maneira única como sabe consorciar as tradições da raça com as elegâncias modernas (...)”.

¹⁰² Documento de registo de batismo de Alice d’ Azevedo (28-10-1885 / 17-06-1966). Arquivo Distrital do Porto. Paróquia de Vitória. Livro n.º 45, registo n.º 16, 1886. Cota: E/3/2/2 - 408.

¹⁰³ Documento de registo de batismo de Ada da Cunha (11-09-1886 / 04-06-1981). Arquivo Distrital do Porto. Paróquia de Vila do Conde. Registo de Baptismo, livro n.º 26, 1884/1888. Cota: E/9/7/4 - 158.1

A atitude das academias de artistas para com as mulheres era antes, e no século XVIII, contraditória. Por um lado, algumas mulheres foram eleitas membros pela maioria dessas instituições. Por outro, a eleição não significava admissão a todos os privilégios usufruídos pelos membros masculinos. Alguns não permitiam que as mulheres participassem das reuniões, outros permitiam. Nenhum deles permitia que frequentassem aulas de desenho ou lecionassem, concorressem a prêmios ou ocupassem cargos. Sua eleição era essencialmente honorífica, como a concessão de um diploma honorário. Embora admitindo que algumas mulheres atingiram um nível louvável de realização artística, apesar das desvantagens por elas enfrentadas, sobretudo das limitações à sua formação, as academias continuaram a excluir as mulheres de quase todos os seus estabelecimentos de ensino e de qualquer papel de responsabilidade em suas administrações. (NOCHLIN e SUTHERLAND, 1976, p.36. Tradução livre).

Sendo ou não uma ameaça à hegemonia masculina, apesar de toda a limitação e contradição cultural, social e política, mulheres artistas existiram e o seu número cresceu consideravelmente durante a transição dos séculos que aqui abordamos (XIX a XX). A questão de não nos chegarem informações sobre elas, se compararmos com a quantidade de artistas homens evidenciados pela historiografia, não está provavelmente relacionada a uma falta de habilidade ou competência. Tal resultado pode indicar que os seus caminhos tenham sido muito mais árduos e sua produção periférica e marginalizada dos grandes circuitos, exemplificada pela entrada tardia e cerceada em muitas academias. Neste mesmo sentido corroboram Roszika Parker e Griselda Pollock, dizendo que: “o acesso restrito a educação artística académica tem sido frequentemente representada como uma forma de efetiva discriminação, a qual evitou que as mulheres estivessem aptas a contribuir em todos os géneros de arte.” (PARKER e POLLOCK, 2013, p.35. Tradução livre). Assim, a atuação das mulheres enquanto profissionais, na Europa, decorreu de uma longa trajetória, tendo por exemplo na Alemanha a 1ª geração de artistas, declaradas como tal, somente a partir do final do século XIX, exemplo de Gabriele Munter (1877-1962)¹⁰⁴. Neste ponto, apresentamos novamente Nochlin, que expõe sua argumentação sobre a não existência de grandes artistas mulheres:

A questão “Por que não existiram grandes artistas mulheres?” nos levou a concluir, até agora, que a arte não é uma atividade autônoma e livre de um indivíduo superdotado, “influenciado” por artistas anteriores e, mais vaga e superficialmente, por “forças sociais” mas sim que a situação total do fazer artístico, tanto em termos do desenvolvimento do artista, quanto da natureza e qualidade da própria obra de arte, ocorrem em uma situação social, são elementos integrantes dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais

¹⁰⁴ Cf. *The Artist is Female* - Marieke Schroder. Prod. Thali Media, 2017, 75 min. RTP “Mulheres na Arte”.

específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de patrocínio, mitologias do criador divino, artista como *he-man* pária social. (NOCHLIN, 1998, p.158. Tradução livre).

Segundo Filipa Lowndes Vicente: (...) o aumento exponencial de mulheres artistas ao longo do século XIX - sobretudo na Europa ou nos Estados Unidos da América, mas não só - também levou a uma menorização do seu estatuto.” (VICENTE, 2011, p.162). De uma forma ou de outra, em termos quantitativos, o percurso dessas artistas, bem como, obras provenientes de seus trabalhos, acabam por ser abordados em número radicalmente menor, se comparados aos estudos de artistas masculinos. Vemos um verdadeiro silêncio historiográfico que precisa ser problematizado para podermos compreender o papel exercido por essas artistas e, sobretudo, o impacto por eles ocasionado na prática artística na viragem do século XIX para o XX. Nos fala novamente Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris, sobre a importância de realizar estudos como o nosso, tornando: “mais amplamente conhecidas as realizações de algumas artistas plásticas cuja negligência pode, em parte, ser atribuída ao seu sexo e aprender mais sobre por que e como as mulheres artistas surgem pela primeira vez como raras exceções (...)” (NOCHLIN e SUTHERLAND, 1976, p.11).



Imagem n.º9: Alunas do curso de escultura da Escola de Belas-Artes de Paris, festejando a conclusão do ano letivo. (O

No caso público francês aqui mencionado, ainda que tardia, a presença feminina desencadeou uma entrada constante de novas estudantes nas décadas seguintes. Encontramos referências na imprensa nacional que colocam Paris, através da *Académie de Beaux-Arts*, como centro protagonista das mulheres artistas no início do século XX, mais precisamente em

1913, como podemos constatar, **imagem n.º9**. Nela vemos que as alunas frequentavam, possivelmente, as aulas em grupos exclusivamente femininos, como sugere o enquadramento abaixo. São alunas do curso de escultura que festejavam a conclusão do período de formação, o que é pontuado pelo periódico como um incentivo ao ensino português, que até então estimulava as mulheres ao ensino somente de áreas consideradas aptas para o mundo feminino,

como o caso da música e da pintura. Assim nos diz o artigo da imprensa: “vê-se que em França o belo sexo frequenta largamente os cursos de Belas-Artes, não se limitando só à música, como entre nós sucede, mas entrando pelos domínios da pintura e escultura (...). (O OCCIDENTE, 36º ano, vol. n.º 1253, pp. 327, 1913).

Ainda que em caráter quantitativo os números de estudantes do sexo feminino possam ter sido maiores na escola de Paris, como sugere a **imagem nº9**, principalmente no caso da cadeira de escultura, Portugal foi precursor na oficialização da matrícula de alunas mulheres em 16 anos, em 1881, contra 1897, no caso francês. Um pioneirismo que pode ser explicado pela característica geográfica do país, por estar na periferia do continente, o que pode argumentar uma menor rigidez para com as determinações do estatuto social da artista mulher: “O caráter periférico de Portugal em relação aos grandes centros de arte e uma menor institucionalização artística terão levado à existência de uma menor regulamentação que, paradoxalmente, acabou por beneficiar o acesso das mulheres ao ensino artístico.” (VICENTE, 2011, p.116).

Concordamos com o entendimento de que Portugal, ao estar afastado das capitais europeias mais importantes no cenário artístico europeu, como Paris, por exemplo, possa ter gerado uma forma de contornar o envolvimento feminino, com a atribuição de títulos de académico de mérito¹⁰⁵. E, posteriormente, o próprio surgimento tardio das academias em nosso território, em quase um século se compararmos às demais academias citadas¹⁰⁶, apesar de problemático em muitos aspectos, contribuiu para a abertura das instituições às alunas mulheres. Para além de que, no decorrer do século XIX, algumas questões levantadas pelos processos revolucionários do século XVIII, a principal relativa ao sufrágio feminino e os direitos políticos e sociais das mulheres, estavam mais maduras e mais bem problematizadas, podendo compor um alicerce mais consolidado para as alterações.

¹⁰⁵ Antes de 1881, as mulheres podiam aceder às academias portuguesas como “acadêmicas de mérito”, que assumimos ser uma forma de contornar a sua não frequência enquanto alunas. Uma nomenclatura que melhor abordaremos no ponto 2.2, deste capítulo. Essas mulheres académicas também apareciam em catálogos de exposições, vinculados tanto à ARBA quanto à APBA. Por exemplo, no catálogo da ARBA, exposição de 1843, aparecem nomeadas “obras de diferentes artistas e mais pessoas particulares trazidas à exposição”, realizadas por D. Maria Guilhermina, D. Maria Carolina e D. Balbina Emília Rafael. Já no catálogo da exposição de 1856 aparece nomeada na sessão de “objetos especiais” D. Maria José Teixeira de Carvalho Sampaio.

¹⁰⁶ Não podendo ser esquecido o facto que, em um primeiro momento, Portugal aparecia no cenário internacional já no final do século XVIII, com a fundação da Academia Portuguesa de Belas-Artes em Roma, precisamente no ano de 1712, durante o reinado de D. João V. Momento em que já houve “uma reflexão sobre a determinação de promover um programa de ensino artístico.” (DEGORTES, 2016, p.138). Cf. DEGORTES, Michela - **Ensino Artístico no Estrangeiro e Relações Internacionais: O caso da Academia Portuguesa de Belas-Artes em Roma**. In NETO, Maria João Baptista; MALTA, Marize - *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX*. Caleidoscópio, 2016, pp. 137-147.

Importante ressaltarmos que, embora as alunas estivessem ausentes nas academias portuguesas, até finais de 1800, nunca houve uma ação efetiva contrária à sua entrada de maneira oficial. O que existia era uma omissão literal que expressasse que alunos de ambos os sexos pudessem estudar, mas nunca uma proibição, como veremos mais à frente.

A visão sobre o que era ser uma artista era contrária ao que se esperava da postura social e longínqua da imagem perfeita, presente no inconsciente coletivo da época, de como uma mulher deveria ser. Em uma das grandes obras referenciais da História da Arte Ocidental, de Giorgio Vasari (1511-1574)¹⁰⁷, em que retrata a biografia de artistas de grande renome, somente uma artista mulher nos é apresentada, a escultora do Renascimento Italiano Madonna Properzia de' Rossi (1490-1530). Embora Vasari lhe faça elogios sobre suas distintas capacidades técnicas e afirme sobre a existência de outros grandes nomes femininos “que em nenhuma outra era os seus talentos poderiam ser melhor reconhecidos” (VASARI, 1991, p.340), ele realiza comentários distintos aos artistas homens e diversas vezes elogia qualidades que nada estão ligadas à sua profissão. Como exemplo: “Essa mulher era muito bonita tocava e cantava melhor que qualquer outra mulher na cidade”; ou “a pobre mulher estava tão apaixonada por um lindo jovem” (VASARI, 1991, p.340). Uma expressão nítida que vai ao encontro do grande estereótipo que sempre marcou a diferença do tratamento dado aos artistas homens e mulheres perante a sociedade. Enquanto os primeiros eram sempre retratados na boêmia da vida de artista, seja na literatura ou na música, por exemplo, sempre de forma positiva, elas quando se destacavam, eram questionadas na sua honra e moral, além de acusadas de agir dentro da esfera da masculinidade, ou até mesmo ofuscadas pelos seus parceiros artistas¹⁰⁸.

Por este tipo de pensamento, muitas profissionais foram direcionadas ao estudo das artes decorativas, por exemplo, consideradas mais femininas. Como corrobora Cyrillo, relacionando a delicadeza e a pintura que juntas dignificam ainda mais o “papel inato” da feminilidade das senhoras.

(...) Mas se esta científica Arte, pela sua beleza e profundidade, tem sido digna da aplicação de muitos homens da mais alta esfera, não deixa ela também de ser igualmente própria, ou talvez, mais própria ainda, para as Senhoras; principalmente naqueles casos em que são mais necessárias a graça, e a delicadeza: assim tem feito as nações conhecedoras o maior apreço das obras da Sirani, da Sophonisba, da Rosalba, e de muitas outras, cujos nomes fazem tanto honra ao belo sexo, como às suas pátrias (MACHADO, 1817, pp. 4 e 5).

¹⁰⁷ Cf. VASARI, Giorgio. *The lives of the Artists*. Oxford World's Classics. Oxford Press: New York, 1991.

¹⁰⁸ Um dos casos mais notórios é o da escultora francesa Camille Claudel (1864-1943), que lutou contra a própria família para seguir o caminho artístico e foi abandonada posteriormente pelo seu mestre e amante, o escultor francês Auguste Rodin (1840-1917). Como afirma Filipa Lowndes Vicente, a criação artística era sempre vista como antagonica ao género feminino, olhando para essas artistas “primeiro como mulher e, depois, como artista”. (VICENTE, 2011, p. 113)

Por seu escrito, podemos imaginar o que seria o caso das mulheres que escolhessem o campo escultórico. Para além das dificuldades já explícitas, a própria execução desta arte era vista como árdua e, consequentemente, masculinizada. Entendimento perpetuado por um dos escultores mais célebres da História da Arte, Michelangelo Buonarroti:

O peso da convicção deste Escultor projectou uma longa crença social, ideológica e cultural que fixou a leveza e gentileza feminina como oposta à força masculina que se exteriorizou também na prática e teoria artística. Será que a excepcionalidade da *persona* de Michelangelo o poderia fazer concluir que existem percursos anticonvencionais no feminino? Não era ele amigo tão caro da notável poetisa Vittoria Collona? É certo que as mulheres tiveram que trilhar um caminho demorado até mostrarem que eram aptas para esculpir, sobretudo os materiais duros (...). (LEANDRO In LEANDRO e SILVA, p. 17, 2016).

Desta forma, ao trabalharem com escultura e estatuária incorriam em uma “conduta invulgar” que contrapunha o levar a cabo suas “funções naturais de mulher”. Uma vez que o nosso corpo, enquanto ser social, constitui-se de códigos ideológicos decorrentes de uma visão de mundo, como afirma o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002): “O mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes. Este programa social de percepção incorporado aplica-se a todas as coisas do mundo (...)” (BOURDIEU, 2013 p. 24). Sua visão aplica-se a todas as esferas, sem deixar de lado o universo artístico. Um grande exemplo da construção social artística do feminino, que apresenta uma clara divisão entre os sexos, foi formulada e corroborada pelo já mencionado Michelangelo Buonarroti. Obviamente um homem de seu tempo, em um contexto em que não se discutia o papel da mulher, acabou por mostrar um exemplo de como a sua sociedade já estava dividida em papéis biológicos, de acordo com o sexo. Através de sua explanação, podemos compreender a ocorrência de muitos outros casos e que, consequentemente, impactaram a existência de muitas artistas mulheres. Sobre a posição hierárquica superior à que o masculino incorre face ao feminino, essa não carece de nenhuma justificação em nossa sociedade, é quase sempre tratada como um facto consumado, o que nos ajuda a explicar o tratamento díspar entre os artistas homens e as artistas mulheres no decorrer da história da arte, como afirma Bourdieu: “A força da ordem masculina nota-se por prescindir de qualquer justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não vê necessidade de ser enunciada por discursos que visem legitimá-la. A ordem social funciona como uma inversa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina em que se baseia (...)”. (BOURDIEU,

2013, p.23). Este trecho destacado da obra¹⁰⁹ de Bourdieu vai ao encontro da nossa interpretação entre os polos masculino e feminino. A ordem social evocada por Bourdieu é traduzida como responsável pela construção de ambos os gêneros, dentro de um espaço e tempo. Nessa lógica, o masculino estabelece uma ordem natural de liderança. Sua presença não necessita de uma justificativa para que ocupe um determinado lugar, como ocorre no caso do feminino. Transportando tal exemplo para o campo escultórico, os homens ocupam maioritariamente essa área, pela necessidade física que ela exige, sendo a mesma considerada inata aos homens e não às mulheres. A robustez física do corpo masculino apresenta-se para nós quase como uma justificativa “natural” que acaba por excluir as mulheres, sob a argumentação de não possuírem a força física igualmente necessária. Esse é apenas um exemplo, em termos de diferenciação de gênero, porém, muitos outros fatores são utilizados como forma de exclusão do feminino. Interiorizar o entendimento de gênero, enquanto construção social, embora não seja o alvo primário desta tese, acaba por ser fundamental para interpretarmos as dificuldades históricas impostas às mulheres e compreendermos a evolução do papel de gênero e como este é percebido e causa mudanças na ação histórica dos indivíduos.

Como reforçamos inicialmente, o contexto social feminino alterar-se-á na transição dos dois séculos (XIX e XX): uma mudança sutil, mas contínua, com avanços e conquistas muitas vezes sentidos muitas décadas à frente. “Ao longo do século XIX algumas mulheres artistas foram entrando em gêneros pictóricos até então considerados masculinos (...) se consolida o ideal burguês de feminilidade: o da mulher modesta e recatada” (MAYAYO, 2003, p.40). Neste dado momento a visão machista e patriarcal começa a ser questionada de forma mais assertiva, embora ainda muitas artistas sejam reconhecidas por sua beleza e não pelo seu talento. A mulher passou a ser vista além de uma companhia sexual e no campo artístico o seu papel começou definitivamente a distanciar-se do amadorismo. “A ideia da mulher artista não parecia mais incomum. Imagens de artistas mulheres estavam em todos os lugares.” (BORZELLO, 2000, p.126).

Na sequência, compreendidos os caminhos traçados pelas mulheres no continente europeu a nível político e social, aliados ao campo das artes visuais, pretende-se agora pensarmos como foi estruturada a evolução cronológica da presença feminina no âmbito das academias portuguesas. Como tais ideias e influências foram sentidas e absorvidas em Portugal e ao mesmo tempo identificar, através do levantamento documental realizado e a sua reflexão, como e de que forma as artistas foram ganhando paulatinamente o seu espaço em um universo

¹⁰⁹ BOURDIEU, Pierre - **A Dominação Masculina**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2013.

até então dominado pelos homens. O foco insere-se em compreender a participação e inserção das mulheres no ambiente académico. É importante salientar que os dados quantificados ao longo do texto correspondem ao espólio da Academia de Belas-Artes de Lisboa e da Academia Portuense de Belas-Artes, em suas denominações iniciais, fundadas em 1836, “(...) com um atraso de quase três séculos relativamente às primeiras academias, fundadas em Itália na segunda metade do século XVI (Florença e Roma) ou de cerca de dois séculos no que se refere à Académie Royale de Peinture et Sculpture de Paris, que datava de 1648.” (CALADO & FERRÃO, 2013, p.1107), mas que buscavam importar as bases do ensino académico praticado em suas semelhantes estrangeiras.

2.2 As academias de Belas-Artes de Lisboa e Porto e a reforma de 1881¹¹⁰

Nossa prerrogativa aqui não pretende apresentar ou recriar uma linha investigativa das bases para uma Academia em Portugal. Sendo a arte invocação, a qual implica uma investigação, procuramos problematizar os meandros de tal trajetória sempre com o objetivo central de compreendermos as práticas e representações, no campo escultórico, ligadas à imagética do feminino. Embora, importe referir que somente no ano de 1836, como falaremos nos pontos a seguir, com os “diplomas que fundaram as Academias de Lisboa e do Porto - se institui, mais ampla e dignamente, o ensino reunido dos vários ramos de Belas-Artes.”. (MONTEZ, 1960, p.28). No que tange ao ensino da escultura, que versa o mote deste trabalho, é importante fazermos referência também aos seus antecedentes específicos em Portugal. Sobre este tema trazemos o trecho em destaque, escrito por Miguel Figueira de Faria, expondo que:

Desde Cirilo Wolkmar Machado que o ano aceite para a fundação da Aula de Escultura de Mafra tem sido o de 1753, coincidindo a notícia com a nomeação do italiano Alexandre Giusti para aquela obra . Registe-se, porém, outra versão oitocentista que fixa em 1750 o início da referida aula, informação que tem origem, aparentemente, no expediente do Ministério do Reino ganhando expressão no diploma de Passos Manuel fundador da Academia de Belas-Artes em 1836. (FARIA, 2000/01, p.97).

¹¹⁰ Ver Anexo II - Quantificação geral dos primeiros registos de matrículas femininas na ARBA e EBAL, entre 1881 e 1923, por cadeira. E, quantificação geral dos primeiros registos de matrículas femininas na APBA e EBAP, entre 1837 e 1927, por cadeira.

Datações que se sobrepõem muitas vezes, mas nos direcionam para um conjunto de ações práticas que foram se desenvolvendo no decorrer do século XVIII e tiveram o seu ápice no século XIX, com o advento de ambas academias. Agora, focados nos momentos posteriores à fundação, encontra-se então o nosso ponto de partida. “O projeto de reforma elaborado pela Comissão de 1875 - projeto em que já se previa a criação de duas Escolas Superiores de Belas-Artes - não chegara a converter-se em lei. Mas nele colhera, a Comissão de 1879, elementos para a reorganização de 1881 (...)”. (MONTEZ, 1960, p.29). Em nosso recorte temporal, o ano de 1881 torna-se o momento chave para darmos início a um pensamento concreto no que diz respeito à presença feminina na realidade do ensino das Belas-Artes em Portugal.

Em acordo com a documentação encontrada tal presença nunca foi impedida de forma oficial em seus regulamentos. Há ainda registros na imprensa que evidenciam a necessidade de amplitude do ensino para as mulheres, já no início do ano de 1880. Utilizando a proposta de reforma, elaborada pelo professor da ARBA, Miguel A. Lupi, destaca-se:

O sr. Miguel A. Lupi distinto professor da nossa Academia das Belas-Artes, acaba de publicar um plano de reforma de ensino das artes em Portugal, obra cuidadosamente elaborada e na qual se encontram muitas indicações aproveitáveis, tanto no que diz respeito à nova organização do estudo progressivo das matérias artístico literárias que devem buscar a educação do artista (...) São estes segundo o nosso modo de ver os meios eficazes para preparar uma geração apta a compreender as suas necessidades e interesses artísticos, devendo observar-se que estes cursos especiais deveriam igualmente ser facultados às mulheres cuja educação se resume ainda nos estreitos limites dos antigos preconceitos. (*O Occidente*, n.º50, 15 de Janeiro, 1880, p.10).

Resulta bastante significativo a citação publicada a sua pretensão em sanar os “antigos preconceitos” para com a formação do feminino. Algo que chama a atenção e que precisa ser visto pela própria Academia. Não sabemos se na altura os debates se estenderam para outros meios, porém, é certo que a partir do ano de 1881, encontramos as primeiros matrículas de alunas mulheres na ARBA e na APBA, embora os primeiros registros de frequência, como amadoras, exista a partir de 1879, como veremos mais à frente. O ano de 1881 não foi um mero acaso: em 22 de Março de 1881 foi promulgado o *Decreto-Lei* denominado como *Reforma das academias de bellas artes de Lisboa e Porto*. Segundo José-Augusto França, (1922-2021), era uma reforma já estruturada em anos anteriores: “Em 1879, José Luciano de Castro, Ministro do Interior do primeiro governo “progressista” de Anselmo Braancamp, como sabemos, encarregou o vice-inspector da Academia de Lisboa, Delfim Guedes, nomeado no ano anterior,

de estudar uma reforma de ensino artístico (...) A reforma, porém, só foi decretada em 22 de Março de 1881 (...) (FRANÇA, 1990, p.60 e 61)”

É já nessa nova fase do seu historial (que perdura até ao fim do regime monárquico) que decorre nova reforma de ensino artístico, em 1881, a qual ratificou algumas inovações curriculares já antes introduzidas, definindo-se uma separação estratégica entre a Escola de Belas-Artes de Lisboa, vocacionada para finalidades primordiais de ensino, e a Academia Real de Belas-Artes propriamente dita, vocacionada para fins culturais, de inventariação e de salvaguarda. (SERRÃO, 2016, p. 45).

Além dos pontos evidenciados por França, vemos a exposição de Vítor Serrão, que vai ao encontro de nossas problematizações, sobre o citado *Decreto-Lei* que evoca em seu título II, capítulo VIII, o seguinte: “Dos alunos (...) Art. 54º Serão admitidos à matrícula em qualquer destas classes, os indivíduos de ambos os sexos que o requererem ao inspetor da academia.”. Um momento crucial, pois foi então somente a partir de 1881, com a nova “reforma do ensino académico” em que temos de maneira clara e objetiva a permissão de matrícula para alunas do sexo feminino, seja na APBA, seja na ARBA. Sobre esta última afirma Maria Helena Lisboa:

Segundo o disposto nos estatutos das Academias de Belas-Artes, ao contrário do texto legal de 1823 que procurara criar a primeira instituição deste género no país, não se previa de forma explícita a abertura dos seus cursos a alunos do sexo feminino, todavia, também nenhuma disposição estatutária lhes impedia nem a matrícula nem a frequência dos seus cursos. Mais tarde, no texto da reforma de 1881, volta a explicitar-se que seriam admitidos alunos de ambos os sexos (...). (LISBOA, 2007, p.137).

Lisboa nos diz que a reforma de 1881 explicita a admissão de “ambos os sexos”. Importante frisar que não encontramos nos estatutos anteriores, seja da ARBA, seja da APBA, qualquer proibição de matrícula de alunas mulheres. Os textos simplesmente não fazem menção direta ao sexo dos discentes. Indiretamente, em um dos regulamentos para pensionistas, datado de fevereiro de 1880 no seu artigo 2º, parágrafo 3º, é frisada a necessidade de comprovação das obrigações para com o recrutamento militar, para os jovens que completassem 20 ou 21 anos de idade, como vemos a seguir, **(imagem n.º10)**.

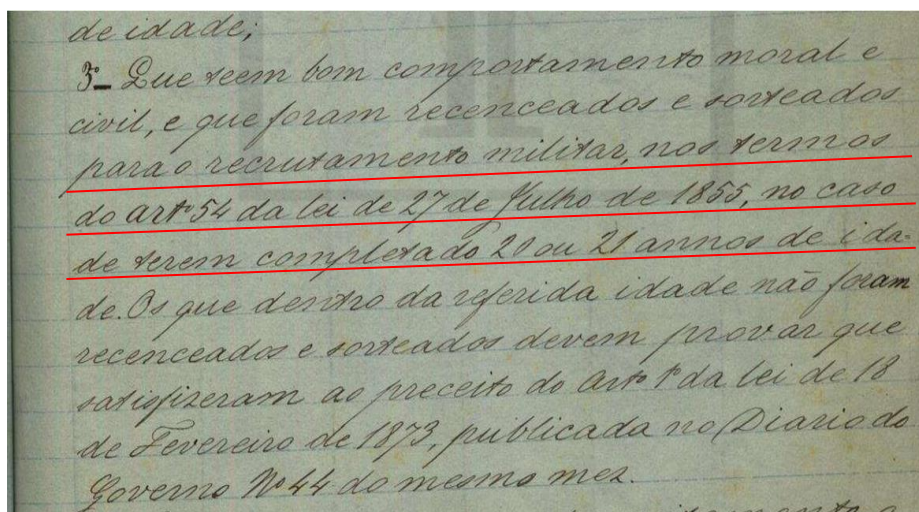


Imagem n.º10: Pormenor do documento: “Programa do concurso para um partido de um aluno pensionista de belas-artes, em países estrangeiros”. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Cota: 2-A-SEC.76.

Facto que possibilita, ao não encontrarmos matrículas femininas anteriores a 1881, afirmarmos que a redação dos estatutos estaria voltada ao universo masculino, embora não de maneira literal, muito possivelmente pela diferença numérica e de tratamento entre artistas homens e mulheres. Nesse sentido, dos alunos aceites para iniciarem seus estudos, deixamos a definição proposta pelo Estatuto da Academia de Belas-Artes, redigido em 1843, que diz:

Art. 70º Todos os indivíduos, tanto naturais, como estrangeiros, poderão ser admitidos a frequentar os Estudos da Academia, tendo as condições seguintes: 1.ª idade de dez anos (pelo menos) completos; 2.ª suficiente instrução nas artes de ler, escrever e contar; 3.ª bons costumes, atestados pelo Pároco, Magistrado ou pessoa autorizada da sua Freguesia. (Estatutos da Academia de Belas Artes de Lisboa, 1843, p.22).

Todavia, ao cruzarmos informações com outras fontes bibliográficas, sabemos que houve uma ação no mesmo sentido, alguns anos antes. Como é o caso do texto legal, precisamente do ano de 1823, correspondente à fundação do Ateneu de Belas-Artes¹¹¹. Momento chave também exemplificado por José-Augusto França: “Os estatutos do Atheneo de Bellas Artes previam uma instrução regular, aberta ao sexo feminino (com certos cuidados na admissão, porém, e em estudos separados), gratuita para quem tivesse falta de meios; cinco aulas, de modelo vivo (que seria também feminino), de estátua e de arquitetura. (...) (FRANÇA, 1990, p.206). É precisamente no capítulo III, dos sócios em geral, que vem expresso:

¹¹¹ Agradecemos a referência ao nosso orientador, Professor Miguel Figueira de Faria.

Os Sócios do Atheneu poderão ser de um ou outro Sexo; e serão divididos em duas classes, a saber Sócios aplicados e Sócios amadores. Em conformidade com o Art. antecedente, a palavra Sócio, nos presentes Estatutos, designará sempre as pessoas de um ou de outro Sexo, quando do contrário não se fizer expressa menção. O Conselho de direção terá o maior cuidado e melindre na admissão das pessoas do Sexo feminino, para frequentarem os estudos do Atheneu, os quais serão por elas frequentados, em salas separadas, não podendo apresentar-se nestas, senão acompanhadas de pessoas de probidade, que lhes assistam ao estudo.¹¹²

Sobre a qual citamos Miguel Figueira de Faria: “Anterior ao período da fundação da ABAL, o Ateneu de Belas-Artes, fundado em 1823 e dirigido pelo pintor Domingos Sequeira, consignava nos seus estatutos a admissão de elementos do sexo feminino, embora lhes fosse interdito o acesso às classes de modelo masculino, salvo com autorização do Conselho de Direcção”. (FARIA(a), 2008, p.264).

Também era facultado às alunas mulheres a participação nos prêmios e concursos organizados pela instituição, apesar de ser expresso no estatuto que elas seriam avaliadas em dias distintos aos dos alunos homens para resguardar “a decência devido ao seu sexo”¹¹³. Outro exemplo de abertura para com o feminino está na estrutura disciplinar do Ateneu, dividida em cinco aulas, a primeira delas dedicada ao estudo do natural que estava aberta a todo tipo de modelo vivo, incluindo mulheres e idosos: “haverá nela modelos de homem, de mulher, de rapaz e de velho”¹¹⁴. Portanto, o *Ateneu das Belas-Artes*, apesar de sua efêmera existência, mostrou-se como a primeira instituição a considerar a participação de mulheres como modelos e também o seu ensino regular, embora não saibamos se chegaram a matricular-se, ou quem foram. Especificidades que mudam no decorrer do século XIX, pois a ampla documentação encontrada nos permite conhecer os nomes e demais detalhes de quem foram as primeiras alunas matriculadas somente nas academias. Assim sendo, este facto coloca a reforma anteriormente citada, de 1881, como a segunda manifestação literal de permissão às matrículas de ambos os sexos no ambiente de ensino das artes no país.

Ao retornarmos ao *Decreto-Lei* de 1881 e à sua continuidade prática nos estatutos e regulamentos seguintes, vemos claramente que a entrada feminina, naquele momento, é uma realidade já estabelecida, embora detivesse algumas barreiras, como veremos. O documento de projeto de regulamento provisório dos estudos, datado de 1882¹¹⁵, (**imagem n.º11**), nos mostra

¹¹² Estatutos do Atheneo das Bellas Artes, Lisboa, Tipografia Rollandiana, 1823, p.5.

¹¹³ *Idem*, p. 16.

¹¹⁴ *Idem*, p.11.

¹¹⁵ Projeto de regulamento provisório dos estudos. Academia Real de Belas-Artes e Escola de Belas-Artes, 1882. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo da Academia Nacional de Belas-Artes, Projetos de Regulamentos (1877-1895).

alguns impedimentos. O mesmo estabelece a matrícula de alunas mulheres, porém somente no

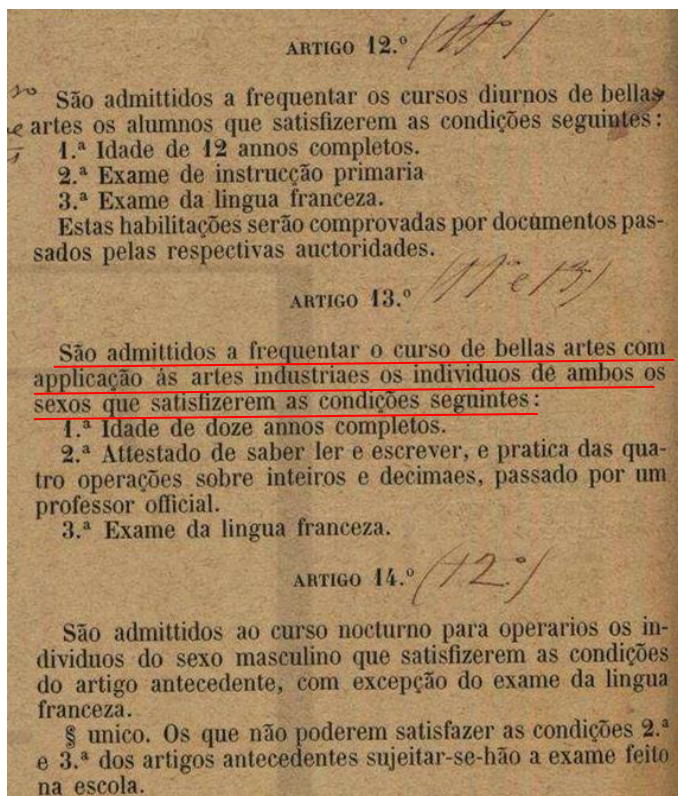


Imagem n.º11: Fragmento do regulamento provisório dos estudos, ANBA, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, 1882.

curso diurno, privando-as do ensino noturno. Alberto Faria¹¹⁶, em seu estudo, vai ao encontro de nosso entendimento a respeito da entrada formal de alunas mulheres na ARBA. Suas ideias nos ajudam a alicerçar o processo, o significado social e a evolução cultural, a partir da análise desta alteração significativa dos estatutos. Alberto Faria acaba por apresentar dados importantes, anteriores à reforma de 1881, de que existiram mulheres tituladas como académicos de mérito, em sua maioria vinculadas como discípulas de mestres ou pertencentes às classes sociais privilegiadas e que tiveram trabalhos divulgados em catálogos de exposições da ARBA:

Porém, a ausência de notícias sobre a presença de mulheres a frequentarem as Belas-Artes de Lisboa, anterior à reforma de 81 sugere, que a frequência de mulheres não era corrente. Esta ausência leva-nos a considerar a hipótese de ter existido durante um certo período de tempo, alguma relutância por parte da Academia em admitir discentes do sexo feminino à frequência das suas aulas. Porém, ao nível da admissão de académicos de mérito ou da participação de mulheres nas exposições da ABAL e ARBAL, esta situação de ausência não se manifestou. (FARIA(b), 2008, p.265).

E como vimos anteriormente, essa foi uma realidade bastante comum nas academias europeias, uma vez que não existia uma legislação formal que permitisse a entrada de alunas

¹¹⁶ Cf. FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues - **A Colecção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia.

mulheres, muitas detiveram a permissão como acadêmicos de mérito¹¹⁷. Nas academias portuguesas essa especificidade não fugiu à regra; também aqui, essas mulheres obtiveram privilégios principalmente derivados de um prestígio público e intrinsecamente associados a um padrão social elevado:

A Academia podia receber seis sócios ou acadêmicos honorários, escolhidos entre as pessoas distintas pela sua literatura, crédito e anos às bellas artes. Podia receber também com o título de acadêmicos de mérito aqueles artistas nacionais ou estrangeiros que mostrando desejo de se agregarem a ela, lhe oferecerem alguma obra da sua invenção, a qual seria considerada como quadro ou peça de recepção e, como tal, propriedade da Academia. (FURTADO, 1896, p.5).

O próprio regulamento da ARBA de 1836 revela os pormenores de direitos e deveres associados à atribuição do estatuto de acadêmicos de mérito. Primeiramente, não havia distinção para artistas homens e mulheres, o regulamento era omissivo neste sentido. Sendo de sua vontade a efetiva participação como membro da academia, deveria oferecer uma obra de sua produção, esta então seria julgada em seus atributos e, posteriormente, o nome do artista iria para votação pelos demais sócios, como podemos ver no próprio regulamento:

Art. 32.º Se algum artista nacional ou estrangeiro se fizer digno, por seu distinto merecimento, de ser Membro da Academia, lhe oferecer alguma obra de sua composição e execução em qualquer ramo das Belas-Artes, e mostrar desejo de se agregar aos seus sócios, poderá ser proposto para *Académico de Mérito*, e correndo escrutínio secreto, ficará eleito se obtiver dois terços dos votos. Neste caso as obras oferecidas ficarão sendo propriedade da Academia.

Art. 33.º Os artistas, que tiverem obtido o grão de Acadêmicos de Mérito, tem direito a serem convocados às Conferências Gerais, e às Sessões Públicas, e também o poderão ser às Conferências Ordinárias, se assim parecer conveniente, tendo em ambos os casos voto nas deliberações Acadêmicas.

Art. 34.º Terão também a liberdade de frequentar os Estudos e Exercícios Acadêmicos, e em caso de falta, ou impedimento de algum professor e seu substituto, poderão suprir as lições da cadeira, vencendo *pro rata* o ordenado respectivo. (Estatutos da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1843, pp. 12 e 13)

Uma vez que obtivessem os votos favoráveis eram então eleitos efetivamente como acadêmicos de mérito, participando de reuniões, juntamente com os professores e demais membros. Sobre as artistas mulheres que lograram essa titulação, ressaltamos o nome da artista Maria Margarida Ferreira Borges, nascida na cidade do Porto, freguesia de Vitória, em 05 de

¹¹⁷ Como por exemplo Maria Margarida Ferreira Borges; Baldina Emília Rafael e a Duquesa de Palmela (Maria Luísa de Sousa Holstein), outras que veremos a seguir.

Junho de 1790¹¹⁸ e falecida entre 1843-1844¹¹⁹. Apresentaremos sua biografia e pormenores de suas conhecidas obras no capítulo 5º, o qual dedicamos ao estudo das artistas escultoras do período estudado. Todavia, através de nossa investigação, identificamos uma matéria veiculada pela *Revista Universal Lisbonense*, n.º17, de Janeiro de 1843, pela qual sabemos que houve um apelo da imprensa, de amigos e familiares, para que seu talento fosse reconhecido pela academia. Assim como atentassem para outras hábeis artistas mulheres, tomando para si todo o exemplo e o esforço realizado por academias estrangeiras, no sentido de galardoar talentos como o da escultora Ferreira Borges:

Consta-nos que violentando a modéstia, que é o realce de todas as prendas desta senhora, alguns amigos de sua família forcejam - para que a Academia das Bellas Artes de Lisboa dê um novo e galhardo exemplo de cortesia para com os talentos feminis, expedindo-lhe diploma de *acadêmica de mérito*. Não queremos citar o que outras academias estrangeiras têm feito em favor de artistas mulheres; porque não desejamos, que se atribua imitação o que não deve ser senão um motu próprio e generoso impulso digno de almas consagradas ao culto do belo, como são as de todos aqueles, que deveras nasceram para as artes. (*Revista Universal Lisbonense*, 1843, p.208).

Para além das informações constantes em periódicos, como o caso acima reflete, encontramos também documentação *in loco* referente aos acadêmicos da ARBA¹²⁰. Ainda condizente a Maria Margarida Ferreira Borges, sabemos através desta que foi incorporada como acadêmico de mérito, n.º de registro 65, Portaria de 14 de Março de 1843¹²¹. Embora, por informações complementares dos registros das Atas da ARBA¹²², sabemos que sua indicação ocorreu meses antes, na Conferência Ordinária de 16 de Agosto de 1842¹²³. Proposta pelo

¹¹⁸ Documento de registo de batismo. Paróquia de Vitória, Porto. Arquivo Distrital do Porto. Cota nº E/21/7/1-2.2, Livro 6.

¹¹⁹ No Jornal de Bellas-Artes, de edição de Manuel Maria Bordallo Pinheiro, p.66, sobre a Exposição de Bellas Artes de 1843, aparece a seguinte afirmação: “executado por sua irmã D. Maria Margarida Ferreira Borges, já hoje falecida”. Cf. LEANDRO, Sandra, SILVA, Raquel Henriques da - 2016, *Op. cit.* Corroborando a fonte bibliográfica, reiteramos que há divergência de datas em relação ao seu testamento, aberto apenas a 15 de Julho de 1844. Documento disponível no Arquivo Histórico Municipal do Porto, cota: A-PUB/5247 - f. 145-148v. Facto corroborado pelo periódico *A Coalisção*, de Janeiro de 1845, que diz: “faleceu no ano passado a acadêmica de mérito a Exm^a. Sr^a D. Maria Margarida Ferreira Borges, escultora”.

¹²⁰ Documentação relativa à Acadêmicos. Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa. 1862?-1868?, cota: 3-D-SEC.292. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

¹²¹ Livro de Portarias. Série 004. Livro 003. Portaria nº17. Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa. Cota:1-A-SEC.25. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

¹²² Agradecimento especial à Mestre Andreia Silva, da ARBA, pela indicação das atas e informações complementares das referidas académicas de Mérito, além da amabilidade e recepção nas instalações da ARBA e cordialidade no trato e incentivo desta pesquisa.

¹²³ Livro de Actas, série 001, livro 003, ata nº 193. Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa. Cota.1-A-SEC.8. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

senhor Diretor Geral, “em consequência de esta ser uma grande escultora das Belas-Artes, tendo executado várias obras em diferentes gêneros, sendo uma delas o Busto, do tamanho do natural, de seu falecido irmão Conselheiro de Estado José Ferreira Borges”¹²⁴.

Como vimos anteriormente, apesar dos Estatutos da ARBA de 1836 contemplarem a categoria de acadêmicos de mérito, não estava expressa literalmente a condição de mulheres serem aceites para tal honraria, como também era o caso dos acadêmicos honorários ou sócios, não há referência ao gênero. E é neste sentido que versa a não aprovação de Maria Margarida Ferreira Borges, na sequência da referida Ata, uma vez que é esse o motivo exposto: “A Conferência decidiu unanimemente que uma tal eleição não era conforme com os Estatutos da Academia, e que a conferência somente podia expressar o seu voto de aprovação e louvor à vista das obras da Exma. (?); fazendo-lhe constar, e ao público se tanto se exigisse.”. De tal situação podemos refletir que, ainda que a artista tivesse seus méritos reconhecidos em diversos trabalhos de distintos gêneros, por não estar estabelecida no Estatuto a possibilidade de figurarem mulheres entre os acadêmicos de mérito, o pedido foi negado pelos presentes, aparentemente por uma simples formalidade. A questão foi retomada alguns meses depois, nos trabalhos da Conferência Ordinária de 03 de Março de 1843¹²⁵, na qual conseguimos afirmar a problemática envolta no artigo nº 32 do Estatuto, citado por nós anteriormente, e se esse poderia ser extensivo ao sexo feminino ou não, embora o mesmo não traga nenhuma menção ao sexo dos alunos; como se poderá verificar:

O senhor professor A. M. Fonseca recordando novamente o distinto préstimo Artístico da Ilustríssima Senhora D. Margarida Ferreira Borges, irmã do falecido Conselheiro de Estado José Ferreira Borges, pediu à Academia que houvesse de propor ao Governo de Sua Majestade a referida Senhora para Acadêmica de Mérito, acrescentando que toda e qualquer dúvida que se pudesse oferecer a semelhante nomeação estava resolvido pelo Excelentíssimo Ministro do Reino, Inspetor Geral da Academia, com quem o mesmo senhor Fonseca disse que havia praticado a este respeito, e por quem lhe fora dito que nenhum obstáculo se oferecia aquela nomeação por ser extensivo também ao sexo feminino o artigo 32º dos Estatutos. Alguns senhores professores mostraram ainda as suas dúvidas sobre a interpretação do referido artigo, e fizeram ver que para ele se preencher era indispensável que a pessoa proposta oferecesse à Academia uma obra de sua própria invenção e execução relativa a alguma das belas artes. (...) Em resultado pois desta discussão decidiu a Conferência que antes de proceder à votação na conformidade da lei, se oficiasse ao Governo participando-se-lhe a proposta do Sr. Fonseca, e consultando-se se aprova que o artigo supradito deva ser

¹²⁴ Maria Margarida Ferreira Borges foi irmã de José Ferreira Borges (1786 – 1838), economista, jurisconsulto e político, fundador do Sinédrio em 1818, com Manuel Fernandes Tomás. Principal autor do Código Comercial Português, em vigor em 1833; atuante também na base da formação da Associação Comercial do Porto. Registo de Baptismo presente no Arquivo Distrital do Porto, Vitória, Livro 6, Cota E/21/7/1-2.2. Cf. <https://museuvirtual.trp.pt/pt/colecao/jose-ferreira-borges> Acesso em Janeiro 2023.

¹²⁵ Livro de Actas, série 001, livro 003, ata nº 203. Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa. Cota.1-A-SEC.8. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

extensivo das pessoas do sexo feminino (...). (Conferência Ordinária de 03 de Março de 1843, ARBA, ANTT).

Como podemos constatar, a proposta de Margarida Ferreira Borges enquanto Acadêmica de Mérito foi motivo de grande discussão pelos membros da Academia, e levada até mesmo ao conhecimento do Governo e a necessidade de sua expressa autorização, para que pudesse ser então aprovada. O desfecho deu-se através da Portaria de 14 de Março de 1843, após 8 meses da primeira nomeação: “Sua Majestade a Rainha, conformando-se com a proposta da Academia das Belas-Artes de Lisboa, com atenção ao distinto merecimento artístico que concorre na pessoa de D. Margarida Ferreira Borges: Há por bem, em vista da lei, nomeá-la para acadêmico de mérito da Academia das Belas-Artes de Lisboa.”. Todo o percurso demonstra o árduo caminho por ela enfrentado, ainda que tendo a sua excelência e habilidade publicamente reconhecidos, o peso do nome de sua família possivelmente tenha colaborado para a sua eleição. Uma luta que seguramente foi vivenciada por outras artistas em diferentes academias, tendo o seu pioneirismo, em Portugal, resultado na existência de outros nomes femininos, em um primeiro momento ainda não como alunas, mas na mesma condição de acadêmicos de mérito.

Como por exemplo, a artista Balbina Emília Raphael (?-?)¹²⁶, registro número 74, acadêmico de mérito, pela Portaria de 2 de Setembro de 1845, proposta inicialmente através da Conferência Ordinária de 28 de Agosto de 1845¹²⁷, que diz:

O Senhor Director Geral leu uma proposta assinada por quase todos os senhores professores, para ser elevada à categoria de Acadêmica de Mérito a senhora D. Baldina Emília Rafael, em virtude da comunicada perícia com que a mesma senhora executa todo o gênero de flores, obras estas que a Academia tem já por vezes admirado por lhe serem apresentadas pelo pai da mesma senhora o senhor professor Joaquim Rafael, o qual por esta ocasião oferece à Academia como prova da habilidade de sua filha (...) admirada por todos senhores acadêmicos, concordando estes unanimemente que a execução daquela obra nada deixa a desejar. (Conferência Ordinária de 28 de Agosto de 1845, ARBA, ANTT).

¹²⁶ Curiosamente aparece como “artista particular” no catálogo de exposição da ARBA do ano de 1843, já no catálogo de 1856 aparece como Acadêmica de Mérito. Julgamos que o seu nome também aparece nas Atas da APBA, embora grafado como Emília Balbina Rafael. “(...) foi observado um ramo de flores de cera feito por Emília Balbina Rafael que mereceu elogios de todos os Acadêmicos pelo primor de execução (...)” 143ª Acta – (31/03/1845) pp. 100 e 100v, APBA. “(...) assim como o ramo de flores de cera de Emília Balbina Rafael, ficando expostos ao Público dois ou três Domingos, fazendo-se anunciar pelos Periódicos; a Conferência aprovou (...)”. 144ª Acta – (30/04/1845) pp.: 100v.

¹²⁷ Livro de Actas, série 001, livro 004, ata nº 243. Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa. Cota.1-A-SEC.9. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Assim, a situação de Maria Margarida Ferreira Borges abriu caminho, como precedente, a outras artistas que puderam ter seus méritos artísticos reconhecidos, como foi o caso da obra de Balbina Emília, tanto na cidade de Lisboa, quanto na cidade do Porto. Há documentação que as cita em ambas as cidades, mostrando a força de veiculação de suas produções¹²⁸. E mais, vemos expressa na anterior, direcionada à D. Emília Raphael, uma posição muito comum na vida de muitas mulheres artistas, seja em Portugal, seja em qualquer outra parte em meados do século XIX: a relação artística no seio familiar. Essas artistas, para acederem ao “privilegio” de serem nomeadas como acadêmicos de mérito, precisavam para além da habilidade artística demonstrada, que julgamos não ser a característica principal da avaliação, estarem em uma posição social elevada e possuir relações familiares no universo das artes, como igualmente afirma Ana Queiroz: “Em Portugal esta situação também se verificou, como já foi referido, existindo uma ligação entre as artistas plásticas e o mundo masculino através de laços conjugais ou de ascendência familiar com homens envolvidos na criação e produção intelectual. Os mestres das artistas escultoras portuguesas (...) eram todos masculinos” (QUEIROZ, 2003, p.23).¹²⁹ O sentido da nossa compreensão é expresso pelos textos vistos nas atas das Academias portuguesas e bibliografias aqui citadas, que sempre mencionam as relações familiares dessas artistas, provando a “boa linhagem” da qual advêm, como forma de atestar a fidedignidade de suas produções.

Na sequência, ainda encontramos a documentação de Rosa Webelart da Mota, pintora, representada na Galeria Nacional de Pintura¹³⁰. Registro número 76, acadêmico de mérito pela Portaria de 10 de Março de 1851¹³¹. Teve sua nomeação proposta na Conferência Extraordinária¹³² de 08 de Fevereiro de 1851, na qual ofereceu à Academia “(...) um painel pintado a óleo, representando uma Flora em meio corpo, obra de invenção e execução da mesma senhora (...)” o qual passou pelo crivo dos senhores professores da Academia, e também de

¹²⁸ Por exemplo, a *Revista Universal Lisbonense*, n.º 44, de Maio de 1845, diz sobre Balduína Emília Ribeiro: “Uma artista de flores (...) elogios e animações que a mesma senhora, já por iguais trabalhos havia geralmente recebido”. p. 533.

¹²⁹ Cf. QUEIROZ, Ana Paula Pereira - **A criação escultórica feminina em Portugal (1891-1942)**. Lisboa: Universidade Aberta, 2003. Dissertação de Mestrado em Estudos sobre as Mulheres. Apresenta um importante levantamento, similar ao da nossa cronologia, e que serviu de guia para o início de nossa investigação. Demais dados sobre as artistas escultoras, seus trabalhos, mestres, entre outras especificidades, serão trabalhados no 5º Capítulo desta tese.

¹³⁰ PAMPLONA, Fernando de - **Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses**. 4ª Edição, Livraria Civilização, 2000. PAMPLONA, p. 180, vol. IV.

¹³¹ Livro de Portarias. Série 004. Livro 011. Portaria nº2. Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa. Cota:1-A-SEC.25. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

¹³² Livro de Actas, série 001, livro 005, ata nº 335. Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa. Cota:1-A-SEC.9. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

outros acadêmicos de mérito, sendo ao final aprovada unanimemente. Ainda na documentação levantada¹³³ temos o nome de Rosa Bonheur, registro número 121, acadêmico de mérito, pela Portaria de 7 de Março de 1858, todavia não conseguimos localizar a nomeação através dos livro de ata do referido ano. Por último temos a presença da Duquesa de Palmela, registro número 178, acadêmico de mérito, pela Portaria de 3 de Setembro de 1903, embora em uma condição distinta às anteriores, uma vez que a admissão de alunas mulheres já estava prevista a partir da reforma de 1881, como pudemos constatar.

Os exemplos anteriores versaram nas cidades de Lisboa e do Porto, embora tenhamos nomes circunscritos à realidade do norte a respeito de acadêmicos de mérito. Dois nomes aparecem propostos para acadêmicos de mérito em uma das atas de conferências da APBA, em 1852¹³⁴, são elas: Francisca d'Almeida Furtado¹³⁵ e Dorothea d'Almeida Furtado¹³⁶, classificadas como miniaturistas. São elogiadas pelo desenvolvimento de seus trabalhos, embora seu pai, José d'Almeida Furtado, pintor de miniaturas, também tenha sido citado. Validando, uma vez mais, que a participação feminina sempre esteve ligada ou com a sua posição social, ou pela sua ligação familiar ao mundo das artes. Nesses primeiros momentos nunca se deu pela exclusividade do seu mérito artístico. Outras artistas mulheres aparecem descritas nos catálogos das exposições trienais, desde a década de 1850, o que corrobora para mais ações ocorridas em simultâneo e similares entre a ARBA e a APBA no desenvolvimento cronológico da presença feminina. Apresentamos o exemplo da 7ª exposição trienal da APBA, de 1860, temos a presença de 11 artistas mulheres, entre as áreas do desenho, pintura e escultura. Especificamente no campo escultórico temos o nome de Amélia Rodrigues de Faria, com a obra *Retrato de...*, um busto em barro de tamanho menor que o natural.¹³⁷ No caso das exposições trienais, não temos a informação se elas eram ou não acadêmicos de mérito ou honorários, mas expuseram e divulgaram o seu trabalho em um número superior à instituição da capital, assim como destaca Susana Moncívio:

¹³³ Documentação relativa à Acadêmicos. Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa. 1862?-1868?, cota: 3-D-SEC.292. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

¹³⁴ AFBAUP – Livro de Actas das Conferências Gerais da Academia Portuense de Belas-Artes. 13 de Julho de 1852, p.35.

¹³⁵ Encontramos a obra “Uma leiteira descansando - traje de Rio tinto, miniatura” de sua autoria, Catálogo das obras apresentadas na exposição Trienal da Academia Portuense das Bellas Artes, no anno de 1854, Porto : Typ. de Gaudra & Filhos, 1854, p. 35. Francisca de Almeida Furtado aparece também como Acadêmica de Mérito em Lisboa, no catálogo da ARBA, exposição de 1852.

¹³⁶ Também são irmãs de Tadeu Maria de Almeida Furtado (1810-1901) , artista e professor da Academia Portuense de Belas-Artes.

¹³⁷ Catálogo das obras apresentadas na 7ª exposição trienal da Academia Portuense de Belas-Artes. Porto, 1860.

As Exposições Trienais correspondem, pois, à primeira fase de funcionamento da Academia Portuense de Belas-Artes, frequentada exclusivamente por homens até 1882. Mas, no conjunto dos 12 Catálogos publicados entre 1851 e 1887 encontrámos a presença de 75 senhoras expositoras (em 1884 participa a primeira Aluna da Academia), em diversas categorias de participação (Bordados, Cera, Desenho e Pintura, Miniatura, Aguarela) apresentando uma (in) evolução no tempo, algumas associadas a Mestres ou Mestras, em Desenho ou Pintura. (MONCÓVIO, 2009, vol.I, p.4).

Em suma, o confronto documental e bibliográfico trazido até o momento nos permite reflexões bastante interessantes. As academias de belas-artes, nos exemplos aqui expostos, no continente europeu, tiveram a presença feminina estabelecida de forma oficial no decorrer do século XIX. Nos períodos antecessores ficou clara a existência de algumas figuras femininas ilustres, incorporadas a títulos distintos aos de aluna, como vimos por exemplo no caso das acadêmicos de mérito, mas que foram casos pontuais e escassos, ou também mulheres expositoras que figuraram em alguns catálogos. Em Portugal, tais casos existiram, como apresentado na figura de Maria Margarida Ferreira Borges, na primeira metade do século XIX, mas em termos institucionais, através da possibilidade de se matricular no ambiente do Ateneu de Belas-Artes de Lisboa, em 1823. Ação sucedida algumas décadas após, em 1881, pelas ARBA e APBA, nas quais a presença feminina passou a se fazer presente de maneira efetiva. Seja o exemplo do Ateneu de Belas-Artes de Lisboa, seja o das Academias de Lisboa e Porto, o que fica evidente é também o caráter precursor português em decretar em lei o direito à frequência de ambos os sexos em suas instituições, em comparação às suas congêneres.

A seguir daremos destaque ao conjunto documental identificado e estudado, a fim de quantificar os dados encontrados a respeito da ARBA e da APBA, a partir do acervo histórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, local onde se encontram os livros de matrículas gerais da ARBA entre os anos de 1837 até 1923¹³⁸. Complementarmente, trabalhamos também com a documentação da Academia Nacional de Belas-Artes¹³⁹, no acervo constante do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, no que diz respeito aos documentos de secretariado, correspondências, regulamentos, entre outros. A investigação centrou-se na quantificação de novos dados através do acervo histórico da Faculdade de Belas-Artes da

¹³⁸Os livros de matrículas gerais datam para além da década de 1920, dado o recorte temporal aqui escolhido limitamos a análise ao ano de 1923. Existem hiatos cronológicos que não nos permitem conhecer a existência de volumes entre 1863 e 1870; 1881 e 1905, 1924 e 1930, dificultando uma trajetória completa ano a ano. Dados complementares dos anos em falta foram obtidos em livros de matrículas em disciplinas e exames específicos. Cf. referências bibliográficas do AFBAUL.

¹³⁹ Nomenclatura utilizada pela instituição lisboeta a partir de 1932.

Universidade do Porto¹⁴⁰, no qual acessamos aos livros de matrícula, listagem de alunos antigos (Alumni), frequência de disciplinas específicas, entre outros. O nosso objetivo foi reconstruir a presença feminina e compreender a sua trajetória no universo da formação académica, a partir da reforma de 1881, até às primeiras décadas do século XX.

2.1.1 Academia Real de Belas-Artes (ARBA)

O ensino das artes e, particularmente o da escultura, que aqui nos interessa, têm os seus antecedentes em Portugal, primeiro com a Escola de Escultura de Mafra, que "(...) abriria uma nova era registando uma evolução relativamente aos processos de aprendizagem tradicional então dominantes". (FARIA, 2000/01, p.97) ainda na segunda metade do século XVIII, segundo José Fernandes Pereira: "(...) Mafra foi a nossa escola moderna de escultura." (PEREIRA, 2008, p.16). Posteriormente, na Aula e Laboratório de Escultura de Lisboa, iniciada em 1772, "(...) conjugavam-se os aspectos teóricos e práticos da formação dos candidatos a escultores (...) complementava-se a atividade formativa com a necessidade de satisfazer as encomendas régias." (FARIA, 2000/01, p.100). Por sua vez, o ensino académico nasceu com a fundação da Academia de Belas-Artes de Lisboa, na denominação a partir de nossa cronologia Academia Real de Belas-Artes (ARBA), "(...) gerada em 1836 por iniciativa do ministro Passos Manuel e por decreto da Rainha D. Maria II datado de 25 de Outubro e publicado a 29, deste mês e ano, em Diário do Governo" (SERRÃO, 2016 p.41),

Nosso levantamento permitiu uma quantificação inédita na investigação sobre a ARBA e o panorama de ensino português, se compararmos com o principal estudo deste tema, com a autora já referenciada Maria Helena Lisboa, afirmando que: “pena é que a existência de meros dados (...) não permita formular um melhor entendimento sobre a evolução da frequência de alunos do sexo feminino.”. (LISBOA; 2007, p.137). Através de tal citação fomos em busca de novas informações motivando, sobretudo, a revisão desta documentação. Com o objetivo de

¹⁴⁰ Os livros de matrículas gerais datam de 1836 com a Academia Portuense de Belas-Artes (1836-1911) até 1957 no âmbito da Escola Portuense de Belas-Artes (1911-1957). Dado aos volumes que consultamos de maneira digital, principalmente pela limitação da Pandemia Covid-19 e as limitações de deslocação, o recorte temporal ficou estabelecido no ano de 1927. Ao contrário de Lisboa não existem hiatos cronológicos nas informações de matrícula.

dar voz a narrativa historiográfica de artistas mulheres em Portugal, contando e expondo, **(imagem n.º 12)**¹⁴¹, a existência delas.



Imagem n.º12: Alunos da Escola de Belas Artes de Lisboa, entre eles duas alunas mulheres, não identificadas, na exposição de pintura e escultura. *Ilustração Portuguesa*, II Série, nº633, 1918, p.278.

Embora Lisboa destaque que existiam “apenas quatro alunas matriculadas” (LISBOA, 2007, p.137), na ARBA, neste momento, encontramos apenas dois dos nomes referidos por ela. Estas são: Albertina Cândido de Mello Falker e Francisca Rosa da Silva; já sobre as outras duas, Júlia Adelaide de Sousa Andrade e Maria das Dores Cardoso Guedes não encontramos qualquer menção nos livros disponíveis. Aventamos a hipótese desta lacuna se deva a uma mudança de organização do arquivo, empréstimos ou simplesmente problemas na conservação e resguardo do patrimônio; as incongruências apenas deixam espaço para conjecturas.

¹⁴¹ *Ilustração Portuguesa*, II Série, nº633, 1918, p.278. Curiosamente, dado também o contexto de entrada de alunas mulheres, a posição das alunas nos chama deveras a atenção. São as únicas sentadas, rodeadas de alunos homens, que estão em pé. Ainda pela imagem podemos ver o que parece ser uma escultura, em que duas pessoas se beijam, colocada ou enquadrada, ou não, no centro e em cima das alunas. Embora sejam conjecturas, a construção imagética através do ato fotográfico emana sempre uma composição de códigos ideológicos e a sentimentalidade expressa tanto pelo beijo escultórico, quanto o facto de as senhoras estarem sentadas, e não os rapazes.

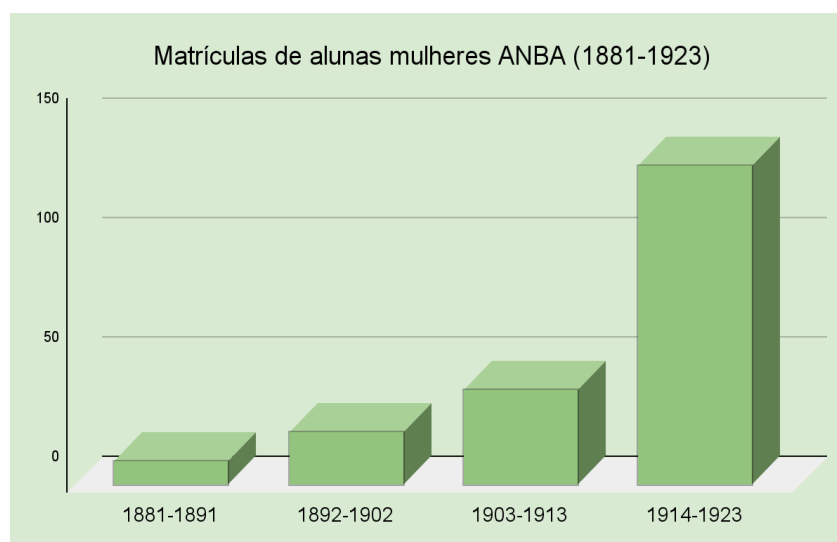


Gráfico n.º1: Número de matrículas femininas na ANBA entre 1881-1923.

O gráfico acima, **(gráfico n.º1)**, traduz dados quantitativos levantados entre 1881-1923 através do espólio documental da ARBA, levando em consideração as matrículas femininas encontradas ano a ano. Acaba por refletir a entrada tímida das alunas, inicialmente, e a sua evolução gradual, que tem o seu ápice nas primeiras décadas do século XX. Para chegarmos ao resultado aqui expresso, buscamos primeiramente corroborar a afirmação de Maria Helena Lisboa que expõe a data do ano letivo de 1879/1880 como a data inicial dos primeiros registos na ARBA^{142 143}. Identificamos, no livro de Discípulos de Desenho Histórico e Desenho de Figura, 1865-1881¹⁴⁴, os documentos. Pese embora, as alunas não apareçam como matriculadas, mas sim classificadas como amadoras. São elas: D. Francisca Rosa da Silva, uma das poucas em que temos a referência de sua profissão: modista, admitida no 1º ano de Desenho, em 23/10/1879; D. Sara Eugênia da Costa Santos, admitida no curso de Desenho, em 07/10/1879 e D. Júlia Adelaide Paes de Souza Andrade, admitida no 1º ano do curso de Desenho, em 31/01/1880. Todas elas detinham um bom comportamento, informação que aparece também nos registos individuais. Outra informação destaca-se a respeito de uma delas, Sara Eugênia da Costa Santos, classificada como “a primeira das senhoras admitidas ao curso

¹⁴² Outras fontes também colocaram o início da participação feminina na ARBA desde 1879. Cf. QUEIROZ, Ana Paula Pereira -2003, *Op.cit.*

¹⁴³ Agradecemos a Sandra Leandro que, durante a pré-arguência desta tese, reforçou a existência de documentos entre 1879-1881, o que estimulou uma nova busca para este trabalho, ação por fim frutífera.

¹⁴⁴ Agradecemos a Técnica Superior Maria Da Conceicao Lobato Campos Vieira, responsável pelo Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa pelo apoio e paciência com a nossa pesquisa, principalmente nos momentos de pandemia, em que dividimos muitas incertezas que ajudaram a humanizar as nossas profissões, deixando os nossos trabalhos mais leves.

nesta academia” e tendo “frequentado só as aulas de Ornato e Figura, por 30 dias, deixando de comparecer em Dezembro do dito ano”. Embora sua passagem tenha ocorrido por um curto período e sua saída prematura, da qual não sabemos a motivação, a identificação do documento alicerça a afirmação de que Costa Santos foi a primeira aluna a cursar uma cadeira na ARBA, facto anterior à reforma de 1881, em dois anos, e precedente à APBA.

Já no que diz respeito às matrículas efetivas, encontramos no livro de 1881-1887¹⁴⁵, após o início da reforma educacional, novamente o nome de Francisca Rosa da Silva, de 27 anos, matriculada, em 1881, nas disciplinas de desenho do antigo, desenho de ornato e anatomia do corpo humano. Outro nome é o de Albertina Candida de Mello Falker (1861-?)¹⁴⁶, 20 anos, matriculada, entre 1881 e 1883, nas disciplinas de desenho linear e geométrico, desenho de figura, desenho de ornato, anatomia do corpo humano, geometria descritiva e desenho de arquitetura, descrita como professora de piano. Sobre Falker, falaremos também no 5º capítulo, dedicado às artistas, uma vez que trabalhou no campo escultórico, para além da pintura. No ano de 1885 solicitou a não participação do modelo vivo, com a justificação de não ter participado das aulas, o que lhe foi negado, como diz Alberto Faria:

Em 1885, enquanto discípula, 1.º ano do curso de Pintura Histórica solicitou junto do Conselho Escolar dispensa do exame da aula do modelo vivo, em virtude de não ter frequentado estas aulas. Em resposta ao seu requerimento, o Conselho Escolar referiu que se aluna quisesse frequentar o próximo ano teria de se submeter a todas as provas do curso. (...) havia uma certa competição entre o pudor da sociedade (aqui representado pela aluna) e o espírito liberal e aberto da pedagogia artística da EBAL. Assim, a EBAL não só se mostrou avessa à censura moral, como também audaz em relação com o que vigorava, por exemplo, na escola francesa, que como referimos, só nos inícios do século XX é que autorizou as mulheres a desenharem o modelo nu. (FARIA(b), 2008, p.266).

Mais uma vez vemos o pioneirismo português, exemplificado pelo caso de Lisboa, embora no Porto tenha sido distinto, como veremos a seguir, em exigir a participação da aluna em todas as disciplinas obrigatórias para a conclusão de seus estudos, assim como exigido aos demais alunos. Ao retomarmos a análise dos livros de matrícula, outros nomes que seguem são¹⁴⁷, a primeira mulher a estudar na ARBA, Sara Eugenia da Costa Santos, com 30 anos, em 1882, revelado que retomou os estudos após a primeira desistência; Maria Margarida Franco, de 13 anos, e Mathilde Eugénia Ferreira dos Santos, de 12 anos, em 1886 e Maria Eugénia

¹⁴⁵ Cf. (LISBOA,2007). Maria Helena Lisboa

¹⁴⁶ Cf. LEANDRO, Sandra - *Albertina Falker «uma namorada da arte»*. In LEANDRO, Sandra, SILVA, Raquel Henriques da - (Coord.), 2016, *Op. cit.*, pp. 33-35.

¹⁴⁷ Informações do Livro de Exames 1, 1882-1898, localizado no AFBAUL.

Bianchi, de 25 anos, em 1887. Sobre as idades, os regulamentos não determinam um mínimo para a entrada dos alunos, seja no regulamento de 1843, seja na reforma de 1881. Embora não tenhamos os dados precisos para quantificarmos uma média de idades, encontramos alunas desde 11 anos de idade, até 32 anos de idade, matriculadas¹⁴⁸. Uma amplitude que também ocorria no caso masculino e, como vimos, já estava prevista desde o primeiro regulamento¹⁴⁹.



Imagem n.º13: M.lle. RONDENAY O Atelier Humbert. Revista Arte. 6º ano, n.º 61, Porto, Janeiro de 1910, p.3.

Para além das informações da idade, ano de início na academia e em dois casos as atividades que exerciam, outros detalhes chamaram a atenção e nos ajudam a recriar o ambiente vivido pelas alunas e sua participação efetiva em outras esferas. Consta no livro de exames 1 (1882-1898), a presença de alunas destacadas como auxiliares de anatomia, como é o caso de: Clotilde Feio Soares de Azevedo; Maria Emília Arroja (n.1875)¹⁵⁰ e Maria Carlota Cid Rodrigues. Já nas aulas de modelo vivo repetem-se os nomes de: Albertina Candida de Melo Falker; Clotilde Feio

Soares de Azevedo e Maria Emília Arroja, o que evidencia uma participação ativa das alunas no contexto escolar. Uma curiosidade que nos chamou a atenção foi o fato de no curso geral de desenho de anatomia de 1905-1906¹⁵¹, a aluna Ida Amélia Gouveia Salgado não ter chegado a frequentar as aulas de modelo vivo “por ordem superior”.

¹⁴⁸ Livros de matrículas da ARBA. Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

¹⁴⁹ Art. 70º Todos os indivíduos, tanto naturais, como estrangeiros, poderão ser admitidos a frequentar os Estudos da Academia, tendo as seguintes condições: 1.ª idade de dez anos (pelo menos) (...) (Estatutos da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1843, p.22).

¹⁵⁰ Sobre Clotilde Feio Soares de Azevedo; Maria Emília Arroja. Cf. FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues - **A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia.

¹⁵¹ Livro de matrícula geral 1905-1906. 4ª Cadeira, modelo vivo, repetição e continuação, ano lectivo de 1905-1906. Matrícula nº 20, Ida Amélia Gouveia Salgado. Obs: “dispensada de frequentar esta cadeira por ordem superior”.

Acreditamos ser contraditório que essa ordem superior tenha sido invocada pela própria família, pois a aluna Gouveia Salgado esteve matriculada¹⁵² na aula de Anatomia Artística, em que não consta qualquer observação, assim nos é possível supor que o fato de sua proibição nas aulas de modelo vivo tenha sido pontual. Reflexo de um pudor com o tratamento do corpo ao vivo, corroborado pela moralidade social e religiosa bastante presente na sociedade da época. Difícil supor também que a dispensa tenha surgido pela instituição, pois constatamos a presença de mulheres na referida aula em anos anteriores e posteriores. Para além da participação feminina nessas aulas ser um tema divulgado na imprensa portuguesa, na mesma altura, **(imagem n.º13)**, ainda que simbolizando uma instituição estrangeira, provavelmente da Académie Julian. Esses indícios nos levam a crer que o fato não fosse mais um tabu na transição entre os dois séculos, sendo outro reforço corroborativo a “posição liberal” da ARBA, para com suas alunas, a exigência da frequência delas em toda e qualquer disciplina necessária para a completa formação. Uma solicitação realizada pela própria aluna Albertina Falker que pediu dispensa da aula de modelo vivo, o que não foi aceito pelo Conselho Escolar através da dada justificativa: “(...) se a aluna queria continuar a frequentar o 2º ano teria que se submeter a todas as provas exigidas pelo plano de estudos”. (LISBOA, 2007, p.138). A posição tomada por Falker desloca o nosso pensar para a motivação de sua ação, e que essa poderá ter advindo de várias fontes. Talvez pelo facto de já estar a cursar aulas de anatomia em outro contexto institucional, por exemplo. Falker estava intrinsecamente envolvida no mundo das artes, tanto pela pintura, quanto pela escultura, chegando a ser discípula, como já referimos, de Jean Antoine Injalbert, e ser uma das primeiras artistas portuguesas a estudar em Paris, nos anos seguintes, como veremos com mais detalhe no capítulo destinados às escultoras.

Conquanto, precisamos levar em consideração o ambiente predominantemente masculino das academias e, sobretudo, da própria sociedade portuguesa que, acabava impondo códigos sociais de conduta ao sexo feminino. Essa realidade poderia levar a artista a abrir mão dessa parte de sua formação, uma vez que estávamos em um período de viragem social. Sobre o qual, podemos tomar o fragmento a seguir como uma síntese comparativa do antes e depois da sociedade portuguesa, e por ser um momento de transição evoca ações de abertura e fecho em muitos momentos.

¹⁵² *Ibid.* 10ª Cadeira, 1ª parte, Anatomia Artística, repetição, ano letivo 1905-1906. Matrícula nº20 Ida Amélia Gouveia Salgado.

As escolas estão abertas por igual aos dois sexos e não há já quem, nesta hora alta da civilização, se atreva a banir delas um indivíduo que as queira frequentar sob o pretexto da diferença do sexo. Tempos atrás, quando a mulher pensava em sair do anonimato da sua missão caseira, tinha apenas por campo aberto a sua atividade, a literatura, visto que é a única profissão onde o talento e o estudo individual dispensam a educação preparatória. (CASTRO, 1905, p.19).

Como pudemos ver anteriormente¹⁵³, em um balanço dos registos gerais das primeiras matrículas femininas na ARBA, entre 1881-1927, a entrada feminina, após a reforma de 1881, foi inicialmente tímida. Todavia, ano a ano vemos um crescimento gradual, até ao ápice entre 1914 e 1923. Ressaltamos que os números apresentados correspondem ao primeiro registo de cada uma das alunas. Não acompanhamos a presença e continuidade delas em mais de uma disciplina, ou mesmo nos anos seguintes, tampouco se chegaram ao final de sua formação ou não. Embora não esteja expresso nestas informações, ainda sobre os dados coletados, podemos apontar o ano letivo de 1916/1917 como o mais significativo em números de matrículas, nomeadamente no âmbito dos cursos preparatórios, um dado surpreendente tendo em vista a entrada de Portugal na 1ª Guerra Mundial, no mesmo período. Os dados aqui diagramados são apresentados a partir de 1881, ano em que encontramos as primeiras matrículas das alunas acima referidas. Temos de considerar os hiatos existentes entre as fontes analisadas que tornaram tal tarefa na composição de um verdadeiro puzzle, para que pudéssemos construir visualmente as informações destas áreas de estudos.

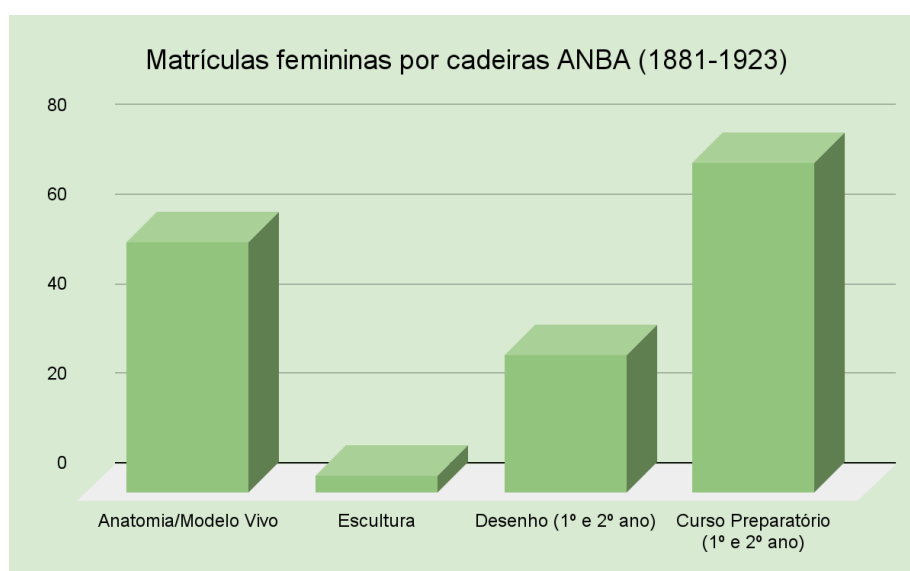


Gráfico n.º 2: Matrículas femininas, na ANBA, divididas por áreas de estudo, entre 1881-1923.

¹⁵³ Ver gráfico n.º 1.

Outra análise significativa centra-se na frequência das distintas cadeiras/disciplinas, resultados expressos no gráfico acima, **(gráfico n.º2)**. Durante todo o período avaliado (1881-1923), pese embora os hiatos existentes na documentação, o ensino de anatomia e modelo vivo eram disciplinas muito frequentadas pelas alunas. Talvez uma explicação seja a proibição que possa ter existido e tenha tornado essas cadeiras mais procuradas. O certo é que as informações nos levam a crer, a partir da frequência feminina nessas cadeiras, a existência de um caminho completo para a formação delas, sem que houvesse qualquer tipo de restrição, seja de ordem ética ou moral. O que reforça também uma abertura da própria sociedade portuguesa e da sua relação para com a emancipação feminina artística. Centrando nossa atenção à cadeira de escultura, comparativamente com as demais áreas de estudo, vemos que a mesma torna-se menos apetecível ao estudo feminino. A pintura era a área de especialização mais escolhida pelas mulheres, após a realização dos primeiros dois anos do curso preparatório, de acordo com a documentação que encontramos. O que corrobora com a citação de Michelangelo, anteriormente apresentada, colocando a escultura como uma área dominada pelo masculino. Posição também apresentada pelos meios de comunicação em Portugal que, a dada altura, até priorizavam a igualdade nas artes entre homens e mulheres, mas sublinharam a aproximação delas a áreas específicas, em detrimento de outras, como a escultura.

Todas as belas e boas artes pertencem por direito de natureza a ambos os sexos. Se o homem excede na invenção, na ardileza, na perseverança - a mulher sobreleva, sem dúvida, no aprimorado, no bom gosto, na graça. Graças e Musas, não sem razão, as fizeram damas aqueles bons dos gregos, engenhosos, fabuladores de realidades. Há porém entre as artes, filhas do desenho, umas por que seu maior peso parecem menos próprias do que as outras para aquelas mãos delicadas e melindrosas. A pintura alardeia em toda a parte, e até em Portugal, catálogos de culturas suas, mui distintas; enquanto a arquitetura de nenhuma talvez se glória, e a escultura pouquíssimas. (Revista Universal Lisbonense, 1843, p.207).

Cabe-nos focar o nome da primeira aluna que aparece matriculada¹⁵⁴ nesta cadeira: Mariana da Anunciação Leoni¹⁵⁵ Pereira, **(imagem n.º14)**, uma presença tardia, pois data do

¹⁵⁴ Tanto nos livros de matrícula gerais quanto no livro de escultura e estatuária de 1883 a 1953, Mariana da Anunciação Leoni Pereira é a primeira mulher matriculada nesta cadeira. O seu primeiro registo é de 1916 e o último de 1922. Na sequência, no mesmo livro, aparece o nome de Maria Emília Vassalo e Silva Ribeiro da Fonseca, filha da escritora Maria Lamas, em 1929/1930, com médias de 16 e 18 valores. Embora, seja importante registar, no ano letivo de 1914-1915, aparecem matrículas no 3º ano (habilitação para os cursos de escultura e pintura) das alunas Maria Emília Loureiro Vasconcellos de Almeida Beja, Aurora Angelina Alves de Figueiredo e Helena Maria do Carmo Falcão Colta de Bourbon e Menezes. Todavia, não sabemos quais vias de estudo elas seguiram posteriormente.

¹⁵⁵ A grafia do seu nome e apelido, nos livros de matrícula da ARBA, aparece como “Mariana” “Leoni”, embora no registo de batismo e casamento, que faremos menção a seguir, aparece também como “Marianna” e “Leoné”.

ano de 1916, estendendo até o ano de 1918. Nascida em 24 de Março 1892, segundo seu registo de batismo¹⁵⁶, na vila do concelho de Cartaxo, filha de Francisco José Pereira, farmacêutico, e Maria Lucília Leoni Pereira, doméstica. Através da sua filiação e os detalhes que compõem o documento, sabemos que seu pai detinha o curso superior de farmácia. Realçamos, novamente,



Imagem n.º14: Retrato de Mariana da Anunciação Leoni Pereira doente. Executado por seu marido, o pintor Alberto de Lacerda, s/d. (PONA, 2012, p.16).

o caráter importante e indissociável das relações familiares com a possibilidade de estudos das gerações femininas das famílias. Pela condição profissional e financeira daí advinda possivelmente criou-se a conjuntura ideal para que Leoni Pereira pudesse estudar na ARBA. Não sabemos se sua família era ligada ao campo das artes, mas nesta conheceu um de seus companheiros, com quem se casou, em segundas núpcias, um matrimónio de 8 anos, o pintor Alberto Virgílio da Rocha Portugal Correia de Lacerda¹⁵⁷ e aparece em sua certidão de casamento com a profissão de professora¹⁵⁸. “Em 1931, aos 42 anos de idade, Alberto de Lacerda casou com uma sua amiga de infância e ex-colega da Escola de Belas-Artes, Mariana da Anunciação Leoni Pereira, de uma família do Cartaxo, que fora durante alguns anos professora da Escola Primária João

de Deus. Dela se viria no entanto a divorciar oito anos mais tarde, sem geração.” (PONA, 2012, p.15).

Para além da importância de sua presença na Academia, notamos particularidades significativas da sua condição de mulher na sociedade portuguesa do início do século XX. Primeiramente, foi casada por duas vezes, não sabemos se o primeiro esposo faleceu ou houve um processo de divórcio, este último seria ainda mais impactante socialmente. Em segundo, o

¹⁵⁶ Conseguimos obter o seu registo de batismo através das informações contidas no livro de escultura e estatuária (1883-1953) do Arquivo Histórico da FBAUL. Registo número 134, livro de registo de batismo do ano de 1892. Arquivo Distrital de Santarém, cota: Registos Paroquiais/Cartaxo/São João Batista/B34.

¹⁵⁷ De grande participação e influência nas artes e na educação, provavelmente influenciou sua esposa, Leoni Pereira, no seguimento de sua carreira. “Em 1932 foi vice-presidente da Direcção da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Em Dezembro de 1934 regressou uma vez mais à Escola Machado de Castro, sendo nomeado Professor Metodólogo de Desenho e Pintura das Escolas Técnicas Industriais. Nesta qualidade, e no seguimento da reforma educativa de 1930-31, fundou a escola técnica de Castelo Branco, vocacionada para os bordados característicos daquela cidade, e, em 1947, a Escola Industrial e Comercial Alfredo da Silva, no Barreiro, que foi o primeiro estabelecimento de ensino secundário do concelho, aberto para fazer face às necessidades de mão-de-obra qualificada, nomeadamente da Companhia União Fabril (CUF), então em pleno desenvolvimento.” Cf. PONA, Diogo de Paiva e - **Biografia do pintor Alberto Corrêa de Lacerda**. Cascais, Maio de 2012. Disponível em: http://m.genealogias.info/mobi/1/upload/biografia_ta.pdf Acesso em Setembro de 2021.

¹⁵⁸ Informações obtidas no registo de casamento de ambos em 3/10/1931, assento n.º 396, livro n.º 62 da 5ª Conservatória de Registo Civil de Lisboa. Documento disponível no ANTT cota: PT-TT-RC-CRCLSB5-002-00062_m0155.

registro de sua profissão de professora, o que mostra uma evolução do papel social da mulher no seu próprio seio familiar, sua mãe era doméstica e sua filha formou-se e exercia uma profissão. Aspectos relevantes que são acessíveis pela documentação notarial e que ajudam a compor a personagem de Leoni Pereira, e auxilia em nossa compreensão do estereótipo de uma nova participação e condição feminina que consolidava-se na sociedade portuguesa.

Nos registos anteriores não encontramos nenhuma outra evidência da frequência de alunas em escultura, o que faz de Leoni Pereira, até ao momento, o único registo que dispomos de uma aluna desta disciplina neste intervalo temporal, final do século XIX e início do século XX. Sua trajetória ajuda a corroborar nossa perspectiva, anteriormente exposta, de que muitas alunas neste início estavam intimamente ligadas ao ambiente artístico, ou por questões familiares, ou por pertencerem a uma classe economicamente privilegiada, como possivelmente era o caso de Leoni Pereira. Em sua trajetória dentro da ARBA, precisamente no ano letivo de 1918-1919, ganhou o prêmio de segunda melhor aluna da turma, com as notas de 15, 16 e 16 valores, respetivamente, em suas três avaliações. Por toda a simbologia pioneira, consideramos que a sua presença foi um marco importantíssimo para o universo feminino nas artes plásticas e consequentemente proporcionou a abertura e participação de outras mulheres, na área da escultura, nos anos seguintes.

Independentemente de nossa cronologia focar no final da Primeira República portuguesa, é importante ressaltarmos a evolução das matrículas femininas nas cadeiras de escultura e estatuária da ARBA. Evidenciando como ano a ano, após a presença inicialmente solitária de Mariana Pereira, outras alunas aparecem registradas na referida cadeira e deram continuidade na história escultórica feminina. A primeira delas, em 1929, Maria Emília Vassalo e Silva Ribeiro da Fonseca matriculou-se aos 17 anos, seguida de Maria Neves¹⁵⁹, em 1932. Entre 1933 e 1953, ano em que terminam os registos, houve mais 16 alunas matriculadas nas aulas de escultura.

A trajetória feminina dentro da ARBA foi gradativamente determinando o seu próprio espaço, apesar de um crescimento lento, ao mesmo ininterrupto, como podemos observar nos dados apresentados. Uma vez que puderam estar matriculadas oficialmente, elas não deixaram de estar presentes, ano a ano ocupando um novo território e consolidando sua atuação profissional. Infelizmente sabemos que entre a formação inicial, a produção de trabalhos, bem como a sua divulgação há um hiato muito grande, talvez por este motivo não nos tenham chegado muitas de suas produções finais. Todavia, é importante reconhecemos que elas

¹⁵⁹ O último apelido é ilegível no livro de matrícula do curso de escultura e estatuária (1883-1953).

ocuparam este espaço, fizeram uso dele ao trilharem este caminho e eventualmente poderão contribuir para influenciar outras gerações de artistas no futuro.

No próximo ponto, procuramos realizar um trabalho similar com a documentação fornecida pelo Arquivo da FBAUP. Analisamos também os livros de matrículas na viragem do século XIX e XX para traçarmos possíveis paralelos entre as duas academias do país. Com isso, criamos um entendimento global e mais assertivo de como todo esse processo foi sendo construído a partir da reforma de 1881.

2.2.1 Academia Portuense de Belas-Artes (APBA)

Tanto a ARBA, quanto a Academia Portuense de Belas-Artes - APBA, foram "fundadas quase simultaneamente (...) no Porto (esta, a Academia Portuense de Belas-Artes, foi-o a 22 de Novembro de 1836), as duas nóveis Academias vão tentar importar para os seus estudos artísticos as bases académicas vigentes nas congéneres de Roma e Paris." (SERRÃO, 2016 p.41). "(...) seu objectivo a promoção e difusão do estudo das Belas-Artes e sua aplicação à indústria e definem a composição e funcionamento da instituição."¹⁶⁰

Maria Helena Lisboa e seu extenso estudo sobre as Academias de Belas-Artes foi por nós citado algumas vezes e tornou-se numa das principais investigações por nós revisitadas, com o objetivo de trazermos novas indagações e documentações que possam ampliar o caminho por ela inaugurado, sendo na APBA visível que também são pontuais os nomes de alunas mulheres encontradas em sua investigação. Em comparação com a Academia da capital, a autora afirma que através da documentação trabalhada não foi possível estabelecer quais disciplinas essas alunas cursaram. Embora, não saibamos se por uma reorganização arquivística dos locais, ou outro fator desconhecido, nos foi possível encontrar uma nova documentação que ajudou a iluminar problemáticas por ela iniciadas. O gráfico a seguir, número 3, revela os dados quantitativos levantados entre os anos de 1881-1927, através do espólio documental da APBA, também levando em consideração as matrículas femininas encontradas ano a ano. Se compararmos os resultados com o gráfico n.º 1, da ARBA, vemos que o fluxo de alunas se deu em maior grau na cidade do Porto, e não timidamente como em Lisboa. Uma quantificação relevante que pode ser explicada talvez pela diferença geográfica, a cidade do Porto, mais

¹⁶⁰ Documento da FAUP-FBAUP - Estudo orgânico e funcional - Sub-Arquivo, p.1.

afastada da capital, podia ter uma maior flexibilidade social para a profissionalização de mulheres artistas. A Academia Portuense apresenta, em sua primeira década, quase o dobro de matrículas, e na segunda década (quase cinco vezes mais, mantendo um ritmo elevado até o final da década) de 1920, a qual finalizamos o nosso recorte temporal. Em suma, os resultados esboçam um envolvimento e participação efetiva maior na APBA, embora a seguir vejamos que o ambiente inicial apresentou algumas barreiras para a consolidação de suas formações profissionais, pois lhes foi vedada a participação em aulas de anatomia e modelo vivo, inicialmente.

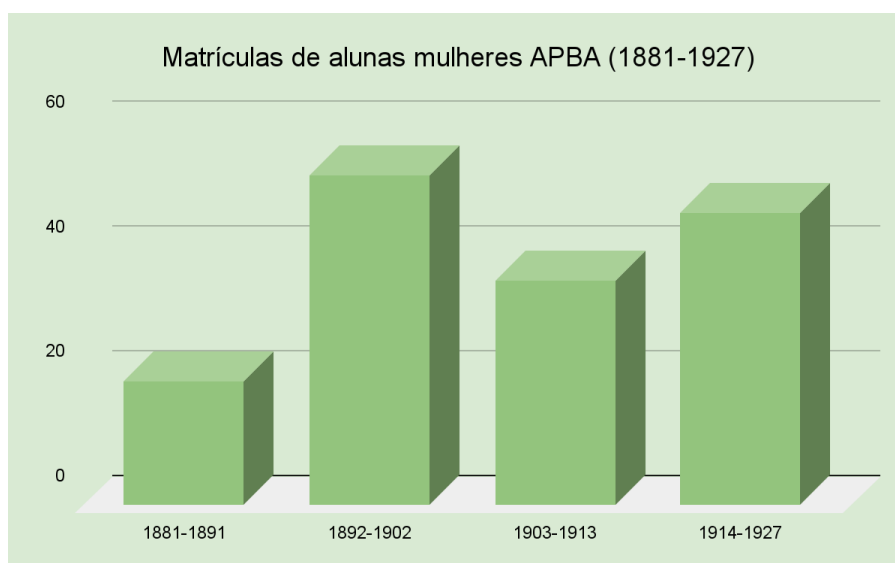


Gráfico n.º 3: Número de matrículas femininas, na APBA, entre 1881-1927.

No caso da APBA¹⁶¹, a primeira aluna que se tem registro de matrícula até ao momento é Cristina Amélia Machado¹⁶², estudante entre 1881 e 1884. No gráfico acima, **(gráfico n.º3)**, vemos a quantificação das matrículas femininas nas décadas seguintes à reforma do ensino.

¹⁶¹ Para mantermos a cronologia proposta, no que diz respeito aos livros de matrículas, alunos ordinários e voluntários, optamos por trabalhar com os livros da APBA entre 1837-1927. Além de adequarmos aos livros trabalhados no Arquivo da ARBA que, como mencionado anteriormente, vão até meados dos anos 1920.

¹⁶² A primeira mulher a frequentar a Escola vem referida pelo Conde de Samodães no seu relatório anual datado de 18 de setembro de 1882. Escreve Samodães que «requereu para cursar a aula de desenho uma senhora D. Cristina Amélia Machado, o que lhe foi concedido, dando-lhe um repartimento separado para ela trabalhar sem estar próxima dos alunos.» Durante o ano letivo de 1881-82 fez exame do primeiro ano com elogios e dezasseis valores e também do segundo ano, onde foi aprovada. Samodães salienta que é este o primeiro exemplo que se dá na Academia desde a sua fundação. O inspetor declara-se desde sempre partidário da admissão de pessoas do sexo feminino às aulas públicas, afirmando que estas não raro revelam aptidões superiores que convém aproveitar, para logo concluir sensatamente: «o que é necessário pelo respeito à moral e as atenções sempre poucas para com as mulheres, é que as aulas se adaptem para este fim, de modo que não ocorram abusos por atos, que seja necessário reprimir.» (GOULÃO, 1989, p.8).

Voltando à entrada de Cristina Amélia Machado, constatamos que foi um momento marcado até mesmo através da imprensa, que atentou para o “facto de certa importância merece mencionar-se, como uma tendência exemplar para os conhecimentos que entre nós a mulher vai desejando adquirir. No número dos alunos matriculados na Academia de Belas-Artes do Porto, conta-se um do sexo feminino”. Todavia, “tinha um compartimento separado para trabalhar, de forma a estar afastada dos seus colegas, e estava obrigada à frequência de todas as cadeiras, com exceção do desenho do modelo vivo” (FARIA, 2008, pp. 265-266). A aluna Cristina Amélia Machado apresentou um aproveitamento bastante satisfatório nos exames do primeiro ano da cadeira de Desenho Histórico, com 16 valores e, no segundo ano, 12 valores¹⁶³. Nos anos seguintes temos as alunas Maria Soares, entre 1884 e 1887 e Adelaide Lucinda Fontes¹⁶⁴, entre 1887-1890, todas com matrículas nas aulas de desenho histórico¹⁶⁵.

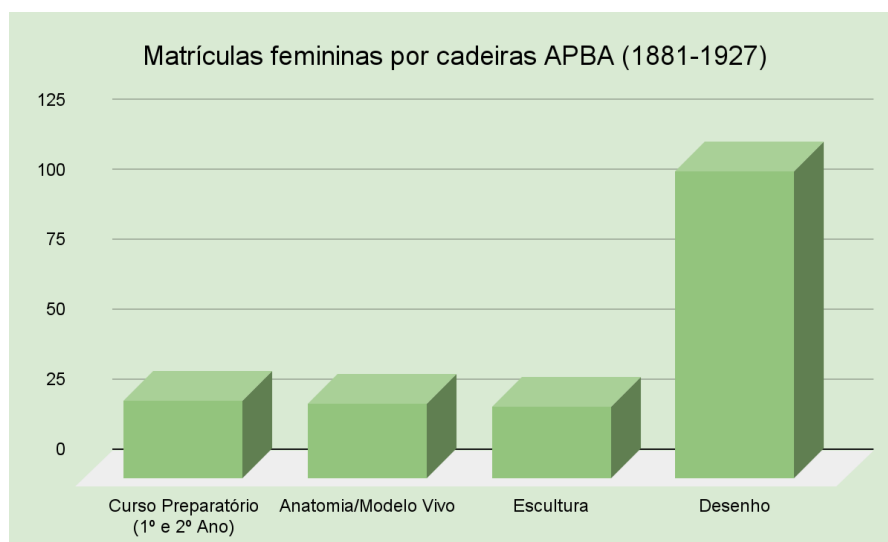


Gráfico n.º 4: Matrículas femininas, na APBA, divididas por áreas de estudo, entre 1881-1927

¹⁶³ *A Arte Portuguesa*. Revista Mensal de Belas-Artes. Centro Artístico Portuense 1º ano, n.º 8, Agosto de 1882, Porto, p. 72.

¹⁶⁴ A artista foi casada com o escultor António Teixeira Lopes (1866-1942), Cf. MONCÓVIO, Susana - **Adelaide Lucinda Fontes (1871-1951) e Emília Ernestina da Silva (1869-1952) a formação artística das senhoras Teixeira Lopes**. In *Boletim da Associação Cultural Amigos de Gaia*, n.º 85. Vila Nova de Gaia, Dezembro de 2017, pp. 57-64.

¹⁶⁵ Inventário Alumni (1836-1957). Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

Com o objetivo de quantificarmos a grande afluência de matrículas femininas, buscamos evidenciar, não só a crescente evolução ano a ano, mas, também aspectos específicos das cadeiras/disciplinas estudadas. Como exposto no gráfico acima, **(gráfico n.º4)**, foi possível percebermos que as primeiras duas matrículas datam dos anos letivos de 1881-1882 e 1883-1884. A partir daí os números foram os seguintes: 15 presenças em 1889-1890; 12 presenças entre 1893-1894; 17 presenças entre 1901-1902 e 28 presenças entre 1903-1927. Já nas cadeiras de Perspectiva Linear e Pintura estavam matriculadas 21 alunas em cada uma delas, entre os anos de 1880-1910¹⁶⁶. Através da documentação encontrada entre os anos letivos de 1911 e 1927 conseguimos construir com uma maior precisão a presença feminina neste interregno. No ano letivo de 1910-1911 eram 17 alunas matriculadas; no ano de 1911-1912 eram 7 alunas; no ano de 1912-1913 eram 8 alunas; no ano de 1913-1914 eram 14 alunas; no ano de 1914-1915 eram 13 alunas que pertenciam a faixa etária entre 12 e 24 anos¹⁶⁷; no ano de 1919-1920 eram 15 alunas matriculadas contra 116 alunos. Sobre as áreas de estudo é possível observarmos um número significativo de matrículas nas aulas de Desenho Histórico, em detrimento das outras áreas. Uma explicação plausível para essa diferença é que a entrada dessas alunas era feita através do curso preparatório, com aulas, principalmente direcionadas ao desenho, antes de seguirem para qualquer outra especialização, como também acontecia no caso dos alunos¹⁶⁸.

Outro documento igualmente relevante que merece destaque centra-se no ano de 1926-1927, o qual vemos abaixo¹⁶⁹. Uma tabela detalha a informação da separação entre homens e mulheres (“varões” e “fêmeas”), em cada uma das aulas. Na quantificação dos professores também aparece a divisão entre homens e mulheres, embora não tenhamos a referência de nenhuma professora mulher.

¹⁶⁶ Livro de matrícula da cadeira de Pintura (ordinários e voluntários), cota nº165, (1837-1910). Livro de matrícula da cadeira de Perspectiva (ordinários e voluntários) cota nº169 e 168, (1878-1905).

¹⁶⁷ O intervalo das idades identificado na APBA corrobora os dados levantados anteriormente na ARBA, os quais evidenciamos no ponto anterior, expondo que existiam alunas que iniciavam seus estudos bem jovens, assim como acontecia também no caso dos alunos.

¹⁶⁸ Cf. LISBOA, Maria Helena. *As Academias, Escolas Belas-Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

¹⁶⁹ Tabela referida na íntegra presente no livro de estatísticas (1910-1957) - PT/APBA/F1-4/03. Cota 226-1 e 2). Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes do Porto.

Tabela n.º 1: Balanço académico, da ARBA, ano letivo de 1926-1927

	Matriculados			Concluíram Curso		
	Total	Varões	Fêmeas	Total	Varões	Fêmeas
	72	60	12	15	12	3
Curso de habilitação a Cursos Especiais	50	41	9	4	3	1
Curso de Arquitetura Civil	16	16	-	2	2	-
Curso de Escultura	3	1	2	1	-	1
Curso de Pintura	3	2	1	2	1	1
Professores	14	14	0	-	-	-

Podemos observar uma grande disparidade entre os números de homens e mulheres, decorrente de todo o processo que vimos anteriormente da conquista feminina proporcionada, sobretudo, pela reforma educacional de 1881, em Portugal, e também todo a trajetória emancipatória dos direitos civis femininos a nível europeu que possibilitou a abertura de novos horizontes. As alunas preenchem todas as disciplinas com exceção do curso de Arquitetura Civil, e curiosamente são a maioria no curso de escultura, com duas alunas e um aluno matriculados. Não constatamos a presença de nenhuma professora mulher na documentação estudada, embora esse exemplo seja o único literal em que tal informação é expressa.

Apesar do aumento da frequência das alunas mulheres, no passar dos anos ocorreram outros impedimentos relativos às formações. O exemplo que enunciamos advém de Lúcia Almeida Matos, com as irmãs Aurélia e Sofia de Souza, que sofreram limitações no estudo do nu, facto já citado aqui anteriormente, pese embora esta última tenha realizado ao menos dois desenhos de nu feminino, os quais Matos também cita.

O número de inscrições de alunos do século feminino aumenta rapidamente. Os nomes das irmãs Aurélia e Sofia de Souza destacam-se na produção artística feminina do século XIX no Porto mau grado as limitações graves a que têm de sujeitar, nomeadamente no acesso ao

modelo nu, universalmente entendido como fundamental na formação do artista mas que se lhes mantém velado. (MATOS, 2000, p.14).

A execução dos desenhos, bem como o trabalho de representação do corpo e da imagética feminina, seja por artistas homens ou mulheres, neste período, será abordado posteriormente, no capítulo seguinte. Contudo, é relevante fazermos um paralelo, também observado por Alberto Faria, realçado anteriormente na figura de Albertina Falker, sobre a diferença existente entre as academias de Lisboa e do Porto. Enquanto em Lisboa a aluna não foi dispensada das aulas de modelo vivo, para cumprir integralmente as exigências do curso, igualando-a aos seus pares masculinos, o mesmo não ocorreu na cidade do Porto, que afirmava que “as pessoas do sexo feminino que frequentarem a Escola de Belas-Artes são obrigadas a todos os estudos e provas exigidas aos alunos, exceto ao modelo vivo nu”¹⁷⁰. Uma diferença envolvendo as duas cidades, em Lisboa vemos um esforço a nível administrativo para as alunas cursarem as cadeiras necessárias, o que possivelmente fomentou o aumento de matrículas na cadeira de anatomia de modelo vivo. Já no caso portuense a realidade foi oposta, uma vez que as alunas foram desencorajadas ao ensino do modelo vivo e anatômico, o que refletiu na participação minoritária delas. Embora a não obrigatoriedade não seja uma interdição completa, a participação deficitária dessas alunas, na cidade do Porto, fica demonstrada no gráfico abaixo, **(gráfico n.º5)**. Embora a academia do Porto tenha tido um número total maior de alunas mulheres, na cronologia estudada, Lisboa apresenta mais do que o dobro da frequência feminina em ambas cadeiras. Uma contraposição relevante para nossa reflexão, que pode ser levada no sentido de abertura do ensino feminino na capital, no que cerne à formação profissional completa das alunas e alunos, sem qualquer distinção.

¹⁷⁰Catálogo da exposição dos trabalhos escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes. Considerados dignos de distinção do ano de 1896. Distribuição dos respectivos diplomas. Tipografia de António José da Silva Teixeira, Porto, p.7. Informação também presente no Programa dos cursos de arquitetura civil, desenho e desenho histórico, escultura e pintura histórica - PT/APBA/B/10 (Cota 80), do Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, pp. 6-7.

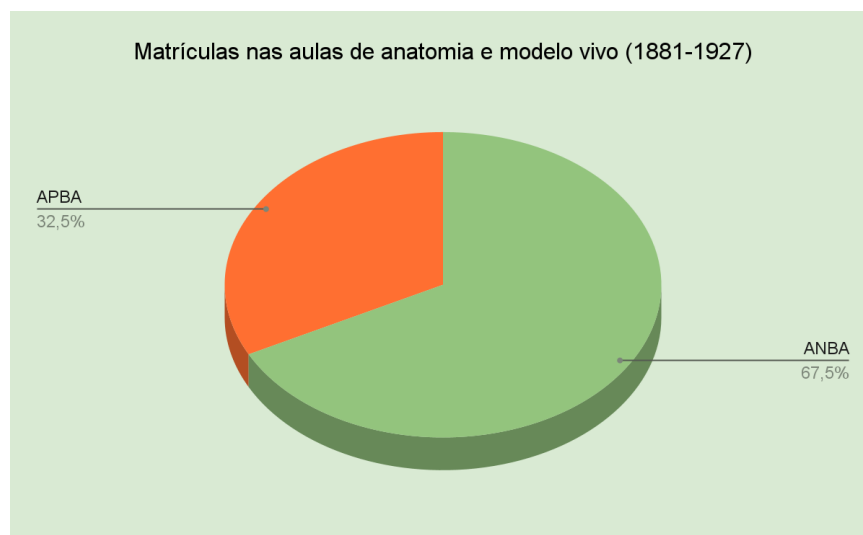


Gráfico n.º5: Número de matrículas femininas, na ANBA e APBA, nas aulas de anatomia e modelo vivo, entre 1881-1927

Diferentemente do que apresentamos nos registos da ARBA, no qual temos o registo de uma aluna mulher nas aulas de escultura, somente em 1916, na APBA há registos mais antigos, entre os alunos ordinários¹⁷¹. O primeiro deles é de Lucília Augusta Aranha no ano letivo de 1889-1900 e, em seguida, temos Alice Adelaide Guilherme Moutinho¹⁷², no ano letivo de 1890-1892; Maria da Assunção Correia Nobre, entre os anos de 1893-1906; Maria Aurélia Martins de Sousa, entre 1893-1898; Isabel Júlia dos Santos Almeida, entre 1894-1904; Mary Baptist Rice Mulchinock, entre 1896-1900; Carolina Emília Ferreira Maia, entre 1898-1903; Ada da Cunha, entre 1890-1892; Alice Celestina Fonseca d'Azevedo, entre 1902-1908; Azulia Augusta de Gouveia, entre 1903-1912; Maria da Glória Ribeiro da Cruz, entre 1902-1910; Maria Júlia Ferreira Pinto Basto, entre 1903-1913; Maria Luisa dos Santos Fonseca, entre 1903-1908.

No próximo gráfico, (**gráfico n.º6**), vemos a similitude mais significativa entre as instituições e que nos cabe ressaltar. O resultado do número total de alunas no período global de análise, entre 1881-1923. Enquanto a ARBA tem o montante de 55% da totalidade das matrículas, a APBA fica com 45%, mostrando uma importante igualdade de participação entre as cidades.

¹⁷¹ Livro de Matrículas - Aula Escultura Ordinários (1837-1907) - PT/APBA/F1-4/03-05 (Cota 18).

¹⁷² Natural do Porto, freguesia da Victória, filha de Aureliano Ferreira Moutinho, também cursou a cadeira de perspectiva linear, com matrícula de 17 de Outubro de 1892

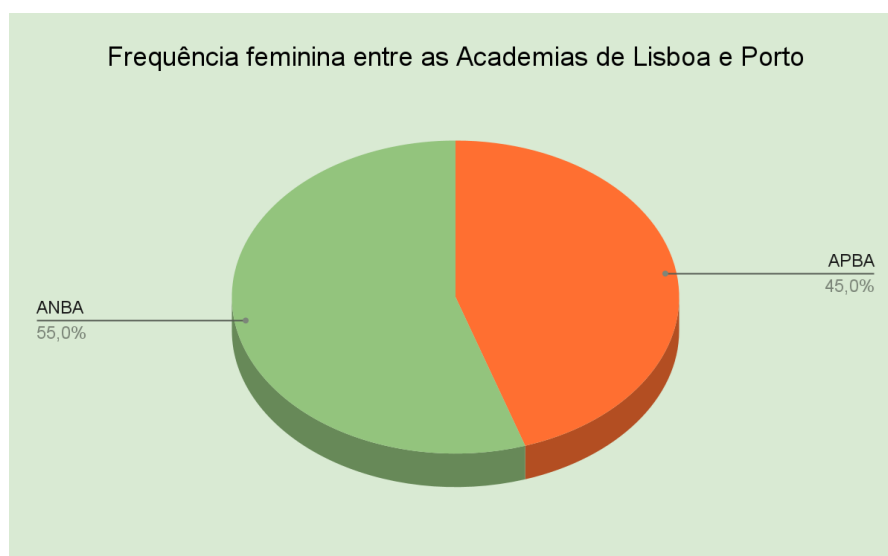


Gráfico n.º6: Número total de matrículas femininas em comparação entre ANBA e APBA.

Na trajetória de nossa breve análise podemos concluir que os caminhos trilhados pelas alunas mulheres ocorreram de forma oficial após a abertura prevista pela reforma legislativa das academias em Portugal. O Decreto-Lei de 1881 foi fulcral para que o espaço de ensino académico pudesse ter um caminho mais plural e igualitário, tanto na Academia Real de Belas-Artes, quanto na Academia Portuense de Belas-Artes. Apesar de ainda no século XXI termos um caminho longo a trilhar, vimos um exemplo prático de como foi possível iniciar o questionamento da hegemonia masculina, no território europeu, desde finais do século XVIII, ainda que de forma limitada. Observarmos a emancipação política e social das mulheres para um papel ativo na composição e prática de obras artísticas. Pretendemos, ao questionar tais ausências do feminino, “darmos voz” a essas mulheres artistas, fazer uso da arte como uma forma de debater os estereótipos, concebendo as suas vidas e ações em suas especificidades e que precisam ser abordados e trazidos à superfície pelas diferentes narrativas históricas, como se almeja neste trabalho. No capítulo seguinte trataremos de outro ponto do que já classificamos como uma emancipação feminina, ocorrida em finais do XIX e início do século XX. Concomitante à abertura do ensino académico feminino houve também a manifestação dos modelos femininos e a sua representação, tal como já ocorria com os modelos masculinos. Abordaremos especificamente alguns pontos de transformação dos cânones de composição do corpo da mulher. Ainda no ambiente académico, como se deu, em nossa opinião, uma alteração do olhar sobre o corpo no feminino, conjuntamente ao que vimos emergir com o fortalecimento

da imagem da mulher artista. Portanto, conjugamos os capítulos 2 e 3, por dois pontos de vista: enquanto no primeiro colocamos a mulher como autora de suas ações (artistas) através de uma nova postura e possibilidades, no segundo vemos a mulher enquanto musa inspiradora, objeto de observação, também sofrendo alterações significativas e, de certo modo, desprendendo-se de muitas das regras fundamentais até então.

3 - A emancipação do nu feminino: teoria e desenho

nu é uma forma de arte, não um assunto. (CLARK, 1956, p.26).

O uso e representação do corpo humano é uma temática que se desdobra por toda a história da arte ocidental. Seja o corpo vestido ou o corpo nu, tanto masculino, quanto feminino, sempre decorreu. De uma forma geral, concordamos e sublinhamos com a definição de José-Augusto França. Sobre o corpo realça: ainda que desprovido de acessórios, por si só emana o seu espírito e tem o peso da representatividade a transparecer através das mãos de cada artista.

O nu é uma estrutura que se pode ornamentar - com roupagens ou com ideias. O seu valor expressivo, a expressão corpórea, aprendem-na artistas e actores, saltimbancos e toureiros, os que produzem imagens e os que se produzem como imagens - de energia, de tragédia ou de comédia e de êxtase. Ele representa tudo quanto quiser o espírito: o seu dinamismo dá-lhe plenos poderes. (FRANÇA, 1975, p.11).

Em sua perspectiva a concepção do nu “desenvolve-se através da História da Arte como documento de gostos e costumes, documento maior de uma variada maneira de entender e de tomar conta da realidade” (FRANÇA, 1975, p.15). Posto isto, entendemos que a obra de arte apresenta-se como fruto de seu próprio tempo. Especificamente a representação do corpo humano, nosso objeto de trabalho, colabora, enquanto documento histórico, para o entendimento ativo da sua própria época de realização. As linhas gerais, o ambiente, a vestimenta, os acessórios, a posição do corpo, tudo conjuga através de códigos imagéticos através de um determinado tempo e espaço, como vimos na concepção da Iconologia de Panofsky no ponto anterior. Em comparação com o entendimento de França, que evoca o nu como um relato histórico, Kenneth Clark (1903-1983) afirma¹⁷³ que o nu é uma categoria estética presente no transcorrer de toda a arte europeia. No seu desenvolvimento conjuga a oposição entre os conceitos de “despido” e do “nu”, sendo o primeiro carregado de especificidades morais que desaguam em questões como o constrangimento, por exemplo. Já o segundo, o nu, carrega em si um sentido mais amplo de proporcionalidade e conhecimento

¹⁷³ CLARK, Kenneth - **O nu**. Livro Pelicano. Editora Ulisseia, Lisboa, 1956.

estrutural da forma humana. Deste modo, consideramos para o nosso estudo o uso do conceito de nu, tal como formulado por Clark, abarcado de códigos de representação oriundos de diversos contextos, sejam eles geográficos, políticos, sociais, temporais ou culturais.

Sobre tal perspectiva, entre o padrão do nu masculino e o nu feminino na arte, Clark constrói o segundo através de uma fundamentação teórica envolta da figura de Vênus. Assim, o nu feminino greco-latino emerge envolto na representação das necessidades fundamentais de sua própria sociedade, com a particularidade do nu masculino poder ser exposto publicamente, no sentido de ser apreciado e considerado em uma perspectiva de enaltecimento da força física e avanço da civilização latina, enquanto o feminino ficava circunscrito ao âmbito doméstico e vestido, resultado de uma imagem decorrente do próprio papel social destinado às mulheres. “É a justificação do nu feminino. Desde os tempos mais antigos, a natureza obsessiva e irracional do desejo físico buscou alívio nas imagens, e dar a essas imagens uma forma pela qual Vênus pode deixar de ser vulgar e se tornar celestial tem sido um dos objetivos recorrentes da arte europeia.” (CLARK, 1956, p.71). O exemplo prático da diferença no tratamento estético que Clark evoca tem por foco o trabalho artístico na região púbica e os genitais. No lado feminino, quando representados são considerados vulgares se são detalhados, assim as partes íntimas são trabalhadas de forma distinta visando uma composição ligada à noção celestial, uma questão que não é suscitada no caso masculino. Já o exemplo citado para quando há a representação dos seios descobertos traz o sentido de fertilidade, alimentação e maternidade que historicamente circundam o feminino.

Clark (1956) enfatiza o nu feminino e a sujeição das modelos diante do artista (supostamente homem e heterossexual) que depois de escolher a que lhe agrada está livre para retratá-las consoante as suas noções de beleza, retocando e destacando as melhores características. De acordo com o autor, o corpo despido é apenas o ponto de partida da obra de arte, o nu é a sua construção ideal e é óbvio que lança vestígios de erotismo no espectador. Como indica, a existência do nu feminino se dá através da tentativa de transformar imagens que à primeira vista surgiram em detrimento do desejo físico em “não obscenas”. As Vênus, no contexto da arte europeia, seriam o exemplo da transformação da figura da mulher na arte em “celestial”, ao invés de “vulgar”. Isso comprova o motivo de Apolo, como sugere Frances Borzello (2012, p. 15) ser retratado “desavergonhadamente nu”, com pelos púbicos detalhados, enquanto as personificações da Vênus ocultavam sua genitália com as mãos ou através de um pedaço de tecido. (MELLO & OLIVEIRA, 2018, p.2).

Acabamos então por utilizar de sua teoria para compreendermos melhor a trajetória da imagética feminina na arte europeia, seja pelas atribuições e modificações de proporção e simetria, como ele nos explica, seja por sua simbologia inicial ligada à fertilidade. Dada essa

noção primária que, por si só, nos levaria a uma discussão sobre o *status quo* dos códigos de representação do feminino, faz-se contundente entendermos de uma forma geral o processo iniciado na Grécia Antiga no tratamento dado ao nu feminino, como nos revela Clark:

Não existe na Grécia nenhuma escultura de mulher nua datando do séc. VI a.C., e ainda são extremamente raras no séc. V a.C. Havia razões tanto sociais como religiosas para esta escassez. Enquanto a nudez de Apolo fazia parte da respectiva divindade, rituais e tabus da antiga tradição estabeleciam, com toda a evidência, que Afrodite deveria ser coberta com uma túnica. As fábulas segundo as quais ela surgira do mar ou viera de Chipre tinham um fundamento de verdade porque a Vênus desnudada é uma concepção oriental (...) Até mesmo em período tão adiantado como o séc. IV a.C., a Vênus desnuda estava estranhamente associada com cultos orientais. Foi porque a beleza do seu corpo poderia parecer um incentivo para a heresia, e não por motivos morais, que Frine, modelo de Praxíteles, se tornou objeto de desaprovação Clerical. Do ponto de vista social, as restrições eram igualmente fortes. Enquanto os rapazes se despiam para se exercitarem e não usavam habitualmente mais do que um curto manto, as mulheres gregas andavam sempre pesadamente resguardadas da cabeça aos pés e eram confinadas pela tradição aos seus deveres domésticos. (CLARK, 1956, p.77).

Esse pequeno excerto já expõe a mudança que decorreu na transição para a época moderna com o advento do Cristianismo. Um período acompanhado de seus dogmas e tabus no qual a imagem do feminino passa de uma concepção voltada às noções fundamentais, onde o “nu era duplo sempre: macho e fêmea” (FRANÇA, 1975, p.13), para novos códigos ideológicos na Idade Média. Uma nova forma de pensar a mulher, através de novas configurações e problematizações. Como expõe Georges Duby (1919-1996) e Michelle Perrot (n.1928):

(...) Eva é humilhada mais que de costume: é a mulher de quem o clérigo precisa separar-se, a mulher depreciável sobre a qual se deve expurgar as uniões principescas, a filha do Diabo. A Virgem Maria, conforme as linhas se estreitam, é projetada pelos homens fora do alcance das mulheres deste mundo. Madalena é delineada nesta cesura marcada entre as duas figuras principais. Os séculos XI e XII marcam o grande impulso de seu culto. A complexa figura de origem evangélica torna-se mais intensa e necessária. Mais intensa, porque os homens, o clero, a investem do novo sentimento de consciência, que lhes chega como sentimento de culpa. Mais necessário para as mulheres, para quem os caminhos da salvação eram então muito íngremes, senão becos sem saída. Entre a porta da morte e a porta da vida, a acolhida pecaminosa é uma porta entreaberta para uma possível redenção, mas ao preço da confissão, do arrependimento, da penitência. (DALARUN In DUBY & PERROT, pp. 45-46. Tradução livre).

Em suma, um primeiro momento temos a mulher como inimiga, personificada na imagem da Eva, agora pecadora, após ser seduzida pela serpente no paraíso. A partir deste momento o corpo feminino simboliza o caminho para o pecado original, como vemos na



Imagem n.º15: *Eva e a Serpente*. VERNARD 1493-1494, *Le Mirouer de La Redemption de l'union lignage*. Paris: VERNARD, fol. 2v. Disponível: <https://journals.openedition.org/medievalist/a/2840?lang=fr> Acesso Março 2023.

sequência, **(imagem n.º15)**, Eva aparece nua, mas cobrindo o próprio ventre, em um movimento evocativo da perda da inocência, e a própria serpente segue representada com metade do corpo feminino, nomeadamente os seios, numa provável indicação da sedução ligada a esta área do corpo da mulher. A imagética do feminino acaba por estar ligada a uma relação maniqueísta ao representar o bem (ou o início dele) e o próprio mal encarnado. Em um segundo momento, ainda na perspectiva maniqueísta, do bem e do mal, na Idade Média há o contraponto extremo à imagem de Eva, como inimiga, uma figura que pode ser retratada como uma “anti Eva”, a Virgem Maria. Por fim, no terceiro momento, surge o contraponto entre os dois extremos, Madalena, que após uma vida de pecados

arrepende-se e estabelece um terceiro código imagético para o feminino, plausível entre a vida de pecado e o arrependimento. Um resgate que torna a representação do feminino como um ser inalcançável, que evoca, sobretudo, a máxima noção de fertilidade, maternidade, santidade e devoção distintamente do que era recorrente até então. Ao tornar a nova imagem do feminino imaculado modifica-se também o próprio comportamento social da mulher, só existem dois caminhos, o da pecadora seduzida pela serpente, e o de tentar ao máximo aproximar-se do ideal de Maria. Importa reforçar que, a partir deste momento, “o nu deixou de ser objeto de arte (...) E durante a Idade Média teria havido ampla oportunidade de introduzi-lo tanto na decoração profana quanto em temas sagrados que mostram o começo e o fim de nossa existência” (CLARK, 1956, p.11). Somente ao longo do Renascimento, no âmbito do seu apogeu italiano no *Quattrocento*, o nu feminino reemergiu por distintos caminhos. Não obstante, teve ainda que conviver conjuntamente a posição da Contrarreforma, no decorrer do século XVI, pelo forte

pudor cristão. Ainda assim, a arte “não podia mais ser objecto de tabus cristãos, e da longa noite medieval que o escondera, causa de pecado, motor de tentação, ele emergiu com a responsabilidade de ajudar a criar um mundo novo.” (FRANÇA, 1975, p.31). Sendo levada, na representação do corpo humano, ao que França denomina como nu-símbolo:

O nu-símbolo, em novos esquemas mentais, passa a ser um nu-pretexto, de fábula ainda, relativo a um humanismo latinizante que se desintegra. Só então um nu deitado pode deixar de ser Vênus ou Diana, para ser apenas uma “Maja”, e, detidos os homens em um papel de modelo escolar, o nu, feminino apenas, entra em cenas do quotidiano, pousando, banhando-se, ou cometendo adultério, num academismo de “salon” que insiste na desculpa da ficção. (FRANÇA, 1975, p.12 e 13).

La Maja Desnuda, (**imagem n.º16**), citado por França, quadro executado no final do século XVIII pelo pintor espanhol Francisco de Goya (1746-1828), torna-se um ponto de viragem na representação do corpo feminino trazendo em suas palavras, o “erotismo nas artes plásticas”. A partir daí o mito religioso da Virgem está totalmente ultrapassado, colocando o corpo feminino novamente em protagonismo, embora ainda circunscrito ao olhar masculino. Sinteticamente “(...) um novo valor se insinua no nu e que há de, como dissemos, explicitar-se e agravar-se, pela sua degradação, em todo o século XIX: o erotismo. Porque o erotismo, se sustenta de pecado, não tem verdadeiramente mitos, exceto o próprio.”. (FRANÇA, 1975, p.296).



Imagem n.º16: Francisco de Goya y Lucientes, *La maja desnuda*, 1795-1800. Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado

Conjugando do mesmo pensamento e em uma sequência cronológica assinalamos o nome do pintor francês Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), com a sua obra denominada *La Source*, (**imagem n.º17**), executada em meados do século XIX. Considerado “um dos mais famosos nus da História da Arte” (CLARK, 1956, p.157) revolucionou também o tratamento dado até então ao corpo feminino no sentido que expõe, como Goya o fez, um nu frontal total. Através deste novo paradigma em perspectiva conseguimos perceber, ainda que de forma sucinta, como se deu a construção do corpo desnudo feminino na contemporaneidade. Como ocorreram algumas transformações importantes ao longo dos séculos, mas sempre pela finalidade implícita “com o desejo de comunicar certas ideias ou estados de sentimentos”



Imagem n.º17: Jean-Auguste Dominique Ingres, *La Source*, ,H. 163,0 ; L. 80,0 cm., Legs de la comtesse Duchâtel, 1878, ©RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/la-source-525>.

(CLARK, 1956, p.268). Seja pelo exemplo de Goya ou de Ingres vemos que o século XIX consolidou a inversão outrora predominante, colocando o corpo feminino finalmente em um status de protagonista. “O predomínio do nu feminino sobre o masculino, de que o ‘Julgamento de Páris’ de Rafael é o principal exemplo, iria aumentar durante os próximos duzentos anos, até que no século XIX se tornou absoluto.” (CLARK, 1956, p.275). Entre outras considerações, no seguimento, Clark nos revela que apesar do pudor vitoriano, que teve uma forte influência nas artes visuais, o nu resistiu. Principalmente pela continuação de um forte culto à arte clássica, somado às aberturas do Renascimento, bem como às novas indagações da era contemporânea, que por fim ganharam espaço através do estudo do natural com o nascimento das Academias de Belas-Artes na Europa. São esses conceitos de beleza e elegância que regiam as décadas finais do século XIX, e que ressignificam a representatividade artística e social do feminino. Uma homogeneização do olhar masculino e heteronormativo que observa e expressa o seu ideal feminino através da arte. “Configurado a um ideal masculino, o corpo

feminino torna-se no decurso do século XIX, um instrumento simbólico e objecto de intenso investimento. Adornado, maquilhado, compete-lhe, no dizer de Philippe Perrot, “ilustrar por procuração a glória do pai, do marido ou do amante, o seu estatuto social, o seu poder pecuniário.” (VAQUINHAS, 2000, pp. 53 e 54).

Significativo, ao realizarmos um estudo de prática e representação do feminino, trazer e explorar esta narrativa historiográfica pela visão de Lynda Nead (n.1957). Diferentemente de Clark, Nead propõe uma abordagem distinta e específica ao corpo feminino no envolvimento na teoria de Jacques Lacan (1901-1981), o que para nós torna-se bastante adequado para explorarmos as nuances das esferas sociais, políticas, psicológicas, geográficas, entre muitas outras. Através da teoria Lacaniana explica: uma vez que as mulheres não detêm o poder na sociedade patriarcal, sua posição discursiva é sempre passiva, em relação ao homem, papel que também é exercido na ordem simbólica da representação. Assim o “nu feminino não somente propõe definições particulares do corpo feminino, mas também coloca em evidência normas específicas de observação e observadores.”. (NEAD, 1992, p.2. Tradução livre). Portanto, em nosso estudo, em que um dos pilares fundamentais está na compreensão da imagética feminina, torna-se de suma importância entendermos a dualidade destes dois autores. Enquanto o primeiro, Clark, trabalha na polaridade dos gêneros, sem adentrar minuciosamente na amplitude que forma por si só a representação do corpo feminino, Nead acaba por ampliar a discussão para este desenvolvimento. Para Nead, ainda que seja evidente a posição muitas vezes passiva da representação feminina, há a necessidade de compreendermos as diferentes nuances que advém historicamente, sobretudo, do olhar masculino sobre o corpo feminino. Propõe o questionamento do espaço que a mulher ocupa, denominado “local de ausência”, este forçado pela lógica patriarcal que mencionamos. Assim, ao observarmos a posição feminina desse contexto, conseguimos ver que ainda assim a representação do feminino acaba por romper barreiras estéticas, uma vez que não existe uma forma única de representação visual da mulher, levando a simples polaridade homem e mulher para um patamar mais ampliado¹⁷⁴. Em suma, evocar as relações de poder que daí emanam, principalmente levantadas pelo olhar do espectador majoritariamente masculino e que apresentam uma visão parcial e condicionada. O representar do corpo feminino precisa ser reconhecido como parte integrante da História da Arte Ocidental e não somente um assunto presente em um leque de possibilidades à mercê da escolha de um artista. Assim, acaba por rejeitar uma perspectiva formalista da arte, ao elaborar um estudo do nu feminino através de teorias problematizantes, sobretudo, do campo feminista envoltos dentro da cultura patriarcal.

Embora saibamos que sua perspectiva centra-se na contemporaneidade, colocamos sua posição enquanto um dos marcos teóricos de nosso trabalho, para pensarmos justamente na representação do corpo feminino e sua identificação com o momento em que ele é realizado.

¹⁷⁴ Cf. NEAD, Lynda - **The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality**. Routledge, 1992.

Uma vez que a temática do feminino é uma reflexão relativamente nova para a historiografia, ela se abre para nós, obviamente, atentamos para um anacronismo, ao utilizar conceitos atuais para analisar problemáticas do passado. Acreditamos que houve uma mudança importante de paradigma de execução e que esse deve-se para além do olhar dos artistas que o realizava, também foi impactado pelas mudanças além do universo das artes visuais. Uma vez que: “Uma mulher se olha no espelho; sua identidade é emoldurada pela abundância de imagens que definem a feminilidade. Ela é enquadrada – experimenta-se como uma imagem ou uma representação – pelas bordas do espelho e então julga os limites de sua própria forma e realiza qualquer auto regulação necessária.” (NEAD, 1992, p. 11, Tradução livre).

Sumariamente o que buscamos evidenciar neste ponto é a existência de uma ação emancipatória do corpo nu feminino. Inicialmente tratado nas épocas clássicas dentro da redoma da vida doméstica e correspondência imagética das necessidades fundamentais do ser humano, conceitos como esperança, riqueza, caridade, entre outras, como vimos exemplificados na escultura portuguesa também, correspondente à essa época, teorizada igualmente na iconografia de Cesare Ripa, que trataremos a seguir. Posteriormente, embora ainda envolta em uma ótica heteronormativa de apreciação do corpo feminino, como enuncia Nead, vemos a existência de uma nova representação de exposição do corpo feminino deslocando-o para o nu feminino. “A transformação do corpo feminino no corpo nu feminino é, portanto, um ato de regulação: do corpo feminino e do espectador potencialmente rebelde, cujo olhar errante é disciplinado pelas convenções e protocolos da arte.”. (NEAD, 1992, p.6, Tradução livre).

De Clark a Nead, de uma visão macro a uma visão micro, conseguimos compreender como o nu feminino adquiriu um espaço de símbolo de uma civilização, seja através de uma “simples” mudança estética, pontuada por Clark, ou pela perda da respeitabilidade pela condução ao obsceno, destacado por Nead. Acabamos então por concordar com Nead e trazermos sua perspectiva de análise do corpo feminino para os demais capítulos: Nas formações sociais, culturais e psicológicas, o corpo torna-se denso de significado e sentido, e a afirmação de que o corpo pode algum dia estar fora da representação está ela própria inscrita em um valor simbólico. Não pode haver nenhum `outro` para o nu, pois o corpo já está sempre em representação. (NEAD, 1992, p. Tradução livre).

Aproveitamos este momento para estabelecermos um paralelo com a situação portuguesa no que diz respeito à concepção estética do feminino e como observamos a integração e possíveis relações entre a trajetória europeia que vimos até aqui e como tal influenciou a produção escultórica em Portugal, no desenvolvimento do século XIX. Sendo este o nosso espaço de reflexão, cabe salientarmos, sobretudo, as principais influências impostas

nesta sociedade. Abordamos a arte e representação clássica e a sua figuração do corpo desnudo. Neste ambiente, como afirma França e com o qual concordamos, o nu acabou por representar sempre questões ligadas às necessidades fundamentais dos seres humanos¹⁷⁵[1]. É então através da figuração greco-romana que buscamos compreender as especificidades que envolvem a distinção entre o tratamento dado aos dois gêneros, masculino e feminino.

Uma vez que a ordem clássica é revivida, no que denomina-se neoclassicismo, a compreensão citada de enaltecimento do corpo masculino em detrimento do feminino, no âmbito social ou privado, acreditamos que tenha sido também interiorizada pela formação académica destes artistas durante esse momento. É por esta ótica de apreciação que procuramos observar as representações escultóricas que representam figuras femininas. A estética clássica acaba por moldar o imagético feminino e o modelo a ser seguido, um modelo de elegância e distinção da mulher, transportado também para sua vivência social, como bem coloca Irene Vaquinhas (n.1955):

“A arte influencia também o conceito de elegância física. A principal referência estética é, nesta matéria, o ideal clássico de beleza, imortalizado na estatuária da Antiguidade Clássica (Grécia e Roma). As menções a este arquétipo repetem-se amiúde na imprensa, associando-se “um corpo direito e esbelto” - o mais nobre distintivo da beleza, segundo a *Ilustração Portuguesa* de 10 de Dezembro de 1906 - à rectidão moral. Trata-se de uma reformulação da velha doutrina grega da *Kalokagathia*, isto é, da correspondência harmoniosa entre a aparência exterior e a interior, entre a beleza do corpo e a da alma.” (...) “A valorização do corpo, tendo como parâmetro estético o ideal de beleza da Antiguidade Clássica, beneficia ainda do progresso do higienismo que relaciona o belo com o bem-estar físico e moral (...) (VAQUINHAS, 2000, pp. 61 e 62).

Procurando compreender em que momento podemos estruturar a mudança de uma ordem neoclássica e no cuidado na exposição do corpo, para uma abertura e concepções que vão para além das necessidades fundamentais, já abordadas anteriormente. O nu traduz a efemeridade, como afirma França¹⁷⁶, para nós, tal afirmação é fulcral para concebermos o tratamento dado à representação do nu feminino em Portugal.

Inicialmente no século XIX temos figuras que evocam alegorias, personificadas pela forma feminina, cobertas por roupa, muitas vezes sem expor qualquer parte do corpo em si¹⁷⁷. Procuramos então olhar para essas inúmeras imagens escultóricas femininas e ao

¹⁷⁵ Cf. FRANÇA, José-Augusto (Et al.) - **O Nu e a Arte**. Introdução. Estúdios Cor, Lisboa, 1975.

¹⁷⁶ *Idem*.

¹⁷⁷ Ver anexo I. Analisamos um total de 93 esculturas que evocam personagens femininas presentes no acervo da plataforma Matriz, de responsabilidade da Direção Geral do Património Cultural, nomeadamente do Museu

realizarmos um levantamento quantitativo foi possível compreender se tal conjunto corroborava ou não ao tratamento imagético da mulher circunscrito ao neoclássico de modo geral. Embora a visão da mulher pelo neoclássico estivesse presente, também possa ter existido, em nossa observação, uma correlação entre autocensura e uma certa cultura do pudor, derivadas de uma sociedade embasada nos preceitos morais católicos. Neste entendimento a composição do corpo feminino acaba também por obedecer ao olhar heteronormativo do homem sobre o corpo da mulher, no sentido que seu corpo representado deve obedecer às regras que circundam a sociedade em que é realizado. Ainda que uma visão contemporânea, a observação do feminino pelo masculino era predominante também no final do século XIX e início do XX, seja pela representação do corpo feminino, seja pelo número de obras realizadas por artistas homens em comparação com artistas mulheres.

Posto isto, aqui o referencial teórico que buscamos para o trabalho iconográfico e iconológico de análise dessas obras configura-se através de Cesare Ripa¹⁷⁸, influência primordial desde o século XVI, no universo das artes e, neste momento, em Portugal. Ripa é absorvido com um carácter didático pelos artistas e a própria teoria das imagens. Seus estudos de um modo geral apresentam o conceito de Alegoria, enaltecendo bases da Antiguidade Clássica, em duas vertentes, a primeira constituída nos acontecimentos naturais e, a segunda, em conceitos inerentes à figura humana. Esta última adquiriu para ele o campo ideal para a representação alegórica¹⁷⁹. Desta forma, utilizaremos de seus argumentos para analisarmos as imagens aqui escolhidas, baseando-nos nos quatro princípios criados por ele, que são: 1º Matéria (forma alegórica), 2º Eficiência (possibilidade de representação), 3º Forma (construção definitiva) e 4º Fim (tornar perceptível)¹⁸⁰.

Para Ripa, a iconologia está ligada à simbologia e sempre aparece como uma alegoria, a iconografia (sua representação gráfica). Como exemplo dessa simbologia, primordial para nosso trabalho, no que diz respeito às figuras femininas, temos suas imagens sempre ligadas às virtudes, estações do ano, etc.¹⁸¹. A iconologia atua como uma descrição através de regras de representação em duas vertentes possíveis: a primeira relativa aos acontecimentos naturais e a segunda aos conceitos inerentes ao homem. Propõe que a Alegoria e a Iconologia sejam sinónimas que devem ter sempre um carácter enigmático e não imediato. Criando uma

Nacional de Arte Antiga, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Museu Nacional Machado de Castro, Museu Nacional Soares dos Reis, Palácio Nacional da Ajuda e Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves.

¹⁷⁸ RIPA, Cesare - **Iconología**. Madrid: Akal, 1996.

¹⁷⁹ *Idem*.

¹⁸⁰ *Idem*.

¹⁸¹ *Idem*.

metodologia apresentada através de uma série de alegorias e propondo a partir deste sistema mencionado uma definição iconográfica delas. Em suma, Ripa utiliza o termo “iconologia” em sua interpretação das alegorias artísticas, sua proposição evoca:

(...) uma espécie de lógica das imagens, ou seja, como uma técnica construtiva e interpretativa. Sendo uma transposição da retórica à constituição de imagens pictóricas, a formulação de Ripa toma o discurso como modelo: as imagens da pintura imitam o discurso. Sua obra tornou-se o texto-chave na constituição do classicismo, pois expõe a fatura de imagens “adequadas”, nas quais retornam as categorias da retórica antiga, principalmente de conveniência, adequação ou decoro: para coisas do conhecimento, imagens de coisas elevadas; para coisas censuráveis, imagens de coisas vis, e assim por diante. Mesmo no período barroco, no qual aparentemente existiu maior liberdade de criação, ainda permaneceu o componente retórico da alegoria.¹⁸²

Embora a nossa tese não recaia na discussão do conceito de iconologia, importa ressaltarmos alguns componentes deste campo de estudo que, para além do Ripa, compõem intrinsecamente a nossa abordagem. Ao mesmo tempo, auxiliam nos questionamentos às fontes, compondo os nossos elementos críticos e argumentativos. Desse modo, a busca por entendimentos e embasamentos ligados ao campo iconológico reforçam a necessidade de ampliar a noção da própria história e da história da arte e de suas análises teóricas.

Há uma diferença cronológica significativa entre as teorias de Ripa e Panofsky, apesar de ambas refletirem mudanças e perspectivas distintas e significativas na abordagem da história da arte ao longo do tempo. Enquanto Ripa, um autor do século XVI, como vimos, enfatizava uma abordagem mais formal e simbólica da interpretação visual, Panofsky, um historiador de arte do século XX, trouxe uma perspectiva mais contextualizada e historicamente informada. Essas diferentes abordagens continuam a influenciar a prática da história da arte até hoje, destacando a importância de considerar tanto os aspectos formais quanto os contextuais na análise de uma obra de arte.

Portanto, Erwin Panofsky, diferentemente de Ripa, realizou uma nova configuração dos conceitos iconográficos. Panofsky classificou a Iconografia como a recolha, classificação, descrição e representação das imagens, todos os elementos que podem compor uma base metodológica. Já o outro conceito que evoca é o da Iconologia, por sua vez compreendida como

¹⁸² ROSSI, Elvio Antônio - **Retrato Alegórico no Período Barroco: um Estudo de Caso**. UFRGS, s/d. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/napead/projetos/historia-arte/idmod.php?p=estudbarroco#:~:text=A%20alegoria%20foi%20constitu%C3%ADda%20pela,1560%E2%80%933c>. Acesso em: Abril de 2023.

interpretação, faz parte de uma área especulativa dos meandros imagéticos e surge nos limites da própria Iconografia, atuando como uma ciência da imagem.

Em que toda imagem apresenta três níveis de significado intrínsecos, são eles: o primário ou natural (subdividido em factual e expressional), o secundário ou convencional e o terceiro, intrínseco ou conteúdo. No exemplo que Panofsky apresenta para elucidar os três níveis significados, assim diz:

Quando um conhecido me saúda na rua levantando o seu chapéu, o que eu vejo, de um ponto de vista formal, não é nada mais que a alteração de certos pormenores em uma configuração que faz parte da estrutura geral de cor, linhas e volumes que constituem o meu mundo visual. Quando identifico, como imediatamente o faço, esta configuração como um objecto (cavalheiro), e a mudança de pormenor como um evento (levantar o chapéu), já ultrapassei os limites da percepção puramente formal e entrei numa primeira esfera do assunto ou significado. O significado agora percebido é de uma natureza elementar e facilmente compreensível, e chamá-lo-emos significado factual; é apreendido pela simples identificação de certas formas visíveis com certos objectos por mim conhecidos da minha experiência prática, e pela identificação da alteração nas suas relações com certas acções ou eventos. (...) A minha compreensão de que o erguer do chapéu está em lugar de um cumprimento pertence no entanto a um domínio de interpretação inteiramente distinto. Esta forma de saudação é específica do mundo ocidental e é um resíduo da cavalaria medieval (...) Para compreender o significado da acção do cavalheiro, eu tenho de estar familiarizado não apenas com o mundo prático de objectos e eventos, mas também com o mundo, mais-do-que-prático dos costumes e das tradições culturais particulares de uma determinada civilização. (...) E finalmente: para além de constituir um evento natural no espaço e no tempo, além de naturalmente indicar estados de espírito ou sentimentos, e de veicular um cumprimento convencional, a acção do meu conhecido pode revelar a um observador experimentado tudo aquilo que contribui para formar a sua “personalidade”. (PANOFSKY, 1989, p. 31)

Através de Panofsky ambos os conceitos são elevados ao patamar de ciência auxiliar e compreendida como método de estudo da História da Arte. Ainda que a Iconografia tenha sido empregue como conceito desde o século XVI, através de Cesare Ripa, até ao século XIX terá apenas como objetivo interpretar figuras históricas. Retomando a quantificação realizada, pensando na cronologia e no espaço geográfico do nosso trabalho, e circunscrita às referidas instituições museológicas portuguesas, foi-nos possível identificar dezenas de esculturas que corroboram com representação imagética do feminino que expusemos através da cultura neoclássica. Para além também de serem representações alegóricas, as quais conjugam códigos iconográficos condizentes à teoria de Ripa, como por exemplo a escultura *Minerva*¹⁸³, (**imagens n.ºs 18, 19 e 20**), presente no Palácio Nacional de Queluz, datada do século XIX.

¹⁸³ *Minerva*, Palácio Nacional de Queluz, XIX. Altura: 83cm; largura: 29,5cm; profundidade: 19,7cm; Mármore de Carrara; bronze; granito. N.º de Inventário: PNQ 71. Informação e imagens disponíveis em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/>.

Escultura em vulto perfeito, de corpo inteiro, em mármore, representando Minerva, virada à esquerda. Cabelo comprido apanhado atrás caindo sobre as costas; usa elmo que é rematado ao alto por esfinge e decorado sobre a viseira por duas cabeças de carneiro. Veste túnica plissada com peitoral (?) de escamas enfeitado com aplicação de cabeça humana. Por cima da túnica, manto drapeado envolvendo os ombros e cruzado à frente. Pés calçados com sandálias de tiras. A mão direita segura lança que parte de uma serpente e termina com seta de bronze. (Matriznet)



Imagens n.ºs 18, 19 e 20: *Minerva*, Palácio Nacional de Queluz, XIX. Altura: 83cm; largura: 29,5cm; profundidade: 19,7cm; Mármore de Carrara; bronze; granito. N.º de Inventário: PNQ 71. Informação e imagens disponíveis em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/>.

Como já foi mencionado anteriormente, as esculturas clássicas buscavam a representação das necessidades fundamentais, que vemos claramente identificadas neste exemplo e em outros encontrados. A mulher está personificada alegoricamente na figura mitológica, apresentando elementos complementares que a permitem identificar, nos moldes iconográficos utilizados por Ripa. Todavia, para além dessa primária observação, o que nos cumpre defender é o tratamento dado ao corpo feminino. Para além do que foi exposto vemos que a vestimenta cobre toda a imagem, não deixando qualquer margem aos traços anatómicos específicos da mulher, o que não ocorria no caso do tratamento do corpo masculino. Lembrando que o culto ao corpo físico era sempre destinado ao homem, através dos jogos e exercícios, tidos como ações dignificantes do indivíduo. A seguir, apresentamos o exemplo da escultura

*Riqueza*¹⁸⁴, (**imagem n.º21**), presente no Museu José Malhoa, do ano 1877 e de autoria do escultor António Soares dos Reis (1847-1889):

Figura de vulto feminina. De pé, apresenta parte do cabelo apanhado numa trança, enrolada na nuca; ao longo do rosto, passando pelas têmporas, caem, enroladas, duas melenas, divididas pelo peito e pelas costas. Na cabeça, ostenta uma tiara; veste túnica clássica pregueada; segura na mão direita uma cornucópia cheia de objectos; a mão esquerda aperta contra a cintura uma fiada de contas esféricas, que caem em arco sobre o ventre. Apoia o pé direito sobre um escabelo. (Matriznet).



Imagem n.º 21: *Riqueza*, Museu José Malhoa, 1877, altura: 145 cm; largura: 47,5 cm; profundidade: 43 cm; bronze. N.º de Inventário: Esc 116. Informação e imagem disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/>.

De um modo geral, a escultura portuguesa incorpora os preceitos clássicos até meados do século XIX, servindo, nas palavras de José Fernandes Pereira, como “ideal escultórico, ideia transversal ao século” (PEREIRA, 2007, p.289). Temática que se apresenta na figuração feminina, encontrada nas esculturas concebidas nesse período que identificamos nas bases de acervo nacionais¹⁸⁵, e observáveis nos dois exemplos das imagens aqui expostas. Uma realidade presente até mesmo no ambiente das Academias de Belas-Artes de Lisboa e do Porto, o que ajudou na extensão da representação do feminino nessa ótica classicista, em contraste com o que observamos em outras realidades europeias que já apresentavam uma concisa alteração. Todavia, iremos abordar no quinto capítulo, conjuntamente com a prática escultórica feminina, casos de estudos que irão demonstrar a consolidação de uma nova proposta imagética da mulher, por parte dos escultores portugueses. Procurar esclarecer e fundamentar, como o panorama europeu, principalmente nas academias parisienses, colaboraram para que a influência neoclássica começasse a ser modificada e que a concepção do Realismo ganhasse espaço no pensar de uma nova representação da mulher na estatuária.

¹⁸⁴ *Riqueza*, Museu José Malhoa, 1877, altura: 145 cm; largura: 47,5 cm; profundidade: 43 cm; bronze. N.º de Inventário: Esc 116. Informação e imagem disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/>.

¹⁸⁵ Ver anexo I, listagem de obras obtidas através das bases de dados *MatrizNet* e *MatrixPix*.

Da listagem que identificamos, proveniente do acervo das bases *MatrizNet* e *MatrizPix*, fica evidente a influência Ripiana no que diz respeito à figura feminina, no decorrer do século XVIII e meados do século XIX. Em sua maioria são composições que evocam questões como Riqueza, Fé, Vaidade, Caridade, Verdade, entre outras, continuavam a ser utilizadas. Todavia o que buscaremos também demonstrar nos pontos seguintes, é a crescente tendência estética romântica e realista ganhando espaço nas composições artísticas sobre o corpo feminino, principalmente no final do século XIX e início do século XX, como também aponta Lúcia Almeida Matos: “No século XX, na continuidade de contextos oitocentistas, ou no desejo de com eles romper, a figura mantém-se no centro da prática do escultor. (...) Ao eleger a figura como elemento polarizador de parte importante da prática da escultura em Portugal neste século, a presente exposição não só constata essa permanência como procura determinar alguns sentidos que foi adquirindo.” (MATOS, 1998, p.9). O que nos ajuda a compreender a existência de uma alteração imagética sobre o corpo feminino, iniciado através das academias de belas- artes, ao permitirem os primeiros modelos mulheres. E, no seguimento veremos outras execuções, provenientes de acervos museológicos portugueses que também assumem uma alteração do padrão de representação do corpo feminino.

3.1 O estudo anatômico do corpo humano na arte portuguesa

*A arte é independente da moral, e não pode nem servi-la nem prejudicá-la*¹⁸⁶

Compreendemos o desenho pela definição de “um milagre da ilusão, a criação de uma forma que surge a luz em contraste com a sombra sobre uma superfície em branco” (GORDON, 1979, p.7). Por sua vez, o desenho oriundo do “estudo do corpo humano, das suas proporções e anatomia, foi reconhecido pelos primeiros tratadistas do Renascimento, como Leon Battista Alberti (1404-1472), Leonardo da Vinci (1452-1519) e, entre nós portugueses, por Francisco de Holanda (c. 1517-1584), como princípio fundamental de qualquer artista.” (FARIA(b), 2008, p.126).

¹⁸⁶ RAMOS, Carlos (pref.) - Escola Superior de Belas-Artes do Porto. - **Dois séculos de modelo vivo 1765-1965** - Ministério da educação nacional. Homenagem a Calouste Gulbenkian no décimo aniversário da sua morte. Direção geral do Ensino Superior e das Belas-Artes. Porto: Imprensa Portuguesa, 1965, p.9.

Em Portugal, em um sentido lato, realçava a necessidade de criação de uma disciplina similar às que estavam em “voga nos principais centros artísticos europeus, o desenho de modelo-vivo. Em síntese, tal estudo objetivava o desenho do corpo humano e pressupunha a observação direta da figura humana, total ou parcialmente nua, que reproduzisse diferentes gestuais e poses (...)”. (GOMES, 2022, p.2)¹⁸⁷. A trajetória para o surgimento de uma aula para o estudo do modelo vivo consistiu em uma verdadeira “aspiração dos mestres da época. O escultor Machado de Castro, por exemplo, em carta dirigida a Fr. Manuel do Cenáculo, dizia estar interessado, com alguns amigos, na criação de uma ‘Aula do Nu’. E, anteriormente a 1780, outros artistas teriam tentado fundar a Academia que faltava.”. (MONTEZ, 1960, p.26). Em relação a essas tentativas pregressas, pontuamos um impulso de criação, através das figuras de Francisco Vieira e André Gonçalves, uma tentativa de estabelecer uma Academia de Arte em Lisboa, já com a presença de modelos desnudos, “ (...) é interessante salientar que um dos idealizadores desse projeto foi o pintor Vieira Lusitano (...) bolseiro por 10 anos em Roma (...). A vivência com os módulos de ensino do desenho do nu, comuns à época na sede papal, penetrava aos poucos em Portugal através dessa circularidade de saberes proporcionada pela itinerância dos artistas.” (GOMES, 2022, p.2). O fato de Vieira Lusitano ter estado no estrangeiro e tido contacto com práticas artísticas não aplicadas em Portugal demonstra mais uma vez a rica influência do cenário artístico europeu como fator estimulante para mudanças nacionais, como vimos em exemplos anteriores, nomeadamente no ensino das mulheres e na prática de representação do corpo feminino. Ainda neste sentido, Cyrillo também possuía estudos em Roma, o que acreditamos ter corroborado para a presença de desenhos anatómicos, igualmente de corpo feminino, como veremos adiante, em suas anotações de trabalho. Posto isto, surge então em meados do século XVIII, precisamente na década de 1780, a primeira manifestação de uma academia, embora não limitada somente ao estudo do nu. Voltada para o ensino de alunos homens, provavelmente, o que reforça a noção de que “o ensino artístico para as mulheres era ministrado em círculos muitíssimo restrito da corte, excetuando as filhas, irmãs ou mulheres de pintores com talento e vocação artística que recorriam aos seus parentes” (ARRUDA, In ARRUDA & GALLASCH-HALL, 2006, p.22).

Regressando à tentativa de ação de estudo do nu em Portugal, envolta na figura do corpo masculino, teve seu inicial expoente através da figura “do pintor Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823) influenciado pelas academias de Roma e Sevilha, onde desenhava na Academia de

¹⁸⁷ GOMES, Juliano. **A efêmera experiência da Academia do Nu de Lisboa (1780-1782)**, 2021. Exemplar policopiado.

Desenho desta última cidade, o nu pela primeira vez (...). Esta Academia foi inaugurada em 16 de Maio de 1780, e começou a funcionar em quatro salas do Palácio de Gregório de Barros e Vasconcelos.” (FARIA(a), 2008, p.35)¹⁸⁸. Sobre a estrutura e a influência estrangeira no processo de criação da Academia do Nu e a sua importância como uma ação complementar à Aula Pública de Desenho, Miguel Figueira de Faria diz:

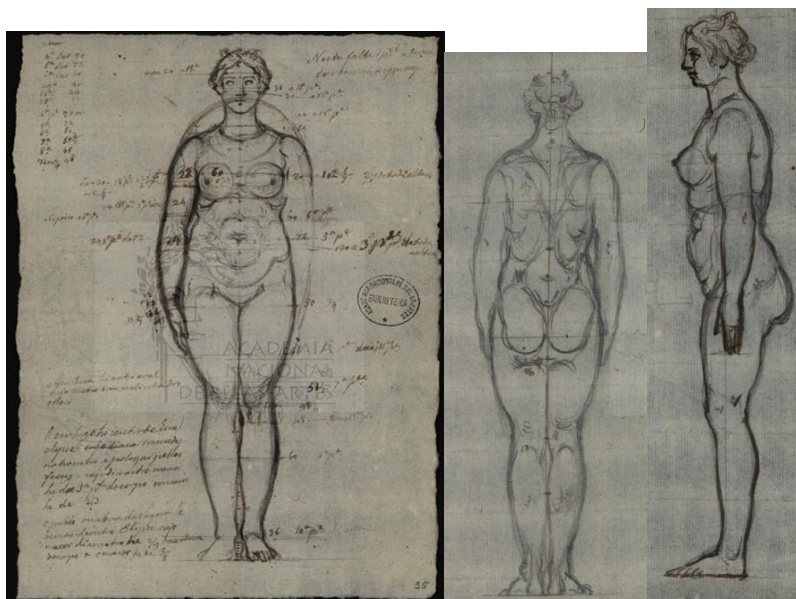
Poder-se-ia ver na criação da Aula do Nu, promovida por Cyrillo, um complemento à atividade da Aula Pública de Desenho, tal como em Roma a Academia Capitolina del Nudo havia resolvido o problema da reconhecida precariedade do desenho de modelo na Academia de San Luca. A Aula do Nu lisboeta não havia nascido, porém, sob a proteção da Coroa ou de um grande de Portugal. Resultara da convergência de um conjunto de vontades que Cyrillo procurou pilotar, tirando partido da experiência vivida nas academias de Sevilha e de Roma (...) (FARIA, 2021, p.137).

Além do pioneirismo da ação de Cyrillo em criar uma Academia de Belas-Artes, destacamos seus trabalhos que enaltecem a necessidade de estudo e aperfeiçoamento por parte dos artistas, pautados nos estudos anatómicos. Documentos esses, presentes no arquivo histórico da ARBA, a partir do qual atentamos para a existência de mais de 10 páginas que tratam exclusivamente dos pormenores do corpo feminino, através da figuração da Vênus. Os detalhes são minuciosamente apresentados, através de inúmeros e distintos desenhos, tanto do todo quanto em partes, nos quais podemos visualizar também vários escritos indicativos do artista. Se compararmos com os estudos masculinos, embora em maior quantidade, são tratados com a mesma atenção e riqueza de detalhes, mostrando a importância de se conhecer bem os dois gêneros para que se possa trabalhar suas distintas nuances. Apesar da fonte não ser inédita, tendo sido trabalhada por Sofia Braga, em sua tese de doutoramento¹⁸⁹, apresentamos uma reflexão focada em nosso objetivo de tentar compreender exclusivamente os caminhos que tangem o universo feminino. Nesta trajetória é preponderante fazermos a constatação do corpo da Vênus clássica, como o cânone do corpo feminino. Tal representação aparece na teorização do corpo da mulher proposta pelo autor já mencionado Kenneth Clark, bem como, aparece nos

¹⁸⁸ Corroborar o mesmo facto o documento do Museu Nacional de Arte Antiga, ‘Elementos para a História do Ensino das Belas-Artes Portugal’, em sua cronologia dos principais acontecimentos aparece a lápis a seguinte frase: “Neste ano cedeu Gregório de Barros e Vasconcellos uma sala de sua casa, em S.José, para o estabelecimento da Academia de nu, a primeira que houve no país”. Referência: PT-MNAA-AJF-APF-MNAA-D-00003-000007_m0002. Disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/>.

¹⁸⁹ BRAGA, Helena Sofia Ferreira - 2021, *Op. cit.*

tratados de anatomia estudados, como o de Cyrillo Volkmar Machado e de Machado de Castro¹⁹⁰, que passamos a expor, (**imagens n.ºs 22, 23 e 24**):



Imagens n.º22, 23 e 24: Anatomia da Vénus - Espólio Cirilo Volkmar Machado. Estudos de anatomia, p.57 59

A construção evidenciada por tais desenhos, destaque as duas imagens seguintes, (**imagens n.ºs 25 e 26**), no seguimento do texto, pautados nas leituras e estudos de obras

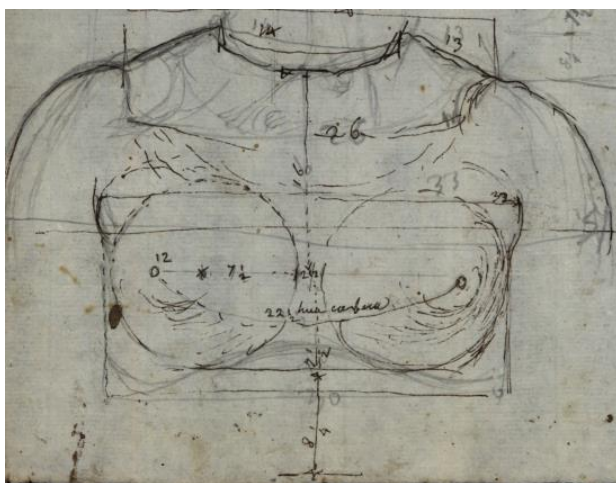


Imagem n.º25: Detalhe da anatomia da Vénus - Espólio Cirilo Volkmar Machado. Estudos de anatomia, p.61.

importantes para a formação artística da época, com os manuais de anatomia, nos coloca mais uma vez a importância do desenho e o estudo da anatomia para a consolidação do ensino artístico. No que diz respeito ao corpo feminino, pelo exposto até aqui, sabemos que era ainda mais importante o desenvolvimento do “jogo” entre o criador e a forma. Pois era uma mecânica de criação envolta em parâmetros muito mais restritos

¹⁹⁰ Espólio Cirilo Volkmar Machado. Estudos de anatomia. c.1760-1822 e Espólio Joaquim Machado de Castro. Methodo breve para saber as principais proporções do corpo humano. Arranjado Joaquim Machado de Castro. Arquivo Histórico da Academia Nacional de Belas-Artes. Agradecimentos a Dr^a Andreia Silva pela colaboração e apoio durante a investigação e ao nosso orientador, professor Miguel Figueira de Faria, pela indicação da fonte.

socialmente, principalmente, no contacto com modelos mulheres. O que incentivava, para nós, uma necessidade de estudo ainda mais particular e precisa, pela falta de material, se assim podemos dizer, nas ações antecessoras da execução final do trabalho artístico em si. Inicialmente pelo pudor de trabalhar com o corpo desnudo, sobretudo, o feminino e também a dificuldade em encontrar modelos dispostos ao trabalho. Os mencionados autores evocam o cânone do que deve ser o corpo perfeito da mulher pela representação do corpo da Vênus. Como expõe José Viriato, “ao longo da história foram os ícones da beleza, foram fonte de inspiração, igualmente admiradas e escolhidas por grandes artistas, servindo também de modelo nas academias de arte. (...) no conjunto das mais belas obras de escultura clássica, prestando-lhe inúmeros elogios.” (VIRIATO, 2013, p. 64). Evidenciada então como o ideal feminino máximo do classicismo, estética abrangida na escultura portuguesa do final do século XIX através do neoclássico. Os detalhes para com a identificação do belo nas formas da Vênus estão expressos em falas do próprio Cyrillo e que ajudam a compor a intenção e o significado de seus desenhos:

A natureza nunca produziu hua pessoa tão bella, (...) Os antigos não fazião hua destas obras sem reunir nella todas as belezas ? pessoas, mas com tal arte (esta he hua grande dificuldade) que sendo de diversas pessoas parecção todas de hua só pela igualdade do character. [comparada com as belezas de Puget e Bernini] Este requisito o mais dificultoso se acha na Venus em grão superlativo. As mulheres devem ser torneadas alguns modernos como Puget e Bernini fazem consistir esta união da superfície em hua certa gordura (...)¹⁹¹.

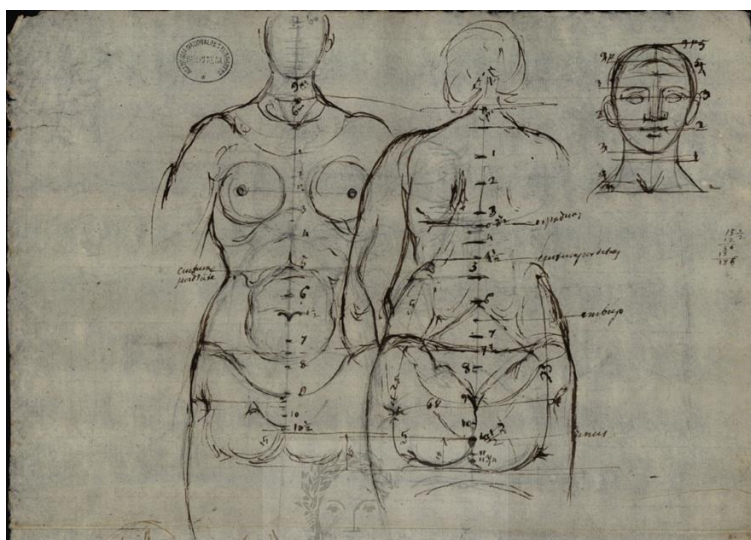


Imagem n.º26: Anatomia da Vénus - Espólio Cirilo Volkmar Machado. Estudos de anatomia, p.64.

¹⁹¹ BRAGA, Helena Sofia Ferreira - 2021, Vol. II, p.627, 2021. *Op.cit.* “DOCUMENTO 8 - Academia Nacional de Belas-Artes (Lisboa). Pasta Nº 5 – Papéis desordenados em que se trata da pintura, escultura e arquitetura O corpo humano sendo a fábrica da mais admirável”.

Mesmo que a discussão do conceito de belo não seja nossa prioridade, se faz curioso percebermos o discurso de Cyrillo. Envolto na apreciação do belo feminino, identifica a necessidade de um excesso de gordura em algumas partes específicas para que a beleza plena seja alcançada. Evocamos neste ponto a concepção de *beleza* de Umberto Eco (1932-2016) que a define como não absoluta ou imutável, “mas que assumiu rostos diferentes segundo o período histórico e a região”. (ECO, 2002, p.14). Eco, em sua obra sobre o conceito de beleza¹⁹², diz que para o neoclássico a Beleza é vista como uma qualidade do objeto, como evoca Cyrillo em seu escrito que apresentamos. E será somente no século XVIII, através dos conceitos de gênio, gosto, sentimento e imaginação é que será alterada essa definição, pautada em uma realidade estética bastante distinta da anterior. “O que é belo é definido pelo modo como o apreendemos, analisando a consciência daquele que pronuncia um juízo de gosto. A discussão sobre o belo desloca-se para a busca das regras para o produzir ou reconhecer na consideração dos efeitos que ele produz (...)” (ECO, 2002, p.275). Teorização formulada pelo filósofo Immanuel Kant (1724-1804), a partir da concepção de gênio, ao compreender o juízo de gosto de modo subjetivo como “uma disposição mental onde a natureza regulamenta a arte” (MACÊDO, 2018, p.14). Ao retomarmos a tentativa de Cyrillo aos estudos de anatomia, através do modelo vivo nu, em Portugal sabemos que as barreiras que se impunham para essa finalidade eram significativas. Uma delas podemos considerar como o pudor, uma vez que era grande dificuldade de encontrar inicialmente os modelos homens que quisessem despir-se a trabalho, os quais até mesmo encaravam e respondiam com afronta a proposta:

Faltava porém huma Academia da Arte em Lisboa, e ouvimos dizer que Francisco Vieira, e André Gonçalves quizerão dar principio a ella; mas o povo rústico sabendo que se havia de expor alli hum homem nú para ser copiado, apedrejou as janellas da casa, e foi preciso ceder. Pelos annos 1780, tendo nós desejado ter em Lisboa hum estudo do nú como tínhamos visto em Sevilha e Roma, pedimos, e obtivemos algumas salas do Palácio de Gregório de Barros e Vasconcellos, junto á Igreja de S. José, e as mobiliámos com quanto era necessário para o intento; e convidámos os mais Sábios Artistas para dirigirem os estudos, e a todos os outros mais para se aproveitarem delles. Achar hum homem que se quizesse despir para estar a modelo foi empreza difficultosa: falíamos nisso a muitos, mas como o convite lhes parecia huma affronta, as respostas erao não só negativas, mas também insolentes. (MACHADO, s/d, p.17-18)

O seu relato enriquece e embasa nosso pensamento de referir a mentalidade conservadora presente na sociedade portuguesa da época, que efetivamente conseguiu impedir

¹⁹² ECO, Umberto. - **História da Beleza**. Círculo de Leitores, 2002.

a abertura de tal Academia à força. Embora tenha contado “(...) com a associação de um total de 51 artistas e/ou entusiastas. Contava ainda com artistas destacados, como os pintores Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786) e seu filho Joaquim Leonardo da Rocha (1756-1825), o escultor Joaquim Machado de Castro e o gravurista Joaquim Carneiro da Silva (1727-1818).” (GOMES, 2022, p.3). E vai ao encontro da realidade existente também em outras frentes, como podemos analisar o relato de Miguel Figueira de Faria que nos diz sobre o regulamento da Aula Pública de Desenho de Lisboa que não previa objetivamente a existência de exercícios de modelo vivo, embora seja realçada a sua importância:

O regulamento revela, nesta classe, uma programação conservadora, na habitual evolução da cópia de desenhos, estampas ou pinturas, para os relevos de gesso, assumindo-se este percurso como a preparação necessária para a progressão do aluno “costumando por este modo a copiar do natural”. Esta orientação, na sua expressão sintética, não prevê objectivamente a existência de exercícios de desenho de modelo vivo, lacuna que poderia atenuar a concorrência com a contemporânea Aula do Nu de Cyrillo, e encontrar mesmo nesta uma formação complementar. Mas esta limitação, que não pode deixar de ser intencional, reduz a dimensão qualitativa do ensino ministrado, prolongando uma lacuna histórica na formação artística nacional em contradição com o que era usual nas congéneres europeias cujos programas eram sobejamente conhecidos no meio nacional. (FARIA(a), 2008, p.199).

Para além da necessidade de existir uma Academia de Belas-Artes em Lisboa, como afirma Cyrillo, o que conjuga para além de outras tentativas, com a primeira Academia do Nu no Palácio Gregório de Barros e Vasconcelos, temos também posteriormente o registo de instituições ligadas à figura de Domingos Sequeira, segundo Miguel Figueira de Faria: “Neste período entre 1821 e 1823 surgem as iniciativas de criação de novos estabelecimentos entre os quais um Liceu de Belas-Artes e de um Atheneo de Belas-Artes, este tomado `por seu Protector perpetuo o Senado da Camara Constitucional de Lisboa`, projectos em que havia também espaço para o ensino da escultura. A ambos se encontrava ligado Domingos Sequeira.”¹⁹³. Apesar de no Ateneu de Belas-Artes, sobre o ensino de modelo vivo, encontrarmos através de ofício¹⁹⁴ citação que afirma a existência da mesma e pontua a dificuldade em encontrar modelos

¹⁹³ FARIA, Miguel Figueira de - **O Ensino das Belas-Artes em Portugal nas vésperas da fundação da Academia**, In *Anais*. Vol. V/VI (2000/01), p.116.

¹⁹⁴ Detalhe do livro dos ‘Registos das propostas e ofícios dirigidos ao governo’ em que consta a existência de uma Academia do Nu, em 1823 por Domingos Sequeira. Data 23 de Agosto de 1838. Referência: PT-ARBA-ARBA-B-003-00001_m0285. E mais, ainda nos ‘Registos das propostas e ofícios dirigidos ao governo’ solicita-se ao Ministério da Guerra a autorização para escolher um soldado que atuará como modelo nas aulas da Academia. 3 de Setembro de 1838. Referência: PT-ARBA-ARBA-A-002-00001_m0189. Disponível em: <http://digitarq.arquivos.pt>.

masculinos para o estudo anatómico do nu, facto que corrobora com o relato acima exposto por Cyrillo, que atestava o mesmo obstáculo.

Embora redundante, nos cabe salientar a importância do estudo anatómico para as artes em geral, sobretudo, para a pintura e a escultura. Seja nos esboços, desenhos ou projetos, o devido conhecimento do corpo humano era fulcral na formação dos artistas profissionais. Assim, a necessidade de instituir na programação da escola de Belas-Artes um curso inteiramente voltado para a anatomia humana fica evidente através de José Eduardo Magalhães Coutinho, propositor de um curso de anatomia aplicada às Bellas Artes, no ano de 1857, publicado no *Jornal de Bellas Artes*¹⁹⁵: “Seria um serviço, que a administração do paiz faria às Bellas Artes, estabelecer na sua Academia um curso anatómico applicado à pintura e à sculptura. Em toda parte onde se faz apreço destas instituições há esses cursos que os homens mais eminentes na sciencia tem dirigido. Aqui deixamos pois esta insinuação ao esclarecido conselho da Academia de Bellas Artes. (...)”¹⁹⁶.

Discorre de forma simples e objetiva a análise entre o desenvolvimento científico e suas aplicações sociais e morais, pensando nos reflexos destes no trabalho do artista. Destaca sobre a junção dos ofícios de cientista e artista e cita o exemplo máximo de Leonardo da Vinci para enfatizar que a formação do artista deve ser tratada com a devida atenção e cuidado e acaba por criticar claramente a formação dada até então pelas academias em Portugal. Todavia, deixa claro que o artista não deve ser um doutor ou um bacharel, mas precisa de uma formação específica de estudo “severo de seus modelos”.

Não queremos com isto dizer que o artista seja primeiramente *bacharel* ou *doutor* : Deus nos livre d’isso. O que pedimos, o que ardentemente desejamos, é, que a sua educação não continue a correr com tanto desleixo como tem corrido até aqui. Quem olhar para o estado da nossa academia de bellas artes, e a vir sepultada n’aquelles claustros frios e húmidos, e onde a luz do sol nunca penetrou; quem procurar alli os modelos sublimes da arte antiga e moderna, e os não achar, não dirá que somos exaggerados, se dissermos que se não tem feito caso das artes em Portugal?¹⁹⁷.

No caso do estudo e expressão através da natureza, o artista tem a sua tarefa facilitada pois pode livremente trabalhar com a paisagem, animais, plantas, etc., o que não ocorre no trabalho com o corpo humano. Assim, faz-se útil e primordial para o artista e a sua arte os

¹⁹⁵ COUTINHO, José Eduardo Magalhães - **Introducção a um Curso de Anatomia Applicada às Bellas Artes**. In *Jornal de Bellas Artes*. Janeiro, nº1, Anno 1, 1ª série (1857), typ. progresso, pp.8-9.

¹⁹⁶ *Idem*. p.7.

¹⁹⁷ *Idem*. p.9.

estudos anatômicos através do modelo, que lhe dotará de elementos corporais vívidos para compor o realismo de sua obra. Reforça que o gênio artístico é inerente ao ser; todavia, o trabalho e o estudo estimulam e proporcionam as condições favoráveis para um correto desenvolvimento profissional. Assim acaba por justificar a publicação de seus artigos sobre a anatomia, estruturados em um curso, como ele mesmo denomina, aplicado às artes (escultura e pintura), os artigos seguem em mais edições seguintes em um total de quatro.

Para o estudo desta tese importa salientar se há uma abordagem relativamente ao corpo feminino e as diferenças anatômicas entre os sexos. Magalhães Coutinho não faz qualquer distinção ao sexo biológico, menciona apenas as diferenças entre raças e nacionalidades quando diz das proporções ósseas do corpo humano: “A estatura do homem apresenta grandes diferenças, não só em relação às raças, mas também em relação às nações e aos indivíduos. (...) Nas épocas em que os homens privados ainda da luz da sciencia, se deixavam dominar por ideias supersticiosas, acreditava-se que a raça humana se apresentara a princípio com extraordinárias proporções phisicas. (...)”¹⁹⁸.

Novamente reforça a importância da rigorosa observação e investigação dos detalhes, sem exemplificá-los, diz até sobre o estudo do cadáver e a barreira moral que muitas vezes se impõe sobre tal ação, e a necessidade do reconhecimento da ciência e a sua independência para com os preceitos religiosos. O curso para abruptamente na primeira parte voltada para o esqueleto, as demais, músculos e superfície exterior, não aparecem nos números seguintes da publicação¹⁹⁹, assim nos é possível apenas conjecturar que a distinção entre os corpos masculinos e femininos seria devidamente mencionada ou trabalhada como um tópico relevante do curso, pois o próprio menciona tal intenção na introdução: “Pareceu-nos pois que se publicássemos n’este jornal alguns artigos sobre a anatomia das formas externas com aplicação à escultura e a pintura, faríamos um serviço a uma classe para a qual no sentimos profundamente atraídos. Despindo a sciencia anatómica das suas formas áridas (...) resumindo-a finalmente aos preceitos de copiar o corpo humano em relação aos sexos, as idades, as paixões etc., (...)”²⁰⁰. A citação a seguir, de Lúcia Almeida Matos, ressalta a importância do estudo anatômico como processo indispensável para a perfeita execução das formas finais do trabalho.

Modelo vivo, neste contexto, quer eufemisticamente dizer modelo nu o que levantava óbvias questões de ordem social de especial consequência para as mulheres que

¹⁹⁸ COUTINHO, José Eduardo Magalhães - Curso de Anatomia Applicada às Bellas Artes 1ª Parte. Do Esqueleto. Jornal de Bellas Artes. Abril, nº4, 1º Anno, (1857), p.4.

¹⁹⁹ O Jornal de Bellas Artes estende-se, para além dos números já mencionados, no 1º ano com os volumes nº 5 e 6 de 1857 e no 2º ano com os volumes 7 e 8 de 1858. Não há menção alguma ao curso de anatomia, muito menos uma explicação para o seu súbito desaparecimento.

²⁰⁰ Op. cit. Janeiro, nº1, Anno 1, 1ª série (1857), typ. progresso, p.9.

pretendessem uma formação artística séria. Era dado adquirido que o modelo vestido não poderia substituir o nu, uma vez que o trabalho escultórico verdadeiramente sério teria necessariamente que assentar num profundo conhecimento do corpo humano. Habitual, era a execução prévia da figura nua, a fim de assegurar uma estrutura sólida e uma representação do corpo correcta, que só numa fase final se vestia de acordo com os requisitos da personagem a representar. (MATOS, 1998, p.24).



Imagem n.º27: Estudo para o quadro da Rainha D. Leonor - José Malhoa

Conjugando os conhecimentos completos da anatomia, musculatura, estrutura óssea, medidas e proporções da figura humana no aprimoramento do desenho na formação destes artistas. Embora exemplo da fase final da nossa proposta cronológica utilizamos a pintura do artista português José Malhoa (1855-1933), *Retrato da rainha D. Leonor*, de 1926. Apresentamos, através dos desenhos prévios, um claro e significativo exemplo da necessidade do estudo corporal nu, tendo em vista o conjunto preparatório da execução da obra final. Aqui vemos a figura feminina, estudo da imagem da Rainha D. Leonor, **(imagem n.º27)**²⁰¹, para a realização da posterior pintura.

Interessante pensarmos a questão moral evocada pelo desenho ao retratar a imagem da monarca nua, e o que esse importante passo técnico, possa ter desencadeado ou ainda desencadeia, na compreensão do público geral, uma impensável ultrapassagem de limites. No sentido de imaginar que o desenho realizado através de uma modelo mulher, dentro deste contexto envolto em uma abertura difícil e muito gradual para o feminino, ainda mais elevado no que diz respeito à imagética da figura soberana do Estado Português à época. No caso da Rainha D. Leonor, para além do desenho nu, há também o desenho com panejamento inicial, **(imagem n.º28)**²⁰², reforçando mais uma etapa que era

²⁰¹ Museu José Malhoa. Número de Inventário DES 11 e IFN 28629 Autor: José Pessoa Localização: IPM- DDF (transparência no MJM, exp."Malhoa e Bordalo" (2005). Há uma inscrição no desenho, junto à assinatura do artista: "Estudo para o quadro, Rainha D. Leonor, para as Caldas da Rainha". Imagem e informações disponíveis em:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=42091&EntSep=2#gotoPositi on>. Acesso em Dezembro de 2022.

²⁰² Museu José Malhoa. Número de Inventário DES10 e Cx 4, nº 909 Autor: José Neto Pereira Localização: Arquivo Fotográfico do Museu. Há uma inscrição no desenho, junto à assinatura do artista: "No canto inferior direito, sob a assinatura: "Estudo p^a o quadro, Retrato D. Leonor / p^a as Caldas da Rainha" Imagem e informações disponíveis em:

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=42090&EntSep=2#gotoPositi on>

contemplada nos estudos gerais de desenho de modelo vivo “na etapa final de aprendizagem. O desenho de panejamentos ou roupagens tinha como objectivo exercitar o desenho de figura vestida, no sentido de observar as pregas, volumes e diferenças de luminosidades nos diferentes tipos de tecido” (ARRUDA, 2010, p.24). Assim, para chegar ao resultado, **(imagem n.º. 29)**²⁰³, o exercício do desenho, em suas variadas fases, mostra-se fundamental o conhecimento corpóreo da figura humana representada. Como demonstramos e exemplificamos com as imagens seleccionadas em destaque e, sobretudo, para o alcance estético conquistado na obra final.



Imagem n.º28: Estudo para o quadro da Rainha D. Leonor - José Malhoa



Imagem n.º29: Retrato da rainha D. Leonor

Neste sentido, evocamos novamente Lúcia Almeida Matos, que diz:

O hábito de copiar os fragmentos antigos foi institucionalizado nas Academias e, sobretudo, no século XIX, tornou-se a base da aprendizagem de qualquer aluno de Belas-Artes. Os estudos a partir do modelo vivo aplicavam-se não só a figura humana completa como às suas

Acesso em Dezembro de 2022.

²⁰³ Imagem disponível em:

https://mais.scml.pt/museu-saoroque/retrato-da-rainha-d-leonor/?doing_wp_cron=1683201531.1597650051116943359375 Acesso em Dezembro de 2022.

partes, e estas constituíam, para a escultura como para o desenho, um estágio indispensável para a execução de uma obra mais complexa. (...) É nos finais do século XIX com Rodin, que o fragmento da figura adquire um estatuto de autonomia como forma escultórica com características formais e expressivas próprias. (MATOS, 1998, pp.49-50).

Portanto, sendo notória essa importância, foram diversos os tratados de anatomia redigidos em território europeu, conjugados com o desenvolvimento das Academias de Belas-Artes. Em Portugal vimos que o processo oficial, ainda que com experiências frustradas e serôdio, ocorreu. O modelo feminino, mais negligenciado ainda, principalmente pelas questões sociais, políticas e religiosas que circundam as mulheres até o ponto de viragem que identificamos no final do século XIX. Partindo da manifestação de Cyrillo sobre os cânones do feminino, vimos que evocava o ensino de anatomia pelas mulheres de forma indireta através de publicações, dada a proibição que enfrentaram inicialmente. Observamos também a dificuldade inicial em encontrar até mesmo modelos masculinos e, conseqüentemente, passando pela tardia manifestação de modelos femininos. Até chegarmos ao momento em que acreditamos existir o emancipar da representação e criação estética do feminino, ainda embebido nos cânones iniciais, mas ao mesmo tempo, mostram-se alterações significativas no que era e como era realizado até então. Procuraremos demonstrar no próximo ponto deste capítulo, o trabalho e a ampliação gradual ao acesso dos modelos femininos, as alterações que identificamos através dos trabalhos distintos, selecionados através de instituições portuguesas²⁰⁴.

3.2 Manifestação dos modelos femininos nas Belas-Artes

No rigor e precisão necessários para a estrutura profissional de um artista, a técnica do desenho assume a posição dianteira e significativa. A base de toda e qualquer execução passa preponderantemente pelas linhas iniciais, que exigem um processo e, principalmente, precisão, que só se adquire com a prática sistemática. Por este motivo, ressaltar o processo do desenho adquire uma especial atenção, sobretudo, do desenho feminino. Compreender como, dentro do

²⁰⁴ Para além das já referidas bases nacionais de dados MatrizNet e MatrizPix, trabalhamos também com os arquivos históricos das Academias de Belas-Artes de Lisboa e Porto (ARBA e APBA), arquivos históricos das Faculdade de Belas-Artes de Lisboa e Porto, Arquivo Nacional da Torre do Tombo. No que diz respeito a instituições museológicas, investigamos através dos acervos do Museu Nacional de Arte Antiga, Museu Nacional de Arte Contemporânea, Museu Abade Baçal, Museu José Malhoa, Museu Nacional Soares dos Reis e Museu Grão Vasco.

predominante cenário e expressão masculinos, das academias, o lugar protagonista passa a ser dividido com a modelação do feminino. Antes de adentrarmos nessa especificidade, nosso pensar vai ao encontro da afirmação de Maria Helena Lisboa, ao identificar as bases do ensino acadêmico português alicerçada em um pilar de suma importância: o desenho. E mais, uma aprendizagem necessária pautada no estudo e complexidade da figura humana, através de reproduções até chegarmos a observação e execução através do modelo vivo. Assim ressalta Lisboa:

Em primeiro lugar, na base de toda a aprendizagem artística portuguesa, tal como na italiana e francesa, encontra-se o desenho, dirigido especialmente para a figura humana, e estruturado em diferentes níveis de complexidade, consoante o grau de dificuldade da reprodução dos modelos. Tal como se viu, estes começavam por ser desenhos e estampas, isto é, assuntos já reproduzidos em suporte plano, passavam depois a modelos em volume, os famosos gessos e reproduções de estátuas, e, finalmente, o modelo-vivo introduzido pelos franceses (...). (LISBOA, 2007, p. 463)

No transcurso do ensino do modelo vivo, evocamos Linda Nochlin, a qual afirma que, no panorama geral do Ocidente, o uso de modelos masculinos era praticado pelas academias já no final do século XVI e início do século XVII; todavia, em um momento inicial, realizava-se em estúdios privados. Um paralelo com o âmbito privado, no uso de modelo vivo, que podemos apontar em Portugal são os desenhos realizados pelo rei D. Carlos (1863-1908). São quatro desenhos, **(imagens n.ºs 30, 31, 32 e 33)**, atribuídos ao monarca e que mostram o trabalho de análise e reprodução de modelos femininas, curiosamente, ou não, no mesmo momento em que essas questões profissionais são discutidas, no país e não só, como já abordamos no transcurso deste trabalho.



Imagens n.º30, 31, 32 e 33: Quatro desenhos de nu feminino, pelo Rei D. Carlos. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Cota: Casa Real, nº 7399, Cx. 40.A – 753.4-6

As imagens aparentemente representam a mesma modelo, o que pode ser compreendido pelos traços de seu corpo, cabelo e rosto, apesar de não possuirmos a evidência de sua identidade. A modelo está integralmente despida, apesar da região do ventre nunca ser representada. Em três das quatro imagens a figura feminina está mais recuada no plano, uma aparece de costas, com ambos os braços na altura do pescoço e um gesto de leve caminhar; em outra a figura está sentada, com uma leve torção do tronco, os seios surgem, embora a zona púbica não apareça e esteja encoberta pela dobra da perna, a modelo aparenta observar e segurar algum objeto, similar a um bastão, na terceira foto com o plano mais recuado a figura surge deitada, novamente com o tronco girado, desta vez para o lado esquerdo, a mão direita apoia a cabeça e o esquerdo recai ao lado do corpo, em uma pose de descanso, novamente os seios aparecem. Na única figura mais próxima do observador, a modelo aparece sentada e de costas, com a

cabeça levemente tencionada para a esquerda, para estar apoiada em uma cama, com os gestos dos braços a simular uma ação ao lado do corpo.

Em todos os desenhos não temos uma figuração acadêmica, realista do corpo da modelo, são linhas mais gerais que dão o volume, sem detalhar as partes do corpo minuciosamente. Os seios da modelo aparecem, embora reforçamos que a zona púbica nunca seja representada, uma constante na grande maioria das representações do corpo feminino, em um resguardo moral e de pudor que permanece até o final do século XIX e início do século XX.

Ainda que não saibamos quem tenha sido sua modelo e o período seja destacado pela dificuldade em obter o modelo feminino em muitos espaços, compreendemos que para um rei as regras supõem-se bastante distintas. É bastante significativo que o rei D. Carlos tenha tido essa experiência com o modelo feminino, ao mesmo tempo em que a questão estava sobre a mesa no domínio das academias. Para além da alteração na forma de representação das mulheres, o próprio contexto da educação feminina passou por modificações neste momento. Ambos preceitos fomentadores do que classificamos como emancipação da mulher passaram a estar mais evidentes na passagem do contexto monárquico para o republicano, que se avizinhava com o regicídio de D. Carlos.

Retomando o universo das academias em Portugal, Lisboa expõe sobre os modelos femininos, nosso objetivo de análise neste ponto, que, embora fossem presentes também no âmbito particular, como vimos no caso do rei D. Carlos, as academias públicas proibiram a prática até meados de 1850, o que não se viu no caso masculino, salvo as primeiras tentativas anteriores à abertura oficial do ensino acadêmico. Sobre a especificidade dos pares acadêmicos europeus, Linda Nochlin reflete:

Escusado será dizer que, no centro dos programas de formação das academias, desde a sua criação, no final do século XVI e início do século XVII, estava o estudo anatômico a partir do modelo nu, geralmente masculino. Além disso, grupos de artistas e seus alunos frequentemente se reuniam em particular para sessões de desenho de modelo vivo em seus estúdios. Embora artistas individuais e academias privadas empregavam extensivamente o modelo feminino, o nu feminino foi proibido em quase todas as escolas públicas de arte até 1850 (...). (NOCHLIN, 2018, p.159, Tradução livre).

Nochlin cita Nikolaus Pevsner²⁰⁵, que pontua a “má vontade” das academias do século XIX, apesar de apresentarem programas menos restritivos que o século anterior, em seguir

²⁰⁵ PEVSNER, Nikolaus - **Academies of art, past and present**. Cambridge University Press, London, 1940.

novas tendências, principalmente no uso de modelos femininos. A seguir, a própria exposição de Pevsner, citada anteriormente por Nochlin, da proibição do uso de modelos femininas nas academias públicas até 1850. Ao mesmo tempo o autor revela vários outros exemplos da presença desses em academias privadas europeias e a execução de trabalhos com a mesma temática, desde os séculos XIV e XV, assim diz:

Embora o programa acadêmico geral do século XIX seja, em alguns aspectos, mais restrito do que os séculos anteriores, estas reduções foram compensadas por vários acadêmicos e principalmente aqui que a relutância das academias em seguir novas tendências pode ser demonstrada. O caso mais emblemático é o das modelos femininas. Estas ainda eram proibidas em quase todas as escolas públicas de arte em 1850 e posteriormente - uma situação dificilmente credível. É óbvio que artistas individuais desenhavam mulheres nuas desde os séculos XIV e XV. A Academia Carracci e outras academias privadas italianas - sabemos por exemplo a de Bolonha e de Veneza - utilizavam modelos femininos. O mesmo provavelmente aconteceu em academias em outros países. (...) Mas a única academia oficial que, no século XVIII, parece ter permitido o modelo feminino foi Londres, talvez a razão seja a incomum natureza não governamental da instituição. (PEVSNER, 1940, pp.230-231).

Entre os relatos das novas tendências pontuadas por Pevsner, o caso de Londres aparece como uma pequena abertura no pensamento ao permitir oficialmente o trabalho com modelos femininos, apesar de parcialmente cobertos. Outros exemplos são também citados por ele, como a academia de Berlim, em 1875, Nápoles, em 1870 e Estocolmo, em 1839.

Pevsner apresentou o caso londrino, em meados do século XVIII, pela autorização e utilização de modelos neste sentido. No caso português, anterior ao surgimento das academias, na primeira metade do século XIX, realçamos a existência de um documento, **(imagem n.º34)**²⁰⁶, relacionado ao processo de Constantino José dos Reis. A análise do documento nos permite apontar, para além de elogios ao seu trabalho desenvolvido no Palácio da Ajuda²⁰⁷, a existência de um pedido de estudo do natural através de uma mulher modelo à época. O que nos leva a crer que o trabalho com modelos femininos existia, obviamente posterior às primeiras tentativas frustradas que relatamos e anteriores ao ensino acadêmico oficial. Não conseguimos localizar o seguimento desta ação, se o estudo foi efetivamente realizado, mas podemos reconhecer o seu pioneirismo, como se constata:

²⁰⁶ Agradecimentos ao nosso orientador, professor Miguel Figueira de Faria pela localização e indicação desta fonte primária. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério do Reino, caixa n.º 1117.

²⁰⁷ *Idem*. “quando lhe incumbido de fazer o estudo de Mulher pelo Natural”.

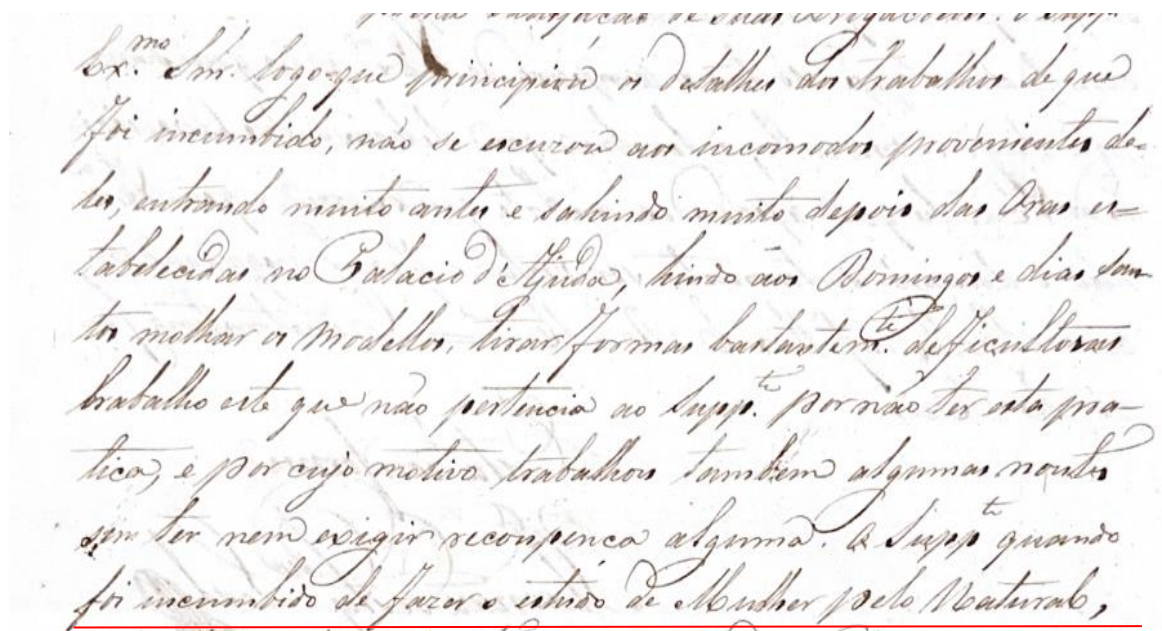


Imagem n.º34: Fragmento do documento do processo de Constantino José dos Reis.

A frase em destaque, “foi incumbido de fazer o estudo de Mulher pelo Natural”, é um indício de que o uso de modelo feminino era efetivamente uma realidade, embora não nos seja possível conceber em quais condições ocorria. Ainda em relação à realidade portuguesa, agora no universo acadêmico, os primeiros registros de pagamento para modelos masculinos, para aula do nu, em Lisboa, são datados em 1840, com um total de 145 obras produzidas entre 1840 e 1930²⁰⁸. A década de 1840 conjuga com o noticiado pela imprensa, precisamente em 1842, sobre o estudo superior da aula de modelo vivo²⁰⁹, aplicado no período noturno²¹⁰, juntamente com informações de outras cadeiras em funcionamento na ARBA:

A Academia das Belas-Artes de Lisboa, a 12 do corrente, vai abrir as aulas noturnas, oferecidas à instrução dos oficiais fabris, começando na primeira noite o estudo de desenho histórico; e na seguinte o de desenho de ornato e arquitetura; prosseguindo conforme prática já adotada. As pessoas que de novo se acham admitidas às referidas aulas, e aquelas que as frequentaram regularmente nos anos anteriores, podem ali comparecer. Na mesma noite começa também o estudo superior da aula modelo vivo. (Revista Universal Lisbonense, nº12, 1842, p.149).

²⁰⁸ “Pagamento ao soldado José Martins por ter servido de modelo na Aula do Nu da ABAL. In, Livro N.º 2 - Livro da Receita e da Despesa da Academia das Bellas Artes de Lisboa para ter início no 1º de Março de 1837. Ms. Arquivos da secretaria da ANBA, cota : 1-B-SEC. 040 A.N.B.A.” In FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues - **A Colecção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia. Vol. II, p.43.

²⁰⁹ Revista Universal Lisbonense, nº 12, 1842, p. 149.

²¹⁰ “Porque a iluminação artificial era mais favorável aos estudos de luz e sombra” Cf. LISBOA, Maria Helena. **As Academias, Escolas Belas-Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)**. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

Em relação aos modelos femininos, na conferência de 1º de dezembro de 1856, foi apresentada uma proposta de aumento do número de modelos e a inclusão de um modelo feminino, mas “esta proposta não teve qualquer continuidade”²¹¹. Efetivamente o primeiro documento de pagamento identificado pertencia à modelo Joana de Anunciação, em agosto de 1879²¹², curiosamente, o mesmo ano dos primeiros registos das alunas amadoras. A modelo atuou em 5 sessões para o concurso anual, de 3 horas cada, recebendo por hora o valor de 160 réis e vestida, como reforça a fatura de pagamento, provavelmente um cuidado pelo pudor e reputação femininos, pois nos documentos relativos aos modelos homens este detalhe não aparecia. Não obstante, segundo Alberto Faria, à luz de José-Augusto França, revela que os modelos femininos, ainda que não estivessem previstos nos estatutos da ARBA²¹³, poderiam aparecer de forma oculta nos orçamentos. Os estatutos da ARBA, de 1843, então preveem a contratação de dois homens modelos, nos seguintes moldes:

Art. 40º Os Homens-modelos serão escolhidos de boa figura, e bem proporcionados. Servirão nos estudos do Nu alternadamente às semanas executando o que lhes for determinado pelo Diretor deste Estudo. Concorrerão porém ambos para a formação do grupo, quando necessário for; e estarão sempre prontos para qualquer particular Estudo, que haja de fazer-se nas Aulas de Pintura, e Escultura. No resto do tempo que tiverem vago, prestarão o possível serviço nos outros trabalhos da Casa. (Estatutos da Academia de Belas-Artes de Lisboa, 1843, p. 15).

Ainda que o artigo acima citado faça referência apenas aos homens modelos e omita a participação de mulheres modelos, como afirmaram José-Augusto França e Alberto Faria, o regulamento expõe sim uma possível participação de modelos adolescentes e mulheres, ainda que, por lapso, ou não, estejam suprimidos no corpo dos artigos. A menção aos distintos grupos

²¹¹ Cf. FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues - **A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia. Vol. I, p.141. “Francisco Metrass, recém-chegado ao corpo docente de Lisboa e encarregado do estudo de modelo-vivo, defendia que este deveria ser mais valorizado, concedendo-se-lhe maior latitude com o aumento do número de modelos masculinos e a introdução de um modelo feminino. (...) Desta medida não desviou qualquer resultado prático (...)” Cf. LISBOA, Maria Helena - 2007, *Op. cit.* p. 286.

²¹² Pagamento à modelo feminina, Joana de Anunciação por ter servido de modelo na ABAL. In, Livro da Receita e Despeza da Academia das Bellas de Lisboa para ter princípio no 1º de Abril de 1878. Ms. Arquivos da secretaria da ANBA, cota: 1-B-SEC. 047 A.N.B.A. In FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues - **A Coleção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia. Vol. II, p.43.

²¹³ Tanto o estatuto da ARBA de 1843, quanto seu projeto, redigido pelo Cardial Saraiva, em seu artigo nº 35, *Dos Empregados e Subalternos da Academia*, prevê a contratação de dois homens modelos. Cf. *Projeto de estatutos para fundação duma Academia de Belas-Artes. Redigido e escrito pelo célebre Cardeal Saraiva*. Arquivo da Academia Nacional de Belas-Artes, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, cota PT/ARBA/ARBA/I/001/00002#.

de modelos, se assim podemos classificar, aparece na página 37 do referido Estatuto de 1843. Na divisão denominada como “Tabela Primitiva”, que trata especificamente “do número, e vencimentos anuais dos Professores, Substitutos, Artistas agregados, e mais Empregados, e das despesas da Academia das Bellas Artes de Lisboa, a que se refere o Decreto de 25 de Outubro de 1836”. Ao final da listagem, em último, temos a quantia destinada em 1:000\$000, para *despesas de modelos masculinos e femininos, e de adolescentes; tintas, pincéis, instrumentos de gravura, papel, etc.* Portanto, essa divergência literal existente nos regulamentos nos deixa margem para conjecturar uma possível tentativa de maquiar a realidade pelo pudor, expondo somente o trabalho de *homens-modelos*, mas deixando as demais possibilidades contempladas na parte remuneratória. Ainda que efetivamente, o primeiro pagamento a uma modelo feminina aconteça somente em 1879, como vimos na cidade de Lisboa e em 1867 na cidade do Porto.

Ao retornarmos para a discussão dos primeiros homens modelos de nu de na cidade de Lisboa, em que os primeiros homens modelos aparecem datados no início de 1840, a cidade do Porto, também a partir desta década, manifesta o início de aulas de modelo vivo nu, pese embora, não em período noturno²¹⁴. A instituição portuense também exprimiu dificuldade em encontrar modelos dispostos a tal serviço, como expõe Lúcia Almeida Matos: (...) a dificuldade em encontrar um modelo para a aula do nu dada a “grande repugnância que havia para alguém se prestar ao estudo do modelo vivo” (MATOS, 2000, p.12). Informações que corroboram alguns dados por nós identificados através dos documentos de despesa da segunda metade do século XIX²¹⁵, nos quais existem recibos de pagamentos “ao modelo vivo”, sem indicação de nome, desde outubro de 1842, no total de 15 noites, novembro de 1842, total de 21 noites. O primeiro nome identificado no trabalho de modelo que localizamos, foi o de Francisco José da Silva, em abril de 1844²¹⁶ e, posteriormente, o de João Mendes que aparece durante o final do ano de 1852 e início de 1853, em aproximadamente 140 sessões de modelo vivo²¹⁷. No que concerne à contratação de modelo feminino a APBA mostrou-se pioneira em 12 anos, em comparação com a sua congênere na capital lisboeta, como vimos, em 1879. Identificamos um

²¹⁴ “Alegadamente pela falta de instalações”. Cf. LISBOA, Maria Helena - 2007, *Op. cit.*, p. 287.

²¹⁵ *Conta da Receita e Despesa da Academia de Belas-Artes do Porto*, 1842 e 1843. Cota 185. *Relações de documentos de despesa (1852-1885)* - Cota 87-1 e 7. Obs.: Faltam os anos de 1860 e 1863. Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

²¹⁶ Lúcia Almeida Matos também apresenta o nome de Francisco José da Silva e de José Ferreira, já a partir de 1840. Cf. MATOS, Lúcia Almeida (Coord.) - **Desenhos do século XIX**. Faculdade de Belas-Artes do Porto, Universidade do Porto, 2000.

²¹⁷ *Op. cit.* 1842 e 1843. Cota 185. Em novembro e dezembro de 1852, serviu de modelo para a Aula do Nu por 23 e 26 vezes, respectivamente. Em março, abril, maio e junho de 1853, serviu de modelo por 19, 22, 22 e 28 vezes, respectivamente.

recibo de pagamento datado do mês de julho de 1867, direcionado à D'Alvina das Neves, “por uma vez que serviu de modelo”, como podemos observar na seguinte imagem, **(imagem n.º35)**:



Imagem n.º35: Relação dos documentos de despesa, 1867. Cota 87 (3), p. 33. Arquivo Histórico da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Nos anos seguintes, o nome das Neves não mais aparece, o que conjuga o nosso pensamento que tenha sido um caso pontual, dado que o registo de um modelo feminino seguinte aparece apenas 13 anos depois, em 1880. São duas as ordens de pagamento, uma para Joaquina Pereira Soares, no mês de abril, e outra para Maria Rosa, em julho, por 5 vezes que ambas serviram de modelo, sem especificar para qual cadeira e se atuaram vestidas ou não²¹⁸. Os anos seguintes também indicam outros nomes de modelos femininos, como Maria da Graça Lisboa, julho de 1882²¹⁹. Já entre 1885-1896²²⁰ são 23 modelos femininos²²¹ que aparecem listados em trabalhos de distintas cadeiras como, escultura, pintura e desenho histórico, sem indicação de que atuem vestidas ou como modelo vivo (nuas). Não podendo afirmar de qual modo atuaram, nos é possível conjecturar que não tenham servido de modelo ao estudo do nu. Uma vez que, como observamos, às alunas da APBA não lhes era permitido atuarem nesta cadeira e as aulas eram lecionadas em ambientes separados, corroborando um comportamento pudico, ao encontro do que evoca Tadeu Maria de Almeida Furtado²²²:

²¹⁸ *Relação dos documentos de despesa, 1867*. Cota 87 (7), p. 4 e 7. Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

²¹⁹ *Idem*, p. 31.

²²⁰ *Livro de Férias aos homens modelos (1885-1896)*. Cota 68. Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

²²¹ *Op. cit.* Maria Margarida Rodrigues, Maria Rita da Silva, Maria Rosa da Silva, Maria Rosalina Félix, Maria José, Rosalina Marques, Violenta R(?), Aurora da Conceição, Maria Ribeiro Cardoso, Laurinda da Purificação Carvalho, Mariana de Jesus, Florinda de Jesus, Joaquina F(?), Joaquina Rosa, Margarida Venancia, Esperança Ribeiro da Silva, Gracinda dos Santos, Bernardina Rosa, Laura dos Santos, Florinda Júlia, Deolinda dos Santos, Alice de Souza e Maria Rosa de Almeida.

²²² *Breves mas importantes apontamentos para a história da Academia portuense de belas-Artes, 1836-1892*. Tadeu Maria de Almeida Furtado. Cota 55 (2). Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

As aulas, com excepção da do nu, reservada exclusivamente para o sexo masculino, serão comuns aos dois sexos. Cada uma delas funcionará em duas salas contíguas em comunicação por uma porta. As pessoas dos dois sexos trabalharão separadamente nestas duas salas, assistindo sempre um guarda para velar pela boa ordem e pela inviolável separação dos dois grupos. (FURTADO, 1836-1892, p. 6 - Doc. transcrito)

Embora essa prática exerça e acentue de “forma perversa, as dificuldade com que de uma maneira geral se debate toda a comunidade escolar, penalizam duplamente as alunas, que ainda em 1898, continuam a ser vítimas do preconceito social” (MATOS, 2000, pp. 14 e 15). O exemplo mais significativo dessa proibição resultou na produção de desenhos de modelo vivo nu feminino pela artista portuense Sofia Martins de Sousa (1870-1960). Ao que tudo indica, na documentação que encontramos, foram concebidos durante a sua estadia como pensionista, em Paris, na Académie Julian, que permitia o ensino feminino e a prática das aulas de modelo vivo pelas alunas. Sofia de Sousa aparece matriculada desde 1900, um ano após a sua irmã, a também artista Aurélia Martins de Sousa (1866-1922), matriculada em 1899, (**imagem n.º36**). Aurélia que foi proibida ao estudo do nu, em Portugal, mais uma tendência significativa dos desenhos serem provenientes de Paris, sob o contacto com outras realidades mais abertas, como expõe Lúcia Almeida Matos:

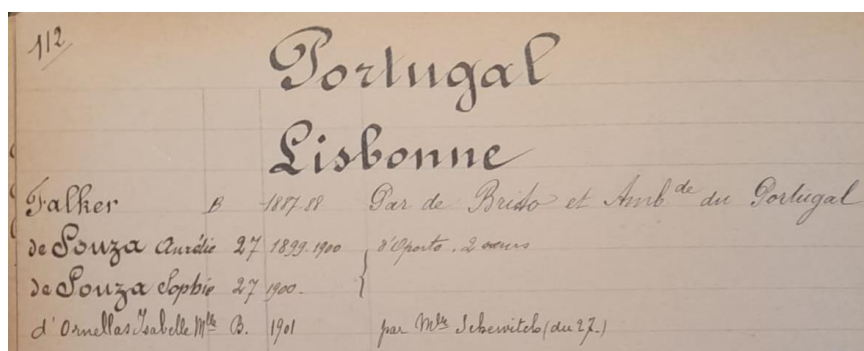


Imagem n.º36: Recorte de documento relativo às alunas da Académie Julian. Página dedicada a Portugal, p.112 Arquivos Nacionais Franceses, Académie Julian. Cotas 63AS/10 e 63AS/11, registro das alunas por nacionalidades.

Em 1896 Aurélia de Souza completa o curso de Desenho Histórico. O exame final que consiste de uma figura de estudo do modelo vivo e outra do antigo, exclui as mulheres da prova de modelo vivo nu. Nesse mesmo ano informa o professor de Desenho, em Conferência ordinária, “que as senhoras do terceiro e quarto e quinto ano desejavam que lhes fosse permitido estudar o modelo vivo, oferecendo-se a pagar à sua conta um biombo, 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 não se permite tal estudo; que é melhor continuarem como até agora copiando do natural com modelos apropriados, e que não necessitem de resguardo especial. (MATOS, 2000, p.14).

Relativamente ao trabalho de Sofia, ao todo, são 7 desenhos, seis de modelo nu feminino e um de modelo nu masculino, assinados, mas não datados. Aqui apresentamos 4 deles, (imagens n.ºs 37, 38, 39 e 40):



Imagem n.º37: Modelo nu masculino, Sofia Martins de Sousa, 630 x 480 mm. Carvão e crayon negro s/papel, s/d, n.º inv. 98.Des.273. Verso contém traços de uma figura feminina. AHFBAUP.



Imagem n.º38: Modelo nu feminino, Sofia Martins de Sousa, 623 x 475 mm. Carvão s/papel, s/d, n.º inv. 98.Des.277. AHFBAUP.



Imagem n.º39: Modelo nu feminino, Sofia Martins de Sousa. N.º inv. 98.Des.281. AHFBAUP.

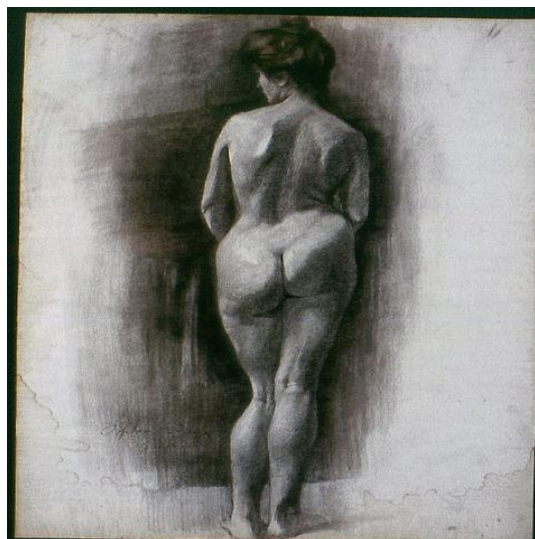


Imagem n.º40: Modelo nu feminino, Sofia Martins de Sousa, 614 x 475 mm. Carvão e crayon negro s/papel, s/d, n.º inv. 98.Des.264. AHFBAUP.

Tanto pela diferença quantitativa entre os modelos femininos e masculinos nas academias portuguesas, quanto pela explicada não participação delas na modelagem do nu como modelos de referência, justifica-se a escassa existência de desenhos de corpo feminino no âmbito do acervo das academias. Dos desenhos realizados, quando indicado o local de atuação, vemos que integralmente foram concebidos durante o regime de pensionato pelos alunos que desta oportunidade usufruíram, como veremos adiante.

Sobre os desenhos de modelo nu feminino identificados, primeiramente sobre os relacionados com a ARBA, são 10 os que constam no arquivo histórico desta instituição²²³ e 7 presentes na coleção de desenho histórico Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa²²⁴, no total de 17 exemplares, ao todo, datados entre 1881, coincidentemente o mesmo ano da reforma do ensino das belas-artes, que permitiu a entrada de alunos do sexo feminino nas academias portuguesas, e início do século XX. Podemos afirmar que, do total, dez desenhos, **(imagens n.ºs 41-50)**, foram executados por alunos pensionistas no estrangeiro, estando assinados e datados. Ainda que os restantes não apresentem indicação de local de realização, apesar de executados por artistas com passagem pelo pensionato, salvo apenas um deles. Esta informação nos permite constatar e indicar que, ainda que existissem modelos femininos a partir do ano de 1867 na APBA, ou de 1879 na ARBA, os mesmos não eram utilizados em estudos da aula do nu. Os resultados dos desenhos em acervo conjugam o entendimento de que essa experiência foi adquirida pelos alunos no estrangeiro, durante a realização de seus pensionatos, em escolas de Paris e Roma, por exemplo. Os quais, a posteriori, enviavam os trabalhos para Portugal, como forma de atestar a condução de seus estudos, o que nos permitiu ter acesso aos mesmos.

²²³ Desenhos número de inventário: DES.162; DES.104; DES.1491; DES.1492; DES.47; DES.48; DES.57; DES.63; DES.63-a; DES.71-a.

²²⁴ “Os únicos exemplares de desenho de modelo nu feminino na Colecção, datados entre 1881 e 1903, Inv. n.ºs: 337, 350, 351, 352, 354, 355, 386, dizem respeito a obras executadas pelos nossos artistas enquanto pensionários do Estado, na École des Beaux Arts e Académie Julien, em Paris.” FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues - **A Colecção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto**. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia. Vol. I, p.141.



Imagem n.º 41: Academia de nu feminino. Academie Julian, Paris. Adriano de Sousa Lopes. s/d FBAUL/386//DA.



Imagem n.º 42: Academia de nu feminino. Academie Julian, Paris. Adriano de Sousa Lopes. s/d. FBAUL/350//DA.



Imagem n.º 43: Academia de nu feminino. Desenho a carvão, 62 x 47 cm. Academie Julian, Paris. Adriano de Sousa Lopes. s/d FBAUL/355//DA.



Imagem n.º 44: Academia de nu feminino. Escola Nacional de Belas Artes, Paris. Adolfo de Sousa Rodrigues.s/d. FBAUL/352//DA.



Imagem n.º 45: Academia de nu feminino. Desenho a carvão e lápis. Escola Nacional de Belas Artes, Paris, 1898. Adolfo de Sousa Rodrigues.FBAUL/351//DA.



Imagem n.º 46: Academia de nu feminino. Escola Nacional de Belas Artes, Paris. José Maria Veloso Salgado, 27-03-1889.FBAUL/354//DA.



Imagem n.º 47: Nu feminino, Leopoldo Neves de Almeida. Roma, século XX. ANBA n.º inv. DES.162



Imagem n.º 48: Nu feminino sentado, Adolfo de Sousa. Rodrigues. Paris, 1897.ANBA n.º inv. DES.1491.

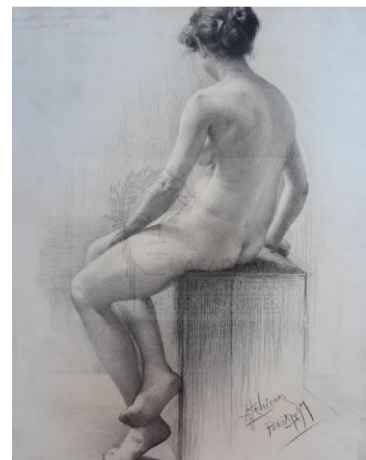


Imagem n.º 49: Nu feminino sentado de costas, Adolfo de Sousa Rodrigues. Paris, 1897.ANBA n.º inv. DES.1492.

Os desenhos evocam o nu total, à semelhança do que ocorrera em determinado momento também com os modelos masculinos. As poses, igualmente nesta comparação com a representação dos homens, articulam-se também algumas vezes com o apoio de bancos ou de bastão, destinados ao apoio, mudança da posição e até mesmo um maior conforto para o modelo. Já a metade deles deixa transparecer a zona púbica, como já vimos uma característica significativa no que diz respeito à representação do corpo feminino, mostrando com isso a liberdade evocada durante a realização dos referidos desenhos. O local de referência para a maioria é a cidade de Paris, seja a Escola de Belas-Artes da cidade, instituição pública, ou a Academie Julian, estão representadas. Há uma referência à cidade de Roma, mas não sabemos precisar qual a instituição especificamente.

Curiosamente, as vidas de dois pensionistas portugueses se cruzaram. Um dos dez desenhos que mencionamos e agora exposto a seguir, (**imagem n.º 50**), datado de 1-5-1881 e de autoria do então aluno pensionista da ARBA Ernesto Ferreira Condeixa (1858-1933). Até então o registro mais antigo de um trabalho desta natureza na ARBA, que revela uma modelo bastante jovem, possivelmente impúbere, acreditamos ter sido o mesmo modelo feminino utilizado para o desenho da **imagem n.º 51**, datado de 7-5-1881, de autoria do aluno pensionista da APBA, Henrique Pousão (1859-1884), que também estivera na capital francesa como pensionista.



Imagem n.º 50: Academia de nu feminino. Escola Nacional de Belas Artes, Paris. Ernesto Ferreira Condeixa, 01-05-1881. FBAUL/337/DA.



Imagem n.º 51: Academia de nu feminino. Escola Nacional de Belas Artes, Paris. Atelier Mer Cabanel. Henrique Pousão. 07-05-1881. FBAUP 98-1-444.

São os detalhes formais, para além dos dados cronológicos e geográficos que corroboram ainda mais a nossa afirmação. Embora os desenhos sejam distintos no posicionamento, através do olhar do artista, pela diferente ordenação que exerceram durante a referida aula, o cabelo da modelo, o detalhe da faixa na cabeça, a posição corporal, o banco de apoio, o tecido usado para apoiar o corpo, o cruzar de pernas e mãos são idênticos. A idade e estrutura corporal, para além da fisionomia do rosto da modelo, acreditamos não deixar dúvidas sobre a questão. Esse detalhe, nos permite compreender que além da experiência adquirida no estrangeiro, o contacto com realidades distintas às nacionais, os alunos portugueses, ainda que de cidades diversas, conviveram e partilharam experiências similares de formação.

No que diz respeito às produções de desenho de modelo feminino na APBA, conseguimos seleccionar, através dos arquivos da FBAUP e as referências bibliográficas²²⁵, em torno de 30 trabalhos, **(imagens n.ºs 37-40 e 52-61)**, entre a cronologia 1850s-1922. Uma diferença significativa que antecede à cidade de Lisboa em 26 anos, com os desenhos do pintor, escultor e professor da APBA, o portuense Francisco José Resendes de Vasconcelos (1825-1893) datados possivelmente do início da década de 1850, **(imagens n.ºs 52, 53 e 54)**, pois dois deles foram exibidos na exposição trienal da APBA em 1854. A data referida também coincide com a presença do artista em Paris entre os anos de 1853 e 1854²²⁶. São três nus frontais, em pé, com as cabeças inclinadas sutilmente para o lado esquerdo. Em poses semelhantes amparam um dos braços em distintos objetos, a primeira apoia em uma espécie de banco alto, o outro braço estendido e as pernas cruzadas levemente, a segunda, apesar de não aparecer, subentende-se a existência de um objeto a segurar o peso corporal com a mão esquerda, a mão direita está apoiada na cintura e os pés também estão cruzados, a terceira sustenta o corpo em uma colunata na altura do cotovelo, as mãos juntas, e uma pose em contraposto bastante evidente.

²²⁵ Cf. **O Exercício do Desenho na Coleção da FBAUP**. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Dezembro de 1999 e Janeiro de 2000. MATOS, Lúcia Almeida (coord.) - **Desenhos do século XIX**. Faculdade de Belas-Artes do Porto, Universidade do Porto, 2000. Catálogo de exposição. Ver desenho 1 - A aula de desenho. Academias dos séc. XIX e XX das Escolas de Belas-Artes. Câmara Municipal de Almada, Galeria Municipal de Arte, 1989.

²²⁶ Informações disponíveis em: https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1005691 Acesso em: Dezembro de 2023.



Imagem n.º52: Desenho de nu feminino. Paris. Francisco José Rezende. 187. AHFBAUP 98-1-63.



Imagem n.º53: Desenho de nu feminino. Paris. Francisco José Rezende. 187. AHFBAUP 98-1-56.



Imagem n.º 54: Desenho de nu feminino. Paris. Francisco José Rezende. 187. AHFBAUP 98-1-58.

Outra distinção fica evidente no analisar da documentação, a respeito da quantificação do número total de desenhos, quase o triplo, em comparação à capital lisboeta. Todavia, acreditamos que este número não corresponde obrigatoriamente a um maior número de alunos pensionistas advindos da cidade do Porto, mas sim, um número maior de trabalhos desenvolvidos por determinados alunos. Por exemplo, somente o artista Acácio Lino de Magalhães (1876-1956) assinou cerca de 10 desenhos de modelo nu feminino, um terço do volume total. Deste montante, evidenciamos que os modelos femininos aparecem em nudez completa e mais da metade em representação frontal. Assim como nos desenhos de Lisboa, temos a presença de bancos, colunas e bastão, no auxílio em algumas posições. Ainda que no caso anterior pudéssemos identificar com exatidão que a modelo representada fosse a mesma, outros exemplos podem ser apontados como semelhantes, através da estrutura corporal, posição de pose e até mesmo detalhes do cabelo, exemplo já exposto anteriormente, **(imagem n.º 40)**, de Sofia de Sousa e a **(imagem n.º58)**, de Constantino Álvares Sobral Fernandes, pensionista em Paris no início do século XX.



Imagem n.º40: Modelo nu feminino, Sofia Martins de Sousa, 614 x 475 mm. Carvão e crayon negro s/papel, s/d, n.º inv. 98.Des.264. AHFBAUP.



Imagem n.º55: Modelo nu feminino, Constantino Álvares Sobral Fernandes., 1903, n.º inv. 98.Des.147. AHFBAUP.

E também nos desenhos de Acácio Lino de Magalhães, o rosto do modelo é o mesmo, feitos em sessões distintas, pela postura do corpo em cada um, (**imagens n.ºs 56 e 57**). Sobre os desenhos, estes fazem parte de uma remessa enviada à Academia Portuense de Belas-Artes durante o seu primeiro ano de pensionato, em Paris. O artista faz menção de que “os croquis do natural foram executados em 20 minutos”.



Imagem n.º56: Modelo nu feminino, Acácio Lino de Magalhães, Paris, 1904, n.º inv. 98.Des.178. AHFBAUP.



Imagem n.º57: Modelo nu feminino, Acácio Lino de Magalhães, Paris, 1904, n.º inv. 98.Des.179. AHFBAUP.

Igualmente ao ocorrido com os alunos de Lisboa, os trabalhos que contém o local de execução evidenciam a realização dos mesmos no estrangeiro, nas cidades de Roma e Paris, também durante os regimes de pensionato. Mais da metade do conjunto são nus totais representados ou de maneira frontal (**imagens n.ºs 58 e 59**) ou lateralizados (**imagens n.ºs 60 e 61**).

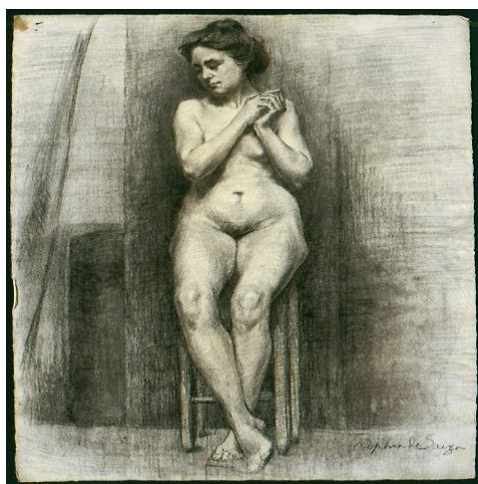


Imagem n.º58: Modelo nu feminino, Sofia Martins de Sousa. Carvão e crayon negro s/papel, 1900-1902, n.º inv. 98.Des.262. AHFBAUP.



Imagem n.º59: Modelo nu feminino, Alberto Carlos de Sousa Pinto.. Lápis preto e carvão s/papel, 445 x 610 mm, 1892, n.º inv. 98.Des.124. AHFBAUP.



Imagem n.º60: Modelo nu feminino, Sofia Martins de Sousa. Lápis preto e carvão s/papel, 445 x 610 mm, 1894, n.º inv. 98.Des.124. AHFBAUP.

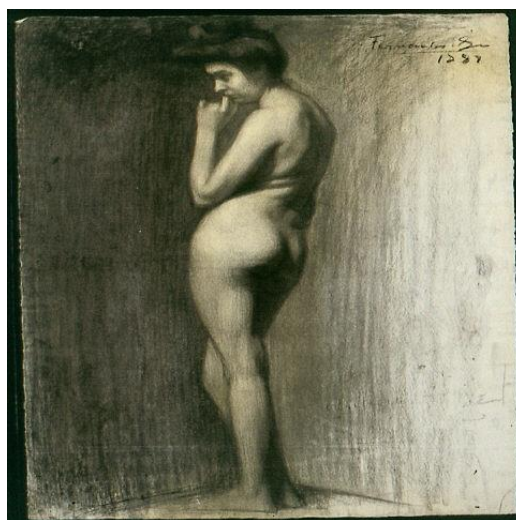


Imagem n.º61: Modelo nu feminino, Sofia Martins de Sousa. Lápis preto e carvão s/papel, 445 x 610 mm, 1894, n.º inv. 98.Des.124. AHFBAUP.

Em acordo com a documentação analisada nos é possível afirmar que no âmbito das academias portuguesas o modelo feminino foi utilizado posteriormente ao masculino. Sempre resguardado na sua exposição nua, a qual acreditamos esteja ligada com o pudor e a conduta social e moral que poderia ser afetada, principalmente, no caso feminino. Sendo assim, para que o estudo acadêmico pudesse ser completo, tanto para as alunas, quanto para os alunos, o contacto e vivência com as experiências no estrangeiro foram primordiais. Ainda que, em uma primeira fase, saibamos que essa liberdade para com o corpo feminino, principalmente, tivesse local nas academias e ateliers privados, e somente em um passo subsequente, passasse a ser permitido nas academias públicas, como no caso parisiense.

Localizamos também desenhos inéditos²²⁷, junto ao Museu Nacional de Arte Antiga, os quais acreditamos terem pertencido ao ambiente acadêmico português, apesar de não assinados e datados. São 4 desenhos que revelam modelos femininas nuas, **(imagens n.ºs 62, 63, 64 e 65)**, os dois primeiros a modelo aparece representada de costas, **imagens n.ºs 62 e 63**, sentada e deitada, respetivamente. Já nos dois últimos, **imagens n.ºs 64 e 65**, vemos a modelo de frente, o primeiro desenho revela somente a parte superior de seu corpo, enquanto o último mostra a modelo sentada. Chamamos a atenção para este último desenho, **imagem n.º65**, por seu evidente confronto entre o pudor e o obsceno. A modelo, aparentemente uma jovem em transição pueril à adolescência, esconde o rosto com uma mão, em um ato simbólico que poderá expressar a vergonha de estar sem vestimenta, um símbolo que contrasta com a nudez frontal e explícita que a obra expõe. Ao pensarmos na linha que buscamos traçar neste terceiro capítulo é evidente a modificação que conseguimos observar através da representação do corpo feminino. Anteriormente, idealizava-se um corpo voluptuoso, associado à fertilidade e à maternidade, como vimos no exemplo clássico com a Vénus. Um modelo sustentado pelo neoclássico, mas que começa a sofrer alterações significativas, principalmente com o estudo acadêmico anatómico nas instituições de belas-artes, até chegarmos a uma representação realista, como os últimos desenhos aqui evidenciados.

²²⁷ Agradecimentos à doutora Alexandra Markl, do Museu Nacional de Arte Antiga. De forma conjunta conseguimos localizar esses desenhos de nu feminino em uma pasta avulsa no arquivo do MNAA.



Imagem n.º62: *Desenho de modelo nu feminino. MNAA, s/d.*



Imagem n.º63: *Desenho de modelo nu feminino. MNAA, s/d.*



Imagem n.º64: *Desenho de modelo nu feminino. MNAA, s/d.*

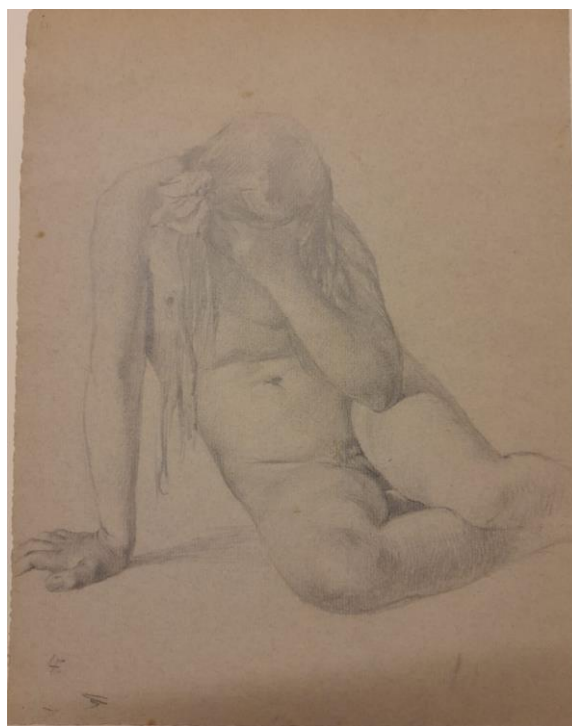


Imagem n.º65: *Desenho de modelo nu feminino. MNAA, s/d.*

Em suma, o que buscamos analisar neste capítulo é a abertura concomitante que emerge, tanto da participação efetiva das mulheres nas academias de belas-artes, quanto da participação dela enquanto modelos académicos. Uma nova conjuntura articula-se no cerne dos desenhos de modelo nu feminino nas academias durante o final do século XIX e início do século XX, uma dinâmica nova que envolve uma interseção complexa entre arte, pudor e sociedade.

No contexto histórico, a prática de desenhar modelos nus estava enraizada na tradição artística ocidental, remontando aos tempos da Grécia Antiga, onde a representação do corpo nu era celebrada como uma expressão da beleza idealizada e uma manifestação da perfeição estética. No entanto, durante a Idade Média e o período subsequente, especialmente com o advento do Cristianismo, houve uma mudança significativa na percepção do corpo nu, com uma associação crescente entre nudez e pecado, como vimos no caso da Eva pecadora. Durante o Renascimento, e o consequente interesse pela arte clássica, renova-se o corpo humano como objeto de estudo e admiração, mas também levantando questões sobre moralidade e decência. Ao chegarmos em nosso momento, final do século XIX e início do século XX, a prática de desenhar modelos nus nas academias de arte tornou-se mais difundida, especialmente nas academias europeias. No entanto, não foi uma prática sem controvérsias.

Por um lado, havia uma elite artística e intelectual que via a representação do corpo nu como uma expressão legítima da arte e da busca pela verdade estética. Muitos artistas e acadêmicos defendiam a importância de estudar o corpo humano nu como parte essencial da formação artística, argumentando que isso permitia uma compreensão mais profunda da anatomia, proporção e expressão. Por outro lado, havia setores da sociedade mais conservadores que viam a nudez na arte como imoral e indecente. O pudor era uma preocupação significativa, especialmente em uma época em que as normas sociais eram mais rígidas e a exposição do corpo era geralmente restrita aos contextos privados. Apesar dessas controvérsias e desafios, a prática de desenhar modelos nus continuou a prosperar nas academias de arte, impulsionada pela crença na importância da educação artística e pela busca pela excelência estética. Com o tempo, as atitudes em relação à nudez, principalmente feminina, na arte, gradualmente começaram a evoluir, refletindo mudanças mais amplas na sociedade em relação à sexualidade, moralidade e expressão artística. Materializando essas alterações, no caso da arte portuguesa, em muitos exemplos aqui expostos.

4 - A prática escultórica feminina em Portugal entre os séculos XIX e XX²²⁸

A máxima proposição de nossa investigação, apresentar as possíveis modificações da condição artística feminina e a prática escultórica em Portugal, evoca o famoso texto da já mencionada autora Linda Nochlin, formulado na distante década de 70 do século XX, mas ainda uma leitura bastante contemporânea. *Por que não existiram grandes artistas mulheres?* É a pergunta que Nochlin expõe como norteadora de uma explanação, envolvendo aspectos para além do chamado “gênio artístico” ou das aptidões técnicas de um artista, um fator de análise que a autora coloca como insidioso²²⁹. Em razão de poder levar a uma compreensão errônea, que credita a não existência de artistas mulheres a uma falta de capacidade intelectual por parte delas, em detrimento aos artistas homens, Nochlin reforça a necessidade de focar em amplas evidências sociais, políticas e culturais, características, segundo ela, muito mais importantes, que alicerçam e explicam as causas de um silêncio historiográfico que “apagou” muitas personagens femininas da História da Arte. Não basta, então, evidenciar apenas a conceitos soltos como “negligenciado ou o gênero menor”, apesar de considerar muitas discussões, neste sentido, pontualmente relevantes²³⁰.

Nesta ótica, deslocamos a problematização de Nochlin, tanto geograficamente, quanto no campo de atuação, e escolhemos trabalhar com o universo escultórico feminino português. Nossa escolha conjuga o silêncio histórico encontrado na historiografia portuguesa, escassa em produção que reflita essa temática, principalmente se compararmos a bibliografia encontrada que, de maneira quase totalizante, apresenta homens artistas escultores em seus exemplos, salvo raríssimas exceções. Exemplos dessas exceções podem ser encontrados em duas obras que serviram para o nosso impulso investigativo, já aqui mencionadas²³¹.

Fomos então estimulados, sobretudo, por tais trabalhos, sendo através deles que procuramos, em um primeiro momento, revisitar as fontes mencionadas e detalhes pontuais

²²⁸ A lista foi principalmente realizada através das referências encontradas nas obras: CASTRO, Zília Osório de - ESTEVES, João - **Dicionário no Feminino: Séculos XIX e XX**. Lisboa: Livros Horizonte, 2005. CASTRO, Zília Osório de - ESTEVES, João - **Feminae. Dicionário Contemporâneo**. Lisboa: Editorial do Ministério da Educação e Ciência, 2013.; LEANDRO, Sandra, SILVA, Raquel Henriques da - (Coord.) 2016, *Op.cit.*; PEREIRA, José Fernandes (dir.) - **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Editorial Caminho. Lisboa, 2005.; QUEIROZ, Ana Paula Pereira - 2003, *Op.cit.*

²²⁹ NOCHLIN, Linda - **Por que não existiram grandes artistas mulheres?** Tradução de Juliana Vacaro, (1971, 1. ed.), Risograph, São Paulo, 2016.

²³⁰ *Idem.*

²³¹ QUEIROZ, Ana Paula Pereira - *Op. cit* LEANDRO, Sandra & SILVA, Raquel Henriques da - 2016, *Op. cit*

biográficos. A partir daí, tentamos estabelecer um contacto com as famílias dessas artistas, realizando uma composição da árvore genealógica de cada uma delas, pensando na possível existência de familiares diretos vivos, como filhos e netos. Uma investigação familiar que poderia render a existência de ricos materiais que nos ajudasse a compor a trajetória de vida dessas mulheres, enquanto escultoras, mostrando-se por fim efetiva em muitos casos.

O resultado aqui expresso na materialidade no 4º e último capítulo desta tese, representa um esforço investigativo dos últimos quase 4 anos em que estivemos a trabalhar. Lembrando que impedimentos existiram, por conta do episódio da Covid-19, o que dificultou e retardou a recolha de muitas informações, prolongando essa investigação um pouco mais do que o desejado. Ainda assim, conseguimos entrar em contacto, de forma digital e pessoal, com descendentes de muitas artistas aqui mencionadas, com informações inéditas e valiosas que compõem a nossa resposta, a nível nacional, para a questão impulsionada por Nochlin. Existiram escultoras em Portugal? A resposta é sim, houve um grupo considerável de artistas escultoras em Portugal, no decorrer do final do século XIX e início do século XX, com características e vidas interessantes, fruto de um tempo de mudanças expressivas, que pudemos ver nos capítulos anteriores, e que, com certeza, o seu conhecimento servirá como estímulo para que outras novas investigações possam vir à tona futuramente.

Outro questionamento fundamental, também evocado por Nochlin, que fazemos uso no decorrer da nossa investigação, é a existência, ou não, de uma arte escultórica feminina. Segundo Nochlin, há, dentro do médium da escultura, um “estilo feminino distinto e reconhecível (...) baseado no caráter especial da situação e da experiência da mulher” (NOCHLIN, 2016, p.4), contradizendo os relatos anteriores que aproximavam a escultora ao mundo masculino. Buscaremos responder, ou ao menos indicar implicitamente a nossa proposição, na sequência da apresentação das artistas escolhidas, mas reforçamos atempadamente, assim como Nochlin afirma, que não existirá uma resposta única e direta, uma vez que: (...) a dita “questão da mulher”, como todas as questões humanas (e chamar tudo o que é humano de “questão” é uma ideia bem recente) não é passível de nenhuma “solução”, já que o que envolve as questões humanas é uma reinterpretação da natureza da situação ou uma alteração radical de posição ou programa por parte das próprias questões. (NOCHLIN, 2016, p.10).

O que podemos sim indicar, baseado na construção problematizante desta tese, é que o universo artístico feminino foi colocado à margem do grande circuito, por questões políticas e sociais, como observamos anteriormente. As alterações vivenciadas desde o final do século XVIII, no decorrer do XIX e consolidadas no princípio do século XX, marcaram, em nossa

perspectiva, a deslocação da participação artística feminina de um papel coadjuvante para um papel protagonista. Um deslocamento que ocorreu também na área escultórica, embora tenhamos um número muito mais díspar entre homens e mulheres escultores, se comparado com a área da pintura, por exemplo, que, obviamente, impacta também na quantidade de obras e informações que nos chegaram sobre as nossas escultoras.

As nossas reflexões abarcam então essa geração transicional que começou a dar início a uma formação efetiva na carreira feminina artística, principalmente escultórica, ainda que muito de suas trajetórias tenha chegado de forma incompleta, ou até mesmo quase inexistente. Nesta perspectiva, ainda que o objeto do historiador de arte seja a obra de arte, sem ela também é possível fazer a História da Arte. A não existência de uma obra de arte pode resultar de inúmeros fatores, como, por exemplo, a não execução por falta de recursos financeiros, iconoclastia, intempéries, entre muitos outros. Sobre a não-obra, ou a obra de arte morta, como o próprio autor designa, evocamos o conceito de *Cripto-História* da Arte, formulado por Vítor Serrão, na medida em que existe enquanto um braço transversal da História da Arte. Uma área de estudo que “atenta no papel que as obras já desaparecidas na voragem dos séculos possam ter assumido em determinadas circunstâncias e em termos históricos, iconológicos, políticos, ideológicos e, sempre, *estéticos*.” (SERRÃO, 2001, p.11).

Tal conceito adequa-se em nossa discussão na medida que uma arte feminina, no sentido de idealizada e, porventura, realizada por mulheres, não advém de uma estética passível de ser classificada do mesmo modo. Para nós a formação pode aproximar-se de características distintas pelo género, dada as diferentes oportunidades recebidas entre homens e mulheres, diferentemente da produção desses artistas; já os seus trabalhos afastam-se de uma possível distinção de género, como iremos propor.

Voltando às dificuldades do tratamento documental que circunda a produção escultórica feminina, como historiadores da arte, buscamos problematizar não só uma ação de pensar a existência da obra, mas, sobretudo a não existência. E é exatamente sobre a não existência que pensamos, quando tratamos o conjunto de artistas que aqui serão apresentadas. São registos, muitas vezes escassos, e que demandaram um trabalho de campo e arquivístico bastante detalhista, embora de algumas artistas só tenhamos o nome e pouco mais. Para dar exemplo e corpo à nossa cripto-história da arte, apresentamos uma documentação que suscitou interesse no decorrer desta investigação e que dela só podemos apresentar algumas conjecturas. A imagem seguinte, **(imagem n.º66)**, identificada no Arquivo Municipal de Lisboa, a qual aparece legendada da seguinte maneira: “Exposição de cerâmica que se realizou no museu Arqueológico do Carmo, com a presença da escultora.”. Portanto, é plausível que a fotografia

retrate uma escultora em exposição realizada no museu Arqueológico do Carmo. Nossa investigação permitiu sabermos que a mesma, fora realizada no ano de 1914, denominada Exposição Olisiponense. Quem foi essa escultora? Que tipo de obra produzia? Que formação profissional possuía? Foi autodidata ou recebeu aulas particulares? Advinha de uma família das artes? Foram algumas das perguntas que surgiram durante a investigação. No catálogo, dividido em duas partes, a que tivemos acesso, há menção a três mulheres artistas, são elas: as senhoras Henriqueta Campos, Maria Augusta Campos e Christina Ferreira. Sobre as obras expostas, sabemos que as duas últimas apresentaram pratos em faiança, enquanto a primeira apresentou um prato e um busto masculino em faiança, o que pode indicar que seja a personagem de nossa foto, apesar de se tratar apenas de uma suposição. E mais, na imagem, tampouco aparece qualquer obra que se assemelhe a um busto ou a pratos de faiança. Infelizmente não existem mais informações a respeito das artistas, deixando em suspenso a resposta para as questões feitas no início.

A análise de sua fotografia, por si só, é passível de levantar algumas hipóteses,

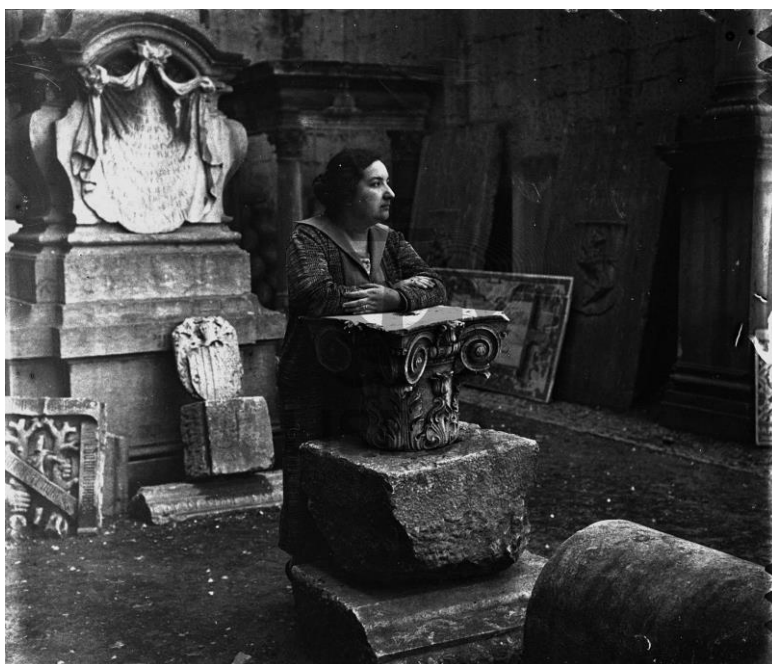


Imagem n.º66: 191? Exposição de cerâmica que se realizou no museu Arqueológico do Carmo, com a presença da escultora. Arquivo Municipal de Lisboa.

sugerindo uma série de questões sobre a identidade e o contexto dessa artista. A falta de mais informação sobre seu nome e sua obra pode ser atribuída a diversas possibilidades históricas e culturais. Uma delas é que essa escultora poderia ter sido uma artista talentosa cujo trabalho não recebeu o devido reconhecimento na época, por todo o contexto que aqui explicitamos. O seu anonimato pode ser resultado de preconceitos que limitavam a

visibilidade das mulheres artistas, relegando seus feitos ao esquecimento nos registros históricos convencionais.

Outra possibilidade é que a escultora tenha sido associada a um círculo artístico menos documentado ou popular, uma figura local ou regional, o que dificultou a preservação de

informações sobre sua vida e obra ao longo do tempo, resultando na ausência de mais registros sobre a sua carreira. Muitas artistas trabalharam em ambientes menos visíveis ou comerciais, focando em produções menos conhecidas, o que pode ter contribuído para sua obscuridade histórica. Além disso, a perda ou fragmentação de documentos históricos ao longo dos anos pode ter contribuído para o mistério em torno dessa escultora desconhecida. Os arquivos e registros históricos podem ter sido danificados, perdidos ou negligenciados, levando ao desaparecimento de informações cruciais sobre sua identidade.

Em última análise, a cripto história da arte é um convite para explorar as lacunas de nossa disciplina e questionar os padrões de reconhecimento e preservação de artistas e obras e, em nosso caso, especialmente mulheres, cujo legado pode ter sido subestimado ou sub-representado nas narrativas históricas convencionais.

4.1 - Do silêncio ao protagonismo: escultoras conhecidas e reconhecidas

Assim, o último capítulo do nosso trabalho foi pensado para tentar colmatar alguns silêncios historiográficos que perduram na História da Arte Portuguesa, sobre as mulheres artistas escultoras. O caminho que fizemos, desde o panorama histórico europeu, caracterizando as alterações dos direitos civis e políticos da mulher, a posterior entrada delas no ensino acadêmico profissional, ajudou a chegarmos na produção dessas artistas. Nossa intenção principal é dar a conhecer suas histórias, para que sejam reconhecidas daqui em diante e, sobretudo, possam existir outros trabalhos sobre suas produções. Identificar e demonstrar a marginalização de suas vidas e carreiras, para que outras obras possam ser futuramente localizadas, ampliando assim a historiografia das mulheres artistas em Portugal.

Importante reforçar que este capítulo não teve a intenção de conceber uma história da arte no seu sentido iconográfico e iconológico das obras aqui expostas. Ainda que essa fosse a intenção inicial, pois imaginávamos poder contar com um conjunto maior de obras por parte das artistas que seriam estudadas, o que no decorrer da tese não se materializou. Já que a abordagem prevista iria requerer uma quantidade significativa de obras, para permitir uma análise detalhada das formas, símbolos, temas e demais especificidades representadas. Decidimos adotar então uma perspectiva diferente que nos permitiu explorar as complexidades

das vidas e obras das artistas em questão. Assim, este capítulo se dedica a uma problematização mais próxima de uma história social da arte. Esta abordagem nos permitiu investigar como as condições sociais, econômicas e políticas influenciaram a produção artística das artistas estudadas. Focamos em como as experiências pessoais e coletivas, bem como as redes de apoio e as instituições culturais, moldaram suas trajetórias artísticas. Buscamos lançar luz sobre a interseção entre arte e sociedade, revelando as diversas formas pelas quais as artistas se inseriram e impactaram o cenário artístico.

Através da citação de Sandra Leandro, compreendemos a importância de irmos além dos poucos nomes já citados, indo em busca de novas personagens. Como a autora destaca, apenas algumas artistas acabaram por ter reconhecimento derivado de sua classe social, o que acabou por distanciar e depreciar ainda mais o contacto com outras artistas: “Sujeitos e objetos de desatenção, por vezes de desprezo, as pintoras e esculturas portuguesas e as obras que produziram no século XIX e início do século XX foram compostas e muitas vezes permaneceram à margem da História. Por outro lado, outros artistas foram empurrados para a vanguarda pelas suas origens e nascimento. (LEANDRO, 2019, p.297).

Escolhemos artistas nascidas no decorrer do século XIX, até início do século XX, ou seja, que concentraram a sua produção, principalmente, na viragem dos dois séculos, no hiato cronológico significativo que buscamos reforçar durante toda a investigação. A proposta foi elaborada a partir do critério cronológico, para melhor compreensão de uma possível mudança paulatina no decorrer do percurso dessas artistas. O levantamento dos nomes aqui destacados, como já referido, na maioria das vezes adveio de obras relevantes para a historiografia portuguesa, através das quais buscamos realizar, primeiramente, também uma releitura das fontes. Uma ação que buscou reconstruir e reformular os dados biográficos, enquanto tentou executar uma involução na genealogia das artistas, com a finalidade de melhor compreender o entorno familiar das mesmas. Elucidar o percurso de vida delas, para traçarmos a existência de um perfil particular e que aproximasse os nomes e realidades que aqui apresentamos. Desta forma, buscamos então ampliar o olhar para especificidades biográficas, como filiação, possíveis casamentos, local de nascimento e falecimento, ensino, obras executadas, exposições em que participaram, entre outras. O objetivo central foi tentar colmatar os hiatos existentes, com o intuito de reconstruir e validar ainda mais a presença delas na historiografia portuguesa e, sobretudo, criar condições para que elas possam “usufruir” deste momento de abertura, consolidando ainda mais a emancipação e presença de mulheres escultoras em Portugal.

4.1.1 - Composições biográficas

Maria Margarida Ferreira Borges - (05/06/1790²³² - 15/07/1844)²³³

Maria Margarida Ferreira Borges, escultora portuense, filha de José Ferreira Borges e de Ana Margarida de Jesus²³⁴ nascida na década final do século XVIII e sobre a qual anteriormente abordamos a respeito de sua relevância como uma das primeiras mulheres a ser agraciada com o título de acadêmico de mérito primeiramente pela Academia de Lisboa e posteriormente endossado pela Academia Portuense, no mesmo ano de 1843²³⁵ que disse:

A Academia Portuense das Bellas Artes, havendo em grande conta o génio artístico e exímias virtudes que manifestamente concorrem na pessoa da Exma. Sra. D. Maria Margarida Ferreira Borges, elege a mesma Senhora para Académica de Mérito na conformidade dos Estatutos: e sendo esta eleição aprovada por Sua Magestade Fidelíssima com Portaria de dezoito de Maio de mil oitocentos quarenta e três (...) (Registo dos diplomas da Academia a Discípulos, Sócios, ou Académicos, 1843-1848. AHFBAUP).

Considerada uma senhora de “virtudes, talentos e prendas”, um “diamante desconhecido” por ter enveredado para os dotes artísticos tardiamente²³⁶. Ainda assim, ocupa hoje uma posição pioneira na trajetória escultórica feminina e nas artes plásticas portuguesas. Sobre a tradição escultórica já nos foi possível determinar como ocorreu a participação das alunas mulheres no decorrer deste estudo. Ao ser comparada com outras áreas, fica evidente a quantidade desigual entre homens e mulheres que dedicaram suas carreiras neste segmento, as quais debruçaram-se muito mais no ambiente da pintura, por exemplo. A esse resultado podem ser apontadas duas razões mais significativas, como a tardia entrada das alunas em instituições

²³² *Op. cit.* Paróquia de Vitória, Porto. Arquivo Distrital do Porto. Cota nº E/21/7/1-2.2, Livro 6.

²³³ Mantemos aqui a data de falecimento em concordância com a data de abertura de seu testamento. Arquivo Municipal do Porto, cota PT-CMP-AM/PUB/ABOC/7/RT01055.

²³⁴ Informações contidas no testamento de Maria Margarida Ferreira Borges, documento de 28 de julho de 1842. Durante sua vida não contraiu matrimônio e nem deixou descendentes, seus bens ficaram em posse dos familiares mais próximos, sendo seu testamenteiro seu irmão Joaquim Ferreira Borges, na altura diplomata em São Petersburgo.

²³⁵ Registo dos diplomas da Academia a Discípulos, Sócios, ou Académicos, 1843-1848. Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, Cota 14.

²³⁶ Revista Universal Lisbonense, 1843, p.208.

de ensino e, até mesmo, o imaginário do inconsciente coletivo, que coloca a arte da escultura no invólucro da força física, sempre ligado ao universo masculino.

Ferreira Borges, para além de adentrar ao espaço académico, pese embora, não como aluna, mas como Académica de Mérito, fez-se uma figura ímpar por enveredar em uma dupla mão contrária aos costumes da época. Décadas antes da reforma das academias de 1881, que permitiu efetivamente a entrada de alunas mulheres, a posição da artista e sua obra, já evocava na imprensa uma luta pela igualdade entre os sexos no que diz respeito à carreira artística, como podemos constatar: “Eis-aqui porque o exemplo, que vamos citar, se torna muito mais digno de atenção, e inteiramente levará as admirações, quando acrescentarmos, que a escultora portuguesa, e ainda viva, de que assentamos registo, não conhece o desenho, e foi discípula de si mesma.” (Revista Universal Lisbonense, 1843, p.207).

Através deste trecho, sobressai a figura da artista escultora, apontada por possuir uma grande habilidade, embora nunca tenha obtido uma educação artística formal²³⁷, como muitos de seus pares masculinos tiveram o privilégio de obter. Foi apenas aos 46 anos que manifestou o seu “instinto artístico”²³⁸ e tomou para si uma arte até então não destinada às mulheres, o que faz de sua trajetória ainda mais única, realizando o seu caminho de sucesso, permitindo que o seu trabalho chegasse até nós, como expõe o trecho a seguir:

O seu talento para a escultura manifestou-se quando em 1836, vendo trabalhar um escultor, se lembrou de imitar este difícil trabalho, e para mostrar o quanto era íntima a vocação que tinha pela arte, o seu génio, imitando o trabalho que vira, não precisou dos instrumentos com que o tinha visto executar, e transformou os dentes de um pente em único instrumento, com o qual principiou e executou o busto de sua cunhada, a Exma. Sra. D. Bernarda Candida Ferreira Borges (...). (*O panorama: jornal literário e instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, nº134, 20 de Julho de 1844, p. 227).

²³⁷ “Nunca se deu ao estudo do Desenho... Não teve esta Senhora mestre mais que a natureza; mas que bom mestre é esta! A primeira tentativa, que fez neste género, foi o busto da esposa de seu defunto irmão, e sem outros instrumentos mais que os dentes de um pente, saiu-lhe obra de merecimento.”. Cf. SARAIVA, Cardeal - **Lista de alguns artistas portugueses/colligida de escriptos e documentos pelo... Bispo Conde, D. Francisco no decurso de suas leituras em Ponte de Lima no ano de 1825, e em Lisboa, no ano de 1839.** - Lisboa : Imprensa Nacional, 1839.

²³⁸ *O panorama: jornal literário e instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis*, nº134, 20 de Julho de 1844, p. 228

Sabemos que trabalhava em cera e em barro²³⁹ e fora o primeiro busto executado, referido na citação anterior, o mais antigo trabalho que efetivamente conhecemos foi o busto de seu irmão José Ferreira Borges, **(imagem n.º67)**. Passado a mármore *a posteriori* e presente no mausoléu do homenageado, este de composição concebida por Fideli Baldi, no Cemitério



Imagem n.º67: Busto em gesso de José Ferreira Borges. Coleção Particular.

da Lapa, na cidade do Porto. Outras obras que lhe são atribuídas são: o busto do Sr. Duque de Bragança (D. Pedro IV), os bustos de suas duas primas, D. Joaquina de Moura Veloso e D. Margarida de Moura Miranda, **(imagem n.º68)**, em 1839 e o marido o Dr. Custodio Luis de Miranda, em 1840, **(imagem n.º69)**²⁴⁰, o Sr. Luiz Pereira de Menezes²⁴¹. Destacamos que o entorno familiar, assim como acontece em outras escultoras, foi relevante para os seus estudos. A facilidade em contar com pessoas próximas acabou por ser uma realidade constante para as artistas mulheres, evitando assim o alto custo com modelos, ou a inacessibilidade a ateliers por diversos outros motivos. Infelizmente seu despertar tardio para a arte da escultura e seu falecimento precoce não colaboraram para que tivéssemos mais trabalhos de sua autoria.



Imagem n.º68: Busto em gesso de D. Margarida de Moura Miranda. Detalhe da assinatura da peça: “D. Maria F. B do vivo retratou, 1839.”. Coleção Particular.

²³⁹ Cf. MONCÓVIO, Susana. **Prenda ou Arte? A participação feminina nas Exposições Trienais da Academia Portuense de Belas-Artes (1842-1887)**. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009.

²⁴⁰ “Tenho a certeza de que os bustos são dos meus 4.ºs avós, Custódio Luís de Miranda e Margarida Ferreira de Moura, pois estiveram sempre na família, e vieram de casa da minha trisavó, filha desse casal, sempre bem identificados. ”Agradecemos os familiares de Maria Margarida Ferreira Borges, pelas informações e imagens concedidas das imagens n.ºs 67, 68 e 69.

²⁴¹ *Revista Universal Lisbonense*, 1843, vol. II, n.º 17, art. 1226, p.208. *O Panorama*, 2ª Série, vol. III, n.º 134, 1844, p. 226.

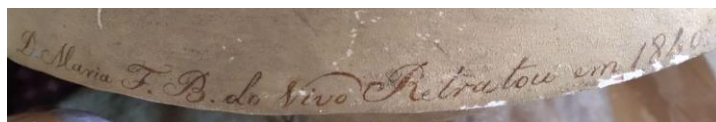


Imagem n.º69: Busto em gesso de Dr. Custodio Luis de Miranda. Detalhe da assinatura da peça: “D. Maria F. B do vivo retratou, 1840.”. Coleção Particular.

Condessa d’Edla/Elisa Friederich Hensler - (Chateaux-de-Fonds, 22/05/1836²⁴² - Lisboa, 21/05/1929²⁴³)



Imagem n.º70: Condessa d’Edla, 1862. Fotografia de Alfred Fillon, 9 x 5,5 cm. Palácio Nacional da Ajuda. MatrizPix, DGPC.

Elisa Friederich Hensler, (**imagem n.º70**), foi uma cantora lírica suíça, pintora, escultora, música, arquitecta e floricultora, todas profissões derivadas de uma variada e completa formação artística e cultural que recebeu durante a juventude. Filha de Johann Friederich Conrad Hensler e Louise Josephe Hachelbacher²⁴⁴, passou a primeira parte de sua vida a viver na cidade de Boston e Paris, onde terminou os estudos.

Hensler foi a segunda esposa do rei D. Fernando II, após a cerimônia, recebeu o título de Condessa d’Edla²⁴⁵. Ambos eram apreciadores e apoiadores das artes e chegaram a beneficiar “artistas portugueses, dando-lhes a oportunidade de se deslocarem ao estrangeiro com o objetivo de se aperfeiçoarem, como foi o caso de Columbano Bordalo Pinheiro e José Viana da Mota” (DIAS, V. In CASTRO & ESTEVES,

²⁴² Cf. REBELO, Teresa. **Condessa d’Edla: a cantora de ópera quasi rainha de Portugal e de Espanha (1836-1929)**. Lisboa, Aletheia, 2006.

²⁴³ *Diário de Lisboa*, ano 9, 21 de maio de 1929.

²⁴⁴ LEANDRO, Sandra. *Condessa d’ Edla. Escultora* In LEANDRO, Sandra, SILVA, Raquel Henriques da - (Coord.) **Mulheres Escultoras em Portugal**. Lisboa: Caleidoscópio, 2016, p. 26.

²⁴⁵ *Ibid.* pp. 26-28.

2005, p.240). Para além do canto e teatro, destacou-se também no campo da escultura. Foi discípula dos escultores José Simões de Almeida Tio e Sobrinho²⁴⁶, inclusive teve o seu busto retratado em baixo-relevo pelo primeiro, (**imagem n.º71**), indicando uma clara influência em seus próprios trabalhos que veremos na sequência. Participou da 11ª exposição da Sociedade Promotora das Belas-Artes, em 1876, com o medalhão em mármore representando D. Fernando II, (**imagem n.º72**)²⁴⁷ e outro em gesso do sr. conde das Alcáçovas, o qual conseguimos localizar junto da Fundação da Casa de Bragança²⁴⁸, (**imagem n.º73**):



Imagem n.º71: Medalhão com Busto da Condessa d'Edla, autoria de José Simões de Almeida Tio. Mármore, 38 cm, XIX. Palácio Nacional da Pena. Matriznet, DGPC.



Imagem n.º72: Medalhão D. Fernando II. Mármore, 63 x 66 cm, 1874. Palácio Nacional da Pena. MatrizNet, DGPC.

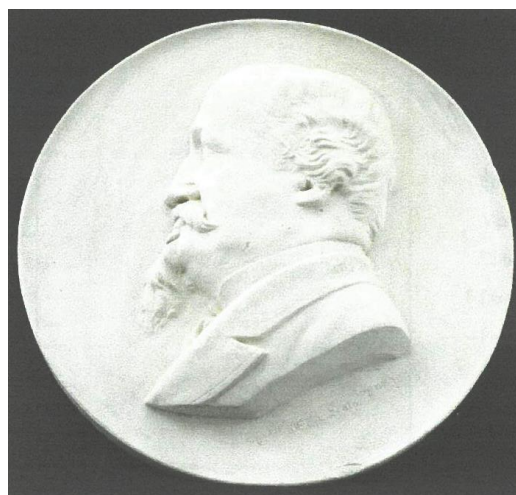


Imagem n.º73: Medalhão com Busto do conde das Alcáçovas. Mármore, 46 cm, 1875. Fundação da Casa de Bragança.

²⁴⁶ QUEIROZ, Ana Paula Pereira. 2003, *Op.cit.*

²⁴⁷ “Sabe-se ter sido realizado pela condessa outro medalhão idêntico, enviado a Ernesto, duque de Saxe-Coburgo e primo direito de D. Fernando II. Em carta ao primo, o monarca comenta: "Tenho a certeza que vais considerar a semelhança impressionante, sem desatenderes ao talento realmente artístico da transposição e da execução. Tenho de dizer isto porque nada foi corrigido ou embelezado pelo mestre. A minha avaliação deste trabalho é de que demonstra sentido artístico" (Apud LOPES, Maria Antónia, 2013).” Informação disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1011916&EntSep=3#gotoPosition>

²⁴⁸ Agradecimentos à Fundação da Casa de Bragança e ao Técnico Superior João José Bilro que, por correio eletrónico, em 25 de maio de 2023, nos forneceu informações e imagem da referida peça.

Uma característica pertencente ao domínio escultórico feminino é a representação de familiares e pessoas próximas, que também ocorreu no caso da Condessa como aqui constatamos. Mais um exemplo, é o medalhão de seu enteado, datado de 1878, o Infante D. Augusto, um baixo-relevo em mármore²⁴⁹, (**imagem n.º74**). Pertencente a uma geração de mulheres que transitou por áreas até então de domínio masculino, a Condessa d'Edla usufruiu de sua condição social e educação, obviamente privilegiados, para tornar-se uma personagem singular na história portuguesa, sobretudo, no que condiz à defesa e difusão cultural e artística nacionais.



Imagem n.º74: *Medalhão Infante D. Augusto* (atribuído). Mármore, 50 cm, 1878. Palácio Nacional da Pena. MatrizNet, DGPC.

Duquesa de Palmela²⁵⁰ - (Lisboa, 04/08/1841 - Lisboa, 02/09/1909)

Das escultoras aqui referenciadas, sem dúvidas, a Duquesa de Palmela, (**imagem n.º75**), foi a mais citada em jornais e revistas, seja pelas suas ações de caridade, como bem afirmou Julieta

²⁴⁹ “Medalhão em baixo-relevo representando um busto de perfil, de uma figura masculina com bigode, possivelmente o infante D. Augusto, da autoria da Condessa d'Edla. (...) Assinado e datado na parte inferior do busto, abaixo do pescoço do representado: Cssa d'Edla fecit 1878. (...) Adquirido pela Parques de Sintra-Monte da Lua S.A. a João Miguel de Matos de Oliveira Bengala, 2016.”. Informação disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1105391&EntSep=5#gotoPosition>

²⁵⁰ “D. Maria Luísa Domingues de Sales de Borja de Assis de Paula de Sousa Holstein, terceira duquesa de Palmela, segunda marquesa do Faial, terceira condessa de Palmela, de Calhariz e de Sandré, dama da Rainha Senhora D. Maria Pia e camareira-mór da Rainha Senhora D. Amélia, dama da ordem de Santa Isabel e de Maria Luíza, de Espanha (...)”. *O Occidente*, XXXII Volume, n.º 1106, 30 de setembro de 1909, p.203.

Ferrão (1899-1974) “soube aliar à sua fidalga linhagem outra não menos nobre que é a do sentimento, como bem demonstrou em múltiplas iniciativas de beneficência” (FERRÃO In *Modas & Bordados. Vida Feminina*, nº 985, 1930, p.7), seja como mecenas²⁵¹, ou ainda pelo seu trabalho como artista. Nas dezenas de páginas que identificamos a abordagem às suas ações



Imagem n.º75: Duquesa de Palmela. *O Occidente*, 17º ano, XVII volume, nº 546, 21 de fevereiro de 1894.

e trabalhos “revela-se peculiar o assinalável estatuto que a duquesa de Palmela obteve, notoriedade pouco frequente entre as escultoras daquele tempo.” (SALDANHA, 2007, p.77).

Foi discípula do escultor oficial da corte Anatole Célestin Calmels²⁵², o qual também foi mestre de Margarida de Lima Mayer - outra escultora que iremos apresentar no decorrer deste capítulo. Fundou, em 1872, uma Fábrica de Cerâmica, no Largo do Rato²⁵³, com a sua amiga, a 4ª Duquesa de Ficalho, D. Josefa Pimentel de Menezes Brito do Rio. Era responsável pela execução das peças, enquanto sua “sócia” finalizava a pintura das mesmas. Neste mesmo ambiente funcionou, durante um período, o ateliê de seu mestre Calmels, e, posteriormente, o seu próprio ateliê, denominado pavilhão escultórico. Assim como ocorreu com Maria Margarida Ferreira Borges, a Duquesa de Palmela também foi agraciada com o título de Acadêmico de Mérito, como vimos anteriormente. Registrada em 1903, com o número 178, em um momento em que as mulheres já podiam matricular-se nas academias, mas por ter sido uma figura socialmente relevante, acreditamos que o reconhecimento de seu talento artístico foi mais facilmente estimado. Apresentada como “primeira entre as artistas pelo seu talento prestigioso, que todos os dias se afirma radiantemente em primorosas esculturas”²⁵⁴ como uma dedicada ao estudo da arte, em disputa com os grandes nomes, muitas vezes superando-os. Como exemplo trazemos a ata do júri de admissão aos trabalhos artísticos à Exposição Universal de Paris, de 1878 da então

²⁵¹ “(...) nomeadamente pela atribuição de bolsas de estudo e de prémios pecuniários.” SALDANHA, Sandra In CASTRO, Zília Osório de, ESTEVES, João - **Dicionário no Feminino: Séculos XIX e XX**. Lisboa: Livros Horizonte, 2005, p.666.

²⁵² “Foi professor de escultura da srª Duquesa de Palmela, que tinha por ele grande estima, e protegeu o venerando artista até o fim da sua extensa e gloriosa vida.” Cf. *O Occidente*, XXIX volume, nº 982, 10 de abril de 1906, p.79.

²⁵³ Cf. *À Porta da História - Luísa Holstein*. Jorge Nunes/ Jorge Paixão da Costa/ Pandora da Cunha Teles. Ukbar Filmes/ RTP, 2015. SALDANHA, Sandra Costa. **Filantropia e Arte. A obra de escultura da 3ª duquesa de Palmela**. In *Cidade Solidária: Revista da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa* X 18 (2007): 76-80.

²⁵⁴ *O Occidente*, 17º ano, XVII volume, nº 546, 21 de fevereiro de 1894, p.42.

Academia Real das Belas-Artes que apresentou parecer favorável e unânime à inscrição de duas obras da Duquesa de Palmela²⁵⁵. Foram elas: *Busto de mulher*, (estudo, mármore) e *Sybilla*, (estudo, mármore); conjuntamente com outros destaques da escultura portuguesa, José Simões de Almeida e António Soares dos Reis, (**imagem n.º76**):

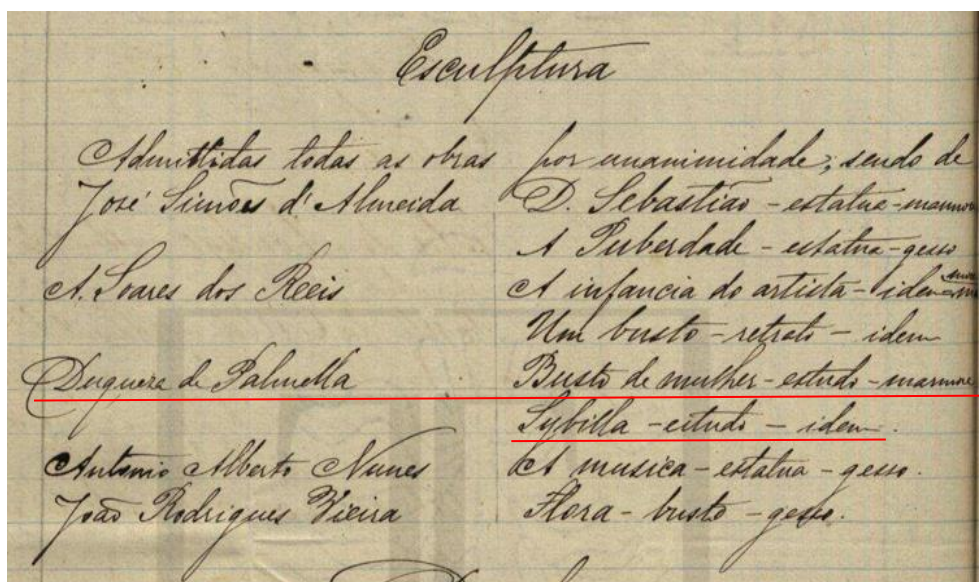


Imagem n.º76: Documentação relativa a exposições, 1877-1891. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Academia Nacional de Belas Artes, PT/ANBA/ANBA/F/003/00001.

No ano de 1879 foi notícia o seu trabalho de modelação de Marquês de Sá da Bandeira, enaltecido como uma verdadeira consagração para o homenageado, realizado pela “artista de superior talento e que podia ser simplesmente escultural, quis também ser escultora.”²⁵⁶. Em 1880 executou um medalhão em mármore²⁵⁷ com o retrato funerário de Maria Antónia Rebelo de Andrade, uma amiga da autora²⁵⁸, (**imagem n.º77**)²⁵⁹. A peça hoje está no Museu Sainte Croix, na cidade de Poitiers, “determinado em expandir a sua coleção histórica de artistas femininas das décadas de 1880 e 1940”²⁶⁰. Dessa forma, a obra da Duquesa de Palmela está ao

²⁵⁵ Documentação relativa a exposições, 1877-1891. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Academia Nacional de Belas-Artes, PT/ARBA/ARBA/F/003/00001.

²⁵⁶ *O Occidente*, 2º ano, II volume, nº 28, 15 de fevereiro de 1879, p. 27.

²⁵⁷ A peça foi apresentada e leiloadada pela Veritas, em Lisboa, no ano de 2021. Cf. Coleção Conde da Póvoa - Quinta da Serra - Leilão/Auction 109.

²⁵⁸ *Diário da Manhã*, nº1476, p.2 *Apud* Catálogo Veritas Coleção Conde da Póvoa - Quinta da Serra - Leilão/Auction 109, 2021.

²⁵⁹ O medalhão foi adquirido pelo Museu Sainte Croix, em Poitiers, França. Agradecimentos a Eva Belgherbi pela informação e ao Museu pelas informações disponibilizadas. A peça foi obtida pela instituição em 01/02/2022, após a compra deste pela Galerie Mendes, Paris.

²⁶⁰ DEMARLE, Julie - *Une sculpture de Maria Luísa de Sousa Holstein acquise par Poitiers*. In *La Tribune de l'Art*, 2022. Documento disponibilizado por Camille Belveze, do Museu Sainte Croix.

lado de nomes como Camille Claudel (1864-1943) e Chana Orloff (1888-1968). A posição original da obra pode ser vista também na fotografia do atelier da artista, (**imagem n.º78**).



Imagem n.º77: *Medalhão Maria Antónia Rebelo de Andrade*, 51,5 cm, mármore. Catálogo Veritas Coleção Conde da Póvoa - Quinta da Serra - Leilão/Auction 109, 2021, p. 15.

Participou do Salão de Paris, nos anos de 1884 e 1886²⁶¹, na primeira exibição com as escultura em bronze *Diógenes*²⁶², escultura em bronze que também pode ser vista na fotografia do atelier da artista, (**imagem n.º78**), recebeu uma crítica bastante positiva por parte da imprensa²⁶³, alcançando uma menção honrosa e *Varina*, um busto em mármore. Já em 1886, também foi agraciada²⁶⁴ com uma menção honrosa pela obra *Santa Thereza*, também apresentada em contexto nacional, na 8ª Exposição de Quadros do “Grupo do Leão”, em 1889, lhe rendendo mais elogios na imprensa:

²⁶¹ Cf. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture, gravure et lithographie*. Paris, 1913.

²⁶² A escultura também foi apresentada na Exposição Universal em Roma, com a citação da imprensa: “notável amadora, é este um dos mais dignos de elogio”. *Comércio de Portugal*, nº 1106, 1883, s/n.

²⁶³ “A estátua representa como se vê o célebre filósofo (...) de excelente execução. O gesto de Diógenes é muito humano e verdadeiro, o torso está esculturado com amplidão e arte, fisionomia tem originalidade e expressão, os movimentos dos braços tem vida, o olhar é precisamente o olhar de um homem que procura e não acha. Uma crítica francesa que temos à vista não poupa os elogios à ilustre escultora portuguesa e diz que o trabalho da srª Duquesa de Palmela é uma prova de que há em Lisboa ainda tradições da arte sã e elevada.”. *O Occidente*, 7º ano, VII volume, nº 199, 1 de julho de 1884 p.146.

²⁶⁴ LAMERS DE VITS, Marie. *Les femmes sculpteurs, graveurs, et leurs œuvres*. 1905, p. 125

“A senhora duquesa de Palmela preenche nobremente os seus ócios aristocráticos com as ocupações de um raro diletantismo da arte, que lhe tem valido uma voga de escultora eminente, proporcionada com a sua elevada situação social. Mas o mármore, matéria indócil, não se prestou a que a ilustre amadora transfundir o intentado sentimento d união e de amor divino ao busto de *Santa Thereza*, que permanece em uma atitude intanguida, dos furos dos olhos virados para as alturas celestiais, com uma cara de abade magro chupada pelos êxtase da sensualidade mística, os ombros encolhidos, na perpétua rigidez de um termo católico; e apenas permitiu à sua mão primacial que o cinzelasse limpidamente (...) . ” (*O Occidente*, n.º 372, 21 de Abril de 1889, p.91).



Imagem n.º78: Atelier da 3ª Duquesa de Palmela, Maria Luísa de Sousa Holstein. Rocchini, Francesco. 1821-1893, fotógrafo, 24 x 30 cm, [ant. 1893]. Arquivo Municipal de Lisboa.

O busto *Cabeça de Preta*²⁶⁵, de 1885, (**imagem n.º79**)²⁶⁶, foi apontado como “mais um desses primorosos trabalhos saídos do cinzel da srª Duquesa de Palmela (...) distingue-se pela firmeza com que está modelada”. A obra, fundida em Paris, por Ferdinand Barbedienne (1810-1892), representou Portugal na Exposição Nacional do Rio de Janeiro, em 1909, juntamente com mais dois trabalhos da artista, *Fiat Lux (Génio do Progresso da Medicina)* e *Simy*²⁶⁷.

²⁶⁵ Também aparece em revistas, como a *Ilustração Portuguesa* e *O Ocidente*, com a denominação “Uma preta”, “Cabeça de Negra” e “Negra”.

²⁶⁶ O exemplar da obra em questão está na Casa Museu Medeiros de Almeida, em Lisboa, nº inventário FMA 2960, a qual agradecemos o envio das imagens pela conservadora Maria Mayer, por correio eletrónico, em Junho de 2023. Outros exemplares foram identificados em leilão do Palácio do Correio Velho, em Lisboa, e no Museu de Cascais, com o nº de inventário MCGG-ESC-012, aproveitamos para agradecer o envio de imagens e informações da peça, também por parte deste Museu.

²⁶⁷ *O Occidente*, XXXI volume, nº 1063, 10 de julho de 1908, p. 147.



Imagem n.º79: Cabeça de Preta, bronze, 1885. Casa Museu Medeiros de Almeida, Lisboa, n.º inventário FMA 2960.

Encontramos também obras através da imprensa da época e também de leilões, como já demonstrado. São descobertas notáveis que ampliam o conhecimento das obras executadas pela Duquesa, dando a conhecer um pouco mais de sua prática artística e, de modo geral, de seu legado para a arte portuguesa. Neste momento, destacamos a obra denominada o “Frontão de sala”, um projecto em alto relevo, que mostra um trabalho em andamento, composto por figuras angelicais, **(imagem n.º80)**, referenciado como “profusamente composto e de uma composição atraente.”. (*Arte*. n.º 32, 3º Ano, agosto de 1907). Identificados mais recentemente, estão dois medalhões de sua autoria, assinados e datados de outubro de 1874. As obras foram leiloadas pelo Palácio do Correio Velho, em Lisboa, no ano de 2020. São representados, de acordo com o classificado pela empresa, Maria Luiza Domingas de Salles de Borjade Assis de Paula von (Herzogin) Palmella, **(imagem n.º81 e 82)**²⁶⁸.

²⁶⁸ Informações e imagens obtidas em: <https://www.invaluable.com/auction-lot/duquesa-de-palmela-par-de-medalhoes-2-269-c-ec04f45abb> Acesso em Março de 2024.

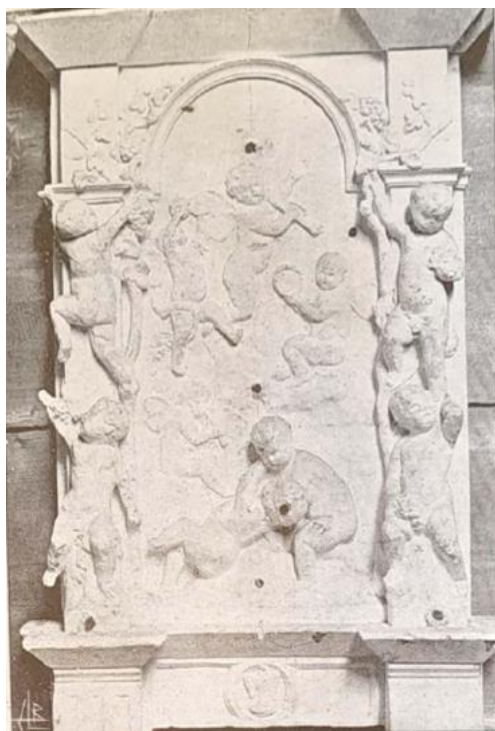


Imagem n.º80: *Frontão de fogão de sala (projecto).* Arte. n.º 32, 3º Ano, agosto de 1907.



Imagem n.º81 e 82: *Medalhães de Maria Luiza Domingas de Salles de Borjade Assis de Paula von (Herzogin) Palmella.* Palácio do Correio Velho, Fevereiro de 2020.

O último trabalho da Duquesa de Palmela, denominado *A virgem mãe*, na altura não “terminada e que se afirma ser aquela em que tem posto mais do seu coração²⁶⁹”, (**imagem**

²⁶⁹ *Ilustração Portuguesa*, n.º 180, 2 de agosto de 1909, p. 135.

n.º83), foi considerada uma nova forma de expressão de seu génio artístico, afastando-se da influência neoclássica de seu mestre Calmels, sobre a obra podemos então ler:

“Além de outros trabalhos que não nos ocorre agora mencionar, há um, a que a nobre artista estava dando os últimos retoques uma nova feição do seu génio artístico, libertando-se do classicismo do mestre Calmels. Representa a Virgem Maria erguendo nos braços seu Divino Filho, como que mostrando ao mundo o Redentor da Humanidade. Esta escultura de um grande cunho de realidade, despida dos convencionalismos clássicos, deve ser como foi, o canto do Cisne, com que a grande alma da artista encerrou os seus trabalhos. Dizem-nos ser destinado ao templo-monumento da Imaculada Conceição que ainda está construindo. ” (*O Occidente*, XXXII Volume, n.º 1106, 30 de setembro de 1909, p.203.)



Imagem n.º83: A virgem mãe.

Ilustração Portuguesa, n.º 180, 2 de agosto de 1909, p. 135.

Pese embora saibamos da importância e reconhecimento que a Duquesa de Palmela exerce na historiografia da arte portuguesa, deixamos aqui o registo da importância de se realizar um trabalho monográfico da sua personagem. Por nossa experiência no decorrer deste trabalho, são inúmeros trabalhos da Duquesa que estão em mãos de coleções privadas, ao surgirem em leilões e até mesmo sendo adquiridos por entidades estrangeiras, como vimos, sem que o Estado Português se aperceba. Tentamos, ao abordar um pouco de sua trajetória, apresentar principalmente os trabalhos não conhecidos do grande público, com o intuito de fomentar o início de uma composição mais alargada de sua vida e obra.

Águeda de Bellegarde da Silva (05/10/1845 - 28/08/1872)²⁷⁰

Filha de João Manuel Zuzarte da Silva e de Luise Máxime Niemeyer von Bellegarde²⁷¹. Possui uma obra escultórica presente no catálogo²⁷² da exposição internacional do Porto, no ano de 1865, representando a cidade de Lisboa. A escultura apresentada denomina-se *Um Cristo de Marfim*, nº de peça 1465. No documento seu nome aparece como Águeda Carlota de Bellegarde da Silva, portanto acreditamos que se trata da mesma artista. Através de uma fonte de genealogia, conseguimos contactar uma prima segunda, em quarto grau²⁷³, que para além de confirmar as datas de nascimento e falecimento e filiação, aportou que Águeda de Bellegarde da Silva não contraiu matrimônio, nem deixou descendentes, talvez por sua curta vida de 27 anos. Não nos foi possível encontrar mais documentação a seu respeito, ou de sua relação com a escultura, possíveis mestres ou obras, até o presente momento, permanecendo somente esse registro único.

Joana Lehmann (Andresen) (02/11/1861 - 26/05/1938)²⁷⁴

Johanne Margarethe Henriquette Lehmann Andresen, (**imagem n.º84**), nasceu a 02 de novembro de 1861, filha de Johann Gustave Guilherme Lehmann e de Joanna Roza Lehman (Pereira Lopes), conhecida entre os seus por “Jane”. Ainda menina, começou a sua trajetória pelas artes, se assim podemos classificar. Teve como professora Madame Bizarro, conhecida por trabalhos em miniaturas e bordados, com quem aprendeu a arte do desenho. Uma prática aprimorada durante a infância, graças a seu pai, que presenteava os filhos com livros de desenhos, exemplo nas **imagens seguintes n.ºs 85, 86 e 87**, vindos do estrangeiro, colecionados

²⁷⁰Informações disponíveis em: <https://www.geni.com/people/%C3%81gueda-de-Bellegarde-da-Silva/6000000021329813320>. Acesso em: 06 de Março de 2023.

²⁷¹ Informações disponíveis em: <https://charters.one-name.net/p495.htm>. Acesso em: 06 de Março de 2023.

²⁷² Catálogo oficial da Exposição Internacional do Porto em 1865, Porto, Typographia do Comércio, 1865, p.98.

²⁷³ Através do site geneall.pt que contém informações de genealogia. Agradecemos a atenção e informações concedidas por Ana Isabel de Sacadura Botte Lobato de Mello (Bramão Ramos).

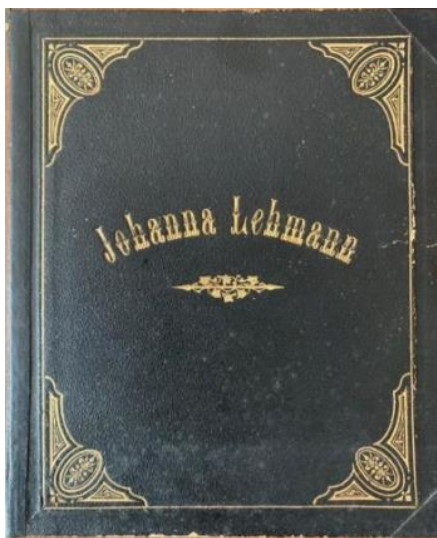
²⁷⁴ Agradecimentos à Dra. Joana Guedes, bisneta da artista, que amavelmente disponibilizou sua pesquisa familiar que engrandeceu este trabalho. Dra. Joana Guedes é autora de um artigo, na altura da escrita desta tese ainda no prelo, sobre a sua bisavó, na revista *MVSEU*, pelo Museu Nacional Soares dos Reis. Estendemos os nossos agradecimentos aos demais familiares, nomeadamente José Trigueiros de Aragão e João Henrique Andresen, pelo esforço da pesquisa e, principalmente, a transcrição dos diários da artista. GUEDES, Joana Andresen - **A via artística da nossa bisavó Joana Lehmann Andresen**. Porto, natal de 2022. Exemplar policopiado, pp. 1-20.



Imagem n.º84: Johanna Lehmann. In GUEDES, Joana Andresen - **A veia artística da nossa bisavó Joana Lehmann Andresen.** Porto, natal de 2022. Exemplar policopiado.

e utilizados pela artista esmeradamente. Detinha uma boa formação cultural para a época, “embora escrevesse com erros ortográficos” (GUEDES, 2022, p.7). Em seus diários pessoais aponta a leitura de Heine, Zola e Balzac, este último ela mesmo sublinha que não é considerado uma “leitura para mulheres”²⁷⁵.

Casou-se pela primeira vez, em 11/07/1883 com John Henry Andresen Júnior, na cidade do Porto²⁷⁶, desta união nasceram 10 filhos, 3 falecidos em tenra idade, quando passou a também assinar o apelido do marido. Andresen. Com o falecimento de John, em 17/10/1900, aos 39 anos teve a responsabilidade de seguir o cuidado de seus 7 filhos, período em que a família acredita ter iniciado os seus estudos de pintura e escultura. Referida como “amadora distinta, ilustre pelo talento e pela fidalguia do caráter, um caráter de ouro, propenso ao bem, cheio de fé e de bondade” para além da “virtude de uma delicada e cuidados dona de casa” (LE MOS, 1906, p.97 e p.100). Característica singular que vemos neste último trecho, que elogia seus dotes artísticos sem esquecer do ambiente doméstico, enaltecido pela constituição perfeita



Imagens n.ºs 85, 86 e 87: Álbum de desenho de Johanna Lehmann, acervo de António Andresen Guimarães. In GUEDES, Joana Andresen - **A veia artística da nossa bisavó Joana Lehmann Andresen.** Porto, natal de 2022. Exemplar policopiado, pp. 1-2.

²⁷⁵ Diário, 24 de Setembro de 1902, In GUEDES, 2022, *Op. cit.*

²⁷⁶ Processo de Casamento Civil de João Henrique Andresen Júnior com Joana Lehmann. Arquivo Histórico Municipal do Porto, Porto, Portugal. In BESSA, Alda Mónica Coelho - **Memória e Saudade: Os túmulos de João Henrique Andresen e João Henrique Andresen Júnior, no Cemitério de Agramonte.** Volume II. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa, p. 17.

de uma mulher casada, mãe e cuidadora de seu lar. Em 02/07/1903 casou, em segundas núpcias, com Severiano José da Silva, na cidade do Porto, com quem teve uma filha. Atuou como pintora e escultora, no início do século XX, tendo por mestres Marques d'Oliveira, António José da Costa e António Teixeira Lopes, respetivamente, executando bustos agradáveis, (PAMPLONA, 2000, p.105). Possuía seu atelier, (**imagem n.º88**), no palacete residencial de sua família, um local descrito²⁷⁷ como recheado de obras dos mais consagrados artistas, localizado à sombra de grandes árvores e com uma larga janela²⁷⁸, pela qual penetrava uma luz intensa, ideal para um atelier²⁷⁹. Desenhos, esculturas, revistas e livros de arte compunham o espaço de criação da artista.



Imagem n.º 88: *Recanto do Atelier*, In LEMOS, António de – D. Joanna Andressen Silva In **Notas d'Arte**, Cap. XIII – Amadores Portuenses, 1906, p. 99.

De acordo com relatos bibliográficos, correspondências e também com passagens de seus diários, possuía uma relação bastante próxima com o seu mestre Teixeira Lopes, ver (**imagens nº89 e 90**), o que nos faz acreditar que a escultura tenha sido o seu campo de predileção. Sobre a proximidade com o Mestre, revela os sentimentos de sua primeira aula, tendo o gesso como material, disse:

(...) tive quarta-feira a primeira lição de desenho de gesso, e o trabalho que n'esse dia apresentei a Marques d'Oliveira, mereceu-lhe mt. satisfação. Ante-hontem tive lição de escultura e T. L. disse que ia mt. bem e porisso mesmo não queria tocar no trabalho para ser só obra minha. Disse-me mais que em Maio há em Lisboa uma exposição d'Arte e que eu devo para então ter prompto o meu primeiro trabalho do natural. Que fé tem este homem no meu desenvolvimento artístico. Até me assusta, eu por mim bem o quero seguir e tenho

²⁷⁷ Informações retiradas de LEMOS, António de – D. Joanna Andressen Silva In **Notas d'Arte**, Cap. XIII – Amadores Portuenses, 1906, pp. 97-103.

²⁷⁸ Uma passagem curiosa presente em um de seus diários, de 13 de Setembro de 1902, é o desejo expresso de “mandar alterar o tecto do meu atelier e rasgar alto a janella do mesmo para poder ter melhor luz para trabalhar”. Mostra a preocupação em melhorar o ambiente de trabalho, em uma dedicação profissional aos seus futuros trabalhos. In GUEDES, Joana Andresen - **A veia artística da nossa bisavó Joana Lehmann Andresen**. Porto, natal de 2022. Exemplar policopiado, p. 9.

²⁷⁹ Como o caso da atual Casa-Museu Anastácio Gonçalves, que foi o atelier do pintor José Malhoa (1855-1933), e possui uma janela de grandes dimensões para o mesmo propósito. Uma paragem obrigatória da cidade de Lisboa, para qualquer apreciador deste universo. Agradecemos a nossa orientadora, professora Aline Gallasch-Hall de Beuvink pela lembrança.

grandes aspirações, mas a medo, mt. a medo, bem caracteriza o meu genio, desconfiando sempre das minhas aptidões, perfeitamente despreocupada de mim, até me tem espantado o que a todos interessa o que eu agora faço. Quem me dera puder satisfazer as tam boas esperanças de meu mestre (...) (Diário, 1 de Março de 1902 In GUEDES, 2022, p.7)



Imagem n.º89: Retrato a carvão, dedicado ao Mestre Teixeira Lopes, 1902. Acervo de Maria do Mar Leitão. In GUEDES, 2022, p. 8.



Imagem n.º90: Fotografia de Teixeira Lopes com dedicatória “À sua distintíssima discípula e boa amiga Madame Jane Andresen”, acervo José Trigueiros de Aragão. In GUEDES, 2022, p. 8.

Ainda dessa relação, sabemos que Lehman Andresen frequentou o atelier de Teixeira Lopes, localizado em Vila Nova de Gaia “com a necessidade de recorrer à arte e ao seu trabalho como refúgio” (GUEDES, 2022, p.8). Em uma passagem característica, conseguimos recuperar a sua íntima ligação com a escultura, relatando até mesmo as dificuldades enfrentadas no talhar do mármore, dizendo: “(...) hontem e hoje que fui já a Villa Nova ao atelier do meu mestre trabalhar no mármore. É mt difficil o lavrar e modelar na pedra, mas espero á força de persistencia e vontade, attingir alguma perfeição. Eu quero, e Deus me ajudará.” (Diário, 28 de Agosto de 1902, GUEDES, 2022, p.8).

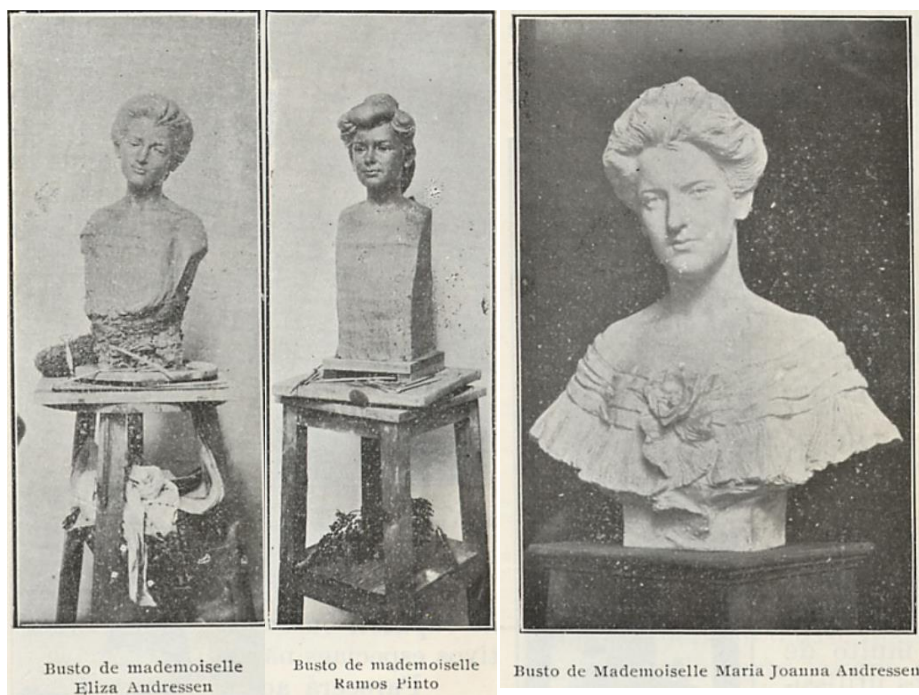
Os relatos evocam a sua posição enquanto uma artista dedicada e preocupada com as suas próprias condições de trabalho e, conseqüentemente, com a sua própria capacidade de evolução. Sobre o seu local de labor, esboça em seu diário, alguma preocupação com o seu ambiente, por não ter onde exercitar. No mesmo relato expõe a sua inspiração na escultura através da Duquesa de Palmela, tendo um grande desejo de um dia trabalhar como ela.

Reticente, mas lisonjeada, da qualidade de seu próprio trabalho, Lehman Andresen revela que, daqueles que viram a obra da Duquesa, sua criação já estava superior. Um elogio advindo em tempos também de seu mestre Teixeira Lopes:

O meu atelier está em misero estado e nada posso trabalhar lá por este mez mais proximo. Mas não vou mandriar, sempre arranjaréi aonde trabalhar. Os outros bustos já se desenformaram, e breve se vão moldar. Claudio é que os arranjou e durante o trabalho tanta coisa contou de T. L. Disse-me que já viu obras da Duqueza Palmella pois fôra lá a Lisboa para lhe enformar uma Nossa Senhora. Perguntei como achou o trabalho d'ella, e accrescentei que grande desejo tenho de vir a trabalhar ao menos como ella, um dia. Riu-se e disse-me com todo o socego. «A Sr. D. Joanna já trabalha melhor.» Senti-me lisonjeada, mas desisti do louvor, insistindo elle em que era certo. Ora, o Sr. Teix. Lopes já me disse um dia o mesmo e eu nem dei attenção, cuidando que era uma bondosa expressão sua para me animar. Deus queira que eu chegue a fazer qualquer coisa. (Diário, 21 de Outubro de 1902 In GUEDES, 2022, p.11)

Deste modo, podemos inferir que Lehman Andresen buscou transformar e adequar seu espaço de trabalho em um ambiente propício à criatividade e à produtividade. No meio destas preocupações práticas, experimentou um profundo sentimento de realização quando o seu mestre reconheceu o seu progresso e habilidade, expressando mesmo que tinha ultrapassado um de seus principais exemplos e fonte de inspiração. Uma validação que acreditamos ter alimentado ainda mais a sua paixão e a confiança na sua arte, afirmando o seu lugar na linhagem de escultoras talentosas e na própria história da arte portuguesa. Dos trabalhos realizados, são conhecidos alguns bustos, dois medalhões e um quadro. As esculturas expressam uma característica recorrente nas obras de artistas mulheres, o uso de modelos familiares, ou pessoas do convívio familiar, na execução de seus trabalhos. Temos como exemplo os bustos já publicados, **(imagens n.ºs 91, 92 e 93)**²⁸⁰, das filhas Maria Joana e Eliza Andresen, somado ao de Mademoiselle Ramos Pinto.

²⁸⁰ Cf. QUEIROZ, Ana Paula Pereira - **A criação escultórica feminina em Portugal (1891-1942)**. Lisboa: Universidade Aberta, 2003. Dissertação de Mestrado em Estudos sobre as Mulheres.



Imagens n.ºs 91, 92 e 93: Bustos de Eliza Andresen, Ramos Pinto e Maria Joana Andresen In LEMOS, António de – D. Joanna Andressen Silva In *Notas d'Arte*, Cap. XIII – Amadores Portuenses, 1906, pp. 100-102.

Sobre o busto de Maria Joana Andresen, Lehmann Andresen revela o toque do mestre Teixeira Lopes, no auxílio para a execução do trabalho. Assim disse:

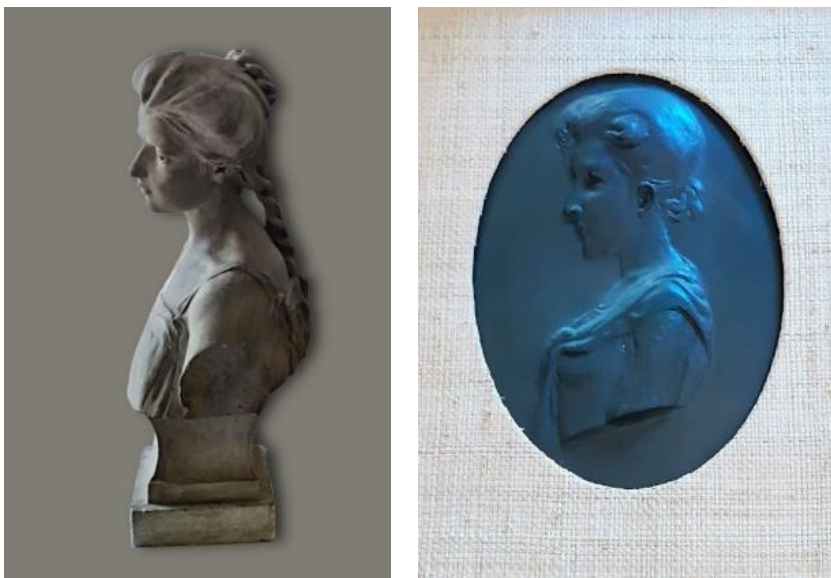
“O busto de Maria Joanna vai mt. bem. Nos outros trabalhos principalmente no segundo (Teixeira Lopes) nada me ajudou, mas o busto da Maria reconheço quanto uma palhetada, uma bolinha de barro posta pela mão do mestre anima e idealiza mais e mais e mais este trabalho, não o meu trabalho, não, é verdade que eu tenho feito o possível para o pouco tempo que trabalho, coloquei os membros no busto e o craneo sofrivelmente, dei-lhe a similitude e mt., o movimento, a linha, mas a vida!!! essa não, não posso, foi o mestre que a animou. Tam leves coisas, só indicadas, mas as provas do genio do artista. Nem quero que digam que fui eu que o fiz. Oh que desanimo!” (Diário, 9 de Abril de 1902 In GUEDES, 2022, p.15)

Uma passagem que revela a proximidade com que Teixeira Lopes atuava com seus discípulos e a preocupação da artista com as técnicas empregadas, um desejo de melhorar o seu atributos artísticos assim como o provado pelo génio do mestre. Conseguimos também, através dos documentos disponibilizados pela família, o registo de diversos trabalhos. Como os bustos de Gardina Andresen Leitão, em diferentes fases da vida, (**imagens n.ºs 94 e 95**):



Imagens n.ºs 94 e 95: Bustos de Gardina Andresen Leitão. Acervo de Alexandra Andresen Leitão Zamith e Catarina Andresen Leitão, respetivamente. In GUEDES, 2022, p.16.

E também um busto e um medalhão representando Elise Andresen Guimarães, **(imagens n.ºs 96 e 97):**



Imagens n.ºs 96 e 97: Busto e medalhão de Elisa Andresen Guimarães. Acervo de – Alfredo Andresen Guimarães e Carlota Andresen Guimarães Vaz Pinto, respetivamente. In GUEDES, 2022, p.16.

Duas cabeças de rapazes, bustos de seus dois filhos, são referidos na bibliografia por António de Lemos, mas que não puderam ser fotografados à época, pois assim expôs: por “Nos trabalhos de D. Joanna salientam-se duas *Cabeças de rapazes*, bustos de dois filhos seus, mas dos quais por motivos especiais não pude obter fotografia.” (LEMOS, 1906, p.102). Um destes bustos acreditamos ser o que consta no acervo familiar, **(imagens n.ºs 98 e 99)**, representando o seu filho Gustavo.



Imagens n.ºs 98 e 99: Bustos de seu filho Gustavo ainda jovem, em gesso e em mármore. Acervo de José Trigueiros de Aragão e Tomás Andresen Abreu, respetivamente. In GUEDES, 2022, p.10.

Além de um medalhão em gesso, representando o seu primeiro marido, John Henry Andresen Jr., **(imagens n.ºs 100 e 101)**, um busto de uma jovem menina, a Edith (Tilly) Nieport Burmester, **(imagem n.º 102)**, outro busto de José Resende, o “Sezé”, **(imagem n.º 103)** e ainda um quadro a óleo retratando rosas, até então, única pintura conhecida de sua autoria, **(imagem n.º 104)**. Trabalhos que evocam uma habilidade de traços únicos, ainda que de uma aprendizagem iniciada tardiamente. Sendo plausível que Lehmann Andresen tenha apenas começado as aulas de escultura e pintura após o falecimento de seu primeiro marido, a sua jornada artística foi de uma determinação ímpar, sem se incomodar com qualquer prazo convencional. Apesar disto, o seu trabalho coloca-se como um testemunho de resiliência feminina que, após anos de matrimónio e maternidade, conseguiu se reinventar através da sua arte.



Imagens n.ºs 100 e 101: Medalhão em gesso de João Henrique Andresen Jr. e fotografia da peça.. Acervo de Mariana Andresen Abreu e Tomás Andresen Abreu, respectivamente. In GUEDES, 2022, p.13.



Imagem n.º 102: Busto de Edith (Tilly) Nieport Burmester. Acervo de Helena Burmester. In GUEDES, 2022, p.13.



Imagem n.º103: Busto de José Resende, o "Sezé". Acervo familiar. In GUEDES, 2022, p.14.



Imagem n.º 104: Quadro a óleo com rosas, 1911. Acervo de Inês Andresen Portela, fotografia de Egídio Santos (Gaspar M. Pereira). In GUEDES, 2022, p.14.

Albertina Candida de Mello Falker (1861 - ?)²⁸¹



Imagem n.º 105: Albertina Falker. Detalhe de fotografia, 1885. LEANDRO In LEANDRO & SILVA, 2016, p.35.

Albertina Candida de Mello Falker, (**imagem n.º 105**), nasceu no ano de 1861, atuou como pintora e escultora, embora os seus trabalhos conhecidos e reconhecidos estejam inseridos na segunda área. Tomamos conhecimento da trajetória académica de Falker através de documentação²⁸² presente na ARBA, onde cursou pintura. Sua matrícula data do ano de 1881, o ano da reforma que permitiu a entrada de mulheres na instituição, embora existam fontes conflitantes²⁸³. O catálogo da Exposição Escolar Trienal de 1879 a 1882²⁸⁴ reforça a sua entrada no ano letivo de 1881/1882. No referido ano, Falker aparece com a descrição de “discípulo voluntário. Prova de desenho linear,

²⁸¹ ALVELOS, A. “Albertina Candida de Mello Falker” In CASTRO, Zília Osório de , ESTEVES, João - **Dicionário no Feminino: Séculos XIX e XX**. Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

²⁸² Livro de matrícula 1870-1881. Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.

²⁸³ Como já referimos, as autoras Maria Helena Lisboa, Ana Paula Pereira Queiroz e Sandra Leandro, colocaram o ano de entrada das primeiras alunas em 1879/1880, no caso de Falker a primeira data aparece em 03/06/1881. Cf. LISBOA, Maria Helena. **As Academias, Escolas Belas-Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)**. Lisboa: Edições Colibri, 2007. Cf. QUEIROZ, Ana Paula Pereira - 2003, *Op.cit.*

²⁸⁴ Escola de Belas-Artes de Lisboa - Catálogo da Exposição Trienal de 1879 a 1882. Lisboa, Typographia Castro & Irmão, 1882.

traçado de perspectiva. Cabeça (trimestral) prêmio (...) e torso ornato. Prêmio.”²⁸⁵. Voltando a atenção ao documento de matrícula, ela tornou-se aluna aos 20 anos (1881), o que coincide com a possível data de seu nascimento (1861), apesar de não termos encontrado seu registro de batismo. É descrita exercendo a profissão de professora de piano tendo sido presente nas disciplinas de desenho linear e geométrico, desenho de figura, desenho de ornato, anatomia do corpo humano, geometria descritiva e desenho de arquitetura, entre os anos de 1881 e 1883. Apresentou suas obras também nas exposições escolares “Exposição dos trabalhos escolares aprovados no ano letivo de 1882-1883 e 1883-1884, em que surge referenciada no 4º ano.”. (LEANDRO In LEANDRO & SILVA, 2017, p. 33). Embora no ano letivo 1883-1884 ela apareça como estudante do 4º ano, há a indicação de que a artista tenha seguido seus estudos na ARBA, em cadeiras isoladas até 1887, embora não saibamos se este ano corresponda a conclusão de seu curso, ou não²⁸⁶.

Apesar da informação anterior não ser precisa, o ano de 1887 é marcado pela sua participação na 14ª Exposição da Sociedade Promotora das Belas-Artes, através da apresentação de duas obras: *Um gaiato e Uma lição difícil*, e a sua presença no exterior, como veremos a seguir. Sabemos que foi discípula do escultor francês Injalbert e frequentou a cidade parisiense. Durante essa sua trajetória buscamos revisitar as indicações bibliográficas das referências encontradas. Com o objetivo de dar a conhecer outras ações, para além da participação no *Salon* parisiense de 1891. Na imprensa, vimos expressar a sua “ousadia feminina” em trilhar o caminho até Paris, um passo normal para qualquer artista homem que buscava aprimorar a sua formação à época, mas que lhe rendeu o adjetivo de “heroica e louca vocação”, como assim vemos:

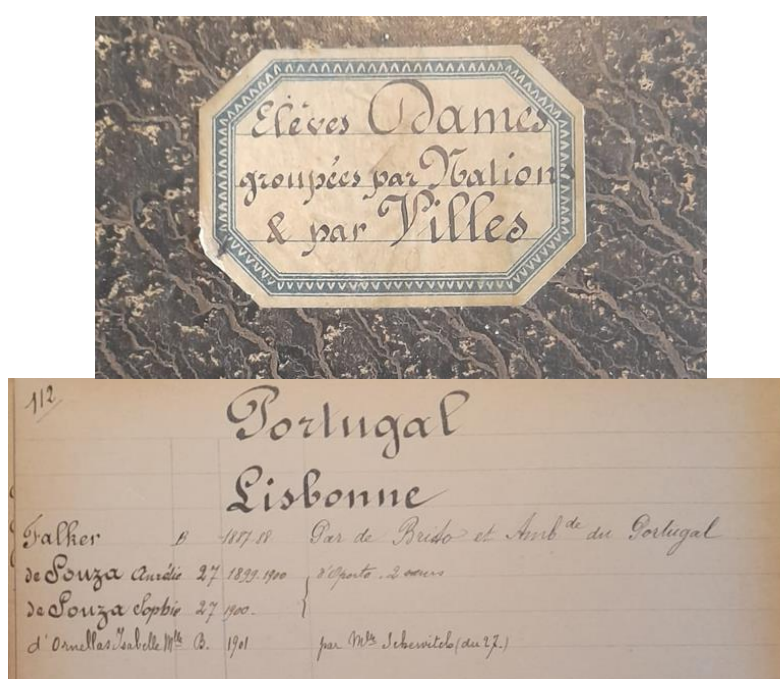
Um outro busto, em bronze, de uma senhora portuguesa, me chamou particularmente a atenção. A sua autora, a srª. D. Albertina Falker, é a heroína de um romance heróico: um dia, há cerca de quatro anos, esta senhora, com pouco mais de vinte anos de idade, arrastada por uma vocação louca, resolveu ir a Paris estudar desenho. (*Revista de Portugal - A Arte, A Crítica e os Artistas Portugueses no Salão Parisiense de 1891*, 1892, p. 160).

Especificamente sobre o percurso escolar, primeiramente, por seu mestre ter sido professor na Academia Colarossi e na *École de Beaux Arts*, tentamos localizar informações de Falker nos arquivos pertencentes a ambas instituições. Já sobre a Academia Colarossi, não nos

²⁸⁵ *Idem.* pp.8 e 10.

²⁸⁶ Cf. QUEIROZ, Ana Paula Pereira - 2003, *Op.cit.*

foi possível encontrar nenhum registro, possivelmente destruídos no decurso do tempo, como destacamos anteriormente. Na escola de Paris também não conseguimos nenhum registro que pudesse indicar a sua passagem, até ao presente momento. Outra famosa academia parisiense, que recebia artistas mulheres na época, como também já vimos, foi a Academia Julian. Assim, buscamos também uma possível passagem de Falker nessa instituição²⁸⁷. O resultado foi favorável, expresso nas seguintes **imagens (n.º 106 e 107)**. Então podemos confirmar a presença da artista em Paris, como parte de sua formação profissional, já que aparece matriculada, no ano letivo de 1887-1888, com referência à cidade de Lisboa e à Embaixada de Portugal em Paris.



Imagens n.ºs 106 e 107: Detalhes da documentação dos Arquivos Nacionais Franceses, Académie Julian. Cotas 63AS/10 e 63AS/11

Das listagens estudadas, Falker foi a primeira aluna portuguesa a estudar na Academia Julian, um pioneirismo seguido posteriormente pelas irmãs Aurélia e Sofia de Souza, quase dez anos depois. Não encontramos registo das cadeiras cursadas ou de outros anos letivos, entretanto acreditamos que tenha enveredado pela escultura. Já que dois anos antes, em 1885, fez um pedido extraordinário para cursar o 1º ano da cadeira de escultura, na Academia Real de Belas-Artes, o que foi negado por “não estar matriculada”. Portanto, a sua passagem por Paris,

²⁸⁷ Cotas 63AS/10 e 63AS/11, registro das alunas mulheres por nacionalidades.



Imagem n.º 108: Busto de Criança, Albertina Falker. *Arte Portuguesa*. Revista ilustrada de arqueologia e arte moderna. Anno I, n.º 2, Fevereiro de 1895.

influência preponderante na formação e no gosto das academias em Portugal, o que enaltece ainda mais a importância do feito de Falker. A última data em que consta a sua referência no Salon, 1893, coincide cronologicamente com a aparição de Falker novamente nas exposições em Portugal. A artista participou da 4ª Exposição do Grémio Artístico, em 1894, com as obras *Italiana*, *Órfão* e *Busto de Criança*. Durante o evento a obra *Busto de Criança* foi agraciada com uma menção honrosa e conseguimos encontrar um desenho da peça, publicado na imprensa no ano seguinte 1895 (**imagem n.º108**). Na sequência, na 6ª Exposição do Grémio Artístico, em 1896, apresentou a obra *Retrato da Exma. Sra. D.C.P.O.*, busto em mármore²⁸⁹, ganhando a 3ª

que não ficou restrita aos estudos na Academia Julian, ou a apresentação no *Salon* de 1891, informação essa difundida por outros trabalhos, esteve envolta no campo escultórico. Ao visitar os catálogos, entre o final do XIX e início do XX, encontramos o título da obra apresentada em 1891, *Tête d'enfant*, um busto em bronze²⁸⁸. Para além deste ano, foi possível identificar que Falker participou do referido evento por mais dois anos consecutivos, nomeadamente 1892 e 1893, apresentando as obras *M.T...*, *president d l'U.B*, busto em bronze e *M.me Azando*, busto em mármore, respetivamente. Infelizmente os catálogos não apresentam imagens das obras listadas, mas fica o apontamento de sua participação e presença em Paris por no mínimo 7 anos, de 1887/1888, início de seus estudos, até 1893.

Como destaca Maria Helena Lisboa, o Salon exerceu uma

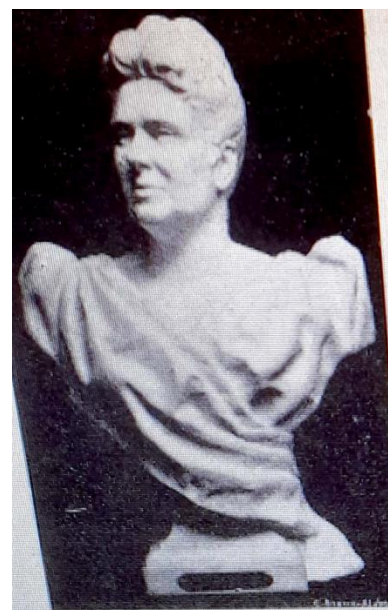


Imagem n.º 109: Retrato da D. Clementina R. dos Passos Ogando (busto em mármore). Albertina Falker. Grémio Artístico. Exposição Extraordinária. Catálogo Ilustrado, 1898.

²⁸⁸ Informações inéditas. Catálogos dos Salões de Paris, entre os anos de 1891 e 1893. Disponíveis em: <https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=salonpariscatalogue> Acesso em: Março de 2023.

²⁸⁹ Catálogo Ilustrado. Exposição de Belas-Artes do Grémio Artístico, Typ. da Companhia Nacional Editora, Lisboa 1896.

Medalha²⁹⁰, **(imagem n.º109)**²⁹¹. Já na 8ª Exposição no Grémio Artístico, em 1898, para além de expor o retrato anterior, expôs também o busto em gesso *Retrato do Sr. Espírito Santo*, além de pinturas, que foram vistas em eventos subsequentes. A citação a seguir demonstra também a sua aptidão para outras áreas artísticas, além da escultórica, durante todos esses anos:

Hoje a srª D. Albertina Falker, - Mademoiselle Falker, como diz o catálogo dos Campos Elíseos, - desenha, pinta, esculpe e dá lições de piano e harpa. O trabalho que ela apresentou no Salão deste ano justifica sem dúvida os sacrifícios feitos à sua real vocação: é o busto de uma criança gorda, de cabeça arredondada, com uma expressão particular e que, mesmo no escuro do bronze, consegue ter um olhar claro e transparente. (*Revista de Portugal - A Arte, A Crítica e os Artistas Portugueses no Salão Parisiense de 1891, 1892*, p. 161).

Recebeu uma dura avaliação da sua pintura *Bebé*, na qual António de Lemos revela: “não gostei do seu *Bebé*. Não sei que lhe achei de mau, talvez a posição d'aquella cabecita... Não sei... (LEMOS, 1906, p.86). Sobre a prática da pintura temos de sublinhar a sua participação no Prémio Anunciação, “instituído a 25 de Julho de 1884, em honra do pintor Tomás José da Anunciação, Professor do curso de Pintura de Paisagem da Academia Real de Belas-Artes de Lisboa (ARBAL)” (CARDEIRA, 2019, p.164). Falker participou então da segunda edição do Prémio no ano de 1885, como aluna do 1º ano de Pintura Histórica, sendo a única mulher a concorrer. Competiu ao lado de José Veloso Salgado, Carlos A. Rodrigues dos Reis, Luciano Martins Freire, Arthur Napoleão V. de Melo, Francisco Gil e, o ganhador, Carlos Augusto Xavier²⁹².

Não localizamos nenhuma imagem de seus trabalhos de pintura, ainda que existam alguns desenhos atribuídos à Falker, em leilões de arte, que porventura possam ser estudos para seus futuros quadros. Deixamos a imagem de um deles, pertencente ao Centro do Conhecimento

²⁹⁰ Jornal *O Comércio de São Paulo*. Ano IV, n.º 942. 25 de Abril de 1896.

²⁹¹ Clementina dos Passos Ogando Sequeira (1870?) foi uma discípula de Albertina Falker, em Lisboa, provavelmente na área da pintura. Apresentou uma obra na 3ª Exposição de Belas-Artes do Grémio Artístico, em 1893: *Silvas - Estudo*#; três obras, na 6ª Exposição do Grémio Artístico, em 1896: *Romãs, Camélias, Natureza Morta e Estudo*# e na 8ª Exposição do Grémio Artístico, de 1898, apresentou dez obras: *Retrato da Exma. Sra. D.C.S.; Flores; Estudo; Retrato da Elisa; Natureza Morta; Ramo de Castanheiro; Paisagem; Retrato do Exmo. Sr. M.S.; Esperando e Cabeça de Estudo*. Outra discípula que encontramos foi Ida Bella Voss (?-?) com obras presentes no catálogo da 5ª Exposição do Grémio Artístico de 1895, onde expõe duas obras de desenho, são elas: *Cabeça de Velha e Estudo de Crianças*#. Seu ateliê ficava localizado no Largo do Calvário, nº 22, 2ºD. Também participou da 6ª Exposição do Grémio Artístico de 1896, com as obras *Estudo de um cão*, pintura a óleo e *Retrato de Senhora*, desenho a carvão.

²⁹² Informações sobre o Prémio Anunciação e a participação de Albertina Falker Cf. CARDEIRA, Liliana Querido - **A obra do pintor Adriano de Sousa Lopes (1879-1944) na sua fase académica - Conservação e Restauro de diversas pinturas da Reserva de Pintura da FBAUL**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2019. Tese de Doutoramento em Belas-Artes.

da Universidade de Coimbra, **(imagem n.º120)**²⁹³, um desenho realizado a carvão, inacabado, com traços característicos de uma prática em busca de uma formatação final.



Imagem n.º 120: Desenho a carvão atribuído a Albertina Cândido de Mello Faulkner (sic). Centro do Conhecimento, Universidade de Coimbra.

Não nos foi possível encontrar qualquer menção sobre a sua vida pessoal, filiação²⁹⁴, casamento ou a simples data de seu falecimento. Os vestígios revelam a importância de seu papel exercido, inclusive chegou a ter discípulas na área da pintura. Uma artista à frente do seu tempo, marcada como precursora das mulheres escultoras em um patamar distinto até então. Falker alcançou o que os artistas homens, bem qualificados, alcançaram em Portugal, aprimorou as suas habilidades no estrangeiro. Um fato único que a distinguiu e certamente abriu caminho para outras gerações de artistas mulheres, principalmente no campo escultórico.

²⁹³Desenho a carvão de Albertina Cândido de Mello Faulkner (sic). Centro do Conhecimento, Universidade de Coimbra. Cota PT/AUC/PFM/JV – Jardim de Vilhena (F); Desenhos (SR) – VI-3.ºE-2-2-4. Disponível em: https://www.uc.pt/anossauc/centrodoconhecimento/desenho_carvao/ Acesso em: Janeiro 2023.

²⁹⁴ Em seu processo de aluna, na Academia Real de Belas-Artes os pais aparecem como incógnitos.

Ellen Dabney (Faial 1863 - Boston 1940)²⁹⁵

Ellen Dabney nasceu no Faial, Açores, em 1863, filha de John Pomeroy Dabney (1821-1874) e de Sarah Hickling Webster (1821-1909)²⁹⁶ Era a mais jovem de nove irmãos. “A família Dabney marcou, durante três gerações, a história da ilha do Faial”²⁹⁷, seu pai em 1851 mandou construir a *Cedars House*, uma das residências da família Dabney, de influência arquitetónica norte-americana, atualmente é a residência oficial da Assembleia Legislativa da Região Autónoma dos Açores. Vários membros da sua família atuaram como cônsules nos Açores e o seu bisavô John Bass Dabney, foi o primeiro cônsul dos Estados Unidos da América no Faial. Sua formação em artes plásticas foi desenvolvida entre França e Itália, tendo participando de algumas exposições²⁹⁸, nomeadamente:

- 1891: Paris Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts;
- 1893: Illinois Woman's Exposition at the Fair;
- 1894: Twelfth Annual Exhibition of The Palette Club, Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois;
- 1894: Seventh Annual Exhibition of Painting and Sculpture by American Artists, The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois;
- 1895: United Annual Exhibition of the Palette Club and the Cosmopolitan Art Club, The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois;
- 1895: Eighth Annual Exhibition of Oil Paintings and Sculpture by American Artists, The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois;
- 1895: Fourth Annual Exhibition of the Palette Club, The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois;
- 1896: Ninth Annual Exhibition of Oil Paintings and Sculpture by American Artists, Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois.

²⁹⁵ Informações obtidas através de notas manuscritas pelo primeiro Diretor do Museu da Horta – Pe. Júlio da Rosa. Deixamos aqui o nosso agradecimento ao Museu da Horta, principalmente à Técnica Superior Dra. Cláudia Castro pela amabilidade de colaborar com essa investigação.

²⁹⁶ MÓNICA, Maria Filomena - Os Dabney uma família americana nos Açores. Fundação Luso-Americana, Lisboa, 2009.

²⁹⁷ ALRAA - Assembleia Legislativa da Região Autónoma dos Açores, Newsletter nº 10 Novembro 2015.

²⁹⁸ Agradecimentos à Kristan H. McKinsey, Diretora do Illinois Women Artists Project, da Universidade de Bradley, EUA, pelas informações compartilhadas.

Ellen viveu nos Açores por onze anos, mas o local de nascimento parece nunca ter saído de sua vida. Um quadro, executado por ela em aquarela (**imagem n.º121**), foi oferecido por sua família à Assembleia Legislativa dos Açores e “segundo os descendentes da família Dabney, o quadro foi pintado de memória uma vez que Ellen saiu do Faial quando tinha apenas onze anos.”²⁹⁹.

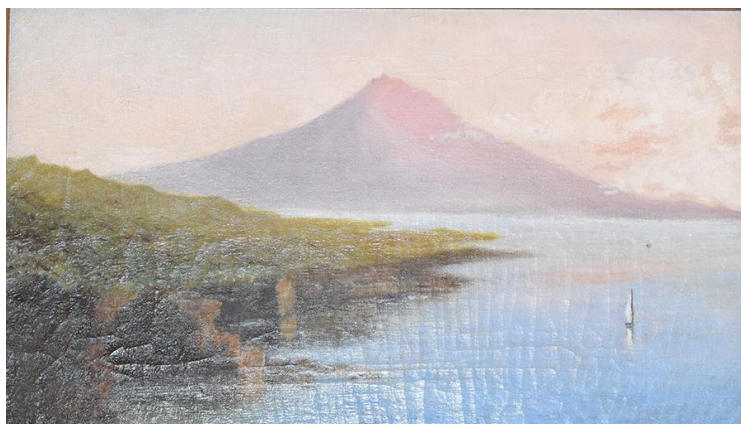


Imagem n.º121: *Pico from Faial*. s/d. 38 x 62,5 cm Disponível em: <https://www.alra.pt/arte/info.php?id=85> Acesso em: Janeiro 2023.



Imagem n.º122: *Lauriana*. A. 32 x L. 12 x P. 11cm. The Boston Herald, 13 de Julho de 1930.

Conseguimos identificar duas de suas obras escultóricas, a primeira denominada *Lauriana*, em homenagem à mulher que serviu de modelo³⁰⁰. Uma cabeça executada em 1917 e premiada em 1930 (**imagem n.º 122**), na Tricentenária Exibição de Arte, em Boston, Massachusetts. Dois exemplares da obra foram oferecidos ao Museu da Horta, nos Açores, um em gesso e outro em cobre, em 16 de junho de 1979, por D. Lauriana Rosa Medeiros Fontes de Melo, a modelo inspiradora do trabalho, (**imagens n.ºs 123a, 123b e 124**). E outra cabeça feminina, assinada, cuja imagem nos foi disponibilizada por Kristan H. McKinsey, Diretora do Illinois Women Artists Project, da Universidade de Bradley (**imagem n.º 125**). McKinsey recebeu a imagem, há 4 anos, de uma senhora que adquiriu uma pequena

²⁹⁹ ALRAA - Assembleia Legislativa da Região Autónoma dos Açores, Newsletter nº 10 Novembro 2015.

³⁰⁰ Agradecimentos ao Museu da Horta.

escultura em gesso, representando uma jovem menina, assinada como “Ellen Dabney sc.1921”. Não possuímos mais informações sobre a peça, mas pela assinatura acreditamos que se trata de um trabalho desta artista.



Imagens n.ºs 123a, 123b e 124: *Lauriana*, 1917, Gesso, Ellen Dabney (1863-1940), A.32 x L.12 x P.11cm MHR960253 e MHR960254. Museu da Horta, Açores.



Imagem n.º125: *Busto de jovem*, ass. Ellen Dabney Sc. Agradecimentos à Kristan H. McKinsey.

Margarida de Lima Mayer (30/04/1876-25/01/1962)³⁰¹



Imagem n.º126: Fotografia de Margarida de Lima Mayer. Agradecimentos à jornalista Joana Leitão de Barros.

Margarida de Lima Mayer (**imagem n.º126**), nascida em Lisboa, pintora e escultora, discípula de José Malhoa (1855-1933) e Anatole Calmels (1822-1906)³⁰², respetivamente. Primeira filha do médico e membro do grupo “Vencidos da Vida”³⁰³, Carlos Félix de Lima Mayer (1844-1910) e de Amélia da Veiga Araújo Mayer (1855³⁰⁴ - ?). Na família, o pai Carlos Mayer foi bastante progressista na criação de suas filhas mulheres. Lembrando que Margarida tinha como irmã, dez anos mais nova, Genoveva de Lima Mayer (1886-1963), mais conhecida como Veva de Lima, escritora e personalidade portuguesa, para além de dois irmãos e duas irmãs, também mais jovens. O ambiente efervescente, fomentado ainda mais pela participação do pai no grupo *Vencidos da Vida*, momentos em que as filhas participaram e relacionaram-se com os demais membros, principalmente Margarida, a filha mais velha. Elas conviveram “toda a sua infância e adolescência com os mais altos espíritos do seu tempo: os Vencidos da Vida e outros mais, frequentadores habituais da casa dos seus pais. [Assistiram] ao esgrimir das conversas, as amplas dissertações científicas, literárias, filosóficas e políticas que ali se desenrolaram” (MAYER, s/d, p.19)³⁰⁵. Esse relato faz parte de um documento de memórias, redigidos pela irmã mais nova, Veva de Lima, nele são descritos vários momentos familiares, especificidades de seus membros e demais relações interpessoais. Sobre a irmã Margarida, nossa personagem principal, nos diz:

“A filha mais velha, Margarida, era adorada pelo pai e por ele mimada em excesso. Embora tivesse louvado os métodos pedagógicos precursores, adotados por Carlos Mayer, talvez na realidade eles fossem excessivos para época ou para o temperamento impulsivo e vivaço pela forte personalidade. O que é certo, é que não conduziram a pupila ao domínio próprio e a

³⁰¹ MAYER, Filipe de Lima - Livro de Família, Lisboa, 1969.

³⁰² Catálogo Ilustrado. Exposição de Belas-Artes do Grémio Artístico, 5ª Exposição. Typ. da Companhia Nacional Editora, Lisboa, 1895, p.36.

³⁰³ Grupo constituído por intelectuais da geração de 1870, como por exemplo: Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins, Carlos Mayer, entre outros.

³⁰⁴ Segundo registro de casamento de Carlos de Lima Mayer e Amélia da Veiga Araújo Mayer, 2 de Maio de 1875.

³⁰⁵ MAYER, Genoveva de Lima - *Memórias*. Arquivo Fundação Maria Ulrich. s/d.

consciência da realidade da vida, e dos outros. O pai desvanecia-se com a sua espontaneidade, divertia-se com as suas invenções e improvisos... gostava de a exibir nas suas reuniões de amigos e compartilhar as suas fantasias. Da crisálida desabrochou uma jovem encantadora, elegante, cheia de graça e de charme, mas que nunca soube - porque nunca aprendera - resistir aos seus ímpetos e aos seus desejos. Certa atitude por ela tomada e, considerada de certo modo, escandalosa para as convenções da época, que isolaram a família por este motivo de alguns amigos que a frequentavam e amarguraram o fim da vida do pai, pela desilusão causada pela sua filha dilecta.” (MAYER, s/d, pp.16 e 17).

Na ótica da irmã mais jovem, vemos que Margarida detinha um modo de ser peculiar e que a impactou bastante em sua formação. Utiliza-se dos adjetivos como “susto e perplexo” para explicar o que a maneira de ser da irmã lhe causava. Ela, de certa forma, culpa o pai pelo mimo da irmã em excesso, uma culpabilidade também reconhecida por ele, ainda que a posteriori. Ainda sobre a sua relação com a irmã, revela que “era ainda uma criança quando Margarida era já uma mulher (...) uma personalidade complexa essa Margarida Mayer! Aliava



Imagem n.º.127: Desenho de Veva de Lima (Genoveva de Lima Mayer), ainda criança, por Margarida de Lima Mayer. Carvão e giz, sob papel, aprox. 30 cm x 42 cm, 1892. Casa Veva de Lima.

a um egocentrismo inconsciente, uma sedução e uma generosidade sem limites, sempre pronta a ajudar todos que a rodeavam - não poupando esforços nem dinheiro. (MAYER, s/d, p.17).” A diferença de idade entre as duas fica evidente no desenho (**imagem n.º 127**), que Margarida executa de sua irmã mais jovem³⁰⁶. É, cronologicamente, a obra mais antiga que temos conhecimento, até o momento, e está assinada com o ano de 1892, o material utilizado acreditamos ser carvão e giz, todavia o estado de conservação não nos permite uma apreciação mais detalhada.

O fato cabal, escandaloso para as convenções da época, citado por Veva, e que causou um grande problema familiar, foi o relacionamento que Margarida de Lima Mayer manteve com o escultor português Tomáz Figueiredo de Araújo Costa (1861-1932).

Margarida terá saído de casa para viver esse amor, o que deixou a família envergonhada perante a sociedade, causando dissabores em todos, como fica

³⁰⁶ O desenho encontrava-se no acervo da Casa Veva de Lima, em Lisboa. Agradecemos a Joana Leitão de Barros pela partilha, juntamente com a equipa da Associação Casa Veva de Lima, por proporcionar uma visita guiada, na figura de seu presidente, Sr. Alfredo Magalhães Ramalho, ao qual deixamos também o nosso agradecimento.

explícito na citação que acabamos de ver. Apesar de ter casado civilmente³⁰⁷, em 15/06/1908³⁰⁸, com o escultor, união da qual nasceu um único filho, Manuel de Lima Mayer Costa (1909-1939), divorciaram-se em 14/01/1922³⁰⁹.



Imagem n.º128: Postal dedicado aos amigos, com a foto e assinado pelo casal, Paris, 1908. Pertencente a D. Laura Margarida Coomans. A imagem compôs a exposição, realizada em 2008, denominada: *Thomaz Costa. Viagem pela Vida e Obra*, organizada em sua terra natal, Oliveira de Azeméis. Material gentilmente cedido por intermédio da jornalista Joana Leitão de Barros, a qual reforçamos os nossos agradecimentos.

Sobre a sua formação artística, o casamento também ganha ainda mais importância, pois não há registo de sua passagem pela ARBA ou pela APBA, o que sugere que a sua formação tenha sido realizada de maneira privada, primeiramente com o escultor Calmels e, posteriormente, com seu esposo, célebre escultor. Thomaz Costa. Assinalamos que ele, inclusivamente, viajou a Paris, no final do século XIX, em 1885, como pensionista da ARBA,

³⁰⁷ Informação contida no registo de óbito de Tomás Figueiredo de Araújo Costa, em que aparece na condição de divorciado de Margarida de Lima Mayer.

³⁰⁸ Informações disponíveis no site geneall.pt, que contém informações de genealogia. Agradecimentos também a Joana Leitão de Barros pela colaboração.

³⁰⁹ *Ibid.*

prêmio conquistado tendo por “rival” António Teixeira Lopes, para aprimorar os seus estudos. Em um período plausível que Margarida já o conhecesse. Pois, tendo casado em 1908, o acompanhou no estrangeiro, a partir de então, o que é corroborado pelo cartão postal que evidenciamos (**imagem n.º128**), dedicado aos amigos, e que mostra os recém casados. A mensagem escrita à mão, em comparação com outros documentos, pertencia a Margarida, e diz: “Oferecemos com afetuosas lembranças e muita amizade. Muitas boas festas e um ano cheio de felicidade é o que nós lhes desejamos. Margarida e Thomaz, 1908.”. Buscamos a presença de Margarida em catálogos do *Salon*, de Paris, que Thomaz participou em algumas edições, mas não encontramos o seu nome, bem como a sua matrícula na Académie Julian, reduto de muitas alunas mulheres no período em questão. Voltando ao tema da formação artística de Margarida, existe a participação dela, com obras escultóricas, no final do século XIX. Participou, nomeadamente, da 3ª Exposição de Belas-Artes do Grémio Artístico, em 1893, com a pintura *Coelhos*, (Pertence à Ex.ª “Sr.ª Mar queza da Praia e de Monforte”)³¹⁰; da 5ª Exposição de Belas-Artes do Grémio Artístico, em 1895, com as obras *Negra*, *Retrato de Criança* e *Saloia* (medalhão) todos esboços do natural, como aponta a **imagem seguinte n.º129** e da 6ª Exposição de Belas-Artes do Grémio Artístico, em 1896, com a obra *Retrato (busto)*³¹¹.

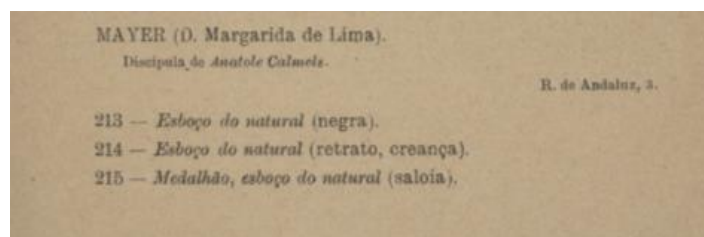


Imagem n.º129: Detalhe do Catálogo da 5ª Exposição do Grémio Artístico de Lisboa, ano de 1895

A única obra escultórica de Margarida de Lima Mayer que conseguimos identificar e ter acesso às imagens é, presumivelmente, o medalhão *Saloia*³¹², (**imagens n.º 130 e 131**), da referida exposição de 1895. O trabalho representa uma mulher saloia, adjetivo que significa

³¹⁰ Catálogo Ilustrado. Exposição de Belas-Artes do Grémio Artístico, Typ. da Companhia Nacional Editora, Lisboa 1893, p. 22.

³¹¹ Catálogo Ilustrado. Exposição de Belas-Artes do Grémio Artístico, Typ. da Companhia Nacional Editora, Lisboa 1896.

³¹² Novamente agradecemos à jornalista Joana Leitão de Barros, pela amabilidade em colaborar com essa investigação. Sem ela não poderíamos ter recriado a trajetória de Margarida de Lima Mayer. A peça foi por ela localizada, em coleção privada, e graças aos documentos levantados para essa tese pudemos identificá-la.

uma pessoa que vive ao redor de Lisboa, como o típico lenço a cobrir a cabeça, de perfil, em que podemos observar os traços finos de seu rosto. Possui um diâmetro de 38 cm. A assinatura configura-se como “Mayer” e a data de execução 31/?/1893, data que coincide com a apresentação da obra na exposição, dois anos depois.



Imagens n.ºs 130 e 131: Medalhão, esboço do natural, *Saloia*, bronze, 38cm, 31/?/1893. Coleção privada.

Talvez por influência e colaboração de sua irmã Genoveva de Lima Mayer, casada com o embaixador Ulrich, tenha tido a possibilidade de viajar para fora de Portugal. Juntamente com seu marido na época, Tomás Costa, esteve em Paris e Londres. Esta última viagem é citada em uma correspondência³¹³ de Margarida de Lima Mayer para o presidente da República, Manuel Teixeira Gomes, em 1913, na qual assina com o nome de casada “Costa” e agradece “o gentil acolhimento à sua ideia e o grande auxílio que prestou”. Este documento nos mostra, além de sua experiência no estrangeiro e o contacto com realidades sociais e artísticas distintas à portuguesa, a influência e as estreitas relações políticas da família com o governo à época. A carta ainda nos revela a intenção de captação de recursos, para um projeto, em andamento, na figura de um baixo relevo a ser executado por ela, sem maiores detalhes, mas que diz:

³¹³ Carta de Margarida de Lima Mayer para Manuel Teixeira Gomes de 16 de fevereiro de 1913. Arquivo do Museu da Presidência da República. Cota: ATG/CX008/087.

Venho agradecer agora à V. Exa. não só o gentil acolhimento que fez à minha ideia, mas o grande auxílio que me prestou com a sua interferência (?) - Estou certa de que não fosse a sua grande influência e prestígio, não encontraria o bom acolhimento que tive. Infelizmente nada se decidiu pois o projeto, que ainda não tinha sido aprovado, carecia de uns esclarecimentos sem os quais impossível seria assentar em uma base positiva - No entanto acharam a ideia muito interessante e eu vi quanto a recomendação de V. Exa. pregava sobre o meu crédito, e estou convencida que obtendo eu a concessão definitiva, esse crédito é um grande passo (...). (Margarida de Lima Mayer para Manuel Teixeira Gomes, 16/02/1913).

Uma futura obra aprovada e estimulada pelo próprio presidente, faltando apenas processos burocráticos, segundo a artista, para que o tema ficasse resolvido. Infelizmente não encontramos, até o momento, vestígios de sua execução ou localização nos dias de hoje.

Localizamos um documento³¹⁴, redigido em francês, datado de 10 de Janeiro de 1895, denominado *Minhas Confidências* (**imagem n.º132**), através do qual conseguimos obter alguns detalhes curiosos de sua personalidade e vida pessoal. O pequeno caderno, assinado por Margarida de Lima Mayer, possui uma série de questões, sendo o leitor convidado a respondê-las, uma espécie de diário auto guiado. Logo na primeira pergunta, qual a sua cor favorita?, temos um indicativo de originalidade e espírito livre em sua resposta: “A cor da felicidade”. Sobre a sua formação, sabemos que o pai Carlos de Lima Mayer, foi um grande incentivador para que as filhas estudassem e tivessem contacto com distintos universos culturais, como literatura e música clássica. No mesmo documento ela lista como escritores preferidos George Sand³¹⁵, Rousseau, os pintores, Madame Lebrun³¹⁶ e Leonardo da Vinci e, por último, os músicos Wagner, Chopin e Verdi. A seguir vemos a capa do referido documento, que revela, entre outros detalhes, também a assinatura da artista:



Imagem n.º132: *Minhas confidências*. Arquivo Fundação Maria Ulrich, 10 de Janeiro de 1895.

³¹⁴ *Minhas confidências*. Arquivo Fundação Maria Ulrich, 10 de Janeiro de 1895.

³¹⁵ George Sand, pseudônimo da escritora francesa Amandine Aurore Lucile Dupin (1804-1876).

³¹⁶ Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun (1755-1842), pintora francesa do século XVIII.

A trajetória de vida de Margarida de Lima Mayer fugiu à regra do esperado para uma mulher, oriunda de uma família abastada. A oportunidade de acesso a uma formação intelectual privilegiada ajudou a moldar a sua personalidade ímpar, transparecendo em seus testemunhos e ações que pudemos reconstruir através da documentação exposta. A liberdade com que tomou para si as rédeas de sua vida ficou evidente como o mais importante resultado de seus caminhos. Foi casada com o homem que quis, indo de encontro ao pensamento familiar, saiu de casa para concretizar seu sonho e enveredou para uma formação profissional *sui generis* à época, como bem constatamos em nosso trabalho. É verdade que suas ações não refletem tão bem no decurso de sua vida, que a falta de planejamento financeiro, destacada por sua irmã, perseguiu a existência de Lima Mayer e seu esposo, sendo que ambos foram auxiliados por ela em distintos momentos. Após o divórcio de ambos, sabemos que ela conviveu com outro companheiro, apesar de não nos ser possível determinar que tenha casado oficialmente, ou não. A guarda do seu único filho, falecido muito jovem em África, manteve-se com o pai. Duas evidências mais, que podem ser classificadas como à frente de seu tempo, em uma época em que os poderes parentais, após o divórcio, eram quase que exclusivamente exercidos somente pela mãe. Neste sentido, ao refletirmos dentro da cronologia trabalhada, nos é permitido colocar que Lima Mayer atuou, de modo geral, como qualquer outro indivíduo homem, de classe social elevada e com formação intelectual consolidada, agiria. Deixamos as evidências de sua composição artística, à espera de que através de novas investigações, seja possível ter acesso a outras obras e informações que possam estar em posse de coleções privadas e que enriqueçam a composição de produção de novos conhecimentos sobre a artista.

Celeste de Melo Mendes (1880³¹⁷-?)

Celeste de Melo Mendes, nascida provavelmente em Lisboa, no ano de 1880, foi discípula de José Simões de Almeida Sobrinho. São conhecidas duas obras na 10ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, *Tia Inácia* (**imagem n.º133**) e *Florista*, na qual ela recebeu uma menção honrosa.

³¹⁷ Informação disponível em: <https://geneall.net/pt/nome/69003/celeste-de-melo-mendes/>



Imagem n.º133: *Tia Ignácia.*
Ilustração Portuguesa, nº 379, 1913,
p.661.

Abigail de Paiva Cruz - (Porto, 28/04/1883 - Lisboa, 8/10/1944)



Imagem n.º134: Retrato de Abigail de Paiva Cruz. Ilustração Portuguesa. II Série, nº734, 15/03/1920, p.200.

A múltipla artista Abigail de Paiva Cruz (**imagem n.º134**) nasceu em 28 de Abril de 1883, batizada na igreja de S. Martinho de Cedofeita, na cidade do Porto, em 27/05/1883, registo nº264³¹⁸. Filha de Albino José da Cruz, capitalista, natural do Concelho de Vila do Conde, Porto e de Dona Theresa de Castro Paiva e Cruz, proprietária, natural de Angola, África. “Embora autora de quadros a óleo e de estatuetas, esta discípula de Marques de Oliveira e aluna de Teixeira Lopes evidenciou-se enquanto artista de rendas, com exposições

em Portugal e no estrangeiro.” (ESTEVES In CASTRO & ESTEVES, 2005, p.17). A respeito de sua formação profissional, não consta que tenha sido aluna da Academia Portuense de Belas-Artes³¹⁹, sendo natural do Porto, seria o caminho profissional mais próximo. Sabemos apenas

³¹⁸ Mantivemos o seu apelido como “Paiva Cruz”, pese embora exista distinção entre o nome paterno e materno (Paiva e Cruz). Registo de batismo de Abigail de Paiva Cruz. Disponível no Arquivo Distrital do Porto, Cota: PT-ADPRT-PRQ-PPRT04-001-0061_m0136.

³¹⁹ Seu nome não consta na listagem Alumni (antigos alunos) da Academia Portuense de Belas-Artes. Curiosamente o nome D. Abigail de Paiva Cruz consta como benfeitora entre 1911 e 1915, pela oferta de prémios pecuniários aos melhores alunos da cadeira de Desenho Histórico. Julgamos ser a mesma pessoa, dada a cronologia, bem como a sua filiação, que nos leva a crer que provinha de uma família abastada. Uma condição

que foi discípula inicialmente do pintor portuense João Marques D'Oliveira (1853-1927)³²⁰. Expôs ao todo 75 trabalhos, 65 na área da pintura, 5 estudos feitos à lição, 1 desenho, 5 sanguíneas e alguns croquis. Possivelmente obteve sucesso nesta primeira ação, pois nos anos seguintes encontramos novas exposições, focadas na venda de seus trabalhos. Em 1915, realizou uma nova exposição nas salas da Liga Naval (**imagem n.º135**), com pinturas e rendas, a configuração geral da apresentação ficou registrada na fotografia abaixo, como podemos observar:



Imagem n.º135: “Aspecto geral da exposição Abigail de Piava Cruz na sede da Liga Naval. Ilustração

Em 1917 apresenta outra exposição³²¹ “compreendendo pintura, escultura, desenho, pastel (processo novo) rendas de Arte do Porto e rendas artísticas decorativas (...)”. Consta no catálogo que a artista tem agora dois mestres: João Marques D'Oliveira, que continua no ramo da pintura, e o escultor António Teixeira Lopes, que passa a figurar como seu professor. Reforçando que a artista passou a trabalhar com mais um meio artístico, justificando para nós

bastante comum para as mulheres artistas da época, como vimos anteriormente e como veremos em outros casos a seguir.

³²⁰ Como consta no catálogo da exposição que realizou no Palácio de Cristal: Catálogo da 1ª Exposição de Estudos d'Arte. Oficinas de Comércio do Porto, Porto, Março de 1914. Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Cota: AHP 1802/7.

³²¹ Catálogo da Exposição de Bellas Artes derivadas do desenho. Oficinas de Comércio do Porto, Porto, 1917. Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Cota: AHP 1802/8.

a sua presença nessa lista. Ainda, no mesmo documento, há um poema dedicado à artista redigido pelo poeta francês Alphonse Métérié (1887-1967). Fator que nos leva a crer que Abigail de Paiva Cruz possa ter tido um contacto próximo com ele³²² e até mesmo com outros artistas estrangeiros em uma continuidade de seus estudos na cidade de Paris, algo comum aos artistas homens da época, embora incomum para artistas mulheres. Sua produção mostra-se ainda mais vasta, ampliando-se também à área da escultura, como discípula de António Teixeira Lopes. São contabilizadas 46 obras, as primeiras 4 esculturas que conhecemos, denominadas: 1- *Cabeça de Criança*; 2- *Bebé*; 3- *Adormecendo a Boneca (Estudo de movimento)* e 4- *Criança adorável*, infelizmente o catálogo não continha imagens das mesmas. O documento revela também as questões profissionais envolvidas em sua produção, mostrando uma preocupação com a sua propriedade intelectual, sublinhando que os seus desenhos “sendo originais da expositora, serão processadas todas as pessoas que as reproduzirem ou imitarem”. Ao mesmo tempo que enaltece o carácter original dos seus desenhos ao reconhecer que todos estão “registados no Conselho d’Arte e Arqueologia do Porto”. A seguir, reforça a intenção de difundir a comercialização de novas peças ao sublinhar a possibilidade de efetuar “encomendas



Imagem n.º136: Autorretrato *Executando Minhas Rendas*. Abigail de Paiva e Cruz. Catálogo da Exposição de Bellas Artes derivadas do desenho. Oficinas de Comércio do Porto, Porto, 1917. s/n.

de qualquer pano em qualquer dimensão ou estilo”. Apresenta uma forte preocupação social pelas mulheres que conjugam a arte das rendas ao destacar que “dez por cento da venda das rendas destina-se ao montepio das rendilheiras ou senhoras auxiliares”. Também em 1917, inaugurou outra exposição no Salão Bobone, em Lisboa, na qual exibiu “quatro desenhos; cinco esculturas; vinte e nove quadros a óleo; e oito lindíssimos trabalhos de renda artística”³²³. Na nova exposição de 1920³²⁴, que mantém a proposta das “Bellas Artes derivadas do desenho”, são apresentados: 17 trabalhos de pintura (**imagem n.º136**); 3 desenhos; 2 tapetes; 10 rendas, no total 32 trabalhos, conjuntamente evoca a preocupação com a propriedade intelectual.

³²² Consta da relação de amizade entre os dois: “Abigail de Paiva e Cruz, uma de suas amigas portuguesas da Colline(...)”. EGLI, Urs - *Le Cas Métérié*. L'Age D'Homme, 1978, p. 176.

³²³ A Opinião. Diário Republicano Conservador. *Mulheres Artísticas: A exposição de sr.ª D. Abigail de Paiva e Cruz*. Lisboa, 14 de Abril de 1917.

³²⁴ Catálogo da Exposição de Bellas Artes derivadas do desenho. Oficinas de Comércio do Porto, Porto, 1920. Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Cota: AHP 1802/9. (**Figura n.º. 3**).

Obtivemos alguns detalhes interessantes de Abigail de Paiva e Cruz através de algumas correspondências. A primeira série que abordamos foi com o médico, professor, escritor, tendo sido também reitor da Universidade de Coimbra, Henrique Jardim de Vilhena (1879-1958). Com quem manteve durante anos contato próximo e trocas de cartas frequentes³²⁵. Desta relação, embora só tenhamos as respostas de Vilhena, foi possível compilar algumas curiosidades importantes para enriquecermos a trajetória de vida de nossa artista. Em 10/5/1917 Vilhena se mostra “admirado da opinião do seu Professor quanto à utilidade que poderia tirar do estudo da Anatomia artística!”, revelando a sua vontade em prosseguir e aprimorar a sua formação. Em 1917 Vilhena indica títulos de livros pedidos por Abigail, “de Darwin e de Mantegazza, os seus nomes são respectivamente: *L’Expression des Émotions chez l’Homme et les Animaux; La Physionomie et l’Expression des Sentiments*”³²⁶, mostrando ainda mais a sua vontade em aprender sobre áreas ligadas à anatomia. Novamente sobre os estudos de anatomia, em 1919, Vilhena relata o encontro que teve com o Dr. Manuel Monterroso “que vai ocupar a cadeira de Anatomia artística na Escola de Belas-Artes do Porto. (...) Aí tinha a minha prezada discípula uma boa ocasião de continuar os seus estudos de Anatomia, sem sair da sua bela cidade.” Este trecho reafirma o interesse em prosseguir tais estudos no âmbito das Belas-Artes do Porto, embora, como já dissemos, seu nome não conste nas listas de matrículas da referida cadeira, ou mesmo no inventário de antigos alunos.

No mesmo, temos a notícia que a artista tinha o seu próprio espaço de trabalho pronto, pelo qual Vilhena lhe felicita e diz: “Avalio bem quanto prazer deve sentir trabalhando nele, pois são também para mim horas de um elevadíssimo aprazimento (...)”. O atelier possivelmente estimulou as produções artísticas de Abigail, alimentando também a vontade de abrir uma instituição de ensino por parte dela. Todavia, Vilhena lhe aconselha a prosseguir com calma, e talvez ministrar para algumas alunas somente, uma vez que tal ação demandaria muito tempo e outras responsabilidades que poderiam colidir com o bom andamento que ela tinha tido até agora, em gerir todos os aspectos de sua vida.

Diz-me que está ornamentando a sua nova casa, cuja rua e situação se esquece de me referir; e que desejava estabelecer aí e criar uma *escola superior de arte decorativa portuguesa*. A ideia é muito bonita, digna da sua alma tão entusiástica - mas terá na sua casa, sem prejudicar as comodidades a que está habituada, e sua Mamã, as condições apropriadas para a instalação

³²⁵ Cf. VILHENA, Henrique de - **Cartas que gostei de escrever**. I-IV volume. Lisboa, 1956. As cartas datam entre 1917 a 1929, nas quais Vilhena dirige-se a Abigail inicialmente como “Senhora”, passando por “Discípula” até “Minha grande amiga”, o que mostra a relação próxima e íntima que construíram ao longo dos anos.

³²⁶ Naturalista e biólogo britânico Charles Darwin (1809-1882) e Paolo Mantegazza (1831-1910), neurocientista e antropólogo italiano.

do respectivo *atelier*? Depois, disporá da robustez suficiente para esse empreendimento? Não seria preferível, visto inclinar-se tanto para essa ideia, limitar-se agora ao estudo e ensino de algumas discípulas (...). (VILHENA, 1956, pp.173 e 174)³²⁷.

Sabemos também em 29/5/1925 que ela ia “em breve para o Estrangeiro” o que conjugado com demais documentos encontrados que a colocam em exposições em Madrid, Espanha e também em Paris, esta última também citada em uma correspondência por Vilhena,



Imagem n.º137: Escultura de Abigail de Paiva e Cruz. *Estudos de Arte em Portugal. Desenho, pintura, escultura e rendas de arte* por Abigail de Paiva e Cruz. Cia. Portuguesa Editora, LDA, Porto, 1927.

em 9/03/1925, na qual ele a adverte: “que não se importe com a tal Exposição Internacional de Arte, em Paris. Não deve cuidar nisso, agora, mas sim somente na sua saúde”, fazendo alusão a uma doença que a acometia há alguns meses, pelos relatos em demais correspondência entre ambos.

A artista, em uma obra publicada no ano de 1927³²⁸, dedica várias páginas para divulgar o seu trabalho, bem como, difundir o ofício de artista e os detalhes que compõem a sua profissão. Dentre as obras apresentadas, vemos a única imagem de uma escultura de sua autoria, *Visão de Santo António de Lisboa* (**imagem n.º137**). Em representação lateral, Santo António aparece com o menino Jesus nos braços e a segurar a Bíblia com uma das mãos. Uma figura de traços delicados e que tem movimentos na roupagem, nas pernas, e também nos braços do menino Jesus. A artista define esta escultura da seguinte forma:

Vemos em muitas imagens Santo António com o Menino Jesus sentado tranquilamente no braço do Santo, como se fossem contemporâneos e vivessem juntos, tal como S. José, que realmente assim o trazia quando era pequenino. A minha inspiração diz-me que Santo António teve diversas visões do Menino Jesus lhe aparecer nos braços, quando o Santo ainda era novo, antes de ir para Pádua, onde morreu aos 33 anos. A escultura mostra Santo António ainda quando estudava o seu Evangelho numa das suas visões, mas a gravura faz perder muita expressão e beleza. (PAIVA E CRUZ, 1927, p.20).

³²⁷ Carta para Abigail de Paiva e Cruz de 3/8/1924.

³²⁸ *Estudos de arte em Portugal : desenho, pintura, escultura e rendas de arte* / Abigail de Paiva Cruz. Porto : Cia. Portuguesa Editora, LDA, Porto, 1927.

Assim manifesta: “Entre todos os trabalhos, a Arte é o trabalho ideal por excelência. A Arte não se ensina. A Arte sente-se. Quem nasce artista encontra Arte em tudo.” (PAIVA E CRUZ, 1927, p.5). Em suas palavras, “dedicadas aos intelectuais”, vemos a importância que a arte do desenho exerce sobre o trabalho em si e o desejo de produzir sempre algo estimulante.

Voltando a atenção para as experiências internacionais, retomamos a análise das correspondências, agora entre Abigail de Paiva e Cruz e o então Presidente da República General António Óscar de Fragoso Carmona (1869-1951), em 1928³²⁹. A artista agradece gentilmente a interação, proporcionada pelo Presidente, entre ela e o Embaixador de Portugal em Madrid, entre 1926 e 1935, João Carlos de Melo e Barreto. No conteúdo da carta ela expõe que o projeto de exposição foi bem recebido pelo Embaixador, o qual adjectiva como “tão bondoso”, porém ela tem pressa para a execução da mesma e indica que irá informar ao presidente os próximos passos. Desconhecemos a continuidade dos fatos pela correspondência, mas publicações em periódicos espanhóis³³⁰ indicam que conseguiu expor seus trabalhos na capital espanhola, entre 1928 e 1930, com uma crítica bastante positiva. Referida como uma exposição apresentada nos salões *Inchausti*, com inspiração em motivos arquitetónicos, exemplo da rosácea da Catedral de Reims e da Igreja de Santarém³³¹. Para além dos elogios públicos, sabemos que a artista apresentou diversas peças, inclusive “modelados em barro”, sem maiores detalhes. Desenvolveu também ações filantrópicas que conjugam com a existência de um prêmio aos alunos de Desenho Histórico, na APBA, e a preocupação com as mulheres trabalhadoras, reafirmado pela imprensa internacional: “além do valor artístico desta Exposição, tem um grande valor social, pois ao fazer rendas se dá meio de vida para senhoras necessitadas, e com sua venda socorrem alguns Asilos de Portugal.”³³². Até mesmo a escritora portuguesa Sarah de Vasconcelos Carvalho Beirão (1880-1974) em um artigo de opinião, datado de março 1928³³³, teceu elogios a Abigail de Paiva e Cruz e sua expansão a outros países europeus, endossando a sua capacidade e exímio talento artístico, sobrepondo-se a “indiferença geral”. Confirmando-se o seu sucesso, em Lisboa, Paris e Madrid.

³²⁹ Carta de Abigail de Paiva Cruz, para o Presidente da República, Óscar Carmona, agradecendo o facto de ter sido recebida pelo Embaixador. Arquivo Histórico do Museu da Presidência da República. Cota: APOC/Cx069/005

³³⁰ Coleção de recortes de imprensa de três jornais espanhóis, reunidos pela Embaixada da República Portuguesa em Madrid, acerca da exposição da artista Abigail de Paiva Cruz. Arquivo Histórico do Museu da Presidência da República. Cota: APOC/Cx069/094.

³³¹ A fonte não revela qual Igreja de Santarém faz referência. Pela indicação das rosáceas, acreditamos ser a Igreja de Nossa Senhora da Graça.

³³² Museu da Presidência. Embaixada de Portugal em Madrid, Jornal A.B.C., *Exposición de Arte Portugués*, s/d.

³³³ Um recorte de jornal, assinado por Sarah Beirão, em março de 1928, todavia não temos a indicação de qual revista ou periódico o mesmo foi retirado.

De volta a Portugal, no decorrer da década de 1930, mais precisamente entre 1933, 1934 e 1938, foi presidente da Comissão de Arte do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas³³⁴. Faleceu no dia 8/10/1944, na cidade de Lisboa, aos 61 anos de idade, segundo seu registro de óbito³³⁵, referenciada no documento com a profissão de artista, Abigail de Paiva e Cruz não contraiu matrimónio, nem deixou descendentes.

Alice Celestina da Fonseca d’Azevedo (Ribeiro)³³⁶ (Vitória, Porto, 28/10/1885 - 17/06/1966)³³⁷



Imagem n.º138: Detalhe de postal dedicado à Teixeira Lopes por Alice d’Azevedo. “Oferece ao Exmo. (?) Teixeira Lopes a sua discípula Alice d’Azevedo, 1909.”. Fonte: Casa Museu Teixeira Lopes.

Alice Celestina da Fonseca d’Azevedo (**imagem n.º 138**)³³⁸, pintora e escultora, provavelmente nascida na cidade do Porto, em 1886, filha de João Pinto de Azevedo, negociante, natural de Santa Marta de Penaguião, Vila Real e de Conceição Maria da Fonseca, natural da freguesia da Vitória, Porto³³⁹. Foi discípula de Joaquim Vitorino Ribeiro (1849-1928), José de Brito (1855-1946) e Marques de Oliveira (1852-1927), na pintura, e na escultura de Teixeira Lopes (1866-1942)”. (QUEIROZ, 2003, p.34). A artista estudou na Academia Portuense de Belas-Artes, curso de escultura, entre 24/10/1902 e 27/10/1908, formação até o 5º ano³⁴⁰. Ainda que

³³⁴ Organização feminista portuguesa, uma das mais importantes instituições criadas em Portugal para o direito feminino, figurou entre os anos de 1914 e 1947. Cf. CORREIA, Rosa de Lurdes Matias Pires - **O Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas: A Principal Associação de Mulheres da Primeira Metade do Século XX (1914-1947)**. Dissertação de Mestrado em Estudos sobre as Mulheres. As Mulheres na Sociedade e na Cultura. FCSH - Universidade Nova de Lisboa, Julho de 2013.

³³⁵ Registo de óbito de Abigail de Paiva e Cruz. Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Cota: 3ª Conservatória do Registo Civil de Lisboa, liv. de óbitos n.º 1, vol. III de 1944, ui. 1117, 5/3/5/6

³³⁶ O apelido Ribeiro advém posteriormente pelo casamento com o arquiteto Emanuel Paulo Vitorino Ribeiro (1884-1972), filho do famoso pintor portuense José Vitorino Ribeiro (1849-1928), de quem era discípula.

³³⁷ Documento de registo de batismo de Alice d’ Azevedo. Arquivo Distrital do Porto. Paróquia de Vitória. Livro n.º 45, registo n.º 16, 1886. Cota: E/3/2/2 - 408.

³³⁸ Ilustração Portuguesa, n.º182, 16 de Agosto de 1909, p. 200. Na referida edição a imagem é equivocadamente atribuída a Alice de Azevedo. Outras publicações confundem o retrato e obras de ambas. A obra (LEANDRO, Sandra, SILVA, Raquel Henriques da - (Coord.) *Mulheres Escultoras em Portugal*. Lisboa: Caleidoscópio, 2016.) atenta para a existência dos equívocos, todavia a imagem que atribuem a Ada da Cunha é na verdade de Alice de Azevedo. Encontramos o postal com a foto assinada por Alice de Azevedo no acervo da Casa Museu Teixeira Lopes. Agradecemos a técnica Alda Temudo pela ativa colaboração com essa investigação. Embora, não nos tenha sido permitida a pesquisa in loco. Esperamos em oportunidades futuras que a Casa Museu Teixeira Lopes colabore de forma efetiva e atenta para com a escrita da história de seu homenageado e, obviamente, da arte portuguesa.

³³⁹ Registo de batismo de Alice d’ Azevedo. Arquivo Distrital do Porto. Paróquia de Vitória. Livro n.º 45, registo n.º 16, 1886.

³⁴⁰ Inventário Alumni (1863-1957). Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.



Imagem n.º139: *Pé masculino*, gesso, 26,5 cm x 17,5 cm, 1903. Colaboração da Câmara Municipal do Porto, Acervo Museu e Bibliotecas do Porto, Coleção Casa Vitorino Ribeiro”. CVR.1951.24.00053.

brevemente, vale a pena mencionarmos, por ser apenas uma obra, outro trabalho que indica o estudo anatômico, que faz parte da formação artística. A obra apresenta o trabalho de anatomia de um pé masculino, (**imagem n.º139**), assinada e datada em 1903, possivelmente resultado de alguma prova dos estudos de Azevedo na APBA. Sobre este percurso conseguimos identificar as médias alcançadas pela artista no decorrer dos anos e cadeiras cursadas. Alice d’Azevedo no ano letivo de 1903/1904, na cadeira de Perspectiva Linear, apresenta 14 valores; no mesmo ano, na cadeira de Desenho Histórico, aparece com 16 valores, na mesma cadeira em 1905/1906 aparece com 13 valores; já no ano letivo de 1904/1905, em escultura, aparece com 15 valores, assim como em 1905/1906.³⁴¹ No geral notas um pouco acima da média e que a colocava, quase

sempre, no patamar dos melhores alunos. Do período escolar, sublinhamos ainda a escultura *Infância de Jesus*, de 1908, (**imagem n.º140**)³⁴². homônima e contemporânea da obra de Ada da Cunha que mencionamos anteriormente. O fato não foi uma mera coincidência, pois pela data do período de estudo, de ambas escultoras, na ARBA é praticamente a mesma, o que corrobora que tenham frequentado a mesma turma, inclusivamente realizado os seus trabalhos como prova final do 5º ano, do curso de escultura, sobre o tema em questão. Tendo ambas também sido discípulas do mesmo mestre, o escultor António Teixeira Lopes. No transcurso de nossa investigação, observamos que Sandra Leandro apresenta³⁴³ uma descrição



Imagem n.º140: *Infância de Jesus* de Alice d’Azevedo. Detalhe de postal dedicado à Teixeira Lopes por Alice d’Azevedo. “Ao seu professor Exmo. (?) Teixeira Lopes oferece Alice d’Azevedo, 1908.” Fonte: Casa Museu Teixeira Lopes.

³⁴¹Relação dos alunos que fizeram exames, 1890-1906. Cota 77. Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes do Porto.

³⁴² *Ilustração Portuguesa*, n.º182, 16 de Agosto de 1909, p. 200. “Dois trabalhos recentes, que demonstram o desenvolvimento progressivo do talento da notável escultora, confirmando as esperanças do lisonjeiro futuro artístico que as suas inegáveis disposições fazem prever.” Embora, na publicação, ele seja atribuído a Alice d’Azevedo equivocadamente.

³⁴³ LEANDRO, Sandra, SILVA, Raquel Henriques da - (Coord.) 2016, *Op.cit.*, p. 37.

literal, publicada na revista *Ilustração Portuguesa*, nº 71, de 18 de julho de 1910, descrita a seguir:

Na última exposição da Sociedade Nacional das Belas-Artes (...) apresentou alguns dos seus trabalhos, que mereceram elogios. (...) dos quais o mais artístico é sem dúvida a *Infância de Jesus*. É bem uma obra feminina; uma linda criança descalça, vestida numa túnica refegada, deixando ver os bracitos e parte do busto onde se aconchega uma avesita ao passo que ergue outra como para mostrar à luz bendita diante da qual parece ensaiar um voo. Nos olhos da criança há alegria, na sua face beleza, uma ternura esquisita, que talvez seja evocada no nome de Jesus. Sente-se toda a vontade e todo o ardor que a escultora pôs nesta sua feliz concepção, neste seu trabalho de alma. (*Ilustração Portuguesa*, nº 71, de 18 de julho de 1910).

A descrição é apresentada conjuntamente com a obra homônima de Ada da Cunha, **(imagem nº158)**. Assim sendo, a mesma não condiz com a iconografia da obra ali em evidência. Detalhe sublinhado por Leandro, que nos adverte do equívoco das publicações. No decorrer de nossa investigação, ao buscar a obra fidedignamente expressa pela descrição, localizamos um postal, assinado por Alice d’Azevedo e endereçado ao mestre António Teixeira Lopes, relação mestre/discípula que trataremos ao realizarmos uma outra obra da artista. A imagem desta *Infância de Jesus* **(imagem n.º140)**, condiz com a descrição apontada, a roupagem deixa os braços à mostra, no braço esquerdo estendido há um pequeno pássaro com as asas abertas, o rosto angelical e delicado corresponde ao ideal celeste do imaginário de Jesus criança. Para além da publicação da revista *Modas & Bordados* que também confirma a autoria de Alice de Azevedo³⁴⁴. A citação da *Ilustração Portuguesa* adjetiva a obra como “feminina”, acreditamos que o uso da terminologia aplica-se pela delicadeza, que já apontamos, com os traços suaves que permeiam a postura corporal da criança, códigos imagéticos, ligados tradicionalmente ao universo feminino.

Ambas esculturas apareceram em mais de uma publicação à época, revelando um especial interesse na aptidão artística dessas alunas, reforçando o especial talento que possuíam. O texto que referenciamos, assinado por Joaquim António da Fonseca de Vasconcelos (1849-1936), destaca sobre ambos os trabalhos:

³⁴⁴ “Modernamente a Infância de Jesus inspirou a Alice de Azevedo um trabalho que se pode reconhecer, sem favor, como uma boa escultura. Quando do seu aparecimento, um coro de louvores rodeou essa ilustre portuense. E volvido anos, feita observação serena ao trabalho, confirma-se que não foram exagerados tais louvores. Neste trabalho pretendeu Alice Azevedo representar Jesus Menino a brincar junto de um ribeiro com terra e água modelando avezinhas que depois de aconchegar ao peito soltava dizendo-lhes ‘ide, voai e conservai pela vida além da memória da minha fê’. Ideia linda, poesia enternecedora, que a notável Artista exteriorizou com justeza e emoção.”. *Modas & Bordados. Vida Feminina*, nº 985, ano XIX, 1930, p.7

São concepções totalmente diversas - uma figura elogiada, predestinada, quase vidente, que interroga o madeiro e advinha o seu destino (...) A outra, mais nova, solta um grito jubiloso, que acompanha o voo da cotovia, prestes a fugir, libertada da prisão. (...) Quem faria a melhor?...Os valores foram iguais (17), pois igualmente dignas são de prêmio no seu delicado labor, em honra do mestre ilustre que as guia, igualmente dignas pela sua evidente e intensa devoção pela Arte, que muito espera de ambas, no futuro.³⁴⁵

O “mestre que guia” as duas artistas, o escultor António Teixeira Lopes, foi um professor bastante participativo no ensino feminino. Diversas artistas aqui trabalhadas foram suas alunas e ele demonstrava uma relação bastante próxima, para além de prestigiar os seus avanços. Alice d’ Azevedo, Ada da Cunha, Abigail de Paiva e Cruz, são exemplos de artistas que já aqui trabalhamos e foram suas alunas, além de outras que virão na sequência de nossa investigação. A cordialidade e respeito demonstrados figuram também na forma que Azevedo se dirige ao mestre, como vimos nos relatos anexos aos postais a ele endereçados. Tal proximidade vem à tona se compararmos um dos principais trabalhos de Teixeira Lopes, *Caridade*, de 1902 (**imagem n.º 141**), escultura que revela a figura de uma mulher simples que ampara dois bebés nos braços, em uma aura maternal e envolvente do cuidado feminino para com as crianças, sendo seus filhos ou não. Possivelmente influenciada pela obra do mestre, Azevedo esculpe uma figura feminina similar, (**imagem n.º142**), aqui em comparação:

³⁴⁵ *Arte*. n.º 44, 4º Ano, agosto de 1908, Porto. pp.61-62.



Imagem n.º141: António Teixeira Lopes, *A Caridade*, gesso, 1902. Casa-Museu Teixeira Lopes. Imagem disponível em: <https://proximarte.com/2021/10/30/antonio-teixeira-lopes-obra/>. Acesso em: Setembro 2013.



Imagem n.º142: *Escultura* de Alice d'Azevedo. s/d, 14cm x 38cm. Colaboração da Câmara Municipal do Porto, Acervo Museu e Bibliotecas do Porto, Coleção Casa Vitorino Ribeiro". CVR.1951.24.00036.

Na escultura da discípula há distinção na representação das crianças, apenas uma está figurada como na obra de seu mestre, nos braços da mulher, a outra está no chão em um movimento de “pedir colo”, à figura central do trabalho. A mulher também aparece vestida com um lenço na cabeça, somada com a base ovalada, assim como na outra obra. A modelagem está no início, em um passo do estudo como o próprio material demonstra, não sabemos se a obra foi finalizada, ou não. Apenas deixa transparecer as similitudes com a obra de Teixeira Lopes e que indica uma interação entre professor e aluna, focando na prática e o ensinamento através de uma figuração palpável.

Casou-se com o arquiteto e professor Emanuel Paulo Vitorino Ribeiro (1884-1972), em 02 de Dezembro de 1914, na freguesia do Bonfim, Porto³⁴⁶, momento em que adquire o apelido

³⁴⁶ Informação retirada do assento de batismo de Emanuel Vitorino Ribeiro. Freguesia do Bonfim, Porto. Arquivo Distrital do Porto. Cota K/12/3-477.1, fl. 307, ass. 607.

Ribeiro, relação da qual não existem herdeiros. No decurso do casamento continuou a atuar na área das artes, agora como ilustradora no livro de seu marido, intitulado *La Vertu de L'Osier et du Genêt*. Não temos conhecimento de participações em outras exposições, informação que conjuga com a afirmação da escultora Julieta Ferrão que diz que a “artista vivia afastada do público, dedicando-se quase que exclusivamente aos afazeres domésticos.” (QUEIROZ, 2003, p.34), apesar do seu reconhecido talento. Mais um fator que atesta a sua proximidade com a família Vitorino Ribeiro são os seus personagens escultóricos quase sempre representarem os familiares, como veremos adiante, evidenciando uma particularidade presente na vida profissional de muitos artistas, principalmente nas artistas mulheres, que trabalhavam quase sempre ligadas ao seio familiar. Alice d’Azevedo, pelo que analisamos, teve uma ação conjugada com seus pares à época, ao matricular-se na APBA e dar vazão às suas pretensões artísticas, entretanto, preferiu no decorrer desta trajetória viver o papel de esposa, dedicando-se maioritariamente à vida marital. Suas obras estão presentes no acervo da Casa Museu Vitorino Ribeiro, da qual Alice Azevedo e Emanuel Vitorino Ribeiro foram os principais responsáveis pelo resguardo do local e espólio, para além da futura doação da casa da família, localizada no bairro de Contumil, na cidade do Porto. Ocorrida no ano de 1951, a doação engloba documentos diversos e obras de arte, para a Câmara Municipal do Porto, como revela o catálogo³⁴⁷ em homenagem ao seu cunhado Pedro Vitorino Ribeiro e para toda a família de Joaquim Vitorino Ribeiro:

“Mas, tudo isto foi possível conservar e por à disposição dos portuenses, porque o irmão Dr. Pedro Vitorino, o arquiteto Emanuel Ribeiro, e sua mulher, a escultora Alice de Azevedo, não tendo herdeiros directos, resolveram doar à Câmara Municipal do Porto, juntamente com a casa onde viviam, em Contumil, todo o recheio da mesma. Ora o acervo da casa de Contumil era constituído não só pela excelente biblioteca do Dr. Pedro Vitorino (...) como também por todo o conjunto de documentação (...) pelo seu irmão arquiteto Emanuel Ribeiro (especialmente devoto ao estudo da etnografia portuguesa) e pelo pai de ambos, o pintor portuense Joaquim Vitorino Ribeiro.”. (Catálogo em homenagem à família de Joaquim Vitorino Ribeiro, 1983, pp. 3 e 4).

A união da família, além de proteger e salvaguardar o seu próprio património, revela-se nas fotografias estudadas. Como mostra a imagem seguinte (**n.º143**), em que a família está reunida, “o pintor Joaquim Vitorino Ribeiro, encostado às escadas exteriores de sua casa, com seu filho Pedro Vitorino. Ao cimo das escadas estão a sua mulher, sua nora e seu filho Emanuel

³⁴⁷ Exposição em homenagem à família de Joaquim Vitorino Ribeiro no 1º centenário do nascimento de Pedro Vitorino (1882-1944).Câmara Municipal do Porto - Divisão de Museus. Porto, Casa do Infante, Janeiro de 1983.

Ribeiro, cerca de 1910. A casa do pintor situa-se na rua Joaquim Vitorino Ribeiro, n.º 148, em Contumil.³⁴⁸.



Imagem n.º143: Casa da Família Vitorino Ribeiro. Imagem disponível em: <https://www.facebook.com/PortoDesaparecido/photos/o-pintor-joaquim-vitorino-ribeiro-encostado-%C3%A0s-escadas-exterior-es-de-sua-casa-co/1012858072102728/>. Acesso em: Julho de 2023.

A mulher referida como nora, acreditamos que seja Alice d’Azevedo, pois aparece abraçada a Emanuel Ribeiro, seu esposo. Para além dos documentos, o texto reforça que foram acrescentadas à exposição, em homenagem da família Vitorino Ribeiro, as obras da sua nora e escultora Alice d’Azevedo, pontuada como uma “figura grada da cultura portuguesa”. De sua autoria aparecem listadas obras de pintura, desenho e escultura, em um total de 15 trabalhos, são eles:

Pintura:

- 1 - Alice Azevedo. (?). Óleo sobre tela. Paisagem rural. Dim.: 20,3 x 45.5 cm
- 2 - Alice Azevedo. Óleo sobre madeira. Paisagem. Porto(?) . Dim.: 37.6 x 13,7 cm.

³⁴⁸ Descrição e **imagem n.º143** retiradas da página *Porto Desaparecido*. Rede social Facebook. Fonte: Arquivo Municipal do Porto. Disponível em: <https://www.facebook.com/PortoDesaparecido/photos/o-pintor-joaquim-vitorino-ribeiro-encostado-%C3%A0s-escadas-exterior-es-de-sua-casa-co/1012858072102728/>. Acesso em: Julho de 2023.

3 - Alice Azevedo Ribeiro. Óleo sobre madeira. Vizela. Paisagem fluvial com ponte. Dim.: 17.6 x 25.5 cm.

4 - Alice Azevedo Ribeiro. Óleo sobre madeira. Póvoa. Agrupamento popular à beira mar. 1942. Dim.: 18.8 x 23,2 cm.

5-Alice Azevedo Ribeiro. Óleo sobre tela. Retrato de Joaquim Vitorino Ribeiro, já idoso, voltado três quartos à direita. Dim.: 38.3 x 30.3 cm.

Desenho:

6 - Alice Azevedo. Lápis sobre papel. Estudos de cabeça de Pedro Vitorino, de frente e de perfil. Legenda a lápis «Meu cunhado no dia que fez os 59 anos». 20 de Janeiro de 1941. Dim.: 26,2 x 21,3 cm.

7 - Alice Azevedo. Pastel sobre papel. Gatos brincando com novelo de lã. 28 de Janeiro de 1901. Dim.: 28.8 x 40 em.

8 - Alice Azevedo. Nanquim sobre papel. Desenho à pena de «cesto de semear» de Paço de Sousa- Minho. Ilustração da obra de Emmanuel Ribeiro, «La Vertu de L'Osier et du Genêt». Dim.: 11.8 x 11 ,8 em.

9 - Alice Azevedo. Nanquim sobre papel. Desenho à pena de «cesto» de Barcelos - Minho. Ilustração da obra de Emmanuel Ribeiro, «La Vertu de L'Osier et du Genêt». Dim.: 9,3 x 14,5 em.

10 - Alice Azevedo. Nanquim sobre papel. Desenho à pena de «cesta de semear» de Cabeceiras de Basto. Ilustração da obra de Emmanuel Ribeiro. «La Vertu de L'Osier et du Genêt». Dim.: 14,3 x 12,1 em.

11 - Alice Azevedo. Nanquim sobre papel. Desenho à pena de cesto «puceiro» da região da Bairrada. Ilustração da obra de Emmanuel Ribeiro, «La Vertu de L'Osier et du Genêt». Dim.: 13,2 x 18,6 em.

Escultura:

12 - Alice Azevedo. Estatueta. Bronze. Caricatura de Pedro Vitorino, de pé, segurando o seu cachimbo. Dim.: 35 x (±) 15 cm.

13 - Alice Azevedo. Estatueta. Bronze. Figura feminina, de cabeça voltada à esquerda, segurando vaso com planta. Dim.: 18 x 10,6 cm.

14 - Alice Azevedo. Gesso. Retrato de Emmanuel Ribeiro, ainda jovem, busto, 53 x 43 cm.

15 - Alice Azevedo. Gesso. Menina com laço, busto. 1910. Dim.: 56.5 x 31 cm.

Das quinze obras mencionadas, conseguimos encontrar três imagens das obras escultóricas. Um caso importante e distinto da maioria das esculturas presentes neste trabalho.



Imagem n.º144:
Caricatura de Pedro Vitorino, 14 cm x 37 cm, 1912. Arquivo Distrital do Porto. PT-CMP-AMPRIFGDF.NVFG

Quase sempre temos apenas indícios, uma ou outra obra, mas no caso de Alice d’Azevedo, através de sua própria ação de salvar o seu património, conjuntamente ao seu esposo, nos é possível conhecer ainda mais o seu percurso artístico. A obra *Caricatura de Pedro Vitorino*, 1912, (**imagem n.º144**), um exemplo da já citada proximidade com os membros familiares, apresenta o gesso esculpido do homenageado, seu cunhado, com o corpo levemente pendente à esquerda, com um dos braços em movimento, a gesticular, e o outro pousado no bolso do sobretudo vestido. Segundo a ficha catalográfica, da Coleção Vitorino Ribeiro, a qual tivemos acesso, possui a assinatura “Alice”, que infelizmente não é visível pela imagem, além de estar atualmente com “um dos braços partidos”.

A outra obra é o *Retrato de Emanuel Ribeiro*, (**imagem n.º145**), *ainda jovem*, seu marido. No trabalho fica evidente a assinatura da artista, na parte frontal do busto. A escultura apresenta a figura masculina vestida com um casaco e uma camisa de gola alta com um lenço. A expressão do busto evoca características neoclássicas, pela postura e não expressão de sentimentos, em uma postura impassível no rosto. Levantamos essa afirmação pela proximidade figurativa com uma outra obra da artista, provavelmente um estudo de esculturas clássicas, na qual representa o busto do imperador Júlio César (**imagem n.º146**), na qual aparece parcialmente a assinatura, com o apelido Azevedo, da escultora na sua base.



Imagem n.º145: *Retrato de Emanuel Ribeiro*, 55 cm x 27 cm, s/d, Alice d’Azevedo. Colaboração da Câmara Municipal do Porto, Acervo Museu e Bibliotecas do Porto, Coleção Casa Vitorino Ribeiro”. CVR.1951.24.00057.



Imagem n.º146: *Júlio César Augusto*, 53 cm x 23 cm, s/d, Alice d’Azevedo. Colaboração da Câmara Municipal do Porto, Acervo Museu e Bibliotecas do Porto, Coleção Casa Vitorino Ribeiro”. CVR.1951.24.00065.



Imagem n.º147: *Retrato de Emanuel Ribeiro*, 40 cm x 29 cm, 1928, Alice d’Azevedo. Colaboração da Câmara Municipal do Porto, Acervo Museu e Bibliotecas do Porto, Coleção Casa

Seu marido, Emanuel Ribeiro, foi seu modelo por pelo menos mais três momentos. Alice d’Azevedo executou uma cabeça, em gesso (**imagem n.º147**), alguns anos depois. Nesta, as feições de seu marido apresentam já o peso da idade, apesar de bastante similar, em linhas gerais, com a pose frontal do busto anterior, embora a roupa não esteja representada. Esta cabeça “mais velha” aparece assinada e datada com o ano 1928 e será possivelmente a obra mencionada no catálogo da Exposição da obra feminina antiga e moderna, de 1930. As outras duas estatuetas, em bronze ainda iniciadas na modelação geral, apresentam caricaturas de Emanuel Ribeiro em poses distintas. A primeira delas (**imagem n.º148**), aparece vestida com um sobretudo e chapéu, as mãos dentro dos bolsos, em

uma pose que indica que a personagem está a observar algo acima de sua altura. Característica de outras imagens modeladas pela escultora, essa caricatura também apresenta a base arredondada e, apesar de não termos informações técnicas, pelas imagens, parecem ser de pequena dimensão, aproximadamente 30 cm de altura, em uma base de 10 cm. A segunda imagem (**imagem n.º149**), segue o mesmo estilo de execução, apesar de estarem indicadas com uma diferença de 20 anos entre a realização de uma e de outra. Emanuel Ribeiro apresenta-se sentado, o semblante e o tratamento dos cabelos sugere também a passagem do tempo, como vimos na representação dada aos bustos anteriores. As pernas estão cruzadas e servem de apoio ao livro, sobre o qual a personagem debruça a



Imagem n.º149: Estatueta em bronze caricatural de Emanuel Ribeiro, por Alice de Azevedo, 193?. Arquivo Municipal do Porto, Foto Guedes 1885-1932.

sua atenção. A poltrona é executada com detalhes nas laterais, atenção que é dada também à roupagem, na qual podemos ver o caimento do tecido, uma linha mais fina e mais bem acabada, em comparação com as demais estatuetas que aqui evidenciamos. O material utilizado é o bronze e pela escala da fotografia

acreditamos que siga o tamanho também das anteriores, em pequena escala. Sobre os demais trabalhos a que tivemos acesso, apresentamos a obra *Menina com laço*, executada em 1910, (**imagem**



Imagem n.º148: Estatueta em bronze caricatural de Emanuel Ribeiro, por Alice de Azevedo, 191?. Arquivo Municipal do Porto, Foto Guedes 1885-1932.



Imagem n.º150: *Menina com Laço*, 58 cm x 38 cm, Alice d'Azevedo. Colaboração da Câmara Municipal do Porto, Acervo Museu e Bibliotecas do Porto, Coleção Casa Vitorino Ribeiro". CVR.1951.24.00061

n.º150). Apresenta um busto, em gesso, feminino juvenil, com um gesto delicado voltado para baixo, com um ar tristonho. A roupagem caracteriza-se por um vestido descido na altura dos ombros, mais descaído pelo ombro direito. Os cabelos são cacheados e curtos, adornados com um grande laço reforçando a imagem pueril dos demais gestos do rosto que conjugam a obra. A modelagem de crianças vai ser visível em mais duas obras identificadas, podemos conjecturar que possam ter sido mais familiares retratados, embora não tenhamos documentação que possa sustentar essa afirmação. O primeiro um *busto de rapaz/criança*, (**imagem n.º151**), em apresentação frontal, transparecendo um ar sério, lábios em certo tensionamento, os cabelos são modelados em franja, um corte de cabelo típico de



Imagem n.º151: *Busto de Rapaz*, s/d, 13 cm x 17 cm, Alice d'Azevedo. Colaboração da Câmara Municipal do Porto, Acervo Museu e Bibliotecas do Porto, Coleção Casa Vitorino Ribeiro". CVR.1951.24.00041.



Imagem n.º152: *Busto de rapaz/criança*, 28/06/1907, 52 cm x 28 cm, Alice d'Azevedo. Colaboração da Câmara Municipal do Porto, Acervo Museu e Bibliotecas do Porto, Coleção Casa Vitorino Ribeiro". CVR.1951.24.00060.

crianças mais novas. Não temos a data de execução da obra, embora pelo traço mais simples, sem grandes refinamentos, possa indicar que seja um estudo prévio, ainda no início de sua execução. O segundo, um *busto de criança*, (**imagem n.º152**), assinado e datado em 28/06/1907?, aparentando ser mais velha que a anterior e a segurar um instrumentos à frente do corpo, com as duas mãozinhas. A pose do corpo é inclinada, como se estivesse a movimentar o bastão, talvez a cozinhar, em uma atitude de completa concentração. O



Imagem n.º153: *Busto de senhora*, s/d, 59 cm x 43 cm, Alice d'Azevedo. Colaboração da Câmara Municipal do Porto, Acervo Museu e Bibliotecas do Porto, Coleção Casa Vitorino Ribeiro". CVR.1951.24.00059.

bastão aparece somente na foto da ficha de registro da Casa-Museu Vitorino Ribeiro, na imagem enviada em alta resolução o bastão não aparece. Outra obra que apresentamos, denomina-se *Busto de Senhora*, (**imagem n.º153**) representa uma jovem, com leve ar de sorriso, um vestido drapeado e

decorado com uma flor ao peito. Seu cabelo está preso com um laço no alto da cabeça. Há



Imagem n.º154: *Busto de senhora*, s/d, 22 cm x 35 cm, Alice d'Azevedo. Colaboração da Câmara Municipal do Porto, Acervo Museu e Bibliotecas do Porto, Coleção Casa Vitorino Ribeiro". CVR.1951.24.00062.

outra obra denominada *Busto de Senhora*, (**imagem n.º154**), representando uma senhora mais velha e em uma configuração que não vimos em nenhuma das obras anteriores. O trabalho no rosto é bastante detalhado, as linhas do tempo e as expressões são evidentes, um sorriso destaca-se marcando ainda mais a linguagem de felicidade.

Existe ainda a indicação de outra peça (**imagem n.º155**) denominada *Catarina de Sena*³⁴⁹, que era desconhecida bem como as anteriores aqui mostradas. Foi possível localizar estas obras, através do levantamento documental e cruzando fontes anteriormente trabalhadas.

Novamente a imprensa da época confundiu os nomes de Alice d' Azevedo e Ada da



Imagem n.º155: *Santa Catharina de Sienna*, s/d, *Ilustração Portuguesa*, nº 176, de 05 de julho de 1909.

Cunha, ambas escultoras portuenses e discípulas de mérito de António Teixeira Lopes, como ocorreu no caso da obra *Infância de Jesus*, já aqui mencionadas. O artigo nomeia Ada da Cunha, equivocadamente, apresentando também uma imagem desta artista, que sabemos hoje é a imagem de Alice d' Azevedo, mesma fotografia do postal endereçado ao mestre, assinado por "Azevedo", (**ver imagem n.º138**). A matéria ainda traz a fotografia da obra *Santa Catharina de Sena*, na qual vemos a representação da santa italiana a segurar a cruz com ambas as mãos. Não obtivemos mais detalhes, como, por exemplo, o ano de execução ou as dimensões da mesma. A modelagem da obra condiz com as demais que aqui vimos, tanto no tratamento da roupagem, quanto à utilização da base redonda que aparece em todos os trabalhos escultóricos de pequena dimensão da

³⁴⁹ Cf. QUEIROZ, Ana Paula Pereira - *A criação escultórica feminina em Portugal (1891-1942)*. Lisboa: Universidade Aberta, 2003. Dissertação de Mestrado em Estudos sobre as Mulheres.

artista. Por fim, como sublinhamos anteriormente, o conjunto de obras conhecidas de Alice d'Azevedo, ainda que a artista tenha optado pela vida doméstica, apresenta-se como um legado importante a que temos acesso hoje. Das escultoras que fizeram a sua formação no final do século XIX, logo após a permissão da matrícula feminina, Azevedo é uma das que mais trabalhos chegaram até nós, com a possibilidade de estudarmos e compreendermos a sua trajetória.

Ada da Cunha - (Vila do Conde, 11-09-1886 - Porto, 04-06-1981)³⁵⁰



Imagem n.º 156: Detalhe. retrato de Ada

A escultora Ada da Cunha, (**imagem n.º156**), nasceu na freguesia de Vila do Conde, Porto, em 11 de Setembro de 1886. Filha de Jorge da Cunha, telegrafista, natural de Porto de Mós e de Clothilde Cunha, natural de Lisboa, segundo consta em seu registo de batismo, na igreja, em 11 de Outubro de 1886. Casou com o arquiteto António Pereira Pinto Bravo³⁵¹, na freguesia de Queluz, Sintra, em 4 de Julho de 1928, tendo enviuvado a 29 de novembro de 1945. A artista fez a sua formação no curso de escultura da Academia Portuense de Belas-Artes entre 20/10/1901 e 26/10/1907, formação até ao 4º ano³⁵² e,

posteriormente, atuou como docente no Liceu Nacional Feminino do Porto³⁵³. Inicialmente foi discípula do artista José de Brito (1855-1946), mas atingiu notoriedade através do mestre e amigo escultor António Teixeira Lopes³⁵⁴. O famoso artista dirigiu-lhe elogios em uma correspondência enviada em 16 de Junho de 1910³⁵⁵. Através desse documento podemos ver

³⁵⁰ Documento de registo de baptismo. Ver nota de rodapé n.º 58.

³⁵¹ Informação inédita que corrobora a assinatura com a “adoção de mais um apelido”. Cf. LEANDRO, Sandra - **Ada da Cunha «uma irresistível vocação»**. In LEANDRO, Sandra, SILVA, Raquel Henriques da - (Coord.) 2016, *Op.cit.*, p.39.

³⁵² Inventário Alumni (1863-1957). Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

³⁵³ Catálogo do Grande Certamen d'Arte. Palácio de Cristal Portuense. Junta Patriótica do Norte, 1917.

³⁵⁴ QUEIROZ, Ana Paula Pereira - 2003, *Op.cit.*, p. 32.

³⁵⁵ *Senhoras em Evidência*. Serões Revista Mensal Ilustrada, n.º 62, 1910.

detalhes pessoais dos artistas, a necessidade do descanso, sublinhado pelo professor, para que sua discípula pudesse retomar a felicidade inerente ao exercício da profissão. Na correspondência referenciada³⁵⁶, Teixeira Lopes nos diz:

“Exm^a Amiga e prezada discípula,

Dois meses de descanso são muito necessários, mas agora torna-se também necessário retomar os seus estudos, voltar ao trabalho bendito que, só esse é capaz de nos conceder aquela felicidade e aquele bem estar consolador que muitos não conhecem. Sabe como eu aprecio as suas aptidões para a escultura, estando há muito convencido que tem diante de si um lindo futuro, em Portugal, onde poucas senhoras se entregam seriamente às artes ou à ciência. Tirando-as do assunto ‘toilette’ pouco mais as interessa na vida. Seja artista, mas seja-o a valer, entregue-se completamente, incondicionalmente a esse ideal, aceitando as rosas e os espinhos. São muitos esses espinhos, é verdade, e, como eu os conheço bem! Mas, a minha Amiga, há consolações e essas só a arte as pode dar. Trabalhe muito e sempre. Os trabalhos que tem feito são uma boa promessa. O busto d’El-Rei tem qualidades pouco vulgares, não obstante ser feito de fotografias, trabalho sempre ingrato, que daria imensas dificuldades fosse a quem fosse. Os outros trabalhos em bronze e em mármore tem um estilo que me agrada, sem ‘maneirismos’, coisa detestável em arte, principalmente na escultura que é uma arte nobre entre todas. Devemos procurar a verdade; só o que tem a impressão da vida tem direito a atravessar os séculos, mas há coisas que a escultura não suporta. Esperando vê-la breve no seu posto, animada para novas lutas, e mandando-lhe lembranças com muitos cumprimentos para a sua mãe.

Amigo dedicado,
Teixeira Lopes



Imagem n.º157: Busto de S. M. El-Rei D. Manuel II. O Occidente, 33º ano, XXXIII Volume, nº1131, 30 de Maio de 1910. 3ª Exposição da Sociedade de Belas Artes do Porto.

Para além dos elogios e dos conselhos para a profissão, evoca que ser artista tem que ser para valer, entregar-se de corpo e alma, abarcando o ônus e o bônus derivados. Fica também evidente o talento que o mestre observa em sua aluna e a maneira como expressa o sentimento pela escultura. Outro aspeto que nos chama a atenção é saber que uma das obras de Ada da Cunha, nomeadamente o *Busto de S.M. El-Rei D- Manuel II*, foi executada sem a presença do “modelo”. Teixeira Lopes expõe que a escultora modelou através de fotografias, sem deixar de frisar que, apesar de ser uma tarefa árdua, ainda mais para uma jovem artista, ela conseguiu realizar um trabalho aprimorado, o qual podemos observar na imagem (n.º157):

³⁵⁶ *Idem.*

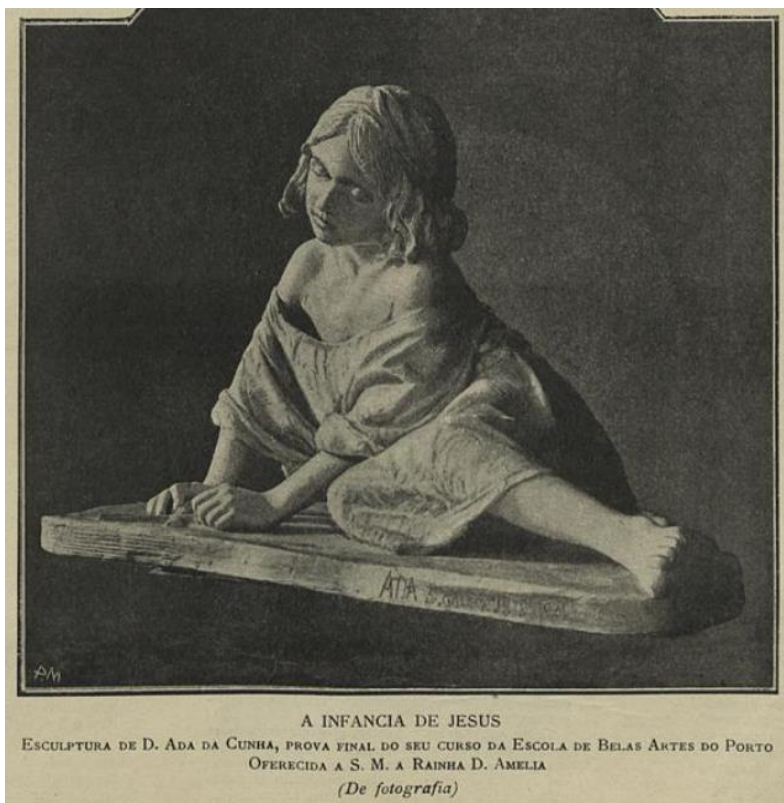


Imagem n.º158: Infância de Jesus, 585mm x 840mm x 540mm. O Occidente, n.º1080, 30 de Dezembro, 1908, p.282.

Como vimos, Ada da Cunha iniciou seus estudos na APBA em 1901 e, ainda que o registo a coloque matriculada até 1907, no 4º ano, sabemos por outra fonte documental³⁵⁷ que a artista finalizou o 5º e último ano do curso de escultura, em 1908. Importa mencionarmos que, dentre as esculturas aqui estudadas, Ada da Cunha é a que mais encontramos alusões em periódicos, juntamente com a Duquesa de Palmela, que abordaremos também neste capítulo. Segundo a mesma fonte³⁵⁸, a prova final do curso de escultura foi executada através

de um complexo tema³⁵⁹ imposto para os alunos do 5º ano. O resultado executado pela “aluna distintíssima” apresenta “qualidades de imaginação e de composição” de uma escultora de “brilhante futuro”. A obra denomina-se *Infância de Jesus*, (**imagem n.º158**), realizada com “perfeita maestria de composição, de simplicidade e de graça comunicativa”. A escultura ganhou notoriedade rapidamente, ao ser publicada em outros meios de comunicação. Também referindo-a como o projeto resultante das provas finais do curso de escultura, com a nota de 17 valores, sublinhando com outros elogios a sua mestria e classificação. A obra estampou a capa da edição natalícia da revista *O Occidente*, no final do ano de 1908, onde podemos ler:

³⁵⁷ *Ilustração Portuguesa*. n.º 154, Lisboa, 1 de Fevereiro de 1909, p. 160.

³⁵⁸ *Idem*.

³⁵⁹ A escultora Alice de Azevedo, que será a seguir referida, também finalizou o curso de escultura com o mesmo tema. Inclusive, as obras são confundidas em descrições da época. Um equívoco apontado por Sandra Leandro, a qual agradecemos o aviso para essa investigação. Apresentaremos a imagem inédita, do trabalho homónimo de Azevedo, no seguimento deste capítulo.

Ainda bem que podemos ilustrar essa primeira página com uma obra original de estimado valor, saída das mãos de uma discípula de Teixeira Lopes, que apenas completando o seu curso, onde alcançou 17 valores, se pode já apresentar como artista de prometedor talento, sabendo aproveitar as lições do mestre (...) A *Infância de Jesus* é uma prova do que afirmamos, pois que não sendo fácil dar à figura aquele misto de divina e humana que caracteriza o Redentor da Humanidade, a sr^a D. Ada da Cunha conseguiu realizar esse ideal no seu pequenino Jesus, dando ao barro de que o formou a perfeita forma humana e ao mesmo tempo o sentimento angélico, suave, amável da Divindade. A concepção é original, aproveitando a lenda de que, Jesus nos seus inocentes entretenimentos de infância brincava com uma cruzinha, que mais tarde seria o instrumento do seu suplício. (*O Occidente*, n.º1080, 30 de Dezembro, 1908, p.282.).

A obra *Infância de Jesus* torna-se ainda mais significativa por compor a capa da revista e ter a sua execução por uma artista mulher; bem como ter sido agraciada com a Medalha de 3^a Classe, na exposição da SNBA em 1910³⁶⁰. Na atmosfera da obra, há o relato da visita do rei D. Manuel II e da rainha D. Amélia ao ateliê de Teixeira Lopes. O encanto causado em suas majestades terá sido tamanho, que a mesma lhes foi oferecida pelas mãos da própria artista. A escultura também aparece em um cartão postal dirigido ao escultor António Teixeira Lopes e assinado por Ada da Cunha³⁶¹, **(imagem n.º159)**. O que endossa o imenso valor e originalidade presentes na composição, oriundas das mãos de sua criadora e também das indicações de seu mestre. A obra exala uma dicotomia entre os conceitos de divino e humano, como é comum encontrarmos na representação bíblica de Jesus.

Esta escultura, primícia da novel artista, foi muito apreciada por Sua Magestade a Rainha D. Amélia, quando visitou, em Gaia, o *atelier* de Texeira Lopes, onde estava exposta, o que deu lugar à sr^a D. Ada da Cunha a oferecer à Augusta Princesa, que se dignou aceitá-la. Aceite também a gentilíssima artista as nossas felicitações pela sua bela obra, que tão auspiciosa carreira lhe promete na arte portuguesa. (*O Occidente*, n.º1080, 30 de Dezembro, 1908, p.282).

³⁶⁰ Grêmio Artístico e Sociedade Nacional de Belas-Artes. Prêmios Conferidos 1891-1918, p.61.

³⁶¹ Postal com a fotografia da obra “Infância de Jesus”, oferecida por Ada da Cunha à Teixeira Lopes. “Ao meu Mestre com a maior estimada consideração e admiração, Ada da Cunha”. 15/12/1908. Fonte: Casa Museu Teixeira Lopes. Atualmente, como referido por Sandra Leandro, a escultura encontra-se na Fundação Casa de Bragança, a qual deixamos os nossos agradecimentos, pelo envio de imagens e informações técnicas.



Imagem n.º159: Postal por Ada da Cunha à Teixeira Lopes. 15/12/1908. Fonte Casa-Museu Teixeira Lopes.

Ada da Cunha participou de várias exposições durante a primeira década do século XX, tanto na cidade de Lisboa, quanto na cidade do Porto. A primeira de que temos registro é a de 1910, na Sociedade Nacional de Belas-Artes (Lisboa), apresentando as obras já mencionadas, *Infância de Jesus* e *Busto de S.M. El-Rei D- Manuel II*; para além do *Busto de Criança* (**imagem n.º160**), pertencente a Mme. Nogueira Leite Pinto³⁶²; e *Cabeça de Negro* (**imagem n.º161**), um busto que faz parte do acervo do Museu Nacional Soares dos Reis. Esta última peça acreditamos ser a mesma que aparece em alguns catálogos e periódicos com o nome *Cabeça de Preta*. Obra que também surge adjetivada na imprensa³⁶³ à época como “bem modelado e de perfeita exposição” por sua “distinta escultora e discípula de Teixeira Lopes”.

³⁶² QUEIROZ, Ana Paula Pereira - 2003, *Op.cit.* p. 32.

³⁶³ *O Occidente*, n.º1134, 30 de Junho, 1910, p.147.



Imagem n.º160: Obra “Busto de Creança”, Ada da Cunha. *Serões Revista Mensal Ilustrada*, n.º 62, 1910.



Imagem n.º161: *Cabeça de Negro*. *Ilustração Portuguesa*, n.º182, 16 de Agosto de 1909, p. 200.

Ada repete a participação na exposição da SNBA, no ano de 1913, com a obra *Amuo*, (**imagem n.º 162**) e em 1914, com as obras: *Amuo* (novamente), *Escudo da República Portuguesa*, (**imagem n.º163**)³⁶⁴ e *Garoto dos Jornais* (**imagem n.º164**). As duas primeiras publicadas no *Jornal Diário de Notícias* e a última na *Ilustração Portuguesa*, a propósito da divulgação da referida exposição^{365 366}.

³⁶⁴ Ver Anexo IV, carta de Ada da Cunha para Teófilo Braga, Presidente da República Portuguesa, “mencionando estar a fazer um baixo relevo, no qual pretende sintetizar o escudo da República Portuguesa, explicando a escultura e pedindo opinião sobre a cruz que tenciona colocar.” De 05 de Março de 1911. Arquivo Histórico do Governo dos Açores. Cota: APTB/Cx207/062.

³⁶⁵ Agradecimentos ao colega João Francisco Correia Fialho, que encontrou a imagem e partilhou conosco, enriquecendo ainda mais este trabalho.

³⁶⁶ *Ilustração Portuguesa*. II Série, n.º 432, Lisboa, 1 de Junho de 1914, p. 677.



Imagem n.º162: Amuo. Diário de Notícias, 16 de maio de 1914.



Imagem n.º163: Escudo da República Portuguesa. Diário de Notícias, 16 de maio de 1914.



Imagem n.º164: *Garoto dos Jornais*. Ilustração Portuguesa. II Série, n.º 432, Lisboa, 1 de Junho de 1914, p. 677.

Os três trabalhos são destacados como: “obras de arte que fazem honra a autora e que demonstram, a par de um verdadeiro talento, a mais perfeita segurança e maestria nos processos de execução.” (Diário de Notícias, 16 de maio de 1914). Há de se destacar as várias outras referências à exposição de 1914 na imprensa e, principalmente, a ênfase dada à presença artística feminina, denominada como uma “avalanche de senhoras” e destacando entre outros nomes, o de Ada da Cunha; o trecho então revela:

“Da avalanche de senhoras, salva-se D. Adelaide Lima Cruz, *na violinista*, Philomena de Freitas, D.

Sofia Baerlein - e na escultura, com o *Garoto dos Jornaes*, D. Ada da Cunha”³⁶⁷. No número seguinte, desta revista, podemos ler mais um elogio aos trabalhos da artista: “No último número da Revista já apreciamos, os trabalhos da sr^a. Ada da Cunha, que é uma das mais ilustres

³⁶⁷ *O Occidente*. 37º Ano, XXXVII Volume, n.º 1275. 30 de Maio 1914, p. 176.

expositoras deste certâmen”³⁶⁸. A obra em questão foi referenciada por trabalhos anteriores, os quais já citamos, tanto na bibliografia, quanto no estado da arte e no início deste capítulo. Entretanto enfatizamos as imagens inéditas reveladas por essa investigação, de uma obra que até ao momento sabíamos da existência apenas através dos relatos de participação em eventos expositivos. Uma tarefa que buscamos executar com todas as obras encontradas de nossas artistas, foi a de tentar perceber o local em que essas peças se encontram, ou estiveram, por um dado período. Com a obra *Garoto dos Jornais* isso nos foi possível. Através de uma fonte utilizada por Sandra Leandro³⁶⁹, soubemos que a obra tinha sido exposta na Associação dos Jornalistas e Homens das Letras do Porto. Entramos em contacto com a instituição e, por correio eletrónico³⁷⁰, nos foi informado que a peça de fato lá se encontra, tendo figurado, em tempo incerto, na sala de estar da Associação. Infelizmente a escultura foi danificada após obras de construção civil no espaço e, neste momento, possuímos somente uma fotografia parcial dos danos (**imagem n.º 165**). Fica o aviso e o desejo de que essa obra seja restaurada pela instituição que a detém, para que possamos preservar o património de valor incalculável para a História da Arte e das mulheres artistas em Portugal.



Imagem n.º165: Garoto dos Jornais. Peça danificada. Associação dos Jornalistas e Homens das Letras do Porto, 2023.

Das três obras apresentadas, no ano de 1914, localizamos também a documentação a respeito de mais uma delas, executada em 1911: *O Escudo da República Portuguesa* (**imagem n.º 163**). A fonte³⁷¹ é uma missiva da artista para o então presidente do governo provisório da República Portuguesa, Teófilo Braga, pela qual manifesta detalhes do seu trabalho atual. Dirige as palavras de modo respeitoso, pedindo alguns minutos do “precioso tempo” e desculpas pelo pedido direto, sem a recomendação de “alguma pessoa benévola”. Faz inicialmente referência

³⁶⁸ *O Occidente*. 37º Ano, XXXVII Volume, n.º 1276. 30 de Maio 1914, p. 186.

³⁶⁹ LEANDRO, Sandra - **Ada da Cunha «uma irresistível vocação»**. In LEANDRO, Sandra, SILVA, Raquel Henriques da - (Coord.) 2016, *Op.cit.*, p.39.

³⁷⁰ Agradecemos a senhora Manuela Espírito Santo, que nos forneceu as informações e a fotografia do estado da peça atual.

³⁷¹ Carta de Ada da Cunha para Teófilo Braga, Presidente da República Portuguesa, “mencionando estar a fazer um baixo relevo, no qual pretende sintetizar o escudo da República Portuguesa, explicando a escultura e pedindo opinião sobre a cruz que tencionava colocar.” De 05 de Março de 1991. Arquivo Histórico do Governo dos Açores. Cota: APTB/Cx207/062. Ver no anexo VI com a transcrição na íntegra do documento.

ao seu mestre, Teixeira Lopes e discorre sobre o novo trabalho, em finalização: “Um baixo-relevo, em que pretendo sintetizar o que desejarei chamar o *escudo da República Portuguesa*, condensando, como em sedimentos sucessivos, o que entendo como a gênese da nossa nacionalidade” (DA CUNHA, 1911, p. 2 e 3, Grifo nosso). A artista então detalha os aspectos iconográficos que fez uso, indicando cada qual com suas especificidades. Revela que o trabalho já foi visto pelo então Ministro da República Dr. Afonso Costa, recebendo desse “palavras animadoras” e pede, ao presidente, considerações sobre as questões colocadas, ao nosso entender, com o objetivo de agradar o encomendante da obra, o Estado Português, na figura de seu máximo representante. Sublinha também aspetos sobre a encomenda da obra, em que a artista mostra uma preocupação em previamente considerar as opiniões de terceiros.

Alguns anos depois, em 1916, esculpiu o *Busto do Exmo. Sr. Raul Dória*³⁷², exibido publicamente em 1917³⁷³. Inicialmente o busto estava exposto na escola fundada pelo homenageado, na cidade do Porto e, quase seis décadas depois, deslocado para as proximidades. Foi reinaugurado no dia 15 de Setembro de 1972, no Largo Dr. Tito Fontes, passando para a tutela do município, como revela o estudo de José Guilherme Ribeiro Pinto de Abreu:

Em 72, era reimplantado na Praça do Dr. Tito Fontes um pequeno monumento a Raul Dória, composto por busto, em bronze, modelado em 16, pela discípula de Teixeira Lopes D. Ada da Cunha, colocado sobre uma pilha de livros em mármore, de nova factura, para assinalar o local onde antes da construção do novo edifício do Jornal de Notícias se erguia a Escola Raul Dória, no átrio da qual se encontrou durante o período do seu funcionamento o referido busto. (ABREU, 2005,p.80).

Infelizmente o busto foi furtado em 23 de Outubro de 2015, restando somente o plinto sob o qual repousava. Da peça desaparecida vemos somente algumas fotografias, (**imagens n.º 166 e 167**) e a informação da Câmara Municipal do Porto que diz:

“o pequeno monumento composto por busto em bronze, assinado "ADA/1916", assente sobre dois livros em mármore. (...) No local ainda permanece o plinto granítico com dois livros em mármore, na expectativa de que venhamos a conseguir devolver o busto. As diligências

³⁷² Raul Montes da Silva Dória (1878-1922), professor e pedagogo portuense. Fundador de uma escola, na cidade do Porto, no início do século XX, aos 24 anos. Instituição que seguia a “tónica no ensino prático e material didático próprio”. Cf.

<https://www.adporto.dglab.gov.pt/index.php/25-extensao-cultural-educativa/234-25-anos-25-temas-9> Acesso em: Agosto 2023.

³⁷³ Catálogo do Grande Certamen d'Arte. Palácio de Cristal Portuense. Junta Patriótica do Norte, 1917.

efetuadas até agora, não nos permitiram a realização de uma réplica do busto por falta de elementos (molde). Infelizmente, a reprodução 3D ainda não é acessível.”³⁷⁴



Imagem n.º 166: *Busto do Exmo. Sr. Raul Dória*, executado em 1916. Imagem disponível em: <https://etcetajornal.pt/j/2019/06/raul-doria/>



Imagem n.º 167: Plinto do monumento, furtado em 2015. Disponível em: <https://monumentosdesaparecidos.blogspot.com/2019/06/o-busto-de-raul-doria-porto.html>.

No total, em concordância com a documentação investigada são conhecidas dez (10) obras da escultora Ada da Cunha, apesar da imagem a seguir, **(imagem n.º 168)**, de parte de seu ateliê, revele um conjunto possivelmente maior. As que já citamos, agora por ordem cronológica, são: 1908 - *Infância de Jesus*; 1909 - *Cabeça de Negro*; 1910 - *Busto de S.M. El-Rei D- Manuel II e Cabeça de Criança*; 1911 - *Escudo da República Portuguesa e Amuo*; 1914 - *Garotos dos Jornais*; 1916 - *Busto do Exmo. Sr. Raul Dória*; s.d. *Busto do Exmo. Sr. Barbosa Gama* e s.d. *Busto de Rodrigues de Freitas*.

³⁷⁴ Agradecimentos pela atenção e dedicação da Técnica Superior Dra. Maria Augusta Pires Marques Martins, funcionária do Departamento Municipal de Gestão do Património Cultural, através de correio eletrónico, entre Março e Julho de 2023.



Imagem n.º168: Detalhe do ateliê da artista Ada da Cunha. Ilustração Portuguesa. n.º

Margarida Borges Gomes d'Alcantara (Simões de Almeida)³⁷⁵ (24/06/1891 - 17/02/1953³⁷⁶)

A escultora e pintora açoriana, Margarida d'Alcântara, nasceu na cidade da Ribeira Grande (Conceição), ilha de São Miguel, em 24 de junho de 1891, assento de nascimento, n.º 79. Filha de António Borges d'Alcântara, juiz de direito, natural do concelho d'Oliveira do Hospital, Coimbra e de Maria Izabel Cabido Gomes d'Alcântara, proprietária, natural da Ribeira Grande, ilha de São Miguel, Açores. Observamos pela sua filiação, que Margarida advinha de uma família de posses e de uma classe social elevada, fator comum para uma mulher, à época, adentrar no mundo das artes, como já analisamos anteriormente. Porventura desta condição é provável que tenha tido acesso a grandes nomes da arte portuguesa, que acabaram

³⁷⁵ Conhecida também pelos nomes: Margarida Borges de Alcântara, Margarida de Alcântara Simões de Almeida. Cf. Diário do Governo. III série, n.º 226. 28 de Setembro de 1951, p. 1816.

³⁷⁶ Registos Paroquiais. São Miguel, Ribeira Grande (Conceição), livro de 1891.

por ser seus mestres. São eles o escultor José Simões de Almeida Sobrinho (1880-1950)³⁷⁷, futuramente seu marido, Constâncio da Silva (1881-1949) e Carlos Reis (1863-1940), na pintura³⁷⁸. Dos seus trabalhos conhecidos fazemos referência:

Produziu obra de pintura, como atesta a sua participação aos vinte e dois anos com a pintura *Natureza-morta* na «Segunda Exposição de Belas-Artes» realizada, em 1914, nas salas do Paço do Barão da Fonte Bela, em Ponta Delgada. Neste certame, Margarida Alcântara apresentou três esculturas em gesso e bronze, intituladas *Busto de rapariga*, *Velho modelo* e *Velha*. No ano ulterior, volta a expor no mesmo edifício por ocasião da «Terceira Exposição de Belas-Artes», inaugurada a 9 de maio de 1915, onde participou com a escultura *Preparando o anzol*.³⁷⁹

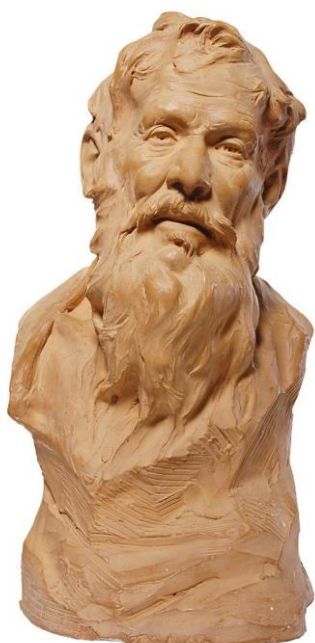


Imagem n.º169: *Busto de velho*, 1914, gesso patinado, 58 x 28 x 26 cm. Museu Carlos Machado, inventário MCM5863. Coleção Particular.

Há o registo da sua participação também na 12^a Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, com duas obras, designadamente, *Busto de velho - estudo* e *Busto de velha - estudo*, em 1915³⁸⁰. Encontramos ambos trabalhos através do Catálogo Coletivo de Museus - Património Museológico dos Açores. A obra *Busto de velho*, (**imagem n.º169**), possui as dimensões de 58 x 28 x 26 cm e foi executada em 1914, em gesso patinado, segundo o próprio catálogo a obra:

Este busto representa uma figura de homem ancião com longas barbas, bigode e cabelo revoltado com madeixas sobre a fronte. A figura é retratada em posição frontal e reclina a cabeça ligeiramente para a direita, dirigindo o olhar na direção do observador. A cabeça está disposta sobre uma base irregular de tratamento inacabado que contrasta com o detalhe da modelação anatómica do rosto.³⁸¹

³⁷⁷ QUEIROZ, Ana Paula Pereira - 2003, *Op.cit.*, p. 36.

³⁷⁸ Informações obtidas na página do Museu Carlos Machado. Disponível em: <https://ccmuseus.azores.gov.pt/index.php/Detail/entities/2733> Acesso em: Março de 2023.

³⁷⁹ Informações colhidas através da página arquivo.pt, que recupera páginas de internet inativas. Fonte: <https://arquivo.pt/wayback/20200902131108/http://museucarlosmachado.azores.gov.pt/bustodevelho> Acesso em Maio de 2023.

³⁸⁰ QUEIROZ, Ana Paula Pereira - 2003, *Op.cit.* p. 36.

³⁸¹ Informações obtidas na página do Museu Carlos Machado. Disponível em: <https://ccmuseus.azores.gov.pt/index.php/Detail/entities/2733> Acesso em: Março de 2023.



Imagem n.º170: *Busto de velha*, 1930, bronze, 52 x 26 x 16 cm. Museu Carlos Machado, inventário MCM5850.

O trabalho revela uma riqueza de detalhes, nas feições do rosto e na barba, que destacam os atributos artísticos da escultora. A boca levemente entreaberta e os olhos a fixar o observador, com certa calma e ternura, conjugam com o reclinar da cabeça, apontado pela citação. A diferença entre o tratamento da cabeça e a base inacabada indicam o caráter de estudo da obra, deixada ainda em processo de execução. Diferente do trabalho a seguir, *Busto de senhora*, (**imagem n.º170**), que já aparece finalizado e forjado em bronze. Apresenta a mesma delineação afinada que evidencia todos os traços do rosto envelhecido da personagem que intitula a obra. A base em cubo sustenta o peso da escultura, que apresenta um leve jogo anatômico de tronco e pescoço, como se estivesse a observar algo com atenção. A descrição da obra, em seu catálogo, expressa:

Este busto representa uma figura de mulher anónima de idade avançada, em posição frontal, com ligeira rotação da cabeça para a esquerda. O cabelo está recolhido atrás da nuca e a face reflete com realismo os traços fisionómicos da personagem salientando as rugas e a flacidez da epiderme. A figura assenta sobre uma base regular de superfície lisa e brilhante.³⁸²

Como referido, foi discípula e esposa de José Simões de Almeida Sobrinho, casados segundo o regime de comunhão geral de bens, momento em que passou a assinar o nome Margarida Borges d'Alcântara Simões de Almeida. Com quem aprendeu, possivelmente, a prática escultórica, dado que não localizamos nenhum registro em seu nome na ARBA, instituição em que seu marido foi professor, na cadeira de escultura, em 1915 e, pelo resultado de seus trabalhos aqui expostos, apresentava bastante aptidão para a modelagem. Desta união nasceu um filho, Manuel d'Alcântara Simões de Almeida, único herdeiro de seus pais, e que aparece abaixo, (**imagem n.º171**):

³⁸² Informações obtidas na página do Museu Carlos Machado. Disponível em: <https://ccmuseus.azores.gov.pt/index.php/Detail/entities/2733> Acesso em: Março de 2023.



Imagem n.º171: Estatuária do mestre Simões de Almeida, retrato do filho do escultor posando, 1930, Arquivo Municipal de Lisboa. Cota EFC00066.

Manuel participou efetivamente da vida artística do pai, Simões de Almeida Sobrinho, como revela a fotografia, em que vemos também ao fundo o busto esculpido do filho na mesma posição de perfil. A incógnita é se foi esculpido pela mãe Margarida, ou pelo pai, mas, seguramente, a família relacionava-se no ambiente do ateliê em conjunto. Em mais uma referência familiar, aparece também o busto do escultor José Simões de Almeida (tio). Margarida e Simões de Almeida Sobrinho estiveram casados até o falecimento deste, a 02 de Março de 1950³⁸³.

Maria da Glória Ribeiro da Cruz - (Porto, 3/07/1891³⁸⁴ - ?)

Maria da Glória Ribeiro da Cruz, nasceu na cidade do Porto em 1891. Filha de Elvira Ernestina Pinto da Cruz Ribeiro e do pintor e professor João Augusto Ribeiro (1860-1923)³⁸⁵,

³⁸³ Diário do Governo. III série, n.º 226. 28 de Setembro de 1951, p. 1816.

³⁸⁴ SALDANHA, Sandra da Costa - Maria da Glória Ribeiro da Cruz In CASTRO, Zília Osório de - ESTEVES, João - Feminae. Dicionário Contemporâneo. Lisboa: Editorial do Ministério da Educação e Ciência, 2013, p.569. Tentamos encontrar o referido registo de batismo, junto à paróquia do Senhor do Bonfim, na cidade do Porto, mas não encontramos o documento.

³⁸⁵ Registo do testamento com que faleceu João Augusto Ribeiro, casado com Elvira Ernestina Pinto da Cruz Ribeiro, professor. Arquivo Municipal do Porto. PT-CMP-AM/PUB/ABOR/8/RT11789.

recebeu a formação inicial artística e a sua influência, como exposto na imprensa, a propósito de uma exposição em que figuraram juntos com outros artistas, em 1915:

D. Maria da Glória Ribeiro da Cruz, filha do artista, é discípula de Marqueste cursando ao mesmo tempo a École Nationale des Beaux Arts de Paris. Tendo aprendido desenho com seu pai de estranhar não era que o melhor mestre produzisse a melhor discípula. Cedo revelada a sua aptidão para trabalhar o mármore ei-la que parte para Paris, e da distinção com que aí continuou a sua carreira dizem bem claro honrosos diplomas que eu li, lendo ao mesmo tempo nos olhos do meu querido pintor o junto orgulho do pai e do mestre. (CEZAR, Oldemiro - *O Século*, II ano, n.º253, 22 de junho de 1915).

Ingressou na Academia Portuense de Belas-Artes, com 11 anos, tendo estudado entre 27/10/1902 e 27/10/1910, realizando a sua formação até o 5º ano³⁸⁶. Foi discípula³⁸⁷ de António Teixeira Lopes, em Portugal, e de Laurent Honoré Marqueste. Após concluir a sua formação artística em Portugal, mudou-se para Paris, onde estudou durante 6 anos na *École Nationale de Beaux-Arts*, enquanto tinha aulas particulares com o mestre francês³⁸⁸. Atuou como escultora e pintora, tendo também frequentado o ensino privado através da Académie Colarossi, em Paris³⁸⁹, para além de participar do Salon parisiense de 1914, com uma estatueta em bronze **(imagem n.º172)**³⁹⁰. “Atendendo às moradas que inscreveu nos catálogos, é possível que Maria da Glória Ribeiro da Cruz tenha permanecido em Paris durante o tempo da I Grande Guerra (...)”³⁹¹.

4305 RENEVIER (G.-B.-C.), rue Blomet, 45. — *Portrait de M^{me} X...*
4306 RIBEIRO DA CRUZ (M^{lle} M.-G.), rue Casimir-Delavigne, 3. — *Une statuette en bronze.*

Imagem n.º 172: “Catalogue Illustré du Salon, Paris, Sculpture, 1914”.

Na décima segunda exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1915, participou com a sua obra mais conhecida, *La Source*, ou *A Fonte*, **(imagens n.ºs 173a e 173b)**,

³⁸⁶ Inventário Alumni (1836-1957). Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

³⁸⁷ Foi também discípula de Victor Peter (1840-1918) e de Louis-François Biloul (1874-1947). PAMPLONA, Fernando de - **Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses**. 4ª Edição, Livraria Civilização, 2000, vol. II, p.178.

³⁸⁸ (CEZAR, Oldemiro - *O Século*, II ano, n.º253, 22 de junho de 1915).

³⁸⁹ QUEIROZ, Ana Paula Pereira - 2003, *Op.cit.*, p. 36.

³⁹⁰ “Catalogue Illustré du Salon, Paris, Sculpture, 1914”.

³⁹¹ LEANDRO, Sandra - *Maria da Glória Ribeiro da Cruz. Ecos de uma trajetória invulgar*. In LEANDRO, Sandra, SILVA, Raquel Henriques da - (Coord.), 2016, *Op. cit.*, p.40.

pela qual recebeu o 2º prémio no evento. A obra obteve grande êxito, tendo sido adquirida pela Câmara Municipal de Lisboa à época, para compor um dos jardins da cidade³⁹² e, “tanto quanto se sabe foi a primeira escultura concebida por uma mulher portuguesa integrada num jardim público.³⁹³”. A escultura figurou durante algumas décadas no Jardim Guerra Junqueiro, conhecido como Jardim da Estrela, até ser transferida para o Museu da Cidade de Lisboa, Palácio Pimenta, local onde está atualmente³⁹⁴.



Imagem n.º173a: Estátua (identificamos como A Fonte de Mª da Glória Ribeiro da Cruz). Datada de 1957. em acervo.

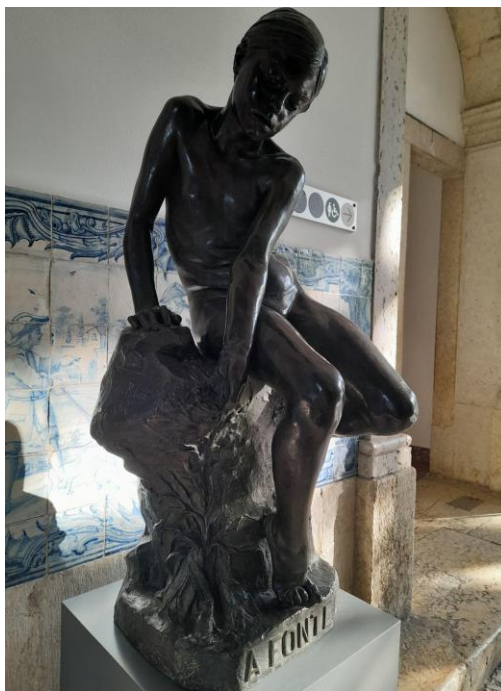


Imagem n.º173b: A Fonte. Átrio do Museu da Cidade de Lisboa (Palácio Pimenta).

No ano seguinte, 1916, apresentou a obra *L'Echo!*, *O Eco!*, (**imagem n.º174**)³⁹⁵ na décima terceira exposição da Sociedade Nacional das Belas-Artes³⁹⁶ e também na Exposição do Ateneu Comercial do Porto³⁹⁷.

³⁹² “Vida Artística”, A Capital, Lisboa, 22 de julho de 1915, p.2.

³⁹³ LEANDRO, Sandra - *Maria da Glória Ribeiro da Cruz. Ecos de uma trajetória invulgar*. In LEANDRO, Sandra, SILVA, Raquel Henriques da - (Coord.), 2016, *Op. cit.*, p.41.

³⁹⁴ Biblioteca / Centro de Documentação da Estrela Pesquisa Documental. Documento disponibilizado pela Junta de Freguesia da Estrela, em setembro de 2021.

³⁹⁵ QUEIROZ, Ana Paula Pereira - 2003, *Op.cit.*

³⁹⁶ LEANDRO, Sandra - *Maria da Glória Ribeiro da Cruz. Ecos de uma trajetória invulgar*. In LEANDRO, Sandra, SILVA, Raquel Henriques da - (Coord.), 2016, *Op. cit.*, p.42.

³⁹⁷ A exposição do Ateneu Comercial do Porto. In *Ilustração Portuguesa*. II Série. Nº 533, Lisboa, 8/5/1916, p. 568.

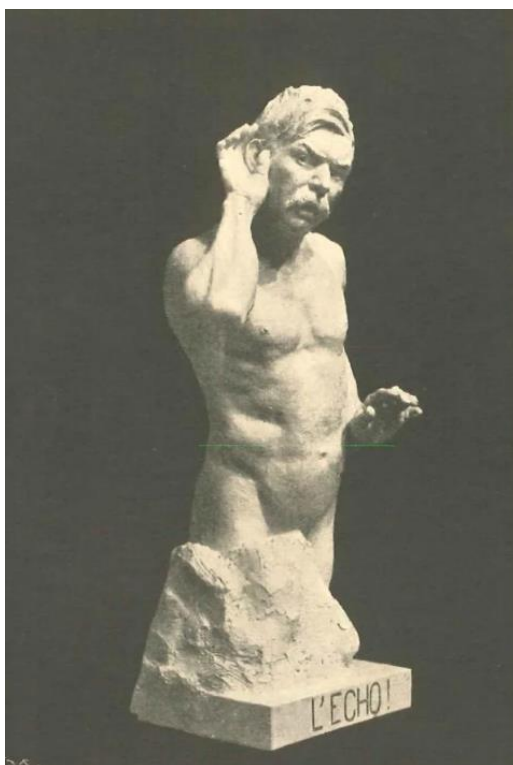


Imagem n.º174: L'ECHO!. Catálogo da 13ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes. Lisboa, 1916, s/n.

Expôs nas edições das exposições da Sociedade Nacional de Belas-Artes em, 1917, com a obra *Pandôrra*, em 1918, com a obra *Flores*, em 1919, com a obra *Baigneuse - Banhista*, a qual acreditamos ser a peça leiloadada equivocadamente em nome de António Maria Ribeiro, (**imagens n.ºs 175a, 175b e 175c**). A razão, ou as razões pelas quais defendemos esta hipótese prende-se pelos seguintes factos:



Imagem n.º175a e 175b: *Baigneuse* (Detalhes, assinatura Maria Ribeiro), gesso (1919?), Oportunity Leilões, Porto.



Imagem n.º175c: *Baigneuse*, 87cm, gesso (1919?), Oportunidade Leilões, Porto.

Se olharmos para a assinatura da peça, esta é idêntica à da obra *A Fonte*, tanto pela grafia das letras como dos números. Esteticamente a peça é bastante similar e dialoga em traços do rosto e movimentos corporais de braços e tronco com o trabalho de 1915, ver (**imagem n.º 173a e 173b**).

A artista voltou a expor, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, nos anos de 1922, na seção de Desenho a Pastel e, em 1926, na seção de Desenho, Pastel e Gravura³⁹⁸. Como refere Sandra Leandro, agora com o apelido final de “Faria”, indicando que tenha constituído casamento. Através deste “novo apelido” encontramos em um trabalho académico, do ano de 2013³⁹⁹, uma listagem de aquisição de peças pelos museus nacionais que indicam a existência de um espólio em seu nome. As obras que constam são as seguintes:

³⁹⁸ LEANDRO, Sandra - *Maria da Glória Ribeiro da Cruz. Ecos de uma trajetória invulgar*. In LEANDRO, Sandra, SILVA, Raquel Henriques da - (Coord.), 2016, *Op. cit.*, p.42.

³⁹⁹ PINHO, Elsa Cristina Carvalho Gomes Garrett - *A evolução das coleções públicas em contexto democrático. Políticas de incorporação e vetores de crescimento nos Museus de Arte da Administração Central do Estado (1974-2010)*. Volume II. Doutoramento em Belas-Artes, especialidade de Ciências da Arte (Museologia). Universidade de Lisboa, 2013, p. 50.

- MNAC 1989, Legado M^a da Glória Ribeiro da Cruz Faria - Pintura "Retrato da mãe da testadora", João Augusto Ribeiro;
- MNAC 1989, Legado M^a da Glória Ribeiro da Cruz Faria - Busto "Primavera", Maria da Glória Ribeiro da Cruz Faria;
- MNAC 1989, Legado M^a da Glória Ribeiro da Cruz Faria - Desenho "Retrato de Ana Pinto", Maria da Glória Ribeiro da Cruz Faria;
- MNAC 1989, Legado M^a da Glória Ribeiro da Cruz Faria - Desenho "Cabeça feminina", Maria da Glória Ribeiro da Cruz Faria;
- MNAC 1989, Legado M^a da Glória Ribeiro da Cruz Faria - Desenho "Mulher com cesta", Maria da Glória Ribeiro da Cruz Faria;
- MNSR 1989, Legado M^a Glória Ribeiro Cruz Faria - 2 Esculturas em bronze; 1 Cristo marfim; 1 bomboneira em porcelana Sèvres.

As obras foram destinadas ao Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) e ao Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR)⁴⁰⁰, no ano de 1989. Algumas, pela informação apresentada na bibliografia referenciada, parecem ser de sua autoria, embora ainda passível de confirmação⁴⁰¹. Sendo confirmada a sua autoria, em uma ou mais peças deixadas como legado aos museus, será uma informação nova e enriquecedora de sua trajetória, valorizando ainda mais a sua contribuição para o cenário da escultura portuguesa.

Christina Pereira Caldas Vilarinho (Caramujo, 16/08/1893 - 12/05/1969⁴⁰²)

Christina Pereira Caldas Vilarinho, nascida na freguesia de Caramujo, em Almada, Setúbal, em 16 de agosto de 1893. Segundo consta em seu assento de batismo n.º 152⁴⁰³, filha

⁴⁰⁰ Agradecimentos ao Museu Nacional Soares dos Reis pelas informações. A doação foi "inventariada sob o número 947 (Cer MNSR), entregue em 1990 ao MNSR pela Sociedade Protetora dos Animais, que foi a herdeira direta da doadora."

⁴⁰¹ As listagens foram identificadas na fase final deste trabalho e até o fechamento do mesmo, o site Matriznet esteve fora do ar, o que impediu que tivéssemos acesso às imagens existentes sobre as obras mencionadas. Especificamente sobre o Museu Nacional de Arte Contemporânea, tentamos contacto por telefone e e-mail, por mais de duas semanas, mas não obtivemos retorno em tempo útil.

⁴⁰² Consta em outras fontes que o seu falecimento ocorreu na cidade do Porto, em 12 de agosto de 1968 e somente em 1969 a informação passou a constar no registo de batismo. Informação disponível em: <http://amagro.net/novo/paginas/indiv.php?id=4704> Acesso em Setembro de 2023.

⁴⁰³ "Paróquia de São Tiago, Almada, diocese de Lisboa, atualmente de Setúbal. Priorado da Ordem de São Tiago. A esta freguesia foi anexada a de Nossa Senhora da Assunção ou Santa Maria do Castelo". Antiga freguesia do

legítima de José Alexandrino Rodrigues Vilarinho, negociante, natural da freguesia de São Julião de Badim, Monção, Viana do Castelo e de Dona Mathilde Pereira Caldas Vilarinho, natural de (?) Braga. Falecida na mesma freguesia a 12 de maio de 1969, segundo o assento de óbito, n.º 227, maço n.º 12⁴⁰⁴. Vilarinho foi discípula do escultor português José Simões de Almeida Sobrinho e são conhecidas duas esculturas apresentadas na Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1911. Dois bustos, o primeiro do *Exmo. Sr. Joaquim Ferreira Moutinho* e o outro denominado *Cabeça de estudo*⁴⁰⁵, “este último apresentado na 9ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, onde obteve a 3ª medalha na seção de escultura”⁴⁰⁶. Casou-se com Alberto Carlos de Carvalho Cerqueira, na freguesia da Lapa, Lisboa, a 14 de abril de 1914 e desta união nasceram quatro filhos: Maria Isabel Pereira Caldas Vilarinho de Carvalho Cerqueira, Maria Luísa Vilarinho de Carvalho Cerqueira, Maria Teresa Pereira Caldas Vilarinho Carvalho Cerqueira e Luís Manuel Pereira Caldas Vilarinho de Carvalho Cerqueira⁴⁰⁷.

Através de um artigo de opinião de José Boavida Portugal⁴⁰⁸, confirmamos e encontramos novas informações sobre a escultora. Confirma-se a residência familiar, durante a juventude, no Caramujo (Almada), bem como a existência de um busto escultórico em homenagem ao deus greco-romano Dionísio/Baco. O autor narra a sua história com a referida obra, desde o momento em que a vê pela primeira vez, até ao incêndio que se alastrou pelas fábricas e armazéns de cortiça da zona onde residia a família e eram de propriedade do sr. conde de Silves, tio da escultora. Faz referência à beleza da obra e à aptidão da artista, acrescentando que esse não foi seu único trabalho artístico. Assim diz Boavida Portugal:

Eu tive a revelação do extraordinário talento artístico da sr.^a Dona Christina Pereira Caldas Vilarinho por um gesso valiosíssimo - uma cabeça de Baco, que executou com enorme felicidade. A minha curiosidade foi descobri-lo sobre uma colunata de madeira, ao canto de uma sala da casa de habitação da família da jovem escultora, no Caramujo (Almada). Achei-o uma perfeita e persuasiva encarnação do deus-estroina, admiravelmente modelado, com uma bem nítida expressão intencional de ironia boémia e riso alvar nos lábios. (...) Depois disso, nunca mais o vi e, só ao ter conhecimento de cada nova geração artística da sr.^a D.

concelho de Almada, Distrito de Setúbal. Assento de batismo n.º 152. Arquivo Distrital de Setúbal. PT/ADSTB/PRQ/PALM01/001/00070.

⁴⁰⁴ *Op. cit.*

⁴⁰⁵ Catálogo Ilustrado da Sociedade Nacional de Belas-Artes, 9º exposição, 1911.

⁴⁰⁶ QUEIROZ, Ana Paula Pereira - 2003, *Op.cit.* p. 36.

⁴⁰⁷ Consta em outras fontes que o seu falecimento ocorreu na cidade do Porto, em 12 de agosto de 1968 e somente em 1969 a informação passou a constar no registo de batismo. Informação disponível em: <http://amagro.net/novo/paginas/indiv.php?id=4704> Acesso em Setembro de 2023.

⁴⁰⁸ O Occidente - Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro. 34º ano, XXXIV volume, nº1177, 10 de Setembro de 1911.

Christina Vilarinho, se me representava na imaginação aquele famoso Baco, branco de tanto rir e quase sem forças para rir mais. Há dias, porém, fui surpreendido pela notícia do grande incêndio que devorou algumas fábricas e armazéns de cortiça no Caramujo (Almada) e, entre elas, a do sr. conde de Silves, tio da distinta escultora a que me refiro. (PORTUGAL, 1911, p.198)

O autor continua o relato, de forma lúdica e até humorística, de como encontrou a escultura nos meandros dos escombros do dito incêndio. O que podemos retirar de sua citação é a sua referência à escultora Christina Vilarinho, destacando seus distintos atributos enquanto artista. Sabemos que ela foi descrita como ao nível de ter a sua produção notada e reconhecida, embora, não tenhamos nenhuma imagem de seus trabalhos.

Margarida Lopes de Almeida (07/04/1896 - 20/06/1983)⁴⁰⁹



Imagem n.º176: Fotografia de Margarida Lopes de Almeida disponível em: <http://mulheresilustres.blogspot.com/2011/07/margarida-lopes-de-almeida.html> Acesso em: Dezembro 2022.

A artista plural brasileira, Margarida Lopes de Almeida, (**imagem n.º176**), também conhecida por “Guida”, como assina alguns de seus trabalhos e aparece nos catálogos das exposições, nasceu no bairro de Santa Teresa, cidade do Rio de Janeiro, Brasil, em 07/04/1896. Foi declamadora, escultora e professora⁴¹⁰, além de desenvolver inúmeras atividades no âmbito cultural, sempre com grande excelência. Sua faceta escultórica, a que aqui mais nos interessa, a coloca neste estudo juntamente com as demais escultoras portuguesas, uma vez que Lopes de Almeida possuía uma estreita ligação junto à comunidade portuguesa. Essa relação intrínseca a Portugal reflete-se no número de espetáculos que realizou, a presença

na imprensa social, até mesmo em correspondências, uma delas trocada com António de

⁴⁰⁹ Investigação complementar, com nova documentação, de artigo publicado, de nossa autoria. Cf. MACÊDO, Nicoli Braga - *Uma singularidade plural: Margarida Lopes de Almeida (1896-1983)* In STUMPF, Roberta & GALLASCH-HALL DE BEUVINK, Aline (Coord.) - I Encontro Internacional de Jovens Investigadores de História e Cultura Luso-Brasileira. Universidade Autónoma de Lisboa, Lisboa, 2023.

⁴¹⁰ Existem fontes de imprensa que a descrevem também como cantora, o que por nós foi referido no artigo supramencionado. Porém, segundo seu sobrinho, Cláudio Lopes de Almeida, em Outubro de 2023, via e-mail, Margarida nunca enveredou pelo canto, e ainda afirma que: “Nos meus 50 anos de convívio com ela nunca a vi cantar, nem na tranquilidade do lar.”.

Oliveira Salazar (1889-1970), em que mais uma vez exprime a adoração que sente pelo país. Assim diz Lopes de Almeida:

“Lisboa, 14 de Agosto, 1963. Exmo. Senhor Presidente Doutor Oliveira Salazar
Cumprimento respeitosamente Vossa Excelência pedindo licença para lhe oferecer uma pequena e modesta conferência que fiz no Rio de Janeiro em 1961. Vossa perdoará que tão pobremente manifeste o meu amor à Portugal. Ele é muito superior ao meu engenho em poder celebrá-lo. De Vossa Excelência fervorosa admiradora. Margarida Lopes de Almeida.”.
(ANTT, Arquivo Oliveira Salazar, CP-007, cx. 864).

O sentimento expresso por Portugal advém também de seus progenitores, dois ilustres escritores brasileiros, a romancista Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e o poeta Filinto de Almeida (1857-1945), ambos participantes da fundação da Academia Brasileira de Letras, em 1897 e que estiveram no país inúmeras vezes, principalmente a mãe, sempre com bastante notoriedade. É de sua autoria o busto que homenageia a sua mãe, presente na cidade de Lisboa, sobre o qual falaremos mais adiante. Toda a família mais próxima estava envolta em uma trajetória artística: os pais, como acabamos de ver, e os irmãos, o poeta, diplomata e cônsul Afonso Lopes de Almeida (1888-1953), o pintor Albano Lopes de Almeida (1894) e a musicista Lúcia Lopes de Almeida (1899), tendo mais dois irmãos, falecidos ainda na primeira infância.

Sobre seus dotes artísticos, sabemos que Margarida começou a declamar ainda na adolescência, prática fomentada pelo ambiente proporcionado pelos pais, com a frequência em peças de teatro, saraus, e demais encontros culturais e literários. Já a escultura advém de seus estudos como discípula do escultor brasileiro José Otávio Correia Lima (1878-1974), bem como a sua formação na Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro⁴¹¹, não tendo registro de nenhum familiar ou amigos próximos que a tivesse influenciado nesse campo. Iniciou a sua formação em escultura na referida instituição, em 1912, segundo consta no livro de matrículas (1901-1915)⁴¹². Sua matrícula está situada em um período bastante significativo, por nós já mencionado nos capítulos anteriores, a emancipação feminina e a participação da mulher em diversas esferas sociais, que até então lhe eram limitadas ou proibidas, na viragem do século XIX ao século XX. Lembrando que a permissão para o estudo feminino, na Escolas e Belas-Artes do Rio de Janeiro, data apenas de duas décadas anteriores, com o também mencionado

⁴¹¹ Exame de admissão realizado em 7 de março de 1912. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Escola de Belas-Artes. Arquivo Histórico.

⁴¹² UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Escola de Belas-Artes. Arquivo Histórico. Livro de Matrículas 1901-1915. Doc.nº. 6200_1912-1913, Rio de Janeiro, RJ.

Decreto nº1159 de 3 de Dezembro de 1892. Margarida Lopes de Almeida realizou então o seu exame de admissão para o Curso Geral, em 7 de Março de 1912⁴¹³, curiosamente em conjunto com o seu irmão Albano Lopes de Almeida, o que nos revela que foram colegas de escola, pese embora tenham seguido áreas artísticas distintas no decorrer da formação, escultura e pintura, respectivamente. Margarida foi a segunda mais bem colocada no exame, habilitada com um total de 47 pontos e seu irmão Albano, habilitado com um total de 32 pontos.

O seu registro de matrícula, na primeira série do curso de escultura, data de 21 de Março de 1916. Foi aprovada, com distinção, em dezembro do mesmo ano, uma particularidade que já evidencia os resultados que viriam nos anos seguintes. Em 1920 temos o primeiro registro documental de apresentação de uma de suas obras, nomeadamente na 27ª Exposição de Belas-Artes, do Rio de Janeiro. Ainda no mesmo ano, conquistou o 2º lugar no concurso de Modelo Vivo e no ano seguinte 1921 venceu a Grande Medalha de Ouro, ambos eventos no âmbito da Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro, sua *alma mater*. É conhecida a sua participação nas seguintes exposições, sem detalhes sobre os trabalhos enunciados: 25ª Exposição Geral de Belas-Artes, em agosto 1918; 31ª Exposição Geral de Belas-Artes, em 22 de Setembro de 1924; 39ª Exposição Geral de Belas-Artes; 50º Salão Nacional de Belas-Artes, em 01 de Outubro de 1944, organizado pelo Museu Nacional de Belas-Artes (MNBA-RJ), do Rio de Janeiro; Exposição Coletiva de Escultura, entre 02 e 17 de Agosto de 1950, organizada também pelo MNBA-RJ; Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira, em 02 de Julho de 1998, no Centro Cultural Banco do Brasil, do Rio de Janeiro; Brasil +500 Mostra do Redescobrimento, entre 24 de Abril a 10 de Setembro de 2000, na Fundação Bienal de São Paulo; Coleção de Escultura - Da República à Contemporaneidade 04 de Setembro a 17 de Outubro de 2010, na Caixa Cultural de São Paulo⁴¹⁴.

O ápice de sua trajetória artística advém na sequência dessas ações, ao ganhar o prêmio de pensionato em Paris (**imagem n.º177**), visando o aperfeiçoamento de seus estudos, no ano de 1924. Para o universo feminino é ainda mais importante ressaltarmos mais este feito, pois: “Entre 1892 e 1930, de um total de 25 Prêmio de Viagem (...) apenas 3 (12%) foram concedidos a mulheres artistas: a escultora Julieta de França, em 1900; a gravadora de medalhas Dinorah

⁴¹³ UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Escola de Belas-Artes. Arquivo Histórico. Termo de Exames de Admissão para Matrícula no Curso Geral 1912-1933. Doc.nº. 6218, Rio de Janeiro, RJ, p.4-5.

⁴¹⁴ Informações disponíveis em: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216419/margarida-lopes-de-almeida> Acesso em Setembro de 2023. ISBN: 978-85-7979-060-7. Há dados imprecisos.

Carolina de Azevedo, em 1913; e a escultora Margarida Lopes de Almeida, em 1924”⁴¹⁵. Margarida Lopes de Almeida tornou-se a segunda escultora que atingiu esse patamar.

PENSIONISTAS DA ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES	
Eliséo d'Angelo Visconti	1892
Raphael Frederico	1893
Bento Barboza	1894
José Fiuza Guimarães	1895
Antonio de Souza Vianna	1896
Theodoro José da Silva Braga	1899
Julietta de França	1900
Lucílio de Albuquerque	1906
Honório da Cunha Mello	1908
Raul Lessa Saldanha da Gama	1910
Augusto Bracet	1911
Armando Magalhães Corrêa	1912
Dinorah Carolina de Azevedo	1913
Augusto José Marques Junior	1916
Antônio Edgard Souza Pitanga	1917
Henrique Campos Cavalleiro	1918
Fernando Nerêo de Sampaio (1)	1920
Samuel Chaves Martins Ribeiro	1922
Mário dos Santos Maia	1923
Margarida Lopes de Almeida	1924
Atílio Corrêa Lima	1926
Alfredo Galvão	1927

(1) Perdeu o direito ao premio por não ter seguido viagem dentro do prazo marcado

10

Imagem n.º177: Listagem dos alunos pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MT.

Em Paris, entre 1925 e 1932 (**imagem n.º178**), frequentou como estagiária nos principais ateliês de escultura, sem deixar de lado suas atuações como declamadora nos recitais. Os reflexos de sua passagem em França ficaram registrados através de seus relatos à imprensa, através dos quais revela seu estado de graça com a experiência, assim diz:

É profundamente sensibilizada que revejo a minha terra e falo aos meus patrícios. Durante a minha estada no velho mundo fixei-me, a maior parte do tempo, em Paris, tendo ali apurado a minha arte no estudo dos grandes mestres da estatuária. Como declamadora fiz muitas excursões através de vários países e dessas ‘tornées’ trago as melhores recordações. Fui bem recebida em toda a parte. (...) Quanto aos meus trabalhos de escultura tive o prazer de vê-los premiados no salão dos artistas franceses no Grand Palais há dois anos passados, São

⁴¹⁵ Anais eletrônicos do IX seminário do museu D. João VI. Pesquisas sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas-Artes. Rio de Janeiro, 2019, p.48. In: MACÊDO, Nicoli - *Uma singularidade plural: Margarida Lopes de Almeida (1896-1983)*, p.297.

Sebastião' e 'Alegria!', esculturas que mereceram os maiores louvores da crítica parisiense. (ALMEIDA, 1932, p.5)⁴¹⁶.



Imagem n.º178: Margarida Lopes de Almeida em seu ateliê em Paris, data de 1927. Fonte: Levy Leiloeiro, leilão de 12/07/2017, Rio de Janeiro.

No seu regresso para o “Brasil trouxe muitas obras e criou um Ateliê, em Copacabana, na garagem da casa de seus pais”, revela ainda o seu sobrinho Cláudio Lopes de Almeida⁴¹⁷. Uma ação que demonstra o seu desejo em prosseguir enquanto escultora, colocando em prática toda a aprendizagem adquirida no exterior. Localizamos também um documento de seu regresso, datado de 13 de janeiro de 1933⁴¹⁸, em que temos a confirmação de seus estudos realizados, sua prestação, ainda que por um breve período, como professora da Escola Nacional de Belas-Artes e a indicação de venda de dois trabalhos para a instituição, como aqui o documento revela:

A abaixo assinada escultora laureada pela Escola Nacional de Belas-Artes, prêmio de viagem, recém chegada da Europa onde aperfeiçoou a sua arte com os grandes mestres da estatuária

⁴¹⁶ Jornal Diário de Notícias, 10 de julho de 1932, p.5.

⁴¹⁷ Entrevista concedida por seu sobrinho, Cláudio Lopes de Almeida, em outubro de 2023, via e-mail.

⁴¹⁸ Documento de 13 de janeiro de 1933. UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. Escola de Belas-Artes. Arquivo Histórico.

francesa, tendo sido admitida três anos seguidos e premiada no Salão dos Artistas Franceses, requer que (...) lhe sejam adquiridos os seus trabalhos 'Anima Mea', bronze, e 'A Morte de Cisne', mármore, pela importância global de quinze contos de réis.

Após o falecimento de seu pai, Filinto, mudou-se para outro bairro, Santa Teresa, ainda no estado do Rio de Janeiro. Segundo Cláudio, o já citado sobrinho, instalou um novo ateliê em um amplo quarto de madeira, localizado ao fundo da dita propriedade. Por fim, indica também que “as poucas obras ficaram em posse da família ou foram doadas para amigos e, após 1945, passou a se dedicar exclusivamente aos recitais⁴¹⁹”, sem sabermos o que motivou a desistência da escultura.

Sobre o seu legado material, a primeira obra de Margarida Lopes de Almeida a que tivemos acesso situa-se na cidade de Lisboa, no Jardim Gomes Amorim. É um busto feminino, que representa e homenageia a sua mãe, Júlia Lopes de Almeida. No transcurso da investigação descobrimos que foram realizados dois bustos idênticos, sendo o lisboeta o mais “jovem”, apesar de terem sido executados no mesmo período, final da década de 1930, no Brasil. O mais antigo, localizado na cidade do Rio de Janeiro, foi inaugurado no dia 29 de Junho 1939, no Jardim do Passeio Público “e o segundo, busto “irmão”, inaugurado em Lisboa, em 28 de Março de 1953, no Jardim Gomes de Amorim, ‘que às mulheres portuguesas foi ofertado’, como consta gravado em sua base.” (MACÊDO, 2023, p.292 In STUMPF & GALLASCH-HALL DE BEUVINK).

Não existe uma explicação factual ou documental que nos permita compreender a lacuna entre a inauguração brasileira e a portuguesa, podemos supor apenas uma dificuldade em transportar a peça, ou mesmo outros detalhes logísticos. O evento do Brasil ficou registado em fotografia (**imagem n.º179**), onde podemos ver o busto em destaque no centro da imagem, rodeado de amigos e familiares da artista e da homenageada. Já o evento lisboeta ficou impresso na publicação da Revista Municipal da Câmara de Lisboa na **imagem n.º179**. Colocamos as imagens das duas inaugurações em paralelo para comparação entre ambas:

⁴¹⁹ Entrevista de Cláudio Lopes de Almeida, *Op. cit.*



Imagem n.º179: Revista Municipal, Publicação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, Ano XIV, nº56, 1º Trimestre de 1953, p.73.



Imagem n.º180: Inauguração do busto de Júlia Lopes de Almeida, no Passeio Público, Rio de Janeiro. Imagem gentilmente concedida pelo sobrinho de Margarida Lopes de Almeida, Cláudio Lopes de Almeida, em julho de 2022

O presidente da Câmara de Lisboa, em seu discurso, expõe a próxima relação que tinha com a família Lopes de Almeida, tendo sua família também residido no Brasil, o que os aproximou ainda mais. Teceu elogios a todos os seus membros, em especial, à escultora Margarida Lopes de Almeida, deixando transparecer detalhes importantes e curiosos sobre o processo ideológico e prático de realização do busto. Suas palavras evocam o ímpeto artístico que a filha imprimiu para extrair de suas mãos o mais fiel dos trabalhos. Assim revelou:

E deixo para o fim a referência a Margarida Lopes de Almeida, grande escultora e autora desta obra de arte. Modelar, esculpir, ter diante de nós um bloco de barro sobre uma prancheta, umedecê-lo, batê-lo, meter-lhe as mãos, sentir na polpa dos dedos a umidade e a moleza. Fazê-lo obedecer, tomar forma e expressão. Eis o segredo do escultor. Ora quem conhece a sensibilidade, a delicadeza e afeto profundo ligava Margarida a seus pais, pode avaliar como eu avalio o carinho e a ternura com que foi modelado pela filha o busto da mãe! Quantas, quantas vezes por certo ao cair da tarde, Margarida ao interromper o trabalho havia de conversar consigo própria dizendo: Não, não há de ser só Miguel Ângelo que compôs Moisés e que depois lhe disse: Parla! Não há de ser só Roget-le-Bloche, que esculpiu aquele grupo maravilhoso simbolizando “o Frio”, que causa um arrepio quando o contemplamos no Luxemburgo, em Paris! Não há de ser só Teixeira Lopes que soube arrancar a própria pedra o manto diáfano com que cobriu a figura bela da Verdade, simbolizando a obra de Eça de Queirós! Eu também oh minha mãe, hei de arrancar a espessura deste barro a tua fisionomia. Hei de moldar-te a cabeça, hei de rasgar-te os olhos donde irradiava tanta bondade, hei de abrir-te a boca que em pequenina me cantava cantigas de embalar, hei de saber encontrar-te os nervos e os músculos da face, hei de cobrir-te a cabeça com aqueles cabelos setinosos e finos que tu tinhas! Bendita sejas tu pelo poder divino de criar que me transmitiste no sangue! Hei de fazer-te linda! Numa palavra: hei de restituir-te a vida que me deste...⁴²⁰.

As palavras de Margarida revelam, para além da homenagem à mãe, o encanto e empenho que possuía pela prática escultórica, o desejo de imprimir o sentimento no material de trabalho, buscando a execução perfeita. Sobre o busto irmão, exposto primariamente em termos cronológicos, em comparação ao anterior, no Rio de Janeiro, obtivemos evidências contraditórias de sua localização inicial. Existem documentos de imprensa que indicam o pensamento original de expor a obra no Jardim Getúlio Vargas, ainda na cidade do Rio de Janeiro. Todavia, a mesma foi inaugurada no Passeio Público (**imagem n.º180**), como já citamos anteriormente. O busto foi furtado no ano de 2004 e, segundo investigamos, continua desaparecido, restando apenas registros fotográficos.

As demais obras conhecidas e que conseguimos identificar de Margarida Lopes de Almeida, são⁴²¹:

- 1920 - *Busto do escultor Samuel Martins Ribeiro*;
- 1920 - *Trigal em flor*;
- 1922 - *Medalhão de Alberto Nepomuceno*;
- 1922 - *Valentina, busto*;

⁴²⁰ Revista Municipal, Publicação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa, Ano XIV, nº56, 1º Trimestre de 1953, p.76.

⁴²¹ Salvo notas específicas, os demais trabalhos listados são obras atribuídas à Margarida Lopes de Almeida. Informações disponíveis em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa216419/margarida-lopes-de-almeida>

- 1922 - *Busto de Edwin Morgan, embaixador dos Estados Unidos da América*;
- 1924 - *Busto de velho*; (**imagem n.º181**), "(...) expressivo este último, uma cabeça de velho tratada rijamente à moda dos impressionistas".⁴²²



Imagem n.º181: Cabeça de Velho. O Paiz. 10 de Agosto 1925. Disponível em:
http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=Imagem:O_Paiz_1924.08.10_mla.jpg

- 1924? - *Busto Brutus Pedreira*;
- 1924? - *Busto da Sra. Guerra Durval*;
- 1924? - *Dispensada, estatueta*;
- 1924? - *Busto de Gilberto Trompowsky, gesso*⁴²³.
- 1928 - *Joueur de biniou, statue bronze, Portrait de Mlle. M.F.*;⁴²⁴
- 1929 - *Allégresse, baixo relevo em bronze, Saint Sebastian, gesso*;⁴²⁵
- 1930 - *Anima Mea, cera, estátua em bronze, Saint Sebastian, estátua em pedra*⁴²⁶;
- 1933? - *A Morte do Cisne*;

⁴²² SILVA, Mário da - Belas-Artes. O salão de 1924 - A ESCULTURA. O Jornal, Rio de Janeiro, 21 ago. 1924, p.3.

⁴²³ Busto, em gesso, assinado nas costas, s/d, dimensões 60 x 30,5 x 27 cm. Registrado no acervo de escultura do Museu D. João VI, no Rio de Janeiro, no ano de 1979, n.º 1874.

⁴²⁴As obras referidas em francês, executadas durante a sua estadia em Paris, foram indicadas pela Professora Doutora Michele Greet, em correio electrónico de 2022. Cf. COGNAT, Raymond. "Les Salons." Revue de L'Amérique Latine 15:78, no. Jun. 1 (1928): 553–55.

⁴²⁵ Idem.

⁴²⁶ Idem.

- 1940 - *Creoula, cabeça em bronze, adquirida em 1940 pelo Museu D. João VI (imagem n.º182);*

A artista brasileira Margarida Lopes de Almeida, apesar de a sua obra e percurso estarem concentrados no Brasil e em França, foi por nós escolhida para integrar essa listagem, principalmente, pela proximidade com a comunidade portuguesa, não só em sua figura, mas também de sua família. Ter uma obra exposta publicamente em outro continente a consolidar enquanto uma figura ímpar, representa o espírito de emancipação feminina que tanto tentamos aqui articular com o concomitante surgimento de grandes artistas mulheres. Sua entrada no âmbito artístico não fugiu à regra, advinda de uma família profícua cultural e intelectualmente, a aptidão e estímulo surgiram quase como de forma natural, na linha como temos testemunhado com quase todas as artistas que aqui trabalhamos.



Imagem n.º182: Bronze fundido, 40 x 18 x 22 cm, assinatura: Guida, 1940. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MT

Julieta Bárbara Ferrão - (Lisboa, 4/12/1899 - 1974)⁴²⁷



Imagem n.º183: Retrato de Julieta Ferrão. *A Vida Feminina*, p.4, 1924.

Julieta Bárbara Ferrão, (**imagem n.º183**), nasceu em Lisboa, filha de Maria Leonor Ferrão e pai incógnito, como revela Sandra Leandro, facto que “desvenda parte da sua vida e um pouco do mistério aqui se faz e desfaz”⁴²⁸. Em sua curta carreira como escultora teve como mestre o escultor Raul Xavier (1896-1964). Para além de cursar a Escola de Belas-Artes de Lisboa⁴²⁹, foi também escritora e crítica de arte e a primeira mulher a “exercer, com qualificação, as funções de 1.ª conservadora dos Museus Municipais de Lisboa e de diretora do Museu Rafael Bordalo Pinheiro.”⁴³⁰, tendo apenas 24 anos como reforçado pela imprensa:

“Seu profundo conhecimento de tudo quanto se relaciona com a obra de Rafael Bordalo Pinheiro, fez com que fosse considerada a pessoa mais competente para o lugar de directora do Museu do consagrado artista, cargo para que foi nomeada aos 24 anos de idade e do qual se tem desempenhado de forma a merecer os maiores elogios e admiração não só das entidades, como de todos aqueles que se interessam pelo referido museu.”⁴³¹

A nossa escolha das artistas que iriam compor este trabalho passou, sobretudo, pela existência de trabalhos escultóricos e alguma formação, pública ou privada, na área das Belas-Artes, potencializando a importância da abertura do ensino feminino no final do século XIX. Julieta Ferrão, para nós, mostra-se um caso icónico, pois sobressaiu a esse invólucro do campo artístico prático e adentrou as instituições que dele fazem parte. Seu exemplo é bastante significativo, por ter sido uma profissional que abriu, de certa forma, caminhos para que outras

⁴²⁷Sobre mais aspetos da biografia de Julieta Ferrão Cf. LEANDRO, Sandra - **Desenhar Julieta Ferrão (1899-1974): a primeira directora de um Museu em Portugal**. Faces de Eva. Nº 31. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa; Colibri, (Maio 2014) pp. 41-60.

⁴²⁸ LEANDRO, Sandra - **Receios infundados de Julieta Ferrão**. In LEANDRO, Sandra, SILVA, Raquel Henriques da - (Coord.), 2016, *Op. cit.*, p.45.

⁴²⁹ Ver nota de rodapé n.º8. Sobre a nomenclatura.

⁴³⁰ BORRÊCHO, Maria do Céu de Brito Vairinho - **Julietta Bárbara Ferrão** In, Zília Osório de - ESTEVES, João - *Dicionário no Feminino: Séculos XIX e XX*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005, p.489.

⁴³¹ *A Vida Feminina*, p.4, 1924.

mulheres pudessem ser reconhecidas pelo seu talento e aptidão. Um talento reconhecido pela imprensa da época que a destacava para além das demais ações sociais e profissionais realizadas por ela:

A interessante senhora cujo retrato hoje publicamos é conservadora diligente e dedicada do Museu Rafael Bordalo Pinheiro, esse encantador relicário a meio da linda alameda do Campo Grande. Muito inteligente e ilustrada, a senhora D. Julieta Ferrão tem algumas vezes animado as sessões solenes realizadas no museu, recitando e discursando. O ano passado fez uma conferência na Associação dos Lojistas, comemorando o nascimento do ilustre caricaturista e ceramista, que foi a todos os respeitos notável. A erudição da conferente sobre a obra do grande artista produziu no auditório o mais admirativo interesse, sendo a ilustre senhora muito aplaudida.⁴³²

Nomeadamente sobre o seu fazer artístico, conhecemos uma obra, apresentada na décima quinta exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em 1918, denominada *Esmeralda*, (**imagem n.º184**).



Imagem n.º184: Julieta Ferrão, *Esmeralda*, c.1918. LEANDRO, Sandra - **Receios infundados de Julieta Ferrão**. In LEANDRO, Sandra, SILVA, Raquel Henriques da - (Coord.), 2016, *Op. cit.*, p.45.

⁴³² Modas & Bordados, ano XIII, n.º636, 16 de abril de 1924, p.3.

E, mais recentemente, em fevereiro de 2024, um desenho de sua autoria (atribuído), assinado, foi a leilão em Lisboa. Um desenho a carvão que representa uma menina com um gato (**imagem n.º185**).



Imagem n.º185: Julieta Ferrão, lápis sobre papel. Palácio do Correio Velho, Fevereiro de 2024.

Azulina Augusta de Gouveia (Porto, ? - ?)

Azulina Augusta de Gouveia foi aluna do curso de escultura na Academia Portuense de Belas-Artes entre 05/10/1903 e 24/09/1912, realizando, segunda consta, a formação até ao 4º ano⁴³³. Sobre a documentação consultada⁴³⁴, encontramos apenas o registro alargado do ano letivo de 1905-1906, da APBA, em que Azulina atingiu a média de 15 valores, na cadeira de escultura e 11 valores, na cadeira de anatomia artística. “Foi condiscípula, durante a sua formação, dos escultores Diogo de Macedo, António de Azevedo, Zeferino Couto, Sousa Caldas e Manuel Martins”⁴³⁵. Localizamos também uma referência ao seu nome nos Arquivos Nacionais Franceses, nomeadamente no acervo pertencente à *École de Beaux Arts*, em Paris⁴³⁶,

⁴³³ Inventário Alumni (1863-1957). Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

⁴³⁴ Relação dos alunos que fizeram exames, 1890-1906. Cota 77. Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes do Porto.

⁴³⁵ Informação disponível em: https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20henrique%20moreira Acesso em: Setembro 2023.

⁴³⁶ Documento presente em Archives de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts (AJ52 1 à 1415).

(**imagem n.º186**), identificada como estudante de escultura, entre 1911 e 1920, mas infelizmente não sabemos maiores detalhes de obras ou disciplinas cursadas.

292.	GRANDJEAN (Edmond-Georges), élève peintre avant 1894 : 261.
GOUNEIA (Azulina-Augusta de), élève sculpteur entre 1911 et 1920 : 345.	GRANDJEAN (Gaston-Sébastien), élève architecte entre 1901 et 1910 : 405.
GOUNEIA (Francisco), élève sculpteur entre 1901 et 1910 : 337.	GRANDJEAN (Jacques-Maurice), élève architecte entre 1930 et 1947 : 922.
GOUY (Antoine), élève architecte avant 1896 : 367.	GRANDJEAN (Marie), élève peintre entre 1911 et 1920 : 308.
GOUY (Paul-Louis-Henri-Georges), élève sculpteur avant 1894 : 325.	

Imagem n.º186: Archives de l'Ecole nationale supérieure des beaux-arts (AJ52 1 à 1415).

Branca do Nascimento Alarcão (04/04/1902 - 18/05/1985)⁴³⁷

A escultora Branca do Nascimento Alarcão (**imagem n.º187**), nasceu em Lisboa, no dia 4 de abril de 1902, filha de Guilhermina do Nascimento Alarcão e de Joaquim Alarcão. Teve também duas irmãs pintoras, Sarah Alarcão e Argentina Alarcão, e um irmão, Américo Alarcão,



Imagem n.º187: A ilustre escultora D. Branca Alarcão, do Porto. Modas & Bordados, s/n, 1930.

arquiteto de renome⁴³⁸. Estudou, assim como suas irmãs, na Academia Portuense de Belas-Artes entre 09/10/1920 e 16/09/1932,⁴³⁹ mas no curso de escultura e foi discípula do mestre António Teixeira Lopes. Branca Alarcão realizou diversas exposições ao longo de sua carreira, juntamente com suas

irmãs, em Portugal e Angola. Ao todo, conseguimos



Imagem n.º188: Esculturas de Branca Alarcão. Imagem retirada de: <http://bracadonascimentoalarcao.blogspot.com> Acesso em: Janeiro de 2023.

⁴³⁷Informações obtidas em: <https://bracadonascimentoalarcao.blogspot.com/2009/08/biografia.html> Acesso em: Dezembro de 2023. Diário da República, III Série, N.º 98, 29 de Abril de 1986.

⁴³⁸O Comércio de Guimarães. Ano 95, n.º 7.158. 9 de março de 1979.

⁴³⁹Inventário Alumni (1863-1957). Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

contabilizar mais de 90 obras escultóricas⁴⁴⁰, entre bustos, baixos-relevos, medalhões e até monumentos públicos, porém não pudemos identificar as imagens ou as localizações da maioria delas.

Dos identificados e que lhe são atribuídos são trabalhos realizados à luz das distintas regiões de Portugal, uma iconografia precisa de suas atividades típicas e vestimentas (**imagem n.º188**). Sobre as figuras típicas do povo português vemos a publicação no Jornal de Notícias, em 1938, que diz:

"(...)Várias figuras típicas do nosso povo, foram fixadas com sobriedade e delicadeza pela escultora, de lés-a-lés de Portugal. Camponês de Évora, Pescador e Peixeira de Matosinhos, Lagareira do Douro, embiocada de Olhão, Lavradeira e Padeira de Valongo, Tricana, Leiteira de Chaves, traje antigo da Murtosa, Mulher de Estoy. - Figurinhas animadas que ficariam bem numa História do Vestuário em Portugal." in Jornal de Notícias, 30 de Outubro – Aurora Jardim.⁴⁴¹

Outros trabalhos que conseguimos encontrar online, e que igualmente lhe são atribuídos⁴⁴², podem ser vistos nas **imagens n.ºs 189, 190, 191, 192 e 193**, inclusive obras recentemente leiloadas. A página do blog⁴⁴³, dedicado à artista, apresenta também outras esculturas, pese embora, não as denomine, nem as classifique cronologicamente. Tentamos, mediante análise dos catálogos identificados de algumas exposições, nomear as obras pelo título, quando possível:



Imagens n.ºs 189, 190, 191: Esculturas atribuídas à Branca do Nascimento Alarcão.

⁴⁴⁰ Através dos catálogos e referências online consultados..

⁴⁴¹ Informação disponível em: <https://brancadonascimentoalarcao.blogspot.com/2009/08/biografia.html>

⁴⁴² Imagens e informações biográficas disponíveis em: <http://brancadonascimentoalarcao.blogspot.com/> Tentamos entrar em contacto, sem sucesso, com o dono da página. Leilões realizados, em Portugal, pelo Palácio do Correio Velho, Novembro de 2023 e Cabral Moncada Leilões, Maio de 2013.

⁴⁴³ Imagens disponíveis em: <https://brancadonascimentoalarcao.blogspot.com/2009/08/biografia.html>

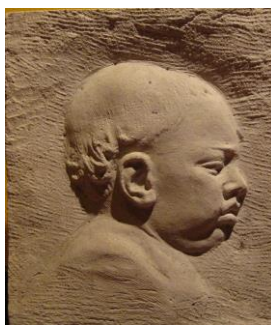


Imagem n.º192: Bebê, baixo relevo. Gesso. Salão Silva Porto 1947.



Imagem n.º193: Escultura atribuída à Branca do Nascimento Alarcão.

Em um dos catálogos de exposições que Branca Alarcão realizou em conjunto com suas irmãs, conseguimos obter a imagem de um dos trabalhos. A escultura é denominada *Na Praia* (**imagem n.º194**) e a protagonista aparece completamente desnuda, sentada, com os braços ao

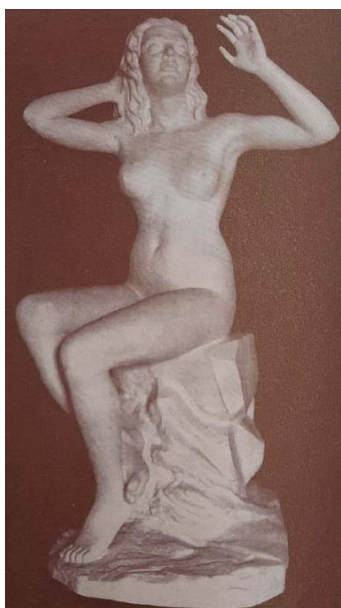


Imagem n.º194: Escultura *Na Praia*. Catálogo da exposição de arte dos artistas do norte. Sociedade

alto, um deles gentilmente a mexer no cabelo, como se estivesse a observar algo ao longe. As pernas estão levemente cruzadas pelos tornozelos, evitando mostrar a zona púbica, um cuidado que sempre estava presente na representação do feminino, como vimos anteriormente. Não conseguimos localizar o paradeiro atual da escultura, somente sabemos que a mesma esteve à venda, na Exposição de Arte dos Artistas do Norte, realizada pela Sociedade de Belas-Artes do Porto, em 1963, por 30.000\$00 escudos.

O próximo trabalho, leiloado em 2013, denominado como *Episódios da Vida de Santo António* ou *Milagres da Vida de Santo António* (**imagem n.º195**), um alto relevo em bronze, é datado e assinado, de 1957.



Imagem n.º195: "Episódios da Vida de Santo António", placa em bronze relevado, 22,5 x 36 cm.
Disponível em:
www.cml.pt/leiloes/2013/148-leilao/sessao-unica/143/episodios-da-vida-de-santo-antonio

Outra obra leiloadada já em 2023, representa um busto de criança africana, com detalhes e acessórios específicos (**imagem n.º196**), assinado e datado de 1934.



Imagem n.º196: Escultura em gesso. Disponível em:
<https://www.invaluable.com/auction-lot/alarcao-branca-do-nascimento-1902-1985-busto-escu-692-c-e29491aaaa>



Imagem n.º197: Monumento aos Mortos da Grande Guerra. Imagem disponível em: <https://www.turismomilitar.gov.pt/pt-pt/patrimoniodelails/68> Acesso em: Dezembro 2023.

É creditado também a Alarcão o primeiro monumento público executado por uma escultora portuguesa⁴⁴⁴, localizado em Tondela, *Monumento aos Mortos da Grande Guerra*⁴⁴⁵, inaugurado em 31 de Maio de 1933 (**imagem n.º197**). Esta obra representa a despedida entre um soldado e sua mãe. A escultora foi elogiada na imprensa pela obra: “Seus méritos artísticos nesta modalidade foram-lhe reconhecidos, sendo convidada para executar trabalhos de responsabilidade social ao longo da sua vida. Assim, em Tondela, pode admirar-se o belo ‘Monumento aos Mortos da Grande Guerra’ e em Tavira o ‘Monumento do Bispo do Algarve’.”⁴⁴⁶. A participação de Alarcão na execução do monumento foi resultado de um acaso. O estudo da peça foi inicialmente direccionado a Pedro de Figueiredo, realizador do pedestal⁴⁴⁷, pelo então Presidente da Câmara de Tondela, no ano de 1932, e em seguida foi escolhido o escultor Emanuel Ribeiro. Todavia, devido a

problemas de saúde deste, a encomenda e execução foram entregues posteriormente à escultora⁴⁴⁸. Outro monumento público executado pela artista está localizado em Tavira, *Monumento em homenagem a D. Marcelino Franco*⁴⁴⁹, Bispo do Algarve (**imagem n.º198**).

⁴⁴⁴ QUEIROZ, Ana Paula - 2003, *Op. cit.*, p. 39.

⁴⁴⁵ A escultura aparece denominada também como “O soldado desconhecido”.

⁴⁴⁶ O Comércio de Guimarães. Ano 95, nº 7.158. 9 de março de 1979, p.3.

⁴⁴⁷ LEANDRO, Sandra - *Op. cit.*, p. 50.

⁴⁴⁸ Informações disponíveis em:

<https://www.culturacentro.gov.pt/pt/museus/museu-virtual-de-arte-publica/viseu/tondela/monumento-aos-mortos-da-grande-guerra/> Acesso em Agosto de 2023.

⁴⁴⁹ “D. Marcelino António Maria Franco, nasceu em Tavira em 1871, falecendo em 1955. Em 1920 foi nomeado Bispo do Algarve. Anteriormente fora jornalista católico. A sua terra natal prestou-lhe uma homenagem fazendo erguer a sua estátua numa praça de Tavira.” Fundação Calouste Gulbenkian, Inventário de Monumentos Públicos. CFT.023.I03.60.1-3.



Imagem n.º198: Monumento em homenagem a D. Marcelino Franco. Fundação Calouste Gulbenkian, Inventário de Monumentos Públicos. CET 023 I03 60 1-3

Um projeto de obra elaborado pelo engenheiro Fernando Mendonça, em acordo com a ata⁴⁵⁰ da Câmara Municipal de Tavira⁴⁵¹, posteriormente aceite “sob aspecto estético, traduzido em equilíbrio, de volumes entre pedestal⁴⁵² e estátua⁴⁵³”, através da qual vemos representado o homenageado de corpo inteiro, vestindo seus trajes episcopais. Outra escultura que identificamos⁴⁵⁴ é o gesso *Leiteira de São Jorge*, (imagem n.º199), que compõe a série de personagens do campo



Imagem n.º199: Leiteira de São Jorge. Portucale - Revista Ilustrada de Cultura Literária, Científica e Artística, vol. XIV, Novembro-Dezembro de 1941, n.º 84, p. 197.

português, que citamos inicialmente. Uma jovem é representada em trajes típicos segurando uma jarra de leite e uma caneca, em uma ação de rotina. Para além da escultura, Alarcão atuou também como professora em algumas cidades, tendo sido diretora da Escola Industrial de Josefa de Óbidos, em Peniche. Faleceu a 18 de Maio de 1985, na cidade do Porto. Sua trajetória profissional nos mostra o dinamismo presente no início do século XX para o universo feminino, uma mulher artista que atuou e viveu de sua arte, deixando uma vasta obra como legado para as gerações futuras.

⁴⁵⁰ Ata de 07/07/1971, fl. 137vº. Câmara Municipal de Tavira. Informação obtida através de correios eletrónicos, entre dezembro de 2022 e julho de 2023. Todas as informações relativas às atas e detalhes da execução do monumento foram fornecidas pela Câmara Municipal de Tavira, aproveitamos para agradecer à Técnica Superior Dra. Isabel Dias Salvado pela amabilidade em colaborar com essa investigação.

⁴⁵¹ Processo administrativo do Monumento ao Bispo do Algarve, datado de 1971 refª CMT/AMT/O.P. n.º35, Proc. n.º 0001. Câmara Municipal de Tavira.

⁴⁵² O pedestal da estátua em pedra foi feito por Eduardo Pinto Viegas, residente na Borda, Santa Bárbara de Nexe e custou “cento e vinte cinco mil novecentos e quarenta e oito escudos e treze centavos” (ata da CMT de 3/11/1971, fl. 185vº);

⁴⁵³ Ata da Câmara Municipal de Tavira de 18/08/1971, fl. 159vº.

⁴⁵⁴ A obra *Leiteira de São Jorge* aparece também referenciada, com imagem, no trabalho: QUEIRÓZ, que atribui a localização da peça à Sociedade Nacional de Belas-Artes. Embora, em correio eletrónico por nós recebido, em 23/05/2023 pela Dra. Madalena Pena, afirma que “a Sociedade Nacional de Belas-Artes não tem em acervo obras da autoria de mulheres escultoras.”. A imagem que aqui trazemos foi retirada da revista *Portucale - Revista Ilustrada de Cultura Literária, Científica e Artística*, vol. XIV, Novembro-Dezembro de 1941, n.º 84, p.197. Facultada pelo bibliotecário da Biblioteca de Vila Real Dr. Mario Pires Cabral, ao qual deixamos os nossos agradecimentos.



Imagem n.º200: Aninhas de Gonta Colaço. *Revista de Turismo*, ano XII, II série, nº130, abril de 1923 p.343.

A escultora Ana Raymunda de Gonta Colaço nasceu no ano de 1903, na cidade de Lisboa, no seio de uma família inserida na área das artes. Filha da escritora, poetisa e dramaturga Branca de Gonta Colaço (1880-1945) e do pintor, azulejista e caricaturista Jorge Colaço (1868-1942) era também neta materna do poeta e político Tomaz Ribeiro (1831-1901). Sua filiação lhe permitiu a vivência em um círculo familiar e de demais relações interpessoais, que era “constituído por artistas e intelectuais de todos os quadrantes políticos, e por uma elite monárquica da qual fazia parte a Rainha D. Amélia.” (PÉREZ-QUIROGA, 2019, p.8.). Tal característica, como vimos anteriormente, colaborou para que muitas artistas pudessem, no período entre séculos, vivenciar o universo artístico de forma mais próxima e intensa. Dentre as artistas que compõem nossa investigação, Gonta Colaço é caso único no que diz respeito à produção bibliográfica, tendo sido estudada em mais de uma oportunidade, até mesmo no domínio acadêmico, com uma dissertação de mestrado a tratar exclusivamente de sua personagem⁴⁵⁶. O que a coloca em evidência não só pelo seu espectro artístico, mas também em aspectos de sua individualidade e intimidade, uma vez que seu espólio pessoal e familiar foi alvo dessa investigação, como nos revela a autora, a artista plástica Ana Pérez-Quiroga:

Ana de Gonta Colaço não foi estudada apenas enquanto escultora, uma vez que acedi a um espólio muito rico e variado, composto por cartas, fotografia, escritos pessoais, catálogos, referências em jornais, desenhos, o diário e os diversos cadernos mantidos com alguma regularidade por sua mãe sobre o percurso pessoal e artístico de Ana. (...) É através de uma análise mais cuidada desta correspondência, que acedemos a um universo não raro menosprezado: a intimidade da artista. Para além da arte e da obra, um registo das suas preocupações, anseios angústias, sofrimentos e alegrias, das suas ilusões e decepções. Na vida como na arte, o mesmo desafio às normas e convenções. (PÉREZ-QUIROGA In LEANDRO & SILVA, 2016, p.84)

⁴⁵⁵ QUEIROZ, Ana Paula - 2003, *Op. cit.*, p.37.

⁴⁵⁶ Cf. PÉREZ-QUIROGA, Ana - *Ana de Gonta Colaço 1903-1954 - Escultora*. Universidade de Évora, Évora, Departamento de Artes Visuais, 2006. Dissertação de Mestrado. PÉREZ-QUIROGA, Ana - *Ana de Gonta Colaço*. In LEANDRO, Sandra, SILVA, Raquel Henriques da - (Coord.) *Mulheres Escultoras em Portugal*. Lisboa: Caleidoscópio, 2016. PÉREZ-QUIROGA, Ana - *Ana de Gonta Colaço. Escultora*. Câmara Municipal de Tondela, 2019. QUEIROZ, Ana Paula Pereira - 2003, *Op.cit.*

Através do levantamento documental constatado por esses estudos, são conhecidos em torno de 40 trabalhos. Produziu sua primeira obra aos 17 anos e aos 20 expôs pela primeira vez, no ano de 1923, na 20ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, denominada *A Onda*, um nu feminino total, que recebeu uma menção honrosa (**imagem n.º201**)⁴⁵⁷. Todos os artistas que participaram da referida exposição foram elogiados, mas Ana de Gonta Colaço recebeu destaque único na imprensa, como podemos constatar:

D'esta sorte, não desejávamos especializar nenhum dos autores. Porém, um há que se impondo à nossa mais entusiasmada admiração, nos obriga, talvez, por isso, a uma justa parcialidade. Referimo-nos ao soberbo trabalho de escultura apresentado pela sua autora, srª D. Ana de Gonta Colaço, intitulado “A Onda”. O que traduz esse majestoso trabalho, na perfeição das suas linhas, na sintetização da ideia, no cuidado da sua fatura não é tarefa fácil para um leigo, que apenas pode confessar-se rendido ante a evidência dos factos (...) É um trabalho colossal! (*Revista Turismo*, ano VII, n.º130, abril 123, p.343).

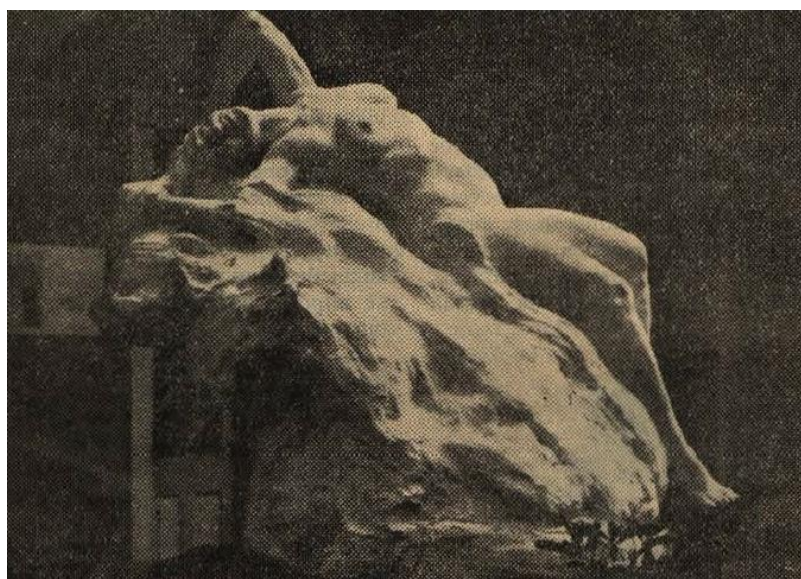


Imagem n.º201: *A Onda*, *Revista Turismo*, ano VII, n.º130, abril 123, p.343.

Em sua carreira podemos observar uma tendência para uma produção artística diversificada, que representa desde retratos à religiosidade e mitologia, em uma estética inicialmente académica que, posteriormente, dará vazão à modernidade⁴⁵⁸. Em razão das imagens já terem sido publicadas mais de uma vez, optamos por escolher pontualmente a

⁴⁵⁷ Idem.

⁴⁵⁸ Cf. PÉREZ-QUIROGA, Ana - *Ana de Gonta Colaço. Escultora*. Câmara Municipal de Tondela, 2019.

representação iconográfica durante o nosso texto, tendo em vista não termos avançado nos domínios documentais sobre a sua trajetória.

Reconhecida publicamente como tendo “uma grande habilidade para a escultura e se continuar a trabalhar, com o gosto que até aqui tem mostrado, dará que falar dentro em pouco”⁴⁵⁹. A artista foi discípula dos mestres Costa Motta Sobrinho (1877-1956) e José Netto (1875-1960) em uma primeira fase de produção e, posteriormente, nos estudos fora de Portugal, existe a informação⁴⁶⁰ de que tenha estudado na Académie Julian⁴⁶¹, em Paris. Embora não tenhamos identificado o seu nome no acervo da instituição foi aluna de Paul Landowski (1875-



Imagem n.º202: *Aninhas de Gonta Colaço*. QUEIROZ, Ana Paula Pereira - 2003, *Op.cit.*

1961) e Alfred-Alphonse Bottiaux (1889-1951). Em Portugal participou das exposições da SNBA, entre o início da década de 1920 até a década de 1940. Tendo também participações comprovadas no Certame de Mulheres Portuguesas, em 1930; Estoril Salon, em 1932, 1942 e 1943; Salon de Paris, de 1934 e a I Exposição Feminina, promovida pela SNBA, em 1942. A sua primeira exposição individual teve lugar em 1924, referenciada no periódico *Modas & Bordados* com grande elogio: “A primeira exposição de escultura da juvenil artista Aninhas de Gonta Colaço, constituiu um verdadeiro acontecimento artístico não só pelo valor dos trabalhos ali apresentados como por revelar ao público mais um gentil

precoce talento feminino que se apresenta promotor e luminoso.”⁴⁶².

Ana de Gonta Colaço acabou por assumir também à época, não só uma prática artística vinculada quase sempre ao masculino, como era a escultura, pela materialidade e formas de execução que muitas vezes exigiam um grande trabalho de força corporal, mas também em seu estilo de ser. No decorrer da vida e carreira passou a usar cortes de cabelo mais curtos e vestimentas dirigidas ao universo masculino, como fato e gravata (**imagem n.º202**). Participou de inúmeras exposições, coletivas e individuais, tendo também escrito textos de diversos géneros, como cartas e contos. Por fim, ainda na escultura, destacamos ter-lhe sido encomendada uma obra pública, para a diocese de Aguiar da Beira, trabalho denominado *Nossa*

⁴⁵⁹ *Ilustração Portuguesa*, 2º ano, n.º 774, 18/12/1920, p. 386.

⁴⁶⁰ QUEIROZ, Ana Paula Pereira - 2003, *Op.cit.*, p.37.

⁴⁶¹ PÉREZ-QUIROGA, Ana - *Ana de Gonta Colaço. Escultora*. Câmara Municipal de Tondela, 2019, p.11.

⁴⁶² *Modas & Bordados*, n.º 657, 10 de setembro de 1924, p.3.

Senhora da Assunção, em 1951⁴⁶³ (**imagem n.º203**). Um registo significativo para uma geração de mulheres escultoras, evidenciando a consolidação e o respeito social e profissional que essas artistas passaram a receber.



Imagem n.º203: *Nossa Senhora da Assunção*. Imagem disponível: <https://www.allaboutportugal.pt/pt/aguiar-da-beira/monumentos/estatua-do-santo> Acesso em: maio de 2024.

Maria de Lourdes Ramos Moniz da Costa - (Angra do Heroísmo, 20/02/1904 - Paris, 23/06/1985?)



Imagem n.º204: Retrato de Maria Moniz da Costa. GOMES; Augusto. Revista Insular, 1987, p. 23.

Maria de Lourdes Ramos Moniz da Costa, (**imagem n.º204**), também conhecida como Maria Ramos ou Maria Valadares (ao adotar o nome de seu esposo, o físico português Manuel José Nogueira Valadares, (1904-1982)), nasceu a 20 de fevereiro de 1904, na cidade de Angra do Heroísmo. Era filha de Maria da Glória Ramos Moniz e de João Baptista da Costa. Coursou o ensino liceal na sua cidade natal, trabalhando posteriormente como cenógrafa em espetáculos escolares. Ainda jovem apresentou aptidão para a escultura, ao realizar pequenos

⁴⁶³ PÉREZ-QUIROGA, Ana - *Ana de Gonta Colaço*. In LEANDRO, Sandra, SILVA, Raquel Henriques da - (Coord.) *Mulheres Escultoras em Portugal*. Lisboa: Caleidoscópio, 2016, pp.100-101.

trabalhos, representando géneros populares em barro (**imagem n.º205**), e, ainda nesta fase inicial, o busto de sua sobrinha Edith Rebelo (**imagem n.º206**)⁴⁶⁴.



Imagem n.º205: Conjunto de esculturas em barro. Uma artista açoreana, In Revista Açores, n.º 1, 2.ª série (janeiro de 1928), s/n.



Imagem n.º206: Edite Monteiro Rebelo, com 1 ano de idade. 45,5 (total) x C. 20 x L. 21 cm “Cabeça de criança com cabelo encaracolado, assenta em pedestal quadrangular em pedra esbranquiçada.”. Museu Angra do Heroísmo - MAH.R.1989.1125. Gesso e Pedra.

⁴⁶⁴ Agradecimentos ao Museu de Angra do Heroísmo por disponibilizar as imagens e fichas de inventários dos trabalhos de Maria Ramos em posse da instituição.

Em 1925, aos 21 anos, mudou-se para a cidade do Porto, onde trabalhou no atelier do escultor António Teixeira Lopes, “onde moldou os bustos do Engº Alfredo Lopes, irmão do Ten-Coronel Frederico Lopes e o então estudante de Económicas e Financeiras, Leonardo Reis e sua noiva”⁴⁶⁵. Sua presença no Porto e o contato direto com o mestre Teixeira Lopes fica evidente na fotografia em que aparece esculpindo um de seus trabalhos, e ao fundo podemos ver uma das obras mais conhecidas do escultor, *A Caridade* (**imagem n.º207**). Na referida imagem vemos a escultora em seu reduto, com o olhar compenetrado e com a ferramenta de trabalho na mão direita, sugestivo de que estivesse no momento criativo. Ainda na mesma época realizou o curso preparatório na Academia Portuense de Belas-Artes, entre 1927 e 1929⁴⁶⁶. Além de escultora e possuidora de uma “grande alma de artista”⁴⁶⁷, destacou-se também pela formação acadêmica na Universidade de Lisboa⁴⁶⁸, nas primeiras décadas do século XX. Inscreveu-se em 1931, na licenciatura em ciências biológicas, tendo concluído o curso em 1937⁴⁶⁹. Durante o governo Salazarista, pela perseguição política emigrou, com seu esposo, para a França, onde trabalhou “a convite do governo Francês, exercendo várias funções no campo da investigação académica.”⁴⁷⁰.



Imagem n.º207: Maria de Lourdes Ramos Moniz da Costa, discípula de António Teixeira Lopes junto a um busto. Casa-Museu Teixeira Lopes, PT_CMVN-CMTL_GDM-ATL_PST_374Frel, s/d.

Conseguimos identificar mais duas obras de sua autoria, no acervo do Museu de Angra do Heroísmo. São os bustos de *Laurinha da Silva*, de 1923, (**imagem n.º208**), e *Alfredo Lopes da Silva*, de 1925, (**imagem n.º209**), classificados como: “Um feixe de preciosas qualidades

⁴⁶⁵ GOMES; Augusto. Revista Insular, 1987, p. 23.

⁴⁶⁶ Inventário Alumni (1836-1957). Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

⁴⁶⁷ GOMES; Augusto. *Op. cit.*, p.23.

⁴⁶⁸ Arquivo da Reitoria da Universidade de Lisboa, informação recebida por correio eletrónico, em 05 de Março de 2024. Cota: PT/ULISBOA/UL/6-6.3/6.3.1-6.3.1.2/0213906.

⁴⁶⁹ “Sem abandonar a sua vida artística, inicia em 1934 uma atividade científica no domínio da Biologia, prosseguida até atingir o limite de idade em 1969. Licenciada em Ciências Biológicas, pela Universidade de Lisboa, em 1937, veio a exercer várias atividades relacionadas com o ensino e investigação.” GOMES; Augusto. *Op. cit.*

⁴⁷⁰ GOMES; Augusto. *Op. cit.* p.23.

que são mais que um tesouro, porque representam o melhor augúrio a um triunfo certo, assente nas bases sólidas, duma predestinação e dum talento de antemão assegurados, que hão de trazer a Terra dos Açores mais um nome e mais uma glória.”⁴⁷¹.



Imagem n.º208: Maria de Lourdes Ramos Moniz da Costa, *Laurinha da Silva*. Casa-Museu Teixeira Lopes, PT_CMVN-CMTL_GDM-ATL_PST_292Fo



Imagem n.º209: Maria de Lourdes Ramos Moniz da Costa, *Alfredo Lopes da Silva*. Casa-Museu Teixeira Lopes, PT_CMVN-CMTL_GDM-ATL_PST_257Fo

4.2 A condição e a criação escultórica feminina em questionamento

A profissionalização de mulheres escultoras em Portugal durante o século XIX até às primeiras décadas do século XX foi quantitativamente limitada, em comparação com os seus pares masculinos, em termos de formação académica e representação pública ou através de exposições e contratações de trabalhos públicos. São diversos os fatores responsáveis por essa diferença e que acabaram por marcar a restrição de seu acesso à educação artística e às demais oportunidades profissionais, para além das questões institucionais. Uma análise global que advém do conjunto documental aqui trabalhado. Estes vão desde uma grande concorrência entre os pares (sejam homens, ou mulheres), os custos associados à manutenção de um espaço/atelier para o desenvolvimento dos trabalhos, a contratação para realização de trabalhos, a associação

⁴⁷¹ Uma artista açoreana, In Revista Açores, n.º 1, 2.ª série (janeiro de 1928), s/n.

com mecenas que estimulassem a carreira e a visibilidade do conjunto da obra dessas artistas. Um ou mais podem ser indicativos para a resposta da baixa quantitatividade das artistas que efetivamente seguiram, ainda que em um determinado hiato cronológico, a carreira profissional. Ainda com todas essas dificuldades, conseguimos compor um montante de 23 artistas, sobre as quais, conseguimos reunir um conjunto de documentos e algumas obras, que pudessem ser traduzidos em uma narrativa, o mais sólida possível, para a análise. Outras artistas escultoras apareceram em nossa investigação, em torno de mais 14 nomes, mas infelizmente, não conseguimos ir além de pequenas referências, motivo pelo qual preferimos não incluí-las neste trabalho. Seria injusto comparar essas personagens, sem o mínimo de comprovação material, com os nomes aqui trabalhados, esperamos que em trabalhos futuros seja possível ampliar essa investigação.

Talvez não seja exata a expressão de “não existência” para as escultoras portuguesas; mas sim um não reconhecimento dessas mulheres artistas. É o que nos parece evidente relativo às escultoras em Portugal, neste período, em termos historiográficos. Uma realidade advinda de uma naturalização, que por muitos anos estruturou-se apenas nas figuras centrais masculinas. Neste sentido, servimo-nos novamente do pensamento de Linda Nochlin, quando afirma que:

Dessa maneira, a questão da igualdade das mulheres, na arte ou em qualquer outro campo, não recai sobre a relativa benevolência ou a má intenção de certos homens, ou sobre a autoconfiança ou “natureza desprezível” de certas mulheres, mas sim na natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que as integram. Como apontou John Stuart Mill há mais de um século: “[...] tudo que é costumeiro parece natural. Sendo a sujeição das mulheres aos homens um costume universal, qualquer desvio desta norma naturalmente parece antinatural.” (...) A pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” nos leva à conclusão, até agora, de que a arte não é a atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades, influenciado por artistas anteriores e mais vagamente e superficial ainda por “forças sociais”, mas sim que a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e 24 determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como He-man ou como párias sociais. (NOCHLIN, 2016, p. 12 & 23-24).

Apesar desses desafios, pudemos identificar no decorrer desta investigação que algumas mulheres já atuavam como escultoras, em Portugal, embora fora de nossa cronologia. No século XVII temos a “existência da escultora Inácia da Encarnação”, com a obra *Senhor da Cana*

Verde, localizada no Convento de Cristo em Tomar⁴⁷². Já no século XVIII⁴⁷³, temos o nome de Inácia da Costa de Almeida, filha do pintor e escultor Luís da Costa e as irmãs Maria Josefa Angélica e Tomásia Luísa Angélica, “filhas de um escrivão da ordem de Malta, Ignácio da Silva”. Exemplos que, somados aos primeiros nomes do século XIX aqui apresentados, ainda não tinham recebido qualquer formação profissional. Além de serem mais um exemplo de artistas mulheres que surgem derivadas, possivelmente, do exemplo e influência do entorno familiar abastado. Portanto, o número de mulheres escultoras aumenta a partir do acesso das mulheres às instituições de ensino público e também privado. Quanto a este último, vimos através do exemplo do escultor António Teixeira Lopes, como teve várias discípulas em seu atelier, como podemos observar abaixo (**imagem n.º210**).

Seja de uma forma ou de outra, esse primeiro grupo de escultoras, uma classificação entendida por nós como derivada da formação profissional efetiva a que se submeteram, foi responsável pela criação de trabalhos que hoje materializam-se como contribuições significativas para o campo escultórico português durante esse período. Embora, muitas delas, como também ocorria no caso masculino, acabaram por não construir uma carreira dedicada integralmente ao campo escultórico, como forma de vida, participando em exposições coletivas e/ou individuais.



Imagem n.º211: António Teixeira Lopes na Academia de Belas Artes do Porto com grupo de alunos, s/d. PT/CMVNG-

⁴⁷² LEANDRO, Sandra - **Escultoras do barro e da cera** In LEANDRO, Sandra, SILVA, Raquel Henriques da - (Coord.) 2016, *Op.cit.*, p.19. Existem informações conflitantes que tratam Inácia da Encarnação e Inácia da Costa de Almeida como autoras da obra *Senhor da Cana Verde*. Fica o questionamento para investigações futuras, talvez possam tratar da mesma artista? Cf. SERRÃO, Vítor - **Arte no Feminino. Casos de estudo na Arte Portuguesa**. Academia das Ciências de Lisboa, 2017.

⁴⁷³ QUEIROZ, Ana Paula Pereira - 2003, *Op.cit.*, p.37.

Dos personagens reconhecíveis da imagem anterior, juntamente com António Teixeira Lopes, em seu atelier, estão, da esquerda para direita, na parte superior:

- 1 Aluno (?)
- 2 José Teixeira Lopes, arquiteto (1872-1919)
- 3 Abigail de Paiva Cruz (?), escultora (1883-1944)
- 4 Aluna (?)
- 5 Joana Andresen da Silva, escultora (1861-1937)
- 6 Aluno (?)
- 7 Aluno (?)
- 8 José Oliveira Ferreira, escultor (1883-1942)
- 9 José Teixeira Lopes Sá Lemos, escultor (1892-1971)

No centro da imagem:

- 10 António Teixeira Lopes (1866-1942)

Da esquerda para direita, na parte inferior:

- 11 Aluno (?)
- 12 Diogo de Macedo (?), escultor (1889-1959)
- 13 Aluno (?)
- 14 Aluno (?)
- 15 Aluno (?)

Sendo então o grupo de escultoras aqui estudadas composto por 21 artistas, (lembrando que deixamos alguns nomes de fora, por não conseguirmos encontrar documentação mínima para compor uma análise), salientamos que apenas 3 não obtiveram o ensino académico formal, mas tiveram formação de cunho particular. Foram elas: a Condessa d'Edla, a Duquesa de Palmela e Joana Andresen, provenientes de famílias de renome e pertencentes à aristocracia portuguesa. Outra, também proveniente de um contexto familiar similar, Maria Margarida Ferreira Borges, foi a única de nossa lista que não recebeu qualquer orientação profissional. As demais tiveram acesso ao ensino, concluindo ou não o curso proposto, algumas até tendo formação no exterior, como bem vimos.

Reforçando ainda mais, para nós a classificação delas como escultoras, pois, em nossa perspectiva, somente a vontade, o empenho e dedicação não resultam obrigatoriamente em reconhecimento e uma carreira dita de sucesso. Assim, como ocorria também no mundo escultórico masculino.

Desta forma, uma das questões mais relevantes que se colocou a partir do *corpus* identificado e apresentado foi compreender e, possivelmente, classificar essas artistas no sentido de serem amadoras e/ou profissionais no condizente às suas carreiras. Sublinhamos então que a nomenclatura amadora para nós subentende-se como não tendo uma formação profissional no âmbito de uma Academia pública ou privada, ou qualquer outro tipo de instrução particular. A classificação de amadorismo, se pensada como a não continuidade da carreira através de exposições, encomendas de trabalhos e variada produção, seria demasiadamente excludente para o caso feminino. Deste modo, para taxarmos as nossas artistas escultoras como amadoras, através desse prisma, seria possível restar somente um ou dois pares de histórias para problematizarmos. Por nossa perspectiva, consideramos as artistas que obtiveram um ensino formal como profissionais, já aquelas que dele não puderam usufruir foram amadoras, seja por falta de recursos materiais, pelo impedimento legal até 1881, ou qualquer outro fator que porventura possa não estar explícito em nossa análise documental. Portanto, conceber a existência de amadoras e profissionais foi a primeira sistematização que corroborou a organização de cada biografia e informações adjacentes, de modo cronológico. Apontámos as primeiras artistas que surgiram em momentos anteriores à existência das academias portuguesas, pertencentes ao campo amador, pelos critérios pré estabelecidos anteriormente e, a partir de 1881, exibimos a formação profissional dessas artistas que puderam então realizar as suas matrículas.

Maria Margarida Ferreira Borges, dentro de nosso entendimento foi, deste grupo, a única amadora, neste grupo, o que em comparação com as demais escultoras, reforça uma evolução das carreiras ano a ano, em uma passagem do amadorismo para o profissionalismo. Podemos, através das peças aqui expostas, realçar também uma visível melhora estética no trato anatómico das peças que chegaram até nós. Um resultado derivado, a nosso ver, das aulas e ateliers formativos.

Neste capítulo, buscámos então atentar para as diferentes trajetórias e detalhes que delas pudessem emanar. De seus trabalhos conseguimos vislumbrar características similares, como por exemplo a existência de uma aproximação ao universo familiar, principalmente para o desenvolvimento prático dos trabalhos escultóricos. Uma característica unânime que podemos apontar entre elas é o retratar de familiares ou amigos próximos. O que suscita ainda a existência

de um contraste entre o público e o privado, que estava em discussão em várias esferas da vida feminina da época. Se por um lado, começavam a frequentar as academias de Belas-Artes, por outro, a sua produção continuava circundada pela vida familiar. Não sabemos com certeza se isso não se deve a uma facilidade de acesso a pessoas próximas, permitindo a prática artística, ou por uma questão de pudor, impedindo a expansão de suas carreiras com a sociedade ao redor. O reconhecimento social pode ser explicado pela encomenda pública de trabalhos, o que ocorreu, até onde sabemos, com três das nossas artistas, nomeadamente, Ada da Cunha, Branca Alarcão e Ana de Gonta Colaço. Cinco dessas artistas, através da documentação apresentada, tiveram contacto e a oportunidade de aprimorar suas formações em Paris, reduto dos grandes artistas à época. Desse grupo mencionamos a Duquesa de Palmela, Albertina Falker, Margarida Lopes de Almeida, Maria da Glória Ribeiro da Cruz e Azulina Gouveia que apresentaram trabalhos e/ou estudaram na cidade francesa. Um caminho, até aquele momento, somente destinado aos artistas homens, enaltecendo ainda mais o pioneirismo de suas experiências.

Em suma, do que foi observado em nossa listagem, ficou evidente que apesar dos desafios, essas mulheres navegaram pelas expectativas da sociedade e perseguiram sua paixão pela escultura. A presença deste grupo, por nós considerado inaugural no cenário artístico da escultura, contribuiu para uma aceitação gradual de artistas mulheres em Portugal. Uma análise baseada nos dados observados, revelando que, entre o final do século XIX e início do século XX, é visível o aumento lento, mas significativo, de mulheres escultoras, cada qual com suas especificidades, dificuldades e sucessos. Em resposta à pergunta: *Existiram mulheres escultoras em Portugal?* Sim, existiram mulheres escultoras em Portugal, e essa tese foi uma modesta contribuição para a perpetuação de suas histórias.

Considerações Finais

A nossa investigação doutoral buscou ao longo destes 4 Capítulos a reflexão e o reconhecimento dos contributos e relações entre o campo da história da arte e da história das mulheres. Uma investigação que esquadrinhou uma linha de pensamento que evocasse, a partir de uma perspectiva macro da sociedade e das instituições de ensino académicas europeias. A uma perspectiva micro, através do impacto que essas alterações ocasionaram na vida prática das mulheres e artistas, bem como no modo de ver e reproduzir a figura feminina. Propusemos então uma visão distinta, norteadas por outras investigações importantes e responsáveis por abrir novos caminhos até aqui. Compomos desta forma uma narrativa que visa, deixar um pequeno aporte para a história da arte e das mulheres artistas portuguesas.

Tentamos efetuar uma exploração crítica da condição artística do feminino e das escultoras portuguesas, enfatizando a importância de reavaliar as narrativas históricas para evocar novas vozes e contribuições. Ao unir as disciplinas da história das mulheres e da história da arte, esta investigação sublinhou as implicações mais amplas da participação feminina no mundo das artes, bem como a representação escultórica produzida por mulheres e a sua complexa interação com as transformações sociais e políticas concomitantes no período. Em última análise, este estudo convidou a uma investigação mais aprofundada sobre as dimensões multifacetadas do género, da estética e da identidade cultural no contexto da história da arte portuguesa.

Para essa finalidade, destacamos as participações e contribuições das mulheres artistas portuguesas, especialmente as escultoras, em um momento classificados por nós como emancipatório na construção de suas carreiras. Uma narrativa que conjugou as alterações surgidas na sociedade portuguesa e os reflexos e intersecções sentidas nas instituições académicas, primordiais à época para o amplo desenvolvimento profissional artístico. Historicamente, as mulheres artistas enfrentaram uma marginalização sistémica, sendo as suas realizações muitas vezes ofuscadas pelos seus homólogos masculinos ou totalmente rejeitadas, em alguns casos. No entanto, os estudos contemporâneos, nos quais enquadra-se esta tese, embarcaram numa tentativa de retificar este descuido historiográfico, reavaliando alguns quadros da história da arte portuguesa ao evidenciar, principalmente, mulheres artistas negligenciadas ou sub-representadas. Revelou-se em alguns momentos redundante, mas fundamental, destacar a importância de incorporar a história das mulheres na metodologia da história da arte, indo para além de uma simples inclusão ou de uma moda historiográfica. Trazer

novas realidades e reler sob novos prismas documentação outrora trabalhada, ajuda a enriquecer fundamentalmente a nossa compreensão e a mudança de paradigma enfrentada pelas mulheres naquele momento. Ao redescobrir a trajetória dessas personagens nos deparamos com importantes contribuições de suas práticas artísticas, o que nos permitiu desafiar preconceitos arraigados, como uma possível não existência dessas artistas, e promover uma interpretação mais matizada da história da arte. Esta mudança não só reconheceu tais contribuições e também abriu caminho para que futuras investigações e reavaliações possam remodelar a disciplina de forma, cada vez mais, equitativa e abrangente.

Assim, o 1º Capítulo trouxe uma perspectiva em relação ao panorama histórico europeu no final do século XIX. Através da releitura bibliográfica, conseguimos efetuar uma história comparada, pela percepção de pontos fundamentais entre as alterações sociais, políticas, culturais e de algumas instituições de Belas-Artes estrangeiras e portuguesas. Como já dito, uma perspectiva macro que visou configurar a existência de um solo fértil, em desenvolvimento, que serviria como impulso para outras mudanças que se seguiram na vida portuguesa, em suas diferentes esferas. Acreditamos ter ficado evidente através da bibliografia e das novas leituras de fontes que, embora não existindo um movimento feminista, como concebido conceptualmente na década de 1970, esse conjunto de alterações, entre o final do século XIX e início do século XX, fortaleceu e ajudou a consolidar uma nova perspectiva que passou a ser delineada para as mulheres da sociedade ocidental.

Observamos também que foi durante este contexto que emergiu a efetiva participação feminina nas instituições artísticas na Europa, obviamente, incluindo o panorama português, uma realidade exposta no 2º capítulo. Neste ponto, foi primordial um outro olhar para as fontes documentais, visando o questionamento de qual o lugar específico da participação feminina e como foi a sua entrada nas academias portuguesas. Através de um exame das fontes das academias de Lisboa e Porto, nos foi possível a identificação das primeiras estudantes do sexo feminino e de um levantamento abrangente de seus percursos. Esta investigação procurou ajudar a iluminar aspectos anteriormente negligenciados, ou que não estavam no centro das problematizações para a historiografia portuguesa. Vale ressaltar que, no caso português, os arquivos estão bastante organizados, facilitando a investigação e a identificação dos dados, o que não ocorre no caso lisboeta. Na capital, o espólio da ANBA, encontra-se dividido entre o Arquivo Nacional da Torre do Tombo e o Arquivo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Nesta última conseguimos estabelecer, com bastante dificuldade, uma leitura compreensível neste trabalho, um problema derivado das lacunas existentes, principalmente nos livros de matrícula. À parte nossas dificuldades, que ocorrem e são

expectáveis no ofício de um trabalho desta natureza, conseguimos compor uma quantificação inteligível das primeiras matrículas femininas, de uma forma mais alargada, e expor detalhes de seus percursos, até então desconhecidos. Saber quem eram, seus detalhes pessoais, cadeiras que cursaram e preferiam, para além de outras peculiaridades que vimos. Evidências decorrentes desta “reanálise” documental, reconstruindo um pouco da atmosfera vivida por elas.

Na medida em que, os dois primeiros capítulos ficaram marcados pela perspectiva macro, como colocamos, os dois capítulos seguintes, 3º e 4º capítulos, basearam-se em uma proposta micro, voltando o nosso olhar de análise para questões específicas do campo da história da arte. O 3º capítulo, ao abordar a composição estética do nu feminino, a participação de modelos mulheres e as alterações adjacentes, procurou-se expor a intrincada intersecção entre expressão artística, representação de género e dinâmica social e política em Portugal (observada nos capítulos anteriores, sem perder de vista o período crucial entre finais do século XIX e início do século XX). Podemos afirmar, a partir do exposto, que as mudanças dentro de quadros históricos, sociais e políticos mais amplos, afetou para além da formação de mulheres artistas, também a exposição de paradigmas estéticos, culturais e ideológicos da imagética feminina. Mulheres começaram a trabalhar como modelos nas academias, obviamente com regras distintas aos modelos masculinos, e o próprio tratamento das imagens e da representação do comportamento feminino foi deixando um contorno dominante neoclássico, passando para uma característica mais realista, marcado por novas e outras especificidades.

Gostávamos de deixar claro que o nosso trabalho, embora tenha abordado sumariamente questões da iconologia e iconografia, tendo como referência os autores Cesare Ripa e Erwin Panofsky, o nosso objetivo central não foi a análise imagética aprofundada neste sentido. Apesar de identificarmos como importante a compreensão geral das normas estéticas que advém dessas mudanças, essas poderão fazer parte de investigações futuras. Somente apresentar as considerações metodológicas para a época e a suas diferenças com conceitos contemporâneos para que se pudesse entender que a imagem da mulher passava por alterações significativas, assim como o próprio tratamento dado às mulheres enquanto cidadãs, vistas agora como detentoras de direitos iguais aos dos homens. Procuramos notabilizar neste ponto a importância do estudo académico, conjuntamente com as relações e interações existentes para com a mulher modelo e a representação do seu corpo no âmbito das instituições académicas. Para além dos exemplos de desenhos das academias de Lisboa e do Porto, trouxemos também desenhos inéditos que foram realizados possivelmente na mesma cronologia, ajudando a compor de uma maneira mais sólida os nossos questionamentos.

Acreditamos ter deixado mais evidente no 4º capítulo as consequências observáveis entre artistas homens e mulheres, devido a uma série de fatores sociais, culturais e institucionais que influenciaram as distintas formações e trajetórias. Assim, enumeramos as principais diferenças entre artistas homens e mulheres, que imperavam nesse período:

1º - O acesso à formação artística: Os homens tinham mais oportunidades de receber uma educação formal em arte, frequentando academias de Belas-Artes e recebendo treinamento profissionalizado. Enquanto, em sua grande maioria, as mulheres sofreram com restrições institucionais e sociais que limitaram seu acesso à educação artística. Muitas academias de arte não admitiram mulheres ou ofereciam apenas um treinamento limitado, com foco em atividades consideradas adequadas ao feminino, como a pintura de retratos, renegando a produção em escultura, fazendo essa área de estudo perder espaço significativo para as mulheres. Ou até o pagamento exacerbado de mensalidades, no caso da possibilidade de estudarem em instituições privadas.

2º - Reconhecimento e oportunidades: Os artistas homens eram mais propensos a receber reconhecimento público e exposição de suas obras em galerias e salões de arte renomados. Por sua vez, pelo que aqui foi levantado, a nível documental, os homens artistas tinham mais oportunidades profissionais para trabalhar, como contratos de trabalho, comissões mais atrativas, gerando meios de garantir o seu sustento por meio de sua arte. As mulheres artistas enfrentavam dificuldades para estabelecer carreiras profissionais sustentáveis, muitas vezes sendo limitadas a trabalhos de hobby ou artesanato, novamente a manutenção delas no ambiente privado ou doméstico era uma consequência normal. Muitas artistas aqui apresentadas acabaram por não deixar rastros da continuidade de seus trabalhos, algumas direcionaram para outras áreas e outras casaram e deixaram o mundo das artes.

Sobre suas produções artísticas enfatizamos uma das características mais importantes de nossa tese doutoral, dar a conhecer obras até então inéditas. Cerca de 35 trabalhos foram apresentados pela primeira vez. Peças que estão em posse de familiares ou até mesmo em acervos, não identificadas, mas que foram localizadas e registradas durante a nossa investigação. Além disso, conseguimos levantar um conjunto de mais de 40 trabalhos publicados na imprensa da época em questão, entender a dinâmica que envolvia a produção feminina e como se dava a participação delas enquanto artistas profissionais. Resultado de um trabalho de levantamento de fontes, em que buscamos rever uma série de revistas e jornais, entre o final do século XIX e início do século XX. No total, nossa investigação sistematizou em torno de 75 trabalhos, possibilitando um conhecimento mais amplo dessas artistas e perceber detalhes de suas trajetórias.

A intenção, vale a pena reforçar uma vez mais, foi a de evocar o momento de transição entre os dois séculos, XIX e XX, como um momento efetivo de emancipação das mulheres e qual foi o impacto da participação delas na arte portuguesa. Em todos os aspectos que tangem ao feminino, acreditamos que este trabalho representa um passo na revisão e ampliação da narrativa histórica, promovendo a visibilidade e o reconhecimento das mulheres como agentes ativos na cena artística e cultural do país.

O surgimento de mulheres estudantes no contexto académico das artes plásticas na Europa do final do século XIX marcou, portanto, uma mudança significativa no sentido de uma maior inclusão e reconhecimento do talento artístico feminino. Apesar das normas sociais generalizadas que limitavam o acesso das mulheres à educação formal e às oportunidades profissionais, indivíduos determinados começaram a desafiar estas restrições. A sua entrada em academias e estúdios de arte não só expandiu o panorama demográfico das aspirantes a artistas, mas também enriqueceu o discurso artístico. Embora as mulheres artistas enfrentassem obstáculos e discriminação consideráveis, como bem vimos, a sua perseverança lançou bases cruciais para as gerações subsequentes, contribuindo para um equilíbrio entre o número de personalidades femininas e masculinas nas artes. Este período transformador sublinha um impacto duradouro das mulheres artistas a partir de então, contribuindo para a formação de uma paisagem artística mais feminina na Europa e não só.

A importância de apresentar novas biografias de mulheres artistas e de colaborar para reescrever a história da arte portuguesa deve ser sempre enaltecida. Durante demasiado tempo, as narrativas tradicionais ignoraram ou minimizaram as contribuições das mulheres artistas, resultando numa compreensão distorcida e incompleta do desenvolvimento artístico. Ao investigar ativamente e destacar as vidas e obras de mulheres artistas escultoras em Portugal, os historiadores podem corrigir preconceitos históricos e fornecer uma perspectiva mais equilibrada. Revisar a história da arte portuguesa para incorporar a trajetória feminina é essencial por vários motivos. Em primeiro lugar, reconhece o talento diversificado e a criatividade das mulheres artistas que têm sido frequentemente marginalizadas ou excluídas das narrativas convencionais. Ao descobrir as suas biografias e expor as suas obras, os historiadores enriquecem o registo histórico e expandem o cânone da arte portuguesa para refletir a sua verdadeira diversidade.

Em última análise, repensar a história da arte portuguesa para realçar o percurso feminino não se trata apenas de corrigir descuidos do passado; é um passo crucial para promover a igualdade de género nas artes e capacitar as futuras gerações de artistas e académicos a atentar para a necessidade de olhar e discursar sobre temas que ficaram por muito tempo à margem.

Ao colaborar para amplificar as vozes e experiências das mulheres artistas, a historiografia atual contribui para a amplificação de um discurso histórico cultural cada vez mais inclusivo.

Referências documentais

Documentários

À Porta da História - Luísa Holstein. Jorge Nunes/ Jorge Paixão da Costa/ Pandora da Cunha Teles. Ukbar Filmes/ RTP, 2015.

Casa-Museu Teixeira Lopes, Vila Nova de Gaia. Visita Guiada. Episódio 6. - autoria e produção Paula Moura Pinheiro, 35 min. RTP2, 19 abril 2021.

Casa Veva de Lima. Visita Guiada. Episódio 10, 40 min, RTP2, 14 novembro de 2022.

O Voto das Mulheres Parte I e II. Série Nome Mulher - Autoria: Antónia de Sousa, Maria Antónia Palla Realização: Cinequipa, 1975, 40 min aprox., RTP 1. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-voto-das-mulheres-parte-i/> e <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-voto-das-mulheres-parte-ii/> Acesso em: Janeiro 2021.

The Artist is Female - Marieke Schroder. Prod. Thali Media, 2017, 75 min. RTP "Mulheres na Arte".

Fontes manuscritas

ANTT - Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa:

- Documentos Adquiridos - PT-ARBA-ARBA-I00100002.
- No Museu Nacional de Arte Antiga: divulgação, artigos; conferências; pareceres sobre vários assuntos. Livro 7: Elementos para a História do Ensino das Belas-Artes em Portugal. Referência: PT-MNAA-AJF-APF-MNAA-D-00003-000007_m0002.
- Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa. 'Registos das propostas e ofícios dirigidos ao governo'. Referência: PT-ARBA-ARBA-B-003-00001_m0285.

- Academia Nacional de Belas-Artes. 'Registos das propostas e officios dirigidos ao governo'.
Referência: PT-ARBA-ARBA-A-002-00001_m0189.

- Academia Nacional de Belas-Artes: Relatório das condições da ARBA (1864) Marquês de Sousa Holstein - PT/MNAA/AJF/DC-OI-ARBA/001/00001/000001

ANTT - Academia Portuense (Série de correspondências)

PT/TT/RGM/H/0000/196960 (F.A. da Silva Oeirense)

PT/TT/RGM/H/0000/196959 (``)

PT/TT/RGM/H/0000/209828 (Tadeu M de A Furtado)

PT/TT/RGM/J/0019/298142 (``)

PT/TT/RGM/J/0047/175317 (A. Soares dos Reis)

PT/TT/RGM/L/0002/252933 (João Antonio Correia)

Arquivo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Caixa de documentação avulsa nº1 a nº 17

Livro discípulos de Anatomia (1872-1882)

Livro discípulos Aula de Escultura (1846-1879)

Livro discípulos Aula de Pintura Histórica (1846-1879)

Livro discípulos Desenho Elementar (1868-1882)

Livro discípulos Aula de Desenho Histórico Gessos (1863-1882)

Livro de discípulos Desenho Histórico e Desenho de Figura (1865-1881)

Livro curso de Escultura e Estatuária (1883-1953)

Livro curso de Pintura Histórica (1882-1917)

Livro de alunos de Modelo Vivo (estudo noturno 1879-1882)

Livro de Desenho Histórico - Mapa alunos (1863-?)

Livro de registo exames dos Cursos Especiais (1883-1933)

Livro de Fundamentos do Desenho (1869-?)

Livro de registo dos exames extraordinários dos alunos da Escola de Belas-Artes (s/d)

Livro de registo de exames de habilitação (1912-1936)

Livro do curso noturno Desenho Linear, Geométrico e Exames (1867-1890)

Livro de exames do Curso de Desenho (1872-1881)

Livro de exames nº1 (1882-1898)

Livro de atas do Conselho Escolar (1894-1914)

Livro de matrícula nº1 (1837-1845)

Livro de matrícula nº2 (1845-1852)

Livro de matrícula nº3 (1849-1853/54)

Livro de matrícula nº4 (1854-1860)

Livro de matrícula nº5 (1860-1862/63)

Livro de matrículas s/nº (1870-1881)

Livros de matrículas s/nº (1905-1923)

Livro de concursos; programas e alunos premiados (1881-1911)

Matrículas curso geral de desenho (1881-1887)

Arquivo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto

Documento de Inventário Alumni (1836-1957)

Livro de Estatísticas (1910-1957) - PT/APBA/F1-4/03 (Cota 226-1 e 2).

Livro de Matrículas - Anatomia Pictórica/Artística (Ordinários) (1838-1901) - PT/APBA/F1-4/03/08 (Cota 17).

Livro de Matrículas - Anatomia (Voluntários) (1837-1917) - PT/APBA/F1-4/03-01 (Cota 166).

Livro de Matrículas - Escultura Ordinários (1837-1907) - PT/APBA/F1-04/03/05 (Cota 18).

Livro de Matrículas - Escultura (Ordinários e Voluntários) (1837-1923) Hiato (1852-1906) - PT/APBA/F1-4/03-10 (Cota 167).

Livro de Matrículas - Desenho Histórico (Voluntários) (1839-1855) - PT/APBA/F1-4/03-12 (Cota 22).

Livro de Matrículas - Desenho Histórico (Ordinários) (1839-1923) - PT/APBA/F1-4/03-11 (Cota 160-164).

Livro de Registo dos homens e mulheres que prestavam serviço como modelos e quantias correspondentes aos pagamentos - PT/APBA/F1-3/08 (Cota 68) (1885-1896)

Livro de Relação dos documentos de despesa relativos ao expediente e outras despesas da Academia e do Museu Portuense - PT/APBA/F1-6/14 (Cota 91) (879-1892/3) publicado em 1882.

Livro de Relações de frequência e adiantamento dos estudantes (1841-1844) - PT/APBA/F1-4/06 (Cota 71).

Programa dos cursos de arquitetura civil, desenho e desenho histórico, escultura e pintura histórica - PT/APBA/B/10 (Cota 80).

Relações de documentos de despesa (1852-1885) - PT/APBA/F1-6/08 (Cota 87-1 e 7) * Faltam os anos 1860 e 1863.

Catálogos das Exposições da Sociedade Nacional das Belas-Artes

Entre os anos de 1901 e 1923.

Catálogos Ilustrados do Salão de Paris

“Catalogue Illustré du Salon” entre 1879 à 1914

Fontes impressas

Estatutos da Academia de Belas-Artes de Lisboa. Imprensa Nacional, 1843.

SALVADOR, Teresa - **Em torno dos periódicos femininos**, in *Cultura* [Online], Vol. 26, 2009, posto online no dia 16 setembro 2013. Disponível: <http://journals.openedition.org/cultura/425>; acesso 21 de abril de 2021.

VASCONCELOS, Joaquim de - **A reforma da Academia de Belas-Artes – análise do relatório e projecto da comissão oficial nomeada em 10 de Novembro de 1875**. Porto: Imprensa Literário-comercial, 1877.

_____ - **A reforma do ensino de Belas-Artes. Reforma do ensino do desenho. A História da Academia de Belas-Artes de Lisboa**. Porto: Imprensa Nacional, 1879.

Bibliografia

Teses e dissertações

ACCIAIUOLI, Margarida de Brito - **Os Anos 40 em Portugal: o país, o regime e as artes `restauração´ e `celebração´**. Lisboa: FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 1991. Tese de Doutoramento

ALMEIDA, Silvia Lucas Vieira - **Forma e conceito na escultura de oitocentos**. Lisboa: FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 2012. Tese de Doutoramento.

BARREIRA, Cecília - **História das Nossas avós. Retrato da Burguesia em Lisboa, 1890-1930.** Lisboa Colibri. Universos Femininos em Portugal: Retrato da Burguesia em Lisboa. 1890-1930. Lisboa: FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 1991. Tese de Doutoramento.

BERNARDO, José Viriato Almeida - **A coleção de Escultura da Faculdade de Belas-Artes: A formação do gosto e o ensino do desenho.** Volume I e II. Lisboa: FLUL, Universidade de Lisboa, 2013. Tese de Doutoramento em Belas-Artes, especialidade desenho.

BESSA, Alda Mónica Coelho - **Memória e Saudade: Os túmulos de João Henrique Andresen e João Henrique Andresen Júnior, no Cemitério de Agramonte.** Volume I e II. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa.

BRAGA, Helena Sofia Ferreira - **Eis O Exímio Pintor, Douto Cyrillo, Tão Grande Na Lição Como No Estillo» Dinâmicas Artísticas Na Obra De Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823).** Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Vol. I e II, 2021. Tese Doutoramento.

CARDEIRA, Liliana Querido - **A obra do pintor Adriano de Sousa Lopes (1879-1944) na sua fase académica - Conservação e Restauro de diversas pinturas da Reserva de Pintura da FBAUL.** Lisboa: Universidade de Lisboa, 2019. Tese de Doutoramento em Belas-Artes.

CORREIA, Rosa de Lurdes Matias Pires - **O Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas: A Principal Associação de Mulheres da Primeira Metade do Século XX (1914-1947).** Lisboa: FCSH - Universidade Nova de Lisboa, Julho de 2013. Dissertação de Mestrado em Estudos sobre as Mulheres. As Mulheres na Sociedade e na Cultura.

DIAS, Aida Costa de Sousa - **O corpo feminino na escultura dos anos 50 em Portugal (Escultores formados pela ESBAL).** Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2000. Dissertação de Mestrado em Teorias da Arte.

FARIA, Alberto Cláudio Rodrigues (b) - **A Colecção de Desenho Antigo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa (1830-1935): tradição, formação e gosto.** Lisboa: Faculdade de Belas-

Artes da Universidade de Lisboa, 2008. Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia.

FARIA, Miguel Figueira de – **A Imagem Impressa, Produção, Comércio e Consumo da Gravura no Final do Antigo Regime**. Tese de Doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005.

GREGÓRIO, Sofia Santos - **Arquitetura e Revolução. Estudos de Urbanismo em Peniche: A obra do Arquiteto Paulino Montez**. Dissertação de Mestrado. ISCTE Instituto Universitário de Lisboa, 2014.

GUINOTE, Paulo Jorge - **Quotidianos femininos. 1900-1933**. Mestrado em História Contemporânea, FCSH, Universidade de Lisboa, 1994.

MACÊDO, Nicoli Braga – **O Feminino e o Fotográfico. Uma visão de Sherman, Ventura e Rennó**. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro.

MONCÓVIO, Susana - **O Centro Artístico Portuense (1880-1893). Socialização do Ensino, da História e da Arte Moderna no Portugal de Oitocentos**. Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014.

MORAIS, Mariana Oliveira Braga de - **Mulheres sem cabeça e outras ocorrências: Roteiros para arte pública do Porto**. Porto: Faculdade de Belas-Artes, Universidade do Porto, 2009. Dissertação de Mestrado em Arte e Design.

PÉREZ-QUIROGA, Ana - **Ana de Gonta Colaço 1903-1954 - Escultora**. Universidade de Évora, Évora, Departamento de Artes Visuais, 2006. Dissertação de Mestrado.

PINHO, Elsa Cristina Carvalho Gomes Garrett - **A evolução das coleções públicas em contexto democrático. Políticas de incorporação e vetores de crescimento nos Museus de Arte da Administração Central do Estado (1974-2010)**. Volume I e II. Doutoramento em Belas-Artes, especialidade de Ciências da Arte (Museologia). Universidade de Lisboa, 2013.

PINTO, Carla Cristina Alferes Salgado da Silva - **O Mecenato da Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577)**. Volume I e II. Dissertação de Mestrado em História Moderna, Universidade Nova de Lisboa, 1996.

QUEIROZ, Ana Paula Pereira - **A criação escultórica feminina em Portugal (1891-1942)**. Lisboa: Universidade Aberta, 2003. Dissertação de Mestrado em Estudos sobre as Mulheres.

TEIXEIRA, José Manuel da Silva - **A mulher na escultura em António Teixeira Lopes**. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2001. Dissertação de Mestrado em Teorias de Arte.

Periódicos e Estudos

ARRUDA, Luísa - **Imagens do corpo na Academia de Belas-Artes método de aprender o desenho** In TAVARES, Cristina Azevedo - *Representações do corpo na ciência e na arte*. Fim de Séculos Edições, Lisboa, 2012, pp. 139-151.

BRAUDEL, Fernand - **História e Ciências Sociais: a longa duração**. In *Revista de História*. São Paulo. Universidade de São Paulo, vol.30, n.º62, (1965), pp.261-294.

CALADO, Alder Júlio Ferreira. **O perfil instituinte do movimento das beguinhas, na Baixa Idade Média**. In *Revista Eletrônica Consciência*, Maio de 2010. Disponível em: <https://revistaconsciencia.com/o-perfil-instituinte-do-movimento-das-beguinas-na-baixa-idade-media/> Acesso em Abril 2023.

CALADO, Margarida & FERRÃO, Hugo - **Da Academia à Faculdade de Belas-Artes**. Lisboa, 2013. - vol. II, p. 1107-1151. In *A Universidade de Lisboa nos séculos XIX-XX*, 2013.

CAMPOS, Daniela Campos - **O corpo feminino, o movimento e a fluidez: As Ninfas em Victor Meirelles e Pedro Américo**. In *Visualidades*. Goiânia. vol.15, n.º1, jan.-jun. 2017.), p. 29-60.

CARVALHO, Isabel C; CHRISTIANE, Heemann; TERESA, Oliveira - **Feminist Activism Through the Arts in the Late 19th Century and Early 20th Century. A Diachronic Comparative Study Between Portugal And Brazil.** In *Journal of International Women's Studies*, 22(3), 120-131, 2021. Disponível em: <https://vc.bridgew.edu/jiws/vol22/iss3/12>. Acesso em: ago 2020.

CARVALHO, Joaquim de - **Formação da Ideologia Republicana (1820-1880)** In *História do Regime Republicano em Portugal*, Lisboa, (Ed. Luís de Montalvor), Vol. I e II, 1930, pp. 163-200.

CASACA, Sara Falcão, **Recordar o Papel das Mulheres no centenário da República**, In *Revista Notícias – Temas e Notícias da Cidadania e da Igualdade de Género*, n.o 84, Edição da Comissão Para a Cidadania e Igualdade de Género”, Lisboa, 2010.

CASTRO, Zília Osório de - **Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher. História de um Projecto** In *A Mulher na História* (Actas dos Colóquios sobre a temática da Mulher – 1999-2000), Moita, Câmara Municipal da Moita, 2001.

_____ - **Ana Castro Osório (1872-1935)** In *Modernismo* - Arquivo Virtual da Geração de Orpheu. [Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/a/515-ana-castro-osorio-1872-1935>].

COGNIAT, Raymond - **Les Salons.** In *Revue de L'Amérique Latine* 15:78, no. Jun. 1 (1928): 553–55.

DUARTE, Eduardo; MEGA, Rita - **Frontes e tímpanos dos séculos XIX e XX em Lisboa.** In *Revista Arte e Teoria*. Lisboa. nº11, (2008), p.154-178.

FARIA, Miguel Figueira de - **A Apologia da preeminência da Arte da Escultura, sobre a de fundir Estátuas de metal de Joaquim Carneiro da Silva – notas sobre a questão do Estatuto do Artista no final de Setecentos.** In *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*: vol. 2, I Série (2003).

_____ (a) - **Joaquim Carneiro da Silva e o Plano da Aula Pública de Desenho de Lisboa: contributo para a história do ensino das Belas-Artes em Portugal.** In FERREIRA-ALVES, Natália Marinho. (coord.) - *Artistas e Artífices no mundo de expressão portuguesa*, (2008), p. 193-207.

_____ - **O Ensino das Belas-Artes em Portugal nas vésperas da fundação da Academia**, In *Anais*. Vol. V/VI (2000/01).

FERREIRA, José Maria de Andrade - **A Academia de Belas-Artes de Lisboa e a necessidade de uma reforma.** In *Ilustração Luso-Brasileira*, (1856).

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte.** LTC, 2018.

GOULÃO, Maria José - **O Ensino artístico em Portugal: subsídios para a história da Escola Superior de Belas-Artes do Porto.** In *Mundo da Arte*. nº 3, (1989), p. 21- 37.

GUIMARÃES, Elina - **A mulher portuguesa na legislação civil.** In *Revista Análise Social*, vol. XXII (92-93), (1986) - 3º e 4º, pp. 557-577.

_____ - **A situação jurídica da mulher e a futura reforma do Código Civil.** In *Revista da Ordem dos Advogados*, ano 5, n.ºs 3-4 (1945), pp. 81-100.

HATHERLY, Ana. **Tomar a palavra aspectos da vida da mulher na sociedade barroca.** In *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, nº 9, Lisboa, Edições Colibri, 1996, pp. 269-280.

KRAUSS, Rosalind - **A Escultura no campo ampliado.** In *October*, vol.8, (1979).

LEANDRO, Sandra – **Boa figura, má figura, sem figura: mulheres artistas no tempo da I República** In CASTRO, Zília Osório de; ESTEVES, João; MONTEIRO, Natividade (coord.) *Mulheres na I República: percursos, conquistas e derrotas*. Lisboa: Edições Colibri, 2011. pp. 271-318. ISBN 9789896890889.

_____ - **Desenhar Julieta Ferrão (1899-1974): a primeira directora de um Museu em Portugal.** Faces de Eva. Nº 31. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa; Colibri, (Maio 2014) pp. 41-60. ISSN 0874-6885.

_____ - **Misérables, infortunées, et reines parfois: femmes artistes portugaises en marge (XIXe-XXe siècles).** In SIMON, Maria Cristina Pais - *Marginalités Au féminin dans le monde lusophone*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2019. pp. 297-317. ISBN 9782379060212.

_____ - **Modelo(s) vivo(s): poses de um corpo que posa (séculos XIX-XXI)** In SILVA, Maria Araújo da & CUROPOS, Fernando (dir.) *Poétiques et politiques du corps dans les aires lusophones*. Éditions Hispaniques, Université Paris-Sorbonne, 2021.

LERNER, G. **Placing women in History. Definitions and Challenges**, In *Feminist Studies*, Vol. 3, nºs 1-2, Fall, 1975, p. 9. Sublinhado de Mary Nash, 1982.

LOPES, Maria Antónia - **O Espelho de casados (1540) do Dr. João de Barros: concepções sobre as mulheres, o casamento e a relação conjugal na obra e na época.** In *O universo letrado da Idade moderna: escritoras e escritores portugueses e luso-brasileiros, séculos XVI-XIX*, org. de Eliane Deckmann Fleck e Mauro Dillmann, São Leopoldo, Oikos/Editora Unisinos, 2019, pp. 29-62. (a)

LOPES, Maria Antónia - **Um jurista em busca da proteção das mulheres nos meandros da lei quinhentista** In *Primeiros textos sobre igualdade e dignidade humanas*. Coord. por Daniel Pires, et.al. (vol. 14 de Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa), Lisboa, Círculo de Leitores, 2019, pp. 19-34. (b).

MELLO, Júlia. OLIVEIRA, Cláudia - **Descamando o nu: O sentido do despido na arte contemporânea.** In *Contemporânea*. Revista do PPGART/UFSM, Santa Maria. v.1, n.2, 2018, pp. 01-10.

MONCÓVIO, Susana - **Adelaide Lucinda Fontes (1871-1951) e Emília Ernestina da Silva (1869-1952) a formação artística das senhoras Teixeira Lopes.** In *Boletim da Associação Cultural Amigos de Gaia*, n.º 85. Vila Nova de Gaia, Dezembro de 2017, pp. 57-64.

_____ - **Prenda ou Arte? A participação feminina nas Exposições Trienais da Academia Portuense de Belas-Artes (1842-1887).** Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009.

NASH, Mary - **Desde la invisibilidad a la presencia de la mujer en la historia corrientes historiográficas y marcos conceptuales de la nueva historia de la mujer** In *Nuevas perspectivas sobre la mujer: actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Coord. por Pilar Folguera, Vol. 1, 1982, pp. 18-37.

OLIVEIRA, Débora Teixeira Falcão de - **A presença (ou ausência) das mulheres artistas nos livros de História da Arte e seu impacto na abertura de espaços e oportunidades para mulheres hoje.** In *Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4 (1), 2024, pp. 244-257.

ORTIGÃO, Ramalho - **A Escultura Portuguesa.** In *Arte portuguesa*. Vol. II, Lisboa, 1943 (1905).

OWENS, Craig - **Representação, apropriação e poder.** In *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ. Ano XVIII, nº23, (novembro de 2011), pp. 160-185.

_____ - **The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism.** In *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, (1983), p. 57-82.

PEREIRA, José Fernandes - **Escultura: Um Paradigma Cultural.** In *Arte Teoria*. Lisboa, nº 11, (2008) p. 9-27.

_____ - **Reflexões sobre as teorias da escultura portuguesa.** In *Arte Teoria*. Lisboa, nº 2, (2001).

_____ - **Sistemas de representação do corpo na escultura portuguesa.** In *Estéticas e artes: controvérsias para o século XXI*, Actas do Colóquio Internacional (Lisboa, 29-30 de Maio de 2003) org. Isabel Matos Dias (2005), p.255-263.

_____ - **Teoria da escultura oitocentista portuguesa (1836-1874).** In *Arte teoria*. Lisboa, nº8, (2006), p. 88-109.

_____ - **Teoria da escultura portuguesa: de 1874 ao fim do século.** In *Arte teoria*. Lisboa, nº9, (2007), p. 288-314.

PONA, Diogo de Paiva e - **Biografia do pintor Alberto Corrêa de Lacerda.** Cascais, Maio de 2012. Disponível em: http://m.genealogias.info/mobi/1/upload/biografia_ta.pdf Acesso em Setembro de 2021.

RICHARD, Nelly - **Multiplicar la(s) diferencia(s): género, política, representación y deconstrucción.** In *Hegemonía cultural y políticas de la diferencia*. CLACSO, Buenos Aires. (2013), p. 135-146.

RODRIGUES, Francisco de Assis - **Da Estatuária, e Escultura em Pedra em Portugal.** In *Jornal de Belas-Artes ou Mnemosine Lusitana*, (1816).

RODRIGUES, Paulo - **O Conde Athanasius Raczyński e a Historiografia da Arte em Portugal.** In *Revista de História de Arte*, nº 8, (2011).

SALDANHA, Sandra Costa. **Filantropia e Arte. A obra de escultura da 3ª duquesa de Palmela.** In *Cidade Solidária: Revista da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa* X 18 (2007): 76-80.

SALVADOR, Teresa - **Em torno dos periódicos femininos** In *Cultura* [Online], Vol. 26, 2009. consultado a 11 de fevereiro de 2023. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cultura/425>. Acesso em fev. 2023.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti - **A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX.** In *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 1, pp. 343-366, junho de 2005.

_____ - **O Corpo Inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX.** In *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, pp. 83-97, jan.-jun., 2007.

SILVA, Maria Joana Corte-Real Lencart e Silva. **A Mulher nas ordenações Manuelinas.** In *Revista de História*, vol. 12, 1993, pp. 59-80.

SERRÃO, Vítor - **A ANBA entre a prática das artes e o ensino artístico: Um percurso académico de sucesso.** In *Uma Coleção Desconhecida*. Catálogo da exposição, Galeria do Rei D. Luís, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 2016.

VAQUINHAS, Irene - **Estudos sobre a História das mulheres em Portugal: As grandes linhas de força no início do século XXI.** In *Revista Internacional Interdisciplinar Interthesis*. Florianópolis, Vol. 6, nº1. (2009).

_____ - **Estudos sobre as mulheres na área de História.** In *História*, ano XVIII (nova série), nº18, (Março de 1996), p. 51-56.

_____ - **Linhas de Investigação para a História das Mulheres nos Séculos XIX e XX. Breve Esboço,** In *Revista da Faculdade de Letras História*, Porto, III Série, vol. 3, 2002.

VICENTE, Filipa Lowndes - **História da arte e feminismo: Uma reflexão sobre o caso português.** In *Revista de História da Arte*. Instituto de História da Arte, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, nº10, (2012).

_____ - **Maria Luísa Sousa Holstein: Escultora, Aristocrata, Mulher (1841-1909).** In ROQUE, Mario (org.) *Escultura, objectos e cerâmica. Women Artists*. Lisboa : São Roque, Antiguidades & Galeria de Arte, 2021.

VICENTE, Ana; VICENTE, Filipa Lowndes - **Fora dos Cânones: Mulheres Artistas e Escritoras no Portugal de princípios do século XX.** In *Revista Faces de Eva*. FCSH, Universidade Nova de Lisboa. nº33, Lisboa, (2015).

Volumes, monografias e catálogos

Arte Pública: estatuária e escultura de Lisboa (roteiro). Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005.

ABREU, José Guilherme Ribeiro Pinto de - **A Escultura no Espaço Público do Porto. Inventário, História e Perspetivas de Interpretação.** Universidade de Barcelona, 2005.

ALBERTI, Leon Battista - **De la pintura y otros escritos sobre arte.** Introdução, tradução e notas, Rocío de la Villa. Madrid: ed. Tecnos, 1999.

ALMEIDA, Virgínia de Costa - **A Mulher.** Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1913.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner - **O Nu na Antiguidade Clássica: Antologia de Poemas sobre a Grécia e Roma.** Lisboa: Portugália, 1980.

ANDRADE, Sérgio Guimarães de - **Escultura portuguesa.** CTT Correios: Edição do Clube do Coleccionador dos Correios, 1997.

ARENAS, José Fernández - **Teoría y metodología de la Historia del arte.** ANTHROPOS editorial del hombre, 1986.

ARIÉS, Philippe; DUBY, Georges - **História da vida privada.** Vol. 5. Afrontamento, Porto: Afrontamento, 1989.

ARRUDA, Luísa (Coord.) - **Colecção de Desenho Antigo da FBAUL.** Catálogo de Exposição. Lisboa, 2010.

ARRUDA, Luísa Capucho; GALLASCH-HALL, Aline - **Mulheres do Século XVIII. Pintoras Portuguesas.** Lisboa: Ela por Ela, 2006.

BERGER, John - **Modos de Ver.** Lisboa: Edições 70, 1987.

BETTERTON, Rosemary - **An Intimate Distance: women, artists and the body.** London: Routledge, 1996.

BONIFÁCIO, Maria de Fátima. **A Monarquia Constitucional 1807-1910**. Texto Editores , 2010.

BORZELLO, Frances - **A World of Our Own. Women as Artists**. London: Thames & Hudson, 2000.

_____ - **The Naked Nude**. London: Thames & Hudson, 2012.

BOURDIEU, Pierre - **A Dominação Masculina**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2013.

BURKE, Peter - **Escola dos Annales**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1991.

BUTLER, Judith - **El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad**. Barcelona: Paidós, 2007.

CAIEL. **O que deve ser a instrução secundária da mulher?** Congresso Pedagógico Hispano-Portugues-Americano. Lisboa, Tipografia Moderna, 1892.

CAINE, Bárbara & SLUGA, Glenda - **Género e Historia. Mujeres en el cambio sociocultural europeo, de 1790 a 1920**. SEPS. European Secretariat for Scientific Publications, NARCEA, Madrid, 2000.

CARDOSO, Ciro Flamarion - VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História. Ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1997.

CARVALHO, Aires de - **Escola de Escultura de Mafra**. Lisboa: [s.n.], 1964.

CASTRO, Machado de - **Descrição analytica da execução da real estátua equestre do senhor Rei Fidelíssimo D. José I, a qual faz o primeiro tomo das obras diversas do autor**. Lisboa: Imprensa Régia, 1810.

_____ - **Dicionário de Escultura**. Livraria Coelho, Lisboa, 1937.

_____ - **Discurso sobre as utilidades do desenho dedicado à rainha N. Senhora.** Lisboa: Of. António Rodrigues Galhardo, 1789.

CASTRO, Zília Osório de , ESTEVES, João (Coord.) - **Dicionário no Feminino: Séculos XIX e XX.** Lisboa: Livros Horizonte, 2005.

_____ (Coord.) - **Feminae. Dicionário Contemporâneo.** Lisboa: Editorial do Ministério da Educação e Ciência, 2013.

_____, CASTRO, Zília Osório; ESTEVES, João; MONTEIRO, Natividade (Coord.), **Mulheres na 1.a República. Percursos, Conquistas e Derrotas,** Lisboa, Edições Colibri, 2011.

Catálogo de exposição. **Ver desenho 1 - A aula de desenho. Academias dos séc. XIX e XX das Escolas de Belas-Artes.** Câmara Municipal de Almada, Galeria Municipal de Arte, 1989.

CHADWICK, Whitney - **Women, Art, and Society.** Revised Edition. London: Thames and Hudson. Second Edition, 1996.

CLARK, Kenneth - **O nu.** Livro Pelicano. Editora Ulisseia, Lisboa, 1956.

COSTA, D. Antonio da - **A Mulher em Portugal. obra póstuma, publicada em benefício de uma criança.** Typ. Companhia Nacional Editora, Lisboa, 1892.

COURBIN, Alan; COURTINI, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org). - **História do corpo.** Lisboa: Círculo de leitores, 2015.

DEGORTES, Michela - **Ensino Artístico no Estrangeiro e Relações Internacionais: O caso da Academia Portuguesa de Belas-Artes em Roma.** In NETO, Maria João Baptista; MALTA, Marize - *Coleções de arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX.* Caleidoscópio, 2016, pp. 137-147.

DUARTE, Innocencio de Sousa (Advogado em Mafra) - **A Mulher na Sociedade Civil. Compêndio dos seus direitos, obrigações e privilégios, segundo as leis em Portugal.** Lisboa, Imprensa Nacional, 1870.

_____ - **A História Continua.** Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____ - **Para uma História das Mentalidades.** Terramar, 1999.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle - **História de las Mujeres.** vol.1-5, Madrid, 1990.

ECO, Umberto. - **História da Beleza.** Círculo de Leitores, 2002.

ELIAS, Norbert - **A Sociedade de Corte.** Lisboa: Estampa, 1995.

Escola Superior de Belas-Artes do Porto. - **Dois séculos de modelo vivo 1765-1965** - Ministério da educação nacional. Homenagem a Calouste Gulbenkian no décimo aniversário da sua morte. Direção geral do Ensino Superior e das Belas-Artes. Porto: Imprensa Portuguesa, 1965.

FARIA, Miguel Figueira de - **A Idade do Papel: Arte, Política e Sociedade no Tempo das Luzes. Volume I: A Vida de Joaquim Carneiro da Silva (1732-1818).** INCM, Lisboa, 2021.

_____ - **Machado de Castro: da Utilidade da Escultura.** Sintra: Caleidoscópio, 2014.

FERREIRA, Rafael Laborde; VIEIRA, Victor Manuel Lopes - **Estatuária de Lisboa.** Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, Dezembro 1985.

FOSTER, Hal - **O Retorno do Real.** Cosac Naify, São Paulo, 2016.

FRANÇA, José-Augusto - **A arte e a sociedade portuguesa no século XX.** Livros Horizonte, 1972.

_____ - **A Arte em Portugal no Século XIX.** 3ª Edição (1º ed.,1967), Vol I (1780-1880), Venda Nova : Bertrand Editora, 1990.

_____ - **A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)**. Venda Nova: Bertrand, 1985.

_____ - **A Arte portuguesa de oitocentos**. Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

_____ - **História da Arte Ocidental 1780-1980**. Livros Horizonte, Lisboa: Livros Horizonte, 1987.

_____ - **O Retrato na Arte portuguesa**. Livros Horizonte, Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

_____ - **O Romantismo em Portugal**. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.

FRANÇA, José-Augusto (Et al.) - **O Nu e a Arte**. Introdução. Estúdios Cor, Lisboa, 1975.

FURTADO, Thadeu - **Apontamentos para a história da Academia Portuense de Belas-Artes**. FCG, Coimbra, Imprensa da universidade, 1896.

GOMES, Juliano. **A efêmera experiência da Academia do Nu de Lisboa (1780-1782)**, 2021. Exemplar policopiado.

GONÇALVES, Rui - **Privilégios e prerrogativas que o gênero feminino tem por direito comum, e ordenações do Reino, mais que o gênero masculino**. Dedicado à sereníssima Rainha D. Catharina. Lisboa, Off. de Filipe da Silva e Azevedo, 1785.

GORDON, Louise - **Dibujo Anatomico de la Figura Humana**. Diamon, 1976.

GOUGES, Olympe de - **Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã**, 1793. Texto disponível em: <http://www.dhnet.org.br/direitos/anthist/mulheres.htm>. Acesso em: 01 de Setembro de 2022.

GUINOTE, Paulo Jorge - **Quotidianos femininos. 1900-1940**. Departamento de Património Cultural. Arquivo Municipal de Lisboa, 2001.

HERNÁNDEZ, Carmen - **Desde el cuerpo: Alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo.** Monte Ávila Editores, Caracas: latino-americana, 2007.

HENRIQUES, Cidália - **O Ensino do desenho em Portugal no século XIX: Uma planificação de execução problemática.** Universidade Portucalense Infante D. Henrique, Porto, 2007.

HIGONNET, Anne. **Los mitos de la creación: Camille Claudel y Auguste Rodin.** In CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle de (Eds.). *Los otros importantes: creatividad y relaciones intimas.* Madrid: Catedra, 1994.

HOBSBAWM, Eric J - **A Era dos Impérios 1875-1914.** São Paulo: Editora Paz e Terra, 2011.

HOLANDA, Francisco de - **Diálogos em Roma.** Introdução, notas e comentários de José da Felicidade Alves, Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de - **Feminismo em tempos pós-modernos.** In: _____. (Org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 7-19.

HOOKS, Bell - **O feminismo é para todo mundo: Políticas arrebatadoras.** Editora Record, Rio de Janeiro, 2018.

KRAUSS, Rosalind - **Caminhos da Escultura Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAMAS, Maria. **As Mulheres do meu País.** 18 Fascículos, 1ª edição, 1948. Edição: A Bela e o Monstro Edições, Jornal Público, (Reedição 2023).

LAMERS DE VITS, Marie. **Les femmes sculpteurs, graveurs, et leurs œuvres.** 1905, p. 125

LARANJO, Francisco (org.) - **Cinco séculos de desenho na coleção da FBAUP.** Porto: Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, 2012.

LEANDRO, Sandra (Coord.) - **Artistas Plásticas em Portugal**. Lisboa: Manufactura, 2020.

LEANDRO, Sandra, SILVA, Raquel Henriques da - (Coord.) **Mulheres Escultoras em Portugal**. Lisboa: Caleidoscópio, 2016.

LE GOFF, Jacques - **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1996.

LEMOS, António de - **Notas d'arte**. Porto: Typographia Universal, 1906.

LEVY; Darline Gay; APPLEWITHE, Harriet B. **A political revolution for women? The case of Paris**. Janeiro de 2012.

LIMA, Luís Leiria de; SALEMA, Isabel - **Lisboa de pedra e bronze: a estatuária no caminho da cidade**. Lisboa: Difel, 1990.

LISBOA, Maria Helena - **As Academias, Escolas Belas-Artes e o Ensino Artístico (1836-1910)**. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

LOPES, Maria Antónia - **Mulheres, Espaço e Sociabilidades. A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)**. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

LUCCI, Eduardo Schwalbach - **A Mulher Portuguesa**. Livraria Chardron, Porto, 1916.

MACEDO, Antonio de Sousa de - **Flores de España, Excelencias de Portugal, en que brevemente se trata lo mejor de sus historias, y de todas las del mundo desde su principio hasta nuestros tiempos, y se descubren muchas cosas nuevas de provecho, y curiosidad**. Coimbra: Na Officina de Antonio Simoens Ferreyra, 1737.

MACEDO, Diogo de - **A escultura portuguesa nos séculos XVII e XVIII**. Lisboa: Ocidente, 1945.

MACÊDO, Nicoli Braga - **Uma singularidade plural: Margarida Lopes de Almeida (1896-1983)** In STUMPF, Roberta & GALLASCH-HALL DE BEUVINK, Aline (Coord.) - *I Encontro Internacional de Jovens Investigadores de História e Cultura Luso-Brasileira*. Universidade Autónoma de Lisboa, Lisboa, 2023.

MACHADO, Cyrillo Volkmar - **Collecção de Memória Relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1922.

_____ - **1748-1823. Nova Academia de Pintura dedicada às senhoras portuguesas que amão ou se applicão ao estudo das belas-artes**. Lisboa: Impressão Régia, 1817.

MATOS, Lúcia Almeida (Coord.) - **A Figura Humana na Escultura Portuguesa do séc. XX**. Porto: Editora da Universidade do Porto, 1998.

_____ (Coord.) - **Desenhos do século XIX**. Faculdade de Belas-Artes do Porto, Universidade do Porto, 2000.

_____ - **Escultura em Portugal no século XX (1910-1969)**. Lisboa, FCG/FCT, 2007.

MATTOSO, José (Dir.) - **História da vida privada em Portugal**. Lisboa: Círculo de Leitores: Temas e Debates, 2010.

MATTOSO, José - **História de Portugal**. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.

MAYAYO, Patricia - **Historias de mujeres, historias del arte**. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2003.

MELLO, Vítor - **Rosalina de Passos. Uma grande escultora algarvia**. Lisboa: Editores Gomes & Rodrigues, 1945.

MONCÓVIO, Susana - **A educação feminina pelas Belas-Artes na sociedade de Oitocentos**
In RIBEIRO, Claudia & ARAÚJO, Francisco - *A História da Educação em Vila Nova de Gaia*.
CITCEM, Porto, 2017.

MONTEZ, Paulino - **Do ensino de belas-artes em Portugal através dos séculos**. Lisboa:
Sociedade Industrial de Tipografia, 1960.

_____ - **Esculturas de Úrsula Montez**. Sociedade Industrial de Topografia,
Lisboa, 1977.

MOREIRA, Isabel M. Martins - **Museus e monumentos em Portugal: 1772-1974**. Lisboa:
Universidade Aberta, 1989.

MOREIRA, Manuel Vicente - **Estatuária da capital e homenagens**. vol.1. Lisboa, 1971.

NEAD, Lynda - **The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality**. Routledge, 1992.

NOCHLIN, Linda. & SUTHERLAND, Ann H - **Women artists, 1550-1950**. Random House,
1976.

NOCHLIN, Linda - **Por que não existiram grandes artistas mulheres?** Tradução de Juliana
Vacaro, (1971, 1. ed.), Risograph, São Paulo, 2016.

_____ - **Women, Art and Power and Other Essays**. (1ª Edição 1988). New
York: Routledge, 2018.

_____ - **Women Artists: The Linda Nochlin Reader**. London: Thames and
Hudson, 2020.

ORTIGÃO, Ramalho - **O culto da arte em Portugal**. Colecção Esfera das Letras. Lisboa:
Esfera do Caos, 2006.

OSÓRIO, Ana de Castro - **Às Mulheres Portuguesas**. Lisboa, Livraria Editora Viúva Tavares
Cardoso, 1905.

PAMPLONA, Fernando de - **Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses**. 4ª Edição, Livraria Civilização, 2000.

_____ - **Um século de pintura e escultura em Portugal 1830-1930**. Porto: Tavares Martins, 1943.

PANOFSKY, Erwin - **Estudos de iconologia: Temas humanísticos na arte do Renascimento**. Lisboa: Estampa, 1986.

_____ - **O Significado nas Artes Visuais**. Lisboa: Presença, 1989.

PARKER, Rozsika. POLLOCK, Griselda - **Old Mistresses. Woman, art and ideology**. Pantheon Books, New York, 1981.

PEREIRA, José Fernandes - **A Cultura Artística Portuguesa – Sistema Clássico**. Lisboa: Ed. De Autor, 1999.

PEREIRA, José Fernandes (dir.) - **Dicionário de Escultura Portuguesa**. Editorial Caminho. Lisboa, 2005.

PÉREZ-QUIROGA, Ana - **Ana de Gonta Colaço. Escultora**. Câmara Municipal de Tondela, 2019.

PEVSNER, Nikolaus - **Academies of art, past and present**. Cambridge University Press, London, 1940.

PHELAN, Peggy; RECKITT, Helena - **Art and Feminism**. Phaidon Press Limited, New York, 2001.

PROSAFEITA - **Olhares de Pedra: Estátuas Portuguesas**. Porto: Prosafeita, 2004.

POLLOCK, Griselda - **Differencing the Cannon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories**. New York: Routledge, 1999.

_____ - **Generations and Geographies in the visual arts: Feminist Readings.** London: Routledge, 1996.

_____ - **Vision and Difference: Feminism, femininity and the histories of art.** London: Routledge, 2003.

RACZYNSKI, Atanazy - **Les Arts en Portugal.** Paris: Jules Renouard, 1846.

RAMOS, Carlos (pref.) - Escola Superior de Belas-Artes do Porto. - **Dois séculos de modelo vivo 1765-1965** - Ministério da educação nacional. Homenagem a Calouste Gulbenkian no décimo aniversário da sua morte. Direção geral do Ensino Superior e das Belas-Artes. Porto: Imprensa Portuguesa, 1965.

REBELO, Teresa. **Condessa d'Edla: a cantora de ópera quasi rainha de Portugal e de Espanha (1836-1929).** Lisboa, Aletheia, 2006.

RIEGL, Alois - **El culto moderno a los monumentos.** Madrid: Visor, 1999.

RIPA, Cesare - **Iconología.** Madrid: Akal, 1996.

RODRIGUES, Francisco Assis - **Diccionario Technico e Histórico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura.** Imprensa Nacional, Lisboa, 1876.

ROSSI, Elvio António - **Retrato Alegórico no Período Barroco: um Estudo de Caso.** UFRGS, s/d. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/napead/projetos/historia-arte/idmod.php?p=estudbarroco#:~:text=A%20alegoria%20foi%20constitu%C3%ADda%20pela,1560%E2%80%93c>. Acesso em: Abril de 2023.

SANTOS, Reinaldo dos - **A Escultura em Portugal.** Lisboa: ARBA, vol.II, 1950.

_____ - **Oito Séculos de Arte Portuguesa.** Lisboa: Emp. Nacional de Publicidade, 1970.

SARAIWA, Cardeal - **Lista de alguns artistas portugueses/colligida de escriptos e documentos pelo... Bispo Conde, D. Francisco no decurso de suas leituras em Ponte de Lima no ano de 1825, e em Lisboa, no ano de 1839.** - Lisboa : Imprensa Nacional, 1839.

SARDICA, José Miguel - **Da Monarquia à República. Pequena História Política, Social e Militar.** Lisboa, ALÊTHEIA Editores, 2011.

SAUER, Marina - **L'Entrée des femmes à l'Ecole des beaux-arts : 1880-1923.** École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Paris, 1990.

SCOTT, Joan W. **Género e História.** UACM, México, 2008.

SERRÃO, Vítor - **A Cripto-História da Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes.** Lisboa, Livros Horizonte, 2001.

_____ - **Arte no Feminino. Casos de estudo na Arte Portuguesa.** Academia das Ciências de Lisboa, 2017.

SILVA, Jorge Henrique País da - **Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa.** Lisboa: Junta Distrital, 1962.

SILVA, Raquel Henriques da, LEANDRO, Sandra, - (Coord.) **Mulheres Pintoras em Portugal: de Josefa d'Óbidos a Paula Rego.** Lisboa, Esfera do Caos Editora, 2013.

SOCIEDADE NACIONAL DE BELLAS-ARTES - **9ª Exposição. Catálogo Ilustrado.** Lisboa: Ilustração Portuguesa, 1911. Disponível em: <https://snba.pt/a-snba/acervo/catalogos/>. Acesso: 12 de junho de 2021.

SOUSA, Ernesto de - **Para o estudo da escultura portuguesa.** Lisboa: Livros Horizontes, 1973.

VAQUINHAS, Irene - **A Mulher e o poder. Os poderes da Mulher.** Visão Histórica, 1987.

_____ - **As Mulheres na Sociedade Portuguesa Oitocentista. Algumas Questões Económicas e Sociais (1850-1900)**, In Grupos Sociais e Estratificação Social em Portugal no Séc. XIX, VIEIRA, Benedicta Maria Duque (Org.), Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa, Lisboa, CEHCP – ISCTE, 2004. [Disponível em:<https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/36869/1/As%20mulheres%20na%20sociedade%20portuguesa%20oitocentista.%20Algumas%20quest%C3%B5es%20economicas%20e%20sociais%20%281850-1900%29.pdf>].

_____ - **Nem Gatas Borracheiras, nem Bonecas de Luxo: as Mulheres Portuguesas sobre o olhar da História (Séculos XIX-XX)**, Lisboa, Livros Horizonte, 2005.

_____ - **Senhoras e mulheres na sociedade portuguesa do século XIX**. Lisboa: Colibri, 2000.

VASARI, Giorgio - **The lives of the Artists**. Oxford World's Classics. Oxford Press: New York, 1991.

VÁZQUEZ, Oscar E - **Academies and Schools of Art in Latin America**. New York, Routledge, 2020.

VICENTE, Filipa Lowndes - **A arte sem História: Mulheres e cultura artística (Séculos XVI-XX)**. Athena, 2011.

VILHENA, Henrique de - **Cartas que gostei de escrever**. I-IV volume. Lisboa, 1956.

VOVELLE, Michel - **Ideologias e Mentalidades**. Trad. Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Brasiliense, 1985.

WALTERS, Margaret - **Feminism: A very short introduction**. Oxford Press, New York, 2005.

WOLLSTONECRAFT, Mary - **Reivindicação dos direitos da mulher**. Editorial Boitempo, São Paulo, 2017.

Arquivos, Museus, Palácios e Instituições:

- Arquivo da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa;
- Arquivo da Faculdade de Belas-Artes do Porto;
- Arquivo Nacional da Torre do Tombo;
- Arquivo Municipal de Lisboa;
- BA-FCG - Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
- Casa-Museu Medeiros e Almeida;
- Casa-Museu Anastácio Gonçalves;
- Casa-Museu Fernando de Castro.
- Museu do Abade de Baçal;
- Museu da FBAUP;
- Museu Grão Vasco;
- Museu Nacional de Arte Antiga;
- Museu Nacional de Arte Contemporânea;
- Museu Nacional Machado de Castro;
- Museu Nacional Soares dos Reis;
- Palácio da Ajuda;
- Palácio de Queluz;
- Palácio Duque de Palmela;
- Sociedade Nacional de Belas-Artes.

Periódicos

A Arte. Vasconcelos, A. de Sousa. Dir. Rodrigues, Cristóvão A. Lisboa: Typographia, [s.n.], (Dez.) 1879 - (Ago.) 1881.

Arte. Arquivo de obras de arte. Marques Abreu (Director e Gravador) 1º ano (1905) ao 8º ano (1912), Porto.

Arte Portuguesa: revista de archeologia e arte moderna. PEREIRA, Gabriel, 1847-1911, dir. lit. Casanova, Enrique, 1850-1913, dir. art.A.1, n.º 1 (Jan. 1895)-a. 1, n.º 6 (Jun. 1895).

A Arte portuguesa. Revista mensal de bellas-artes. Centro Artístico Portuense Ed. SOLER, Tomás Augusto. A. 1, n.º 1 (Jan. 1882)-a. 1, n.º 12 (Mar. 1884) . Porto.

A Mulher - RODRIGUES, F. Maria (ed.); CARVALHO, Xavier de; PINHEIRO, Xavier. A. 1, n.º 1 (15 Abr. 1879).

Ilustração portuguesa. Chaves, José Joubert, ed. lit. A. 1, n.º 1 (9 Nov. 1903)-a. 3, n.º 119 (12 Fev. 1906) S. 2, [n.º 1 (1906)]-s. 2, n.º 947 (12 Abr. 1924).

O Occidente: revista illustrada de Portugal e do estrangeiro. Mercês, Francisco António das, ed. com.; Azevedo, Guilherme de, 1839-1882, dir. publ.; Macedo, Manuel de, 1839-1915, dir. publ.; Alberto, Caetano, 1843-1924, dir. publ. A. 1, n.º 1 (Jan. 1878)-a. 38, v. 38, n.º 1315 (10 Jul. 1915).

Revista Artes e Letras. Ano 1. Editores Rolland & Semiond, Lisboa, 1872.

Revista de arte e de crítica. Pires, Ernesto. A.1, n.º 1 (Nov. 1878) - a. 1, n.º 8 (Fev. 1879), 1857-1884.

Anexos

Anexo I - Obras escultóricas de imagens femininas da base de dados *MatrizNet* e *MatrizPix*:

Instituição / Denominação / Data

MJM / Riqueza / 1877	MNAC / Rapariga francesa / 1923
MNSR / Flor Agreste / 1881	MNAC / A música / 1877
MNSR / Saudade / 1878	MNAC / Mistress Elisa Leech / 1887
MNSR / Busto Emília das Neves / 1888	MNAC / A velha / 1907
MNSR / Beijo Materno / XX	MNAC / Puberdade / 1877
MNSR / Caridade / 1873-1879	MNAC / Eucaristia / 1872
MNSR / Judith Rodrigues Fuiza / XX	MNAC / Eva / 1891
MNSR / Caridade / XIX-XX	MNAC / A viúva / 1893
MNSR / Busto Emília Pinto Leite / 1877	MNAC / Flora / 1873
MNSR / N. Sra. Vitória / 1875	MNAC / Flora / XX
MNAA / Gratidão / XVIII-XIX	MNAC / Invocação / 1916
MNAA / Fé / XVIII-XIX	MNAC / Condessa de Vinhó / 1883
MNAA / Alegoria não identificada / XIX	MNAC / Salomé / 1917
MNAA / Devoção / XVIII-XIX	MNAC / Meditação / 1918
MNAA / Minerva / XVIII	MNAC / Busto de rapariga / 1918
MNAA / Gaiteiro e mulher / XVIII	MNAC / Escrava / 1916
MNAA / Santa Basilissa / XVIII	MNAC / Crepúsculo / 1907
MNAA / Caridade / XVIII-XIX	MNAC / Depois da venda / 1914
MNAC / Busto mulher / 1925	MNAC / Relembrando / 1920
MNAC / Crepúsculo / XX	MNAC / Viscondessa de Moser / 1883
MNAC / Estudo para viúva / 1895	MNAC / Poesia lírica / 1877
MNAC / Mulher e cabrito / XX	MNAC / Eva / 1923

MNAC / Busto Condessa de Daupias / 1876	PNA / Mulher segurando espada / XIX
MNAC / Música / 1877	PNA / Aguadeira / XIX
MNAC / A riqueza / 1877	PNA / Mulher em traje civil / XIX
MNAC / Malmequer / ?	PNA / Mulher em traje de passeio / 1880
MNAC / Sem casa / 1919	PNA / Flora / XIX
MAJ / Mirabilis / XIX	PNA / Mulher vestida de toureiro / XIX
MAJ / Musidora / 1865?	PNA / Casal trajando à séc. XIX / 1884
PNA / Busto D. Maria Pia / 1871	PNA / Amor e Psiché / 1888
PNA / Busto de Flora / XIX	PNA / Vénus Capitolina / XIX
PNA / Busto D. Rainha Estefânia / XIX	PNA / N. Sra. Menino ao colo / XIX
PNA / Busto Princesa Clotilde Sabóia / 1864	PNA / N- Sra. / XIX
PNA / Busto Agar / XIX	PNA / Ingénua / 1860
PNA / Busto Agar sentada no rochedo / XIX	PNA / Torso feminino / XIX
PNA / Psyché segurando vaso / XIX	PNA / Bacante / 1866
PNA / Judite / XIX	PNA / Resignação / 1862
PNA / Mirra / 1864	PNA / Generosidade / ?
PNA / Leda e o Cisne / 1869	PNA / Gratidão / ?
PNA / Arrufo de namorados / 1888	PNA / Intrepidez / ?
PNA / Busto mulher não identificado / 1875	PNA / Piedade / ?
PNA / Busto de Vestal / 1834	CMAG / A Ciência / XIX?
PNA / Medalhão Virgem Maria / XIX	CMAG / Madrugada / 1920
PNA / Angélica no Rochedo / 1864	CMAG / Pietá / ?
PNA / Figura feminina / XIX	CMAG / Pietá / ?
PNA / Busto de mulher / XIX	CMAG / Eva / 1918
PNA / Mulher duelista / XIX	CMAG / Virgem /

Anexo II - Registros de primeiras matrículas femininas ARBA/EBAL/APBA/EBAP

Registros de primeiras matrículas femininas na ARBA e EBAL entre 1881 -1923					
Ano letivo	Curso preparatório (1º e 2º ano)	Anatomia/Modelo vivo	Escultura /Estatuária	Desenho (1º e 2º ano) ⁴⁷⁴	Habilitação para outros cursos específicos (3º ano)
1881-1882	-	2	-	3	-
1885-1886	-	-	-	2	-
1887-1888	-	-	-	1	-
1889-1890	-	-	-	2	-
1893-1894	-	3	-	11	-
1896-1897	-	1	-	6	-
1905-1906	-	2	-	-	-
1909-1910	-	-	-	2	-
1910-1911	1	-	-	4	-
1911-1912	7	1	-	-	1
1912-1913	8	-	-	-	-
1913-1914	10	2	-	-	2
1914-1915 ⁴⁷⁵	11	2	-	-	4
1915-1916	14	7	-	-	12
1916-1917 ⁴⁷⁶	23	2	-	-	7
1917-1918 ⁴⁷⁷	-	4	1	-	-
1918-1919	-	10	1	-	-
1919-1920	-	4	1	-	-
1920-1921	-	12	-	-	-
1921-1922	-	1	1	-	-
1922-1923	-	3	-	-	-

⁴⁷⁴Contempla disciplinas de desenho do antigo, desenho de ornato, desenho linear e geométrico, desenho de figura e desenho de arquitetura.

⁴⁷⁵No livro de matrícula geral do ano 1917-1918 aparece uma tabela geral informativa do ano letivo de 1914-1915, nela podemos apreciar a diferença total (383 alunos) entre homens (333) e mulheres (50) discentes.

⁴⁷⁶ No ano letivo de 1916-1917 a cadeira de modelo vivo aparece com a designação conjunta da disciplina de statuária.

⁴⁷⁷ Total discentes matriculados no ano 1917-1918: 353. 310 homens e 43 mulheres.

Registros de primeiras matrículas femininas na APBA e EBAP entre 1837-1927				
Ano letivo⁴⁷⁸	Curso preparatório (1º e 2º ano)	Anatomia/Modelo vivo⁴⁷⁹	Escultura /Estatuária⁴⁸⁰	Desenho Histórico⁴⁸¹
1881-1882		27 TOTAL ⁴⁸²	20 TOTAL ⁴⁸³	1
1883-1884				1
1887-1888				4
1889-1890	-	-	2	15
1891-1892				8
1893-1894			3	12
1895-1896			1	10
1897-1898			1	6
1899-1900				5
1901-1902			2	17
1903-1904			3	10
1905-1906				5
1907-1908				4
1909				1
1910-1911				6
1911-1912	1			1
1912-1913	2			2

⁴⁷⁸ Apresentamos os anos em que existiram matrículas de alunas mulheres, quando os anos são diretamente sequenciais optamos por apresentar os dados na mesma linha.

⁴⁷⁹ Não foram encontradas referências diretamente sobre a aula de Modelo Vivo, todavia a aula de Anatomia dividia-se em Anatomia Pictórica e Artística. Foram encontrados os recibos de pagamentos de modelos femininos e masculinos, entre 1885 e 1886, deste modo, acredita-se que no âmbito das aulas de Anatomia o estudo do Modelo vivo era contemplado

⁴⁸⁰ Cf. referências. Livros de matrículas da aula de Escultura apresentam cronologia entre 1837-1907 e 1837-1923.

⁴⁸¹ Cf. referências. Livros de matrículas da aula de desenho histórico apresentam cronologia entre 1839-1923

⁴⁸² O documento fornecido pelo Arquivo Histórico da Faculdade de Belas-Artes do Porto apresenta uma lista em ordem alfabética dos alunos matriculados entre 1837 e 1917. Pelo confinamento vivido resultante da pandemia (Covid-19) não nos foi possível o deslocamento em tempo hábil para consultarmos o livro original e confirmarmos os anos de cada uma das alunas. Possuímos, portanto, somente o número total de 27 matrículas femininas entre os referidos anos. Cf. Livro de matrículas COTA - 166 - ANATOMIA / VOLUNTÁRIOS.

⁴⁸³ Existem informações conflitantes. Enquanto o livro de matrícula de escultura (ordinários) apresenta 13 alunas matriculadas - Cota 18 PT/APBA/F1-4/03-05. A lista de inventário do livro de matrículas dos anos 1837-1923, Cota 167 - Escultura/voluntários, aparecem somente 11 alunas Existem alunas que aparecem em ambas as listas. O total entre ambas seria de 20 alunas matriculadas na cadeira de escultura entre 1837 e 1923.

1914-1915				1
1915-1916	2			
1916-1917	4			
1917-1918	5			
1918-1919	1			
1920-1921	2		1	
1921-1922	1			
1922-1923	2		1	
1924-1925	5			1
1926-1927	3			

Anexo III - Documentação referente às alunas portuguesas da Académie Julian.

Elèves Dames
groupées par Nationalités
& par Villes

Elèves Dames			
1177-78	Desfontaines	30	Française 1/4 de la classe courante - deux sœurs
1178	Desgranges, Alice		1/4 de la classe
1179-80	Desgranges	31	Française 1/4 de la classe
1180-81	Desjoux, Emilie	32	Française 1/4 de la classe
1181-82	Doliens	33	Française 1/4 de la classe
1182	Domarcel		1/4 de la classe
1183	Dessoubre	34	Française 1/4 de la classe
1184-85	Dovina	35	Française 1/4 de la classe
1186-87	Draz	36	Française 1/4 de la classe
1187	Dudon	37	Française 1/4 de la classe
1188-89	Dillon	38	Française 1/4 de la classe
1189-90	Dillon		Française 1/4 de la classe
1190	Dingel		Française 1/4 de la classe
1191-92	Dixey	39	Française 1/4 de la classe
1192-93	Dixonne	40	Française 1/4 de la classe
1193-94	Dixwell	41	Française 1/4 de la classe
1194	Dodson	42	Française 1/4 de la classe
1195	Dockson	43	Française 1/4 de la classe
1196-97	Dodges, Nina Neal	44	Française 1/4 de la classe
1197	Dobson	45	Française 1/4 de la classe
1198-99	Dohlman	46	Française 1/4 de la classe
1199-00	Dobyn	47	Française 1/4 de la classe

Elèves Dames			
1177. 77	Tab: c	27	Dares 1178. Bonne. Spécialité pour l'Al. L'opéra
1178. 0	Tabingz	30	Couque 5 lieu Duchesny
1178. 16	Lagundes	27	Françoise 27. 1178. Rouman
1178. 74	Swickens	27	Américaine
1178. 97	Lanchi b	27	P. Lues 10. Sup. du. Mares pour l'Al. L'opéra
1178. 97	Laleon	30	Pin 5 lieu Bastiat pour l'Al. L'opéra
1178. 11	Luther	28	Esthère 1178. 11. Rouman pour l'Al. L'opéra
1178. 0	Laller		27. 1178. Rouman
1178. 30	Fannee		27. 1178. Rouman
1178	Farmer	27	Anglaise 27. 1178. Rouman
1178	Faray	27	Française 1178. 11. Rouman
1178. 4	Fanebe	27	Française 27. 1178. Rouman
1178. 74	Famoy	27	Château Chien 27. 1178. Rouman
1178	Favier	27	Française 1178. 11. Rouman
1178. 74	Froil	27	27. 1178. Rouman
1178	Fellows	27	Américaine 27. 1178. Rouman
1178. 74	Feline 1178. 74. Rouman	27	27. 1178. Rouman
1178	Felix	27	Française 27. 1178. Rouman
1178	Fenwick	27	27. 1178. Rouman
1178. 13	Fengard	27	Française 27. 1178. Rouman
1178. 77	Fenier	27	Française 27. 1178. Rouman
1178	Feynson	27	27. 1178. Rouman
1178. 74	Foulles. Rouman	27	27. 1178. Rouman

[illegible]

Portugal.	
27 de Souza	par M ^{me} Fruchard Laine & Fournier Laine & Amille
B Falher	Lisbonne par de Brito et Amb. de Lort
Luz	

par M^{me} Fruchard Dame d'Honneur. Lunc^e. Amélie
Lisbonne par de Brito et Amb. de Lort

112

Portugal
Lisbonne

Walther 1177. 11. Car. de Bruto et Amb. de Portugal
de Souza André 27. 1823. 1900 } 22. 1823. 1900
de Souza Egoir 27. 1900. }
d'Amelias Ant. 13. 1901 } par 1823. 1900. 1901

Gálcher	B.	1779		Ora de Budo et Arch. d. du Portugal
de Souza Carlos	27	1832	pro	} 2 Opus. 3 noviss.
de Souza Eloy	27	pro.		
d'Amaltes e Silva	M. B.	1861		
				par 1878 Scheinvald (du 27)

Elèves Dames.				
1889	Smith. Elise.	B	Americaine	21 rue des Mathes
1889. 78	Smith	30	Allemande	317 Rue de l'Anglais
1884. 85	Smith Donald			
1887. 90	Smith Elie	B	Americaine	1 rue Clement Marot
1889	Smith Elna	B	Anglais	27 rue G. de Mevrie
1884. 76	Stodengen	30	Allemande	48 rue d'Assas
1883	Stoffier & Vermorel	27	Francaise	17. Bagnouelle
1888. 90	Sommer Marie	B	Genevoise	5 Chem. de Bagnouelle
1890	Sommer Eugenie	B	Allemande	36 rue Duret
1880. 81	Soule.	30	Francaise	46 rue du Rocher
1889. 91	Susselcher Chantal	27	Francaise	22 r. Vivienne
1887. 88	Souza x	28	Portugaise	38 r. d'Alton
18890	Spading	B	Allemande	19 r. Perceval
1884. 83	Speech de			
1889. 90	Speed	27	Americaine	150 r. d'Assas
1880. 81	Spejo	30	Italienne	
1884. 85	Spiller	27		330 r. d'Assas
1886. 87	Spitalier	27		27 rue d'Alton
1886. 87	Spolatra	27		1 rue du Louvre
1885	Springer	27	Francaise	
1888	Springer	B	Allemande	11 rue de Paris
1889. 90	Stankiewicz	30	Polonaise	

1889	Smith, Eliza	B	Americaine	47e Rue Malou
1874-78	Smith	30	Allemande	311. Boulevard
1884-85	Smith Donald			
1888-90	Smith Eliza	B	Americaine	2 rue Albert - Nord
1889	Smith, Lulu	B	Portm	47e R. de la Mer
1874-76	Sodergren	30	Suèdoise	48 rue d'Alsac
1883	Soffier & Roumieu	37	Française	87. Spagnoue
1881-90	Sommer Marie	B	Génoise	5 Prom. de Madagascar
1890	Sommer Eugénie	B	Portois	35 rue Turck
1880-81	Soult	30	Française	46 rue du Rocher
1889-91	Souschier ^{Chauv}	34	Française	32 r. Vivienne
1889-88	Souza x	28	Portugaise	38 r. d'Ulm
1887-90	Spaulding	B	Américain	19 r. Lorraine
1874-75	Spedden x			
1889-90	Speed	34	Americaine	130 r. d'Alsac
1880-81	Spejo	30	Russe	
1884-85	Spiller	37		330 r. d'Alsac
1886-87	Spitalier	38		47 R. d'Alsac
1886-87	Spolatra	37		4 Rue du Louvre
1883	Springer	30	Française	
1888	Springer	B	Chicogo	11 Rue du Bois
1889	Stankiewicz	30	PoLonaie	

<i>Mademoiselle Negueira</i> <i>7 Rue Collignon</i>		323
<i>Enfance</i> <i>avec sa mère</i>		
<i>Commence à marcher</i> <i>à 5 mois environ</i> <i>à 3 ans en 18 Decembre 1913</i> <i>à 4 ans</i> <i>à 5 ans</i> <i>à 6 ans</i> <i>à 7 ans</i> <i>à 8 ans</i> <i>à 9 ans</i> <i>à 10 ans</i> <i>à 11 ans</i> <i>à 12 ans</i> <i>à 13 ans</i> <i>à 14 ans</i> <i>à 15 ans</i> <i>à 16 ans</i> <i>à 17 ans</i> <i>à 18 ans</i> <i>à 19 ans</i> <i>à 20 ans</i> <i>à 21 ans</i> <i>à 22 ans</i> <i>à 23 ans</i> <i>à 24 ans</i> <i>à 25 ans</i> <i>à 26 ans</i> <i>à 27 ans</i> <i>à 28 ans</i> <i>à 29 ans</i> <i>à 30 ans</i> <i>à 31 ans</i> <i>à 32 ans</i> <i>à 33 ans</i> <i>à 34 ans</i> <i>à 35 ans</i> <i>à 36 ans</i> <i>à 37 ans</i> <i>à 38 ans</i> <i>à 39 ans</i> <i>à 40 ans</i> <i>à 41 ans</i> <i>à 42 ans</i> <i>à 43 ans</i> <i>à 44 ans</i> <i>à 45 ans</i> <i>à 46 ans</i> <i>à 47 ans</i> <i>à 48 ans</i> <i>à 49 ans</i> <i>à 50 ans</i> <i>à 51 ans</i> <i>à 52 ans</i> <i>à 53 ans</i> <i>à 54 ans</i> <i>à 55 ans</i> <i>à 56 ans</i> <i>à 57 ans</i> <i>à 58 ans</i> <i>à 59 ans</i> <i>à 60 ans</i> <i>à 61 ans</i> <i>à 62 ans</i> <i>à 63 ans</i> <i>à 64 ans</i> <i>à 65 ans</i> <i>à 66 ans</i> <i>à 67 ans</i> <i>à 68 ans</i> <i>à 69 ans</i> <i>à 70 ans</i> <i>à 71 ans</i> <i>à 72 ans</i> <i>à 73 ans</i> <i>à 74 ans</i> <i>à 75 ans</i> <i>à 76 ans</i> <i>à 77 ans</i> <i>à 78 ans</i> <i>à 79 ans</i> <i>à 80 ans</i> <i>à 81 ans</i> <i>à 82 ans</i> <i>à 83 ans</i> <i>à 84 ans</i> <i>à 85 ans</i> <i>à 86 ans</i> <i>à 87 ans</i> <i>à 88 ans</i> <i>à 89 ans</i> <i>à 90 ans</i> <i>à 91 ans</i> <i>à 92 ans</i> <i>à 93 ans</i> <i>à 94 ans</i> <i>à 95 ans</i> <i>à 96 ans</i> <i>à 97 ans</i> <i>à 98 ans</i> <i>à 99 ans</i> <i>à 100 ans</i>	<i>à 5 ans</i> <i>à 6 ans</i> <i>à 7 ans</i> <i>à 8 ans</i> <i>à 9 ans</i> <i>à 10 ans</i> <i>à 11 ans</i> <i>à 12 ans</i> <i>à 13 ans</i> <i>à 14 ans</i> <i>à 15 ans</i> <i>à 16 ans</i> <i>à 17 ans</i> <i>à 18 ans</i> <i>à 19 ans</i> <i>à 20 ans</i> <i>à 21 ans</i> <i>à 22 ans</i> <i>à 23 ans</i> <i>à 24 ans</i> <i>à 25 ans</i> <i>à 26 ans</i> <i>à 27 ans</i> <i>à 28 ans</i> <i>à 29 ans</i> <i>à 30 ans</i> <i>à 31 ans</i> <i>à 32 ans</i> <i>à 33 ans</i> <i>à 34 ans</i> <i>à 35 ans</i> <i>à 36 ans</i> <i>à 37 ans</i> <i>à 38 ans</i> <i>à 39 ans</i> <i>à 40 ans</i> <i>à 41 ans</i> <i>à 42 ans</i> <i>à 43 ans</i> <i>à 44 ans</i> <i>à 45 ans</i> <i>à 46 ans</i> <i>à 47 ans</i> <i>à 48 ans</i> <i>à 49 ans</i> <i>à 50 ans</i> <i>à 51 ans</i> <i>à 52 ans</i> <i>à 53 ans</i> <i>à 54 ans</i> <i>à 55 ans</i> <i>à 56 ans</i> <i>à 57 ans</i> <i>à 58 ans</i> <i>à 59 ans</i> <i>à 60 ans</i> <i>à 61 ans</i> <i>à 62 ans</i> <i>à 63 ans</i> <i>à 64 ans</i> <i>à 65 ans</i> <i>à 66 ans</i> <i>à 67 ans</i> <i>à 68 ans</i> <i>à 69 ans</i> <i>à 70 ans</i> <i>à 71 ans</i> <i>à 72 ans</i> <i>à 73 ans</i> <i>à 74 ans</i> <i>à 75 ans</i> <i>à 76 ans</i> <i>à 77 ans</i> <i>à 78 ans</i> <i>à 79 ans</i> <i>à 80 ans</i> <i>à 81 ans</i> <i>à 82 ans</i> <i>à 83 ans</i> <i>à 84 ans</i> <i>à 85 ans</i> <i>à 86 ans</i> <i>à 87 ans</i> <i>à 88 ans</i> <i>à 89 ans</i> <i>à 90 ans</i> <i>à 91 ans</i> <i>à 92 ans</i> <i>à 93 ans</i> <i>à 94 ans</i> <i>à 95 ans</i> <i>à 96 ans</i> <i>à 97 ans</i> <i>à 98 ans</i> <i>à 99 ans</i> <i>à 100 ans</i>	<i>à 5 ans</i> <i>à 6 ans</i> <i>à 7 ans</i> <i>à 8 ans</i> <i>à 9 ans</i> <i>à 10 ans</i> <i>à 11 ans</i> <i>à 12 ans</i> <i>à 13 ans</i> <i>à 14 ans</i> <i>à 15 ans</i> <i>à 16 ans</i> <i>à 17 ans</i> <i>à 18 ans</i> <i>à 19 ans</i> <i>à 20 ans</i> <i>à 21 ans</i> <i>à 22 ans</i> <i>à 23 ans</i> <i>à 24 ans</i> <i>à 25 ans</i> <i>à 26 ans</i> <i>à 27 ans</i> <i>à 28 ans</i> <i>à 29 ans</i> <i>à 30 ans</i> <i>à 31 ans</i> <i>à 32 ans</i> <i>à 33 ans</i> <i>à 34 ans</i> <i>à 35 ans</i> <i>à 36 ans</i> <i>à 37 ans</i> <i>à 38 ans</i> <i>à 39 ans</i> <i>à 40 ans</i> <i>à 41 ans</i> <i>à 42 ans</i> <i>à 43 ans</i> <i>à 44 ans</i> <i>à 45 ans</i> <i>à 46 ans</i> <i>à 47 ans</i> <i>à 48 ans</i> <i>à 49 ans</i> <i>à 50 ans</i> <i>à 51 ans</i> <i>à 52 ans</i> <i>à 53 ans</i> <i>à 54 ans</i> <i>à 55 ans</i> <i>à 56 ans</i> <i>à 57 ans</i> <i>à 58 ans</i> <i>à 59 ans</i> <i>à 60 ans</i> <i>à 61 ans</i> <i>à 62 ans</i> <i>à 63 ans</i> <i>à 64 ans</i> <i>à 65 ans</i> <i>à 66 ans</i> <i>à 67 ans</i> <i>à 68 ans</i> <i>à 69 ans</i> <i>à 70 ans</i> <i>à 71 ans</i> <i>à 72 ans</i> <i>à 73 ans</i> <i>à 74 ans</i> <i>à 75 ans</i> <i>à 76 ans</i> <i>à 77 ans</i> <i>à 78 ans</i> <i>à 79 ans</i> <i>à 80 ans</i> <i>à 81 ans</i> <i>à 82 ans</i> <i>à 83 ans</i> <i>à 84 ans</i> <i>à 85 ans</i> <i>à 86 ans</i> <i>à 87 ans</i> <i>à 88 ans</i> <i>à 89 ans</i> <i>à 90 ans</i> <i>à 91 ans</i> <i>à 92 ans</i> <i>à 93 ans</i> <i>à 94 ans</i> <i>à 95 ans</i> <i>à 96 ans</i> <i>à 97 ans</i> <i>à 98 ans</i> <i>à 99 ans</i> <i>à 100 ans</i>

[illegible]

Anexo IV⁴⁸⁴ - Carta de Ada da Cunha para Teófilo Braga

Porto 5-3-1911

*Ao Cidadão Dr. Teófilo Braga, Presidente
do Governo Provisório da República
Portuguesa*

Estou segura de que me perdoareis tomarvos algum minuto do vosso precioso tempo e que a vós me dirija sem recomendação nem apresentação de alguma pessoa benévola. O vosso sobrehumano estudo e o poder considerável das vossas faculdades fez de vós um oráculo e a bondade legendária de vosso coração animam os fracos como eu a pedir confiadamente o conselho do vosso saber.

Estou terminando, no atelier do meu mestre, o extraordinário escultor Teixeira Lopes, um baixo relevo, em que pretendo sintetizar o que desejarei chamar de escudo da República Portuguesa, condensando, como em sedimentos sucessivos, o que entendo como a gênese da nossa nacionalidade.

Sobre o escudo da primeira monarquia proclamando Portugal como nacionalidade livre, deve, a meu ver, ficar gravada a ação potente de D. João I e do condestável Nuno Alvarés firmando a independência da pátria. Sobreposta, a época gloriosa da conquista e da navegação, que foi a mais potente afirmação de nossa vitalidade e, finalmente a implantação da República Portuguesa, estabelecendo definitivamente o exclusivo domínio da alma nacional, independente da interferência quase sempre nefasta da longuíssima herança dos tempos feudais impondo-se e contrariando os impulsos excepcionais da nossa raça.

Nesta concepção, coloquei em baixo relevo o busto de uma república caracterizadamente Portuguesa e Popular, em plena atualidade.

Como auréola a esfera armilar evocando as descobertas. Sob as esferas despontam esboçadas as terminações da cruz. Tudo isto é desenhado sobre o antigo escudo com os sete castelos.

Como mais decorativa na minha maneira de ver, e como emblema das épocas gloriosas das conquistas que acompanharam as lutas da consolidação da nossa nacionalidade eu havia escolhido para o efeito a cruz de Malta, que tanto aparece no monumento da Batalha junto com a esfera armilar, mas pessoas amigas lançaram a dúvida no meu espírito, opinando uns porque melhor ficaria a cruz de Cristo, outros a cruz de Avis.

Como muitíssimo desejaria acertar na melhor interpretação, ninguém da mais alta e mais indiscutida opinião poderia recorrer. E assim, rompendo com o meu natural acanhamento, resolvi pedir o vosso conselho.

Já tive a ventura de que o meu trabalho fosse visto pelo grande Ministro da República Dr. Afonso Costa e de merecer dele palavras animadoras. No entanto, não me decidi a importuná-lo pedindo-lhe a sua valiosíssima interferência junto de vós.

Fazendo apelo a vossa benevolência para que me desculpeis a impertinência mando-vos o meu agradecimento antecipado junto com os protestos da minha maior admiração por vós.

*Saúde e Fraternidade
ADA da Cunha*

⁴⁸⁴ Transcrição da carta de Ada da Cunha para Teófilo Braga, Presidente da República Portuguesa, “mencionando estar a fazer um baixo relevo, no qual pretendo sintetizar o escudo da República Portuguesa, explicando a escultura e pedindo opinião sobre a cruz que tenciona colocar.” De 05 de Março de 1911. Arquivo Histórico do Governo dos Açores. Cota: APTB/Cx207/062.