

Vítor Serrão

ARTE NO FEMININO
CASOS DE ESTUDO NA ARTE PORTUGUESA



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE LISBOA

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

ARTE NO FEMININO — Casos de Estudo na Arte Portuguesa

AUTOR

VÍTOR SERRÃO

EDITOR

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA

EDIÇÃO

DIANA SARAIVA DE CARVALHO

ISBN

978-972-623-341-1

ORGANIZAÇÃO



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS
DE LISBOA

Academia das Ciências de Lisboa

R. Academia das Ciências, 19

1249-122 LISBOA

Telefone: 213219730

Correio Eletrónico: geral@acad-ciencias.pt

Internet: www.acad-ciencias.pt

Copyright © Academia das Ciências de Lisboa (ACL), 2017

Proibida a reprodução, no todo ou em parte, por qualquer meio, sem autorização do Editor

ARTE NO FEMININO Casos de Estudo na Arte Portuguesa

Vítor Serrão
(ARTIS – IHA – FLUL)

1.

Olhemos o cartaz *We Can Do It!*, de J. Howard Miller (1943), primeiro grande ícone da luta das feministas nos EUA, e na Europa. Esta imagem de uma trabalhadora com lenço na cabeça, que arregança as mangas e assume a força necessária para as actividades convencionadas como sendo exclusivas dos homens, nasce ironicamente no contexto da última Grande Guerra, no seio da fábrica Westinghouse Electric Corporation, sem traço reivindicativo e apenas com o fito de incentivar as mulheres americanas a colaborarem no esforço militar. Só muito mais tarde, quando descontextualizada, se tornou ícone do Feminismo. Pensemos também no papel de Mary Wollstonecraft (1759-1797), notável escritora, filósofa e militante dos direitos das mulheres, que foi uma defensora contestada do voto universal e da igualdade de géneros. E vejamos como a História da Arte bem pensante, académica, tantas vezes fechada na sua torre de marfim, esqueceu as suas protagonistas mulheres, erradicando-as dos museus e das páginas dos seus livros...

Ou seja, existe ainda uma *arte sem História* que precisa de ser reescrita, de ser pesquisada a sério: aquela que foi produzida por artistas mulheres, e que a História tradicional tem sempre colocado num plano subalterno e negligenciado. Vejamos a arte portuguesa. Salvo o caso de Josefa de Óbidos, que sempre mereceu a estima da crítica, ainda que num elogio subordinado ao aspecto «*feminil*» e «*doméstico*» da sua arte, própria de uma «*molher donzela que nunca cazou*», que se sabe de tantas outras artistas nacionais? Que se sabe, por exemplo, de Inácia da Costa de Almeida, escultora de madeira, barro e cera, autora de um bom Senhor da Cana Verde em terracota policromada, assinado e datado de 1654, que existe no antigo Dormitório do Convento de Cristo em Tomar, e que foi, à época, considerada «*exímia*»? Que se sabe da freira pintora Soror Joana Baptista, autora de miniaturas sacras, activa na segunda metade do século XVII, e que gozou de certa consideração? Que se sabe da nobre Maria de Guadalupe de Lencastre e Cardenas (1630-1715), duquesa de Aveiro, Maqueda y de Arcos, letrada e pintora, que chegou a ser ‘*juiz*’ (presidente) da Irmandade de São

Lucas, em 1658? Que se sabe de largas dezenas de mulheres que, nos séculos XVII e XVIII, praticaram desenho, caligrafia, debuxo, douramento ou mesmo pintura de pincel, à sombra de conventos ou de estirpes aristocráticas, e que estiveram inscritas na referida Irmandade de São Lucas? E de outras que, já no XIX, tiveram aprendizado parisiense, caso da tão infeliz Josefa Greno (1850-1901)? Na verdade, sabemos muito pouco sobre estas e outras mulheres artistas.

2.

Duas historiadoras de arte tiveram papel de maior relevo na afirmação de uma História da Arte recente em que as mulheres artistas passaram a contar em plano de paridade com os seus colegas homens. Trata-se de Griselda Pollock (1949-), docente da University of Leeds, especialista em estudos de género e em arte feminista, autora de *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1985), e de Linda Nochlin (1931-2017), professora do Institute of Fine Arts (University of New York), reputada como curadora das célebres exposições *Women Artists: 1550-1950*, que decorreu em Los Angeles County Museum of Art, em 1976, e *Global Feminisms*, no Brooklyn Museum, de 2007.

Ambas contribuíram para mudar o curso da História da Arte com as perguntas «*porque é que não existem grandes mulheres artistas?*» e «*se existem, porque não têm o devido destaque?*». Nochlin respondeu-lhes em Janeiro de 1971 no ensaio “*Why have there been no great women artists?*” (Artnews), em que, percorrendo a História, registou as convenções sociais que sempre impediram as mulheres de terem destaque nas artes, e contrariou a ideia da genialidade artística como um talento inato exclusivo dos homens. A sua crítica incisiva obrigou a História da Arte a reformular as suas próprias regras: redefiniram-se os conceitos de genialidade e reconheceu-se o talento de artistas mulheres que só o preconceito de género fizera secundarizar ou esquecer. A força legitimadora do saber exposto em programas de ensino, museus e exposições tornara ‘natural’ a ausência de mulheres artistas; ora, se elas não estavam lá, se não líamos sobre elas nem as víamos nas paredes dos museus, é porque não existiam, ou não tinham ‘qualidade’ para lá estar...

Os casos de comportamentos lesivos da dignidade da mulher artista multiplicam-se e seria útil um recenseamento de casos, antigos e recentes. Quase sempre em casos de casais de artistas a subalternização da mulher é implícita e atinge por vezes contornos gravosos. Ainda na recente Lição de Jubilação da Prof.^a Margarida Calado (FBAUL) foi lembrado que até um grande artista como José de

Almada-Negreiros manifestou preconceitos homofóbicos em relação às mulheres em geral e à sua mulher artista Sarah Afonso em particular: «é preciso educar a mulher portuguesa na sua verdadeira missão de fêmea para fazer homens»!

A visão feminista, irónica e provocadora, do livro de Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays* (1991), revolucionou a História da Arte, até aí assente no preconceito de que só os homens podiam ser artistas destacados. Esta nova História da Arte mostrou que, afinal, ‘elas’ existiam, e eram muitas mais do que se imaginaria. Ficaram expostos os mecanismos de exclusão que tinham criado a sua histórica invisibilidade; e inverteu-se a questão posta — aquilo que era extraordinário é que, apesar de tantas resistências e obstáculos, houvesse mulheres que tivessem tido brilhantes carreiras artísticas, e que fossem tantas! Assim se desconstruíram as bases ideológicas de uma História de Arte de raiz homofóbica e xenófoba, num contexto histórico dos anos ’70, em que o pensamento feminista estava a transformar os paradigmas e as linguagens das ciências humanas, inserindo a sua perspectiva crítica em todas as vertentes: porque é que as mulheres artistas não tinham sido estudadas, colecionadas, expostas, restauradas, valorizadas?

3.

A História da Arte começava finalmente a falar com toda a naturalidade da arte feita por mulheres, contribuindo para que passasse a ser, como diz Filipa Lowndes Vicente, *uma arte com história*. As abordagens feministas contribuíram decisivamente para uma consciência crítica dos mecanismos ideológicos de inscrição na História da Arte e para refutar os processos de segregação de género na produção artística, tão bem ilustrada pelo famoso *poster* do grupo feminista *Guerrilla Girls*: «Terão as mulheres que estar nuas para entrar no Metropolitan Museum? Menos de 5% dos artistas expostos na secção de arte moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos»...

Todavia, neste campo de resgate da arte no feminino, antes muito desconsiderada pela História, existe uma dificuldade maior, a de encontrar documentos, escritos ou visuais, sobre o trabalho de mulheres artistas, permanecendo muitas “*páginas em branco*” sobre as suas obras. A este respeito, dar voz plena às mulheres silenciadas impõe alargar a pesquisa a reservas de museu, colecções privadas e arquivos de família (tarefa mais difícil, do que quem investiga as fontes primárias tradicionais), restando a possibilidade de questionar criticamente os mecanismos (re)produtores destes silêncios, caso a caso, e a forma como os saberes foram elaborados, validados e

instituídos pela História. O livro *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, de Ana Vicente, e o excelente ensaio de Filipa Lowndes Vicente, intitulado “Fora dos cânones: mulheres artistas e escritoras no Portugal de princípio do séc. XX”, questionaram as possibilidades que podiam ter as mulheres portuguesa em se dedicarem profissionalmente à pintura ou à escrita. Pintar e escrever eram práticas femininas aceites e até encorajadas entre as elites dos séculos XVI ou XVII, se dentro do recato do lar, mas existiam fronteiras entre fazê-lo no espaço privado da domesticidade ou no espaço público, expondo ou publicando. Quando o sufragismo e o feminismo eram ideias que circulavam a nível transnacional, como é que as portuguesas com acesso à escrita, ou à pintura, se posicionavam face a esses debates? Ora nem sempre o acesso à publicação e à exposição se traduzia numa consciência feminista.

Citam-se sem dificuldade, percorrendo serenamente a evolução das artes ao longo da Idade Moderna e Contemporânea, casos de inquestionável superioridade artística de mulheres pintoras como Artemisia Gentileschi (1593-c. 1653), ‘caravagesca’ de méritos reconhecidos no tempo, tal como Barbara Longhi (1552-1638), Catharina van Hemessen (c.1527-1560), Levina Teerlinc (c.1520-1576), Lavinia Fontana (1552-1614), Clara Peeters (1594-1657), Louise Moillon (1610-1696), Judith Leyster (1609-1660), Elizabetta Sirani (1638-1665), etc., e podemos alargar o rol de nomes, por exemplo, até ao caso icónico da mexicana Frida Kahlo (1907-1954). Todas muito elogiadas, apesar de serem mulheres e, como tal, vistas à luz de um certo ‘*recato doméstico*’... Mas temos também, no plano oposto, uma Camille Claudel (1864-1943), grande escultora, discípula de Rodin, que apesar do talento incontestável faleceu na obscuridade, e cuja obra só veio ganhar reconhecimento várias décadas após a morte.

4.

Em Portugal, o caso mais mediático e notável, na época barroca, é o de Josefa de Ayala e Cabrera, a famosa Josefa de Óbidos (Sevilha, 1630-Óbidos, 1684), filha e discípula do grande pintor Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), já louvada por Damião de Froes Perym, no *Theatro Heroico* (1734), não pelas qualidades artísticas propriamente ditas mas pelas ‘*virtudes morais*’ e pelo ‘*decoro*’ dessa ‘*mulher que nunca casou*’ e que pintava «*por curiosidade*»... Seja como for, o talento de Josefa impôs-se, face à alta qualidade da sua vasta obra de pintora sacra, *bodegonista*, miniaturista e retratista, como se infere de tantos textos laudatórios, desde Félix da Costa Meesen a Cyrillo Volkmar Machado, Cunha Taborda ou Almeida Garrett, e constitui um caso à

parte no panorama da nossa História da Arte — uma *mulher pintora com história*... Nos nossos dias, Josefa é uma pintora que, a nível internacional, se aprecia imenso, tal como seu pai Baltazar, justamente pela inovação com que ambos encheram o nosso Barroco seiscentista, tanto nas naturezas-mortas como numa pintura sacra onde perpassa, muitas vezes, uma ambígua veia erótica (vejam-se as suas arrebatadas telas de 1672 para o convento de frades carmelitas de Cascais).

Já atrás referida, Soror Joana Baptista foi outra mulher pintora portuguesa da época barroca, uma das muitas monjas artistas desta época; nascida em Campo Maior, segundo a tradição, chamava-se D. Jerónima de Meneses, era filha de D. João de Meneses e D. Madalena da Silva, e tomou nome de religião Joana Baptista ao professar no convento das Maltesas de São João Baptista em Estremoz. Deixou pinturinhas devocionais, algo ingénuas, como o cobre de *Santa Maria Madalena* (Museu Nacional Soares dos Reis) e o cobre *Rainha Santa Isabel* (col. particular), ambos assinados e de estilo joséfico. As crónicas monacais falam também de outras monjas pintoras, como Cecília do Espírito Santo (no convento das Chagas de Vila Viçosa) e de Maria dos Anjos (no convento de Santa Catarina Sena em Évora, esta última filha do pintor Pedro Nunes).

São várias, também, as mulheres artistas listadas na composição das mesas da Irmandade de São Lucas entre 1602 e 1794 (segundo o recente livro de Susana Varela Flor e Pedro Flor, *Pintores de Lisboa. Séculos XVII-XVIII. A Irmandade de São Lucas*, Scribe, 2015). Em 1659, era juiz a citada D. Maria de Guadalupe de Lencastre e Cardenas; em 1703, regista-se a entrada de Soror Páscoa da Ressurreição e de Soror Paula Teresa; em 1707, o nome de Páscoa do Espírito Santo; em 1719, o de Soror Catarina Maria do Bom Sucesso; em 1727, o de Soror Ana do Amor e o de Soror Isabel da Encarnação; em 1733, dá entrada na irmandade Ana de Miranda; em 1749, Soror Arcangela Micaela; em 1750, Soror Constância de Jesus; em 1751, Soror Mariana Antónia; em 1753, D. Mariana Isabel das Montanhas Soares e D. Luísa Joaquina Lucas de Menezes; em 1755, Soror Catarina (?) de Jesus; e em 1790, o escrivão regista D. Henriqueta de Menezes, Duquesa de Lafões, «*amadora de pintura, por beneficiar e proteger a nossa confraria quis assentar neste lº*». Muitas destas mulheres, em boa verdade, seriam praticantes de desenho, caligrafia, douramento, policromia e, nalguns casos, miniatura, mas não deixam de engrossar o lote de artistas portuguesas. Acresce o caso de mulheres que prosseguem o labor dos maridos à frente dos *ateliers*, quando enviúvam, caso da mulher do escultor Olivier de Gand no século XVI, ou a mulher do

pintor Belchior de Matos, em 1628, que seriam mais gestoras de negócio do que propriamente artistas (embora, à segunda, os documentos chamem «*pintora*»).

Também mereceu alguma aura, nas memórias artísticas do século XVIII, a pintora e retratista Joana do Salitre, ultimamente a merecer novos olhares críticos face à obra remanescente, que revela qualidade apreciável. Caso à parte em termos de reconhecimento, mais tarde, é o de Aurélia de Souza (1866-1922), pintora notabilíssima, com formação parisiense, justamente destacada entre os onze nomes que Sandra Leandro e Raquel Henriques da Silva reuniram no livro *Mulheres Pintoras* (Esfera do Caos, 2014). Casos de sucesso, tardio embora, são os nomes de Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), Maria Keil (1914-2012), Menez (1926-1995), Lurdes Castro (n. 1930), Clara Menéres (n. 1943), Graça Morais (n. 1948) e, evidentemente, Paula Rego (n. 1935). Quanto à infeliz Josefa Greno (1850-1902), pintora de grande talento, o facto de ter sido casada com o pintor Adolfo Greno, bolseiro em Paris, que lhe reprimiu a veia criadora, chegando a tomar as obras como suas (registou-se o seu grito de revolta contra o marido: «*até as minhas flores me roubou!*»), originou a tragédia que levaria ao internamento no hospital de Rilhafoles. Em 1879, esta pintora de técnica exímia viu-se obrigada a pintar para sustentar a família; em 1881 conviveu com Artur Loureiro e Columbano, que a elogiam; estreia-se na XIII Exposição da Sociedade Promotora de Belas-Artes (1884) (apesar de ter de se apresentar como «discípula de Adolfo Greno»...) sendo elogiada como «*a surpresa Greno*»; em 1886 participou na 6.ª exposição do Grupo do Leão e nos certames do Grémio Artístico. Vendia bem, recebia encomendas, foi distinguida com prémios, teve discípulas, mas o facto de ser mulher reprimida conduziu à tragédia de 1901, à sua prisão, ao internamento psiquiátrico e à quase total desmemória.

5.

O livro de Filipa Lowndes Vicente, *A Arte Sem História. Mulheres e cultura artística (Sécs XVI-XX)* (Athena, 2012), mostrou como a perspectiva feminista veio «descobrir novos objectos de estudo que até então tinham permanecido invisíveis», colocando perguntas diferentes para obter novas respostas inclusivas do feminino, rejeitando a ideia de que as mulheres artistas desconhecidas do passado não existem e questionando os processos de construção da memória histórica a partir dos mecanismos de (re)produção das discriminações de género.

Afinal, qual o nível de oportunidades de acesso ao universo, à carreira e ao cânone artísticos que tiveram as mulheres artistas? Tendo como marco histórico a já referida exposição pioneira *Women Artists: 1550–1950* (Los Angeles, 1976), este livro é o contributo maior para a História da Arte Feminista que surgiu entre nós, numa construção que equaciona os múltiplos processos através dos quais os registos do trabalho das mulheres artistas foram sendo submersos pela própria História... Merece uma última referência, neste temário, a exposição *Wack! Arte e a Revolução Feminista*, com curadoria de Connie Butler (MOCA, Los Angeles, 2007), a primeira exposição abrangente a tratar a arte feminista internacional, centrada no período 1965-1980, anos em que ocorreu um forte activismo feminista, com obras de 120 artistas dos Estados Unidos, Europa, América Latina, Ásia, Canadá, Austrália e Nova Zelândia.

A História da Arte no feminino reforçou o poder de saber olhar e ver estas mulheres observadas, estas mulheres observadoras que criam arte. A abordagem feminista da arte busca, por um lado, a vertente das mulheres enquanto objecto de observação e criação masculina (uma das tipologias persistentes ao longo da história da pintura ocidental) e, por outro, o lado das mulheres enquanto observadoras. Esta dimensão, que engloba os temas da hegemonia do olhar masculino e as possibilidades do desejo, as fronteiras da nudez e a ‘colonização’ do corpo feminino, alarga sem dúvida o campo a História da Arte.

6.

Afinal, tudo começa no *corpo* e no preconceito que lhe subjaz. O desejo e o tacto, os sentidos, o teatro, a pose, as motivações narcisistas, a força do imaginário estético. O corpo é luz espelhada, festa, luxo, etiqueta, revolta, graça, retórica, afirmação insubmissa, liberdade, pecado, ícone religioso, maternidade, retrato de aparato, simbolismo, sensualidade, amor, fé ardorosa, alegoria, espiritualização, fonte de prazer — e assim foi, desde sempre, objecto de criação artística, exaltante apego a formas palpitantes. Nele existe *grazia* e repulsa, obsessão saturniana e euforia, *schize* melancólica e *venustà* imaginizada, antropocentrismo e ambiguidade, fé e descrença, indizível e efémero. De tudo isto nos fala o Corpo, na pena dos poetas, na descrição dos escritores, no escopro dos escultores, no pincel dos pintores... Mas quando o corpo se torna matéria de arte por parte das mulheres-artistas, a linguagem é ou não distinta, ou melhor, a visão que dele temos é ou não distinta? A verdade é que o monopólio de uma História da Arte grandiosa, ocidentalizada, masculina, cristã, branca, rácica,

imperialista, marcada pelo preconceito e a exclusão, ainda não se finou e ainda faz sentir a sua força...

Um contributo para uma tipologia neste campo permite-nos assumir: o corpo como alegoria moral (como testemunho de fé, símbolo explícito, reflexo de estados comportamentais); o corpo como magia de Eros (a magia do corpo, o inconformismo, o fascínio contra os cânones estabelecidos, o comprazimento e o deleite das formas); o corpo como equívoco (testemunho de ambiguidades e volúpia, retórica de caprichos e obsessões recalçadas, e confrontos irresolúveis entre a pureza ideal e o fragor de Eros); o corpo como pecado (a marca da ignomínia, a *vanitas* inútil, a brevidade); o corpo como pretexto, sempre... (tudo começa e acaba no corpo, esse desconhecido, deslumbrante pretexto para os artistas desbravarem paixões arrebatadas, em desencantos, obsessões, dores, exacerbações, ardores espirituais, sentir físico). Erotismo e sensualidade, fé e religião, paragona dos amores profanos e divinos, Eros e Anteros, tacto carnal e arrebatamento místico, pureza e volúpia, luz divina e sensorialidade sexual, eis um caminho de linhas comuns e opostas, cruzamentos e conjuras heterogéneas. Em Jacopo Tintoretto (1519-1594), genial pintor veneziano, católico mas nem por isso conservador, toma-se exemplo, com *Susana e os Velhos*, dessa fé e sensualidade que coabitam, sempre, na representação do nu feminino.

Mas falar do corpo feminino é também falar de censura, actos iconoclásticos, repressão directa ou interposta... Reportamo-nos, assim, ao caso da mulher-diabo desnuda no painel renascentista *O arcanjo São Miguel combatendo o demónio* da igreja monacal de São Francisco de Évora, pintado por Garcia Fernandes, cerca de 1530. Como se sabe, poucos anos depois, já em contexto de Contra-Reforma, o quadro foi alvo de polémica e o diabo-mulher, por ser considerado «*de formosura dissoluta*» e, como tal, impróprio de figurar num lugar de culto, mandado cobrir por uma nuvem espessa. Tal constitui sintomático exemplo de uma atitude censória homofóbica em que, através da ocultação de uma imagem, se visou anular os efeitos incontroláveis da beleza do corpo, facto que tornava essa obra de arte tão incómoda e subversiva...

(Tópicos da conferência apresentada no Instituto de Estudos
Académicos Adriano Moreira, no ciclo de conferências
Arte no feminino, a 12 de Dezembro de 2017)

Nota: Manifesto o meu agradecimento, a Salomé Pais (ACL), ao Instituto Adriano Moreira e à Academia das Ciências de Lisboa e, pelas opiniões trocadas sobre o tema, a Aline Gallash-Hall, Cristina Santos, Filipa Lowndes Vicente, Franklin Pereira, Luísa Arruda, Margarida Calado, Margarida Valla, Maria Adelina Amorim, Maria Emília Vaz Pacheco, Maria Eugénia Alves, Maria de Lourdes Craveiro, Maria Teresa Desterro, Maurício Cunha, Nuno Saldanha, Pedro Flor, Raquel Henriques da Silva, Sandra Leandro, Sara de Melo Pereira, Sílvia Chicó e Susana Varela Flor.