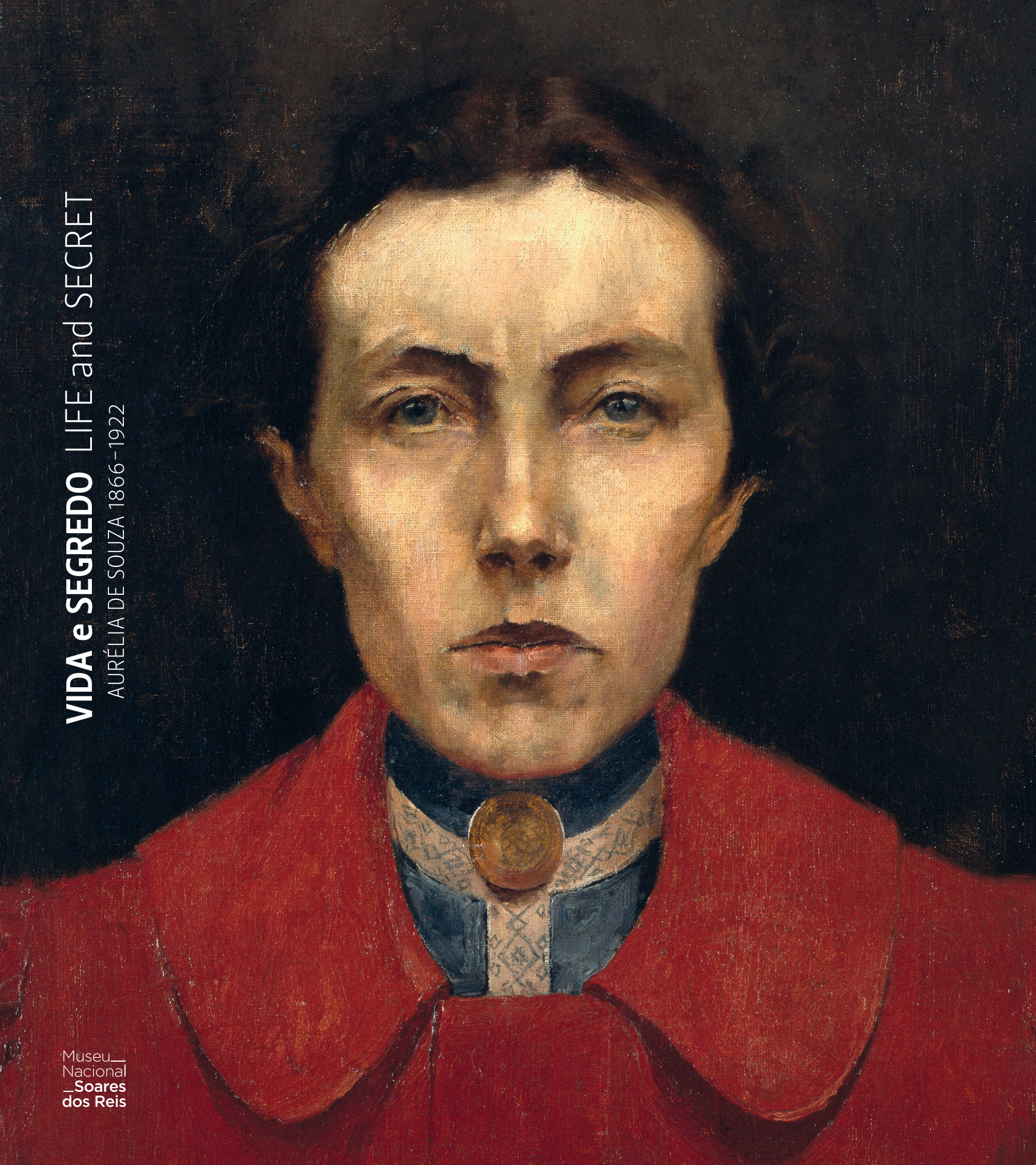


VIDA e SEGREDO LIFE and SECRET

AURÉLIA DE SOUZA 1866-1922



Aurélia de Souza: Silêncio e Eloquência

JAMES HALL

Aurélia de Souza (1865–1922) alcançou renome internacional quando uma pequena pintura a óleo sua foi apresentada na exposição 1900: *Art at the Crossroads* (2000. Royal Academy, Londres; Museu Guggenheim, Nova Iorque) numa sala dedicada a autorretratos europeus. A pintora portuguesa partilhava as paredes com pintores do sexo masculino como Gauguin, Cézanne, Eakins, Sickert, Corinth, Balla, Bonnard e Picasso e com as artistas do sexo feminino Gwen John, Paula Modersohn–Becker e Elin Danielson–Gambogi.¹

O autorretrato inexpressivo, pela altura do peito, destacou-se pela frontalidade e simetria hierática e pela simplicidade heráldica da cor e da forma (Picasso, Mondrian e Hodler adotaram um formato semelhante, mas com muito menos rigidez e rigor). Igualmente impressionante foi a aplicação seca, fina e simples de tinta que deixa transparecer a trama da tela, particularmente no rosto. Dessa forma, a pele parece um pouco gasta e antiga, como um fresco um pouco apagado. Utilizando sobretudo os pigmentos vermelho, azul, branco e preto, a cor e o tom da pintura foram cruciais: enquanto o casaco vermelho carmesim de Aurélia de Souza ardia em brasa, o rosto e a testa da artista irradiavam uma luz lunar fria. Apresentava-se abotoada e pensativa, mas ferozmente determinada – uma Joana d’Arc como uma Esfinge, pronta para uma batalha de perspicácia e crenças, e uma batalha dos sexos.

O autorretrato “vermelho” foi provavelmente pintado em Paris, quando a artista estudava na Académie Julian (1899–1902), patrocinada financeiramente pela irmã mais velha. Os seus professores mais importantes foram o pintor orientalista Benjamin Constant e o exótico pintor de história medieval Jean–Paul Laurens. O casaco vermelho, o galão decorativo da camisa, o broche dourado ao pescoço e a frontalidade dão uma atmosfera arcaica à obra. Lembra o Cristo

AURÉLIA DE SOUZA: SILENCE AND ELOQUENCE

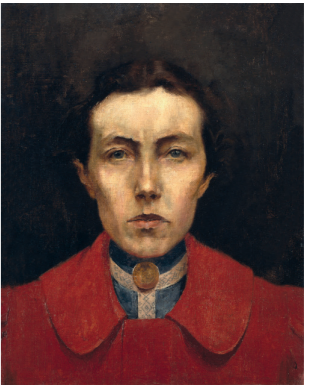
JAMES HALL

Aurélia de Souza (1865–1922) first came to wide international notice when a small oil painting was displayed in a room of European self-portraits at the exhibition 1900: Art at the Crossroads (2000. Royal Academy, London; Guggenheim Museum, New York). The painter from Oporto shared wall-space with male painters such as Gauguin, Cézanne, Eakins, Sickert, Corinth, Balla, Bonnard and Picasso; and with the female artists Gwen John, Paula Modersohn–Becker and Elin Danielson–Gambogi.¹

De Souza’s expressionless, bust length self-portrait stood out due to its hieratic frontality and symmetry, and the heraldic simplicity of colour and shape (Picasso, Mondrian and Hodler adopted a similar format, but far less starkly and rigorously). Equally striking was the dry, thin, unfussy application of paint that let the weave of the canvas show through, especially in the face.

This made her skin look slightly worn and ancient, like a rubbed fresco. Primarily constructed out of red, blue, white and black pigment, the painting’s colour and tone was crucial: while de Souza’s crimson red jacket smouldered hotly, her face and forehead radiated cold lunar light. She was presenting herself as buttoned up and brooding, yet fiercely determined – a Sphinx-like Joan of Arc ready for a battle of wits and beliefs, and of the sexes.

The ‘red’ self-portrait (img.25) was probably painted in Paris, when de Souza was studying at the private Académie Julian (1899–1902), sponsored financially by her elder sister. Her principal teachers were the orientalist painter Benjamin Constant and the exotic medieval history painter Jean–Paul Laurens. Her red jacket, the decorative trimming of her shirt, the golden brooch at her throat, and the frontality have an archaic feel. One thinks of the ‘red’ Christ in van Eyck’s Ghent altarpiece (img. 26), and Laurens’s orientalist pastiche of that panel, *The Byzantine Emperor Honorius* (1880, Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia (img. 27)). While in Paris, De Souza made frequent visits to London, and before her return to the family home in Oporto in 1902 she visited Belgium (where she doubtless visited Ghent), the Netherlands, Germany and Spain. But even before her Grand Tour, she had realised



IMG.25. AUTORRETRATO COM CASACO VERMELHO, c. 1900. AURÉLIA DE SOUZA. Óleo sobre tela, 45,6 x 36,4 cm. Inv. 878 Pin MNSR – Museu Nacional Soares dos Reis / SELF-PORTRAIT WITH RED JACKET, c. 1900. AURÉLIA DE SOUZA. Oil on canvas, 45,6 x 36,4 cm. Inv. 878 Pin MNSR – Museu Nacional Soares dos Reis

1. Robert Rosenblum et al., 1900: *Art at the Crossroads*, cat. exp. Londres (Royal Academy) e Nova Iorque (Museu Guggenheim) 2000, n.º 274, p. 341, p. 425 (biografia).



IMG.26. DEUS TODO-PODEROSO (pormenor do retábulo de Gante), c. 1426–7. JAN VAN EYCK. Óleo sobre madeira. Catedral de S. Bavo, Gante / GOD ALMIGHTY (detail from Ghent Altarpiece), c. 1426–7. JAN VAN EYCK. Oil on wood. St. Bavo Cathedral, Ghent

1. Robert Rosenblum et al., 1900: *Art at the Crossroads*, exh. cat. London (Royal Academy) and New York (Guggenheim Museum) 2000, no. 274, p. 341, p. 425 (biography).



IMG.27. HONÓRIO, IMPERADOR BIZANTINO, c. 1880. JEAN-PAUL LAURENS. Óleo sobre tela, 153,7 x 108 cm., 71.671Ch - Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia, EUA / THE BYZANTINE EMPEROR HONORIO, c. 1880. JEAN-PAUL LAUREN. Oil on canvas, 153,7 x 108 cm., 71.671Ch - Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia, USA



IMG.28. AUTORRETRATO COM LAÇO PRETO, c. 1895. AURÉLIA DE SOUZA. Óleo sobre tela, 67,5 x 47 cm. Coleção de José Caído de Souza / SELF-PORTRAIT WITH BLACK BOW, c. 1895. AURÉLIA DE SOUZA. Oil on canvas, 67,5 x 47 cm. Collection José Caído de Souza



IMG.29. RETRATO DE FRANCISCO LEZCANO, "O MENINO DE VALLECAS", c. 1645. DIEGO VELÁZQUEZ. Óleo sobre tela, 106 x 83 cm. _P001204, Museu Nacional del Prado, Madrid - © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado / PORTRAIT OF FRANCISCO LEZCANO, "EL NIÑO DE VALLECAS", c. 1645. DIEGO VELÁZQUEZ. Oil on canvas, 106 x 83 cm. _P001204, Museu Nacional del Prado, Madrid - © Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado

“vermelho” no retábulo de van Eyck em Gante e o pastiche orientalista que Laurens fez desse painel, *O imperador bizantino Honório* (1880, Museu de Arte Chrysler, Norfolk, Virgínia).

Durante a estada em Paris, Aurélia de Souza visitou frequentemente Londres e, antes de regressar à casa de família no Porto, em 1902, visitou a Bélgica (onde, sem dúvida, esteve em Gante), a Holanda, a Alemanha e a Espanha. Mas antes de fazer essa viagem já compreendera que poderia usar meios relativamente simples para objetivos mais ambiciosos – ou, na terminologia modernista posterior, que menos poderia ser mais.

O *Autorretrato com o Laço Negro*, geralmente datado de meados da década de 1890, é igualmente ousado e cativante, embora pintado de maneira muito mais descontraída. A cabeça, com um corte de cabelo arrapazado, parece deslocada, à deriva no bote salva-vidas que é o laço de seda preta. O laço colossal representa um pescoço e um corpo aparentemente inexistentes (a camisa branca ligeiramente esboçada dissolve-se no fundo branco). A expressão facial é de uma vaga surpresa, com os olhos fixos, o queixo caído e a boca ligeiramente entreaberta, como apanhada num momento de descuido. Parece estar sem maquiagem. Globalmente, existe uma sensação de tragicomédia. Lembra as cabeças inclinadas que Velázquez reproduziu, o bobo sorridente *Calabazas* e o anão da corte *Francisco Lezcano*, com o olhar arrogante e insolente dirigido para baixo (Prado, Madrid). Aurélia de Souza segue igualmente a técnica de Velázquez e o seu domínio do preto. A artista dá a entender que, na década de 1890, também ela – uma mulher solteira de trinta anos e pintora – é uma aberração, pelo menos um bobo da corte. Fisicamente, torna-se um “anão” através do laço preto e da ausência de um corpo tangível.

Da mesma forma, é imediatamente reconhecível como um ícone da década de 1890, embora sem possuir a beleza física extremamente sensual da época. A arte e a literatura simbolistas veneravam a cabeça decepada, especialmente de João Batista, Medusa e Orfeu.² Odilon Redon e Gustave Moreau foram grandes expoentes da cabeça decepada que continua viva, tornando-se um ator autónomo, relíquia e fetiche. Com os olhos fixos e a boca entreaberta, Aurélia de Souza pode ser uma Medusa com o cabelo cortado ou, alternativamente, um Orfeu no feminino. O mítico bardo, cuja música e canto enfeitavam os animais, as árvores e as pedras, foi dilacerado pelas Ménades por ordem de Dionísio. A lira e a cabeça de Orfeu, ainda a cantar, flutuaram à deriva até Lesbos, onde as mulheres da ilha criaram um oráculo. A sua cabeça decepada é geralmente

she could use relatively simple means to resonant ends – or, in later modernist terminology, that less could be more.

The *Self-Portrait with Black Bow* (Img. 28), usually dated to the mid-1890s, is equally bold and arresting, albeit painted in a far looser manner. The head, with its boyish haircut, looks dislocated, bobbing about on the inflatable life-raft of her black silk bow. The colossal bloated bow stands in for a seemingly non-existent neck and body (the faintly sketched white shirt dissolves against the white background). The facial expression is one of vague bleary-eyed surprise, the slack-jawed mouth slightly ajar as if caught in an unguarded moment. She seems to be wearing no make-up. Overall, there is a tragicomic feel. One thinks of the lolling heads of Velázquez's (img. 29) smiling court jester *Calabazas*, and of the court dwarf *Francisco Lezcano* with his snootily insolent downward gaze (Prado, Madrid). Velázquez's sketchy technique, and mastery of black, are also emulated. De Souza implies that in the 1890s she too – a thirty-year-old single woman and a woman painter – is a freak, at best a court jester. Physically, she is 'dwarfed' by her black bow, and by the absence of a substantial body.

By the same token, she is an instantly recognisable icon of the 1890s, albeit without the standard super-sensuous physical beauty. Symbolist art and literature venerated the severed swooning head, especially those of John the Baptist, Medusa and Orpheus.² Odilon Redon and Gustave Moreau were major exponents of the severed head that lives on, becoming an autonomous actor, both relic and fetish. Taking the bleary eyes and slack mouth into account, De Souza might be a Medusa with cropped hair; or alternatively, a female Orpheus. The mythical bard, whose music and song could charm animals, trees and rocks, was torn apart by the female Maenads on Dionysus's orders. Orpheus's lyre and head, still singing, floated to Lesbos where an oracle was established by the local women. His severed head was usually shown floating on his lyre, an improvised raft, just as De Souza's head 'floats' on the dinghy of her silk bow (her wavy calligraphic signature floats on white clouds of paint).³ For the Symbolists Orpheus symbolised the spirit set free from the material and carnal worlds, with all passion now sublimated into an inner world of dreams, reverie, prophecy, divine art, music and song.⁴

representada a flutuar na lira, uma jangada improvisada, tal como a cabeça de Aurélia de Souza “flutua” no bote que é o laço de seda (a sua assinatura, numa caligrafia ondeada, flutua em nuvens brancas de tinta).³ Para os simbolistas, Orfeu simbolizava o espírito livre do mundo material e do mundo carnal, com a paixão sublimada num mundo interior de sonhos, devaneios, profecias, arte divina, música e canto.⁴

TORNAR-SE UM SANTO

A androginia foi outro ideal complementar simbolista, emblemático da autossuficiência casta, mais uma vez com a sublimação da paixão. Na obra *Santo António/Autorretrato*, sem data, Aurélia de Souza sonha o sonho andrógino medieval de ser o mais célebre santo português, Santo António de Lisboa (no estrangeiro, é conhecido como Santo António de Pádua, a cidade do norte de Itália onde passou os seus últimos anos e onde morreu em 1231). Vestiu-se com um hábito de monge franciscano, e um halo que parece de madeira, para assumir a personalidade carismática do grande pregador que, como Orfeu, conseguia encantar os animais: António fez um sermão na foz de um rio, mas ninguém o queria ouvir, por isso pregou para os cardumes de peixes que se aproximaram dele. Quando morreu, a sua língua, o maxilar e as cordas vocais foram preservadas como relíquias na Basílica de Pádua. Tal como Joana d'Arc se fez passar por homem para servir no exército francês, Aurélia de Souza vestiu-se com roupas de monge para pregar um sermão. A imagem mantém em silêncio o tema do sermão, mas podemos supor que terá a ver com a arte, as mulheres, a identidade, o travestismo, a religião e a imaginação artística.

Há uma história longa e controversa de indivíduos seculares vivos se disfarçarem de santos mortos.⁵ Domenico Savonarola fez um sermão da Quaresma em Florença, em 1496, no qual criticou a prática de usar modelos reconhecíveis para as figuras dos santos.⁶ Vasari dá vários exemplos dessas mascaradas – algumas até feitas por artistas como Michelangelo, que usou o seu próprio rosto para Nicodemo, que também era escultor, numa *Pietà* tardia. Alguns artistas, incluindo Vasari, parecem ter usado as suas próprias feições para representar São Lucas, o santo padroeiro dos pintores, embora essa prática seja difícil de provar. As representações e as mascaradas tornaram-se mais comuns entre os artistas na segunda metade do século XVI, quando se incorporou na teoria da arte a ideia de que, a não ser que o artista experimentasse

BECOMING A MALE SAINT

Androgyny was another complementary Symbolist ideal, emblematic of chaste self-sufficiency, once again with passion sublimated. In the undated *Self-Portrait as Saint Anthony* (img. 1), De Souza dreams an androgynous medieval dream of being Portugal's most celebrated saint, St Anthony of Lisbon (outside of Portugal, he is known as St Anthony of Padua, the north Italian city where he spent his last years and died in 1231). She has dressed herself in Franciscan monk's clothes, and a very wooden-looking halo, to take on the charismatic persona of the great preacher who, like Orpheus, could charm animals: Anthony went to give a sermon at the mouth of a river, but when no-one turned up, he preached to the shoals of fish that had swum up very to him. At his death, his tongue, jaw and vocal cords were amongst the items still preserved as relics in Padua's Basilica. Just as Joan of Arc passed herself off as a man to serve in the French army, so De Souza dresses in monk's garb to preach a sermon. The picture is silent on the sermon's subject, but we can guess it has something to do with art, women, identity, cross-dressing, religion and the artistic imagination.

The secular living masquerading as dead saints has had a long and controversial history.⁵ Domenico Savonarola delivered a Lent sermon in Florence in 1496 in which he criticised the practice of using recognisable models for the figures of saints.⁶ Vasari gives many examples of such masquerades – not least by artists such as Michelangelo, who used his own features for Nicodemus, also a sculptor, in a late *Pietà*. Some artists, including Vasari, seem to have used their own features for St Luke, the patron saint of painters, though this practice is hard to prove. Acting out and masquerade became more common among artists in the second half of the sixteenth century, when the idea became embedded in art theory that unless the artist experienced the emotions he was depicting, and performed the expressions and gestures, he would not make a convincing likeness. Although the Roman poet Horace's neat distillation of the idea was usually cited – 'if you would have me cry, you must first grieve yourself' – a vital catalyst was the rediscovery of Aristotle's *Poetics* which features the earliest version of the idea, and of Longinus' *On the Sublime*, which contains the most extreme formulation.⁷

The Spiritual Exercises (1548) of Ignatius of Loyola (1491–56), founder of the Jesuits, was another conduit. Ignatius, who studied Aristotle at

2. Leslie Stewart Curtis, "From appearance to apparition and reflection: symbolist constructions of Salome, John the Baptist, and the spectator's severed head", em *Symbolism, its origins and its consequences*, ed. Rosina Negjnsky, Newcastle 2020, pp. 209–50.

3. Ver, por exemplo, as pinturas de Redon, Jean Delville, John William Waterhouse. *A Caneca Autorretrato* (1889) de Gauguin é muito "órfica".

4. Vivien Greene ed., *Mystical Symbolism: The Salon de la Rose+Croix in Paris, 1892–1897*, ex. cat. Museu Guggenheim, Nova Iorque, 2017.

5. James Hall, "Simulating and Appropriating the Sacred: the Background to a Papal Ban on Saintry Portraits of Non-Saints", em Chiara Franceschini ed., *Contested forms: The limits of the sacred image and the normative power of art*, Turnhout 2021, pp. 118–35.

6. *Italian art, 1400–1500: sources and documents*, ed. e trad Creighton Gilbert, Evanston, Ill 1992, p. 157.



IMG.30. SANTO ANTÓNIO, c. 1902. AURÉLIA DE SOUZA (1866–1922). Óleo sobre tela, 190,8 x 100,5 cm. _Ass.: AS_CMMOS.1978.31.0117 - Acervo Museu da Cidade - Casa Marta Ortigão Sampaio / SAINT ANTHONY, c. 1902. AURÉLIA DE SOUZA (1866–1922). Oil on canvas, 190,8 x 100,5 cm. Signed: AS_CMMOS.1978.31.0117 - Collection Museu da Cidade - Casa Marta Ortigão Sampaio

2. Leslie Stewart Curtis, "From appearance to apparition and reflection: symbolist constructions of Salome, John the Baptist, and the spectator's severed head", in *Symbolism, its origins and its consequences*, ed. Rosina Negjnsky, Newcastle 2020, pp. 209–50.

3. See, for example, paintings by Redon, Jean Delville, John William Waterhouse. Gauguin's *Self-Portrait Jug* (1889) is very 'Orphic'.

4. See, for example, paintings by Redon, Jean Delville, John William Waterhouse. Gauguin's *Self-Portrait Jug* (1889) is very 'Orphic'.

5. James Hall, "Simulating and Appropriating the Sacred: the Background to a Papal Ban on Saintry Portraits of Non-Saints", in Chiara Franceschini ed., *Contested forms: The limits of the sacred image and the normative power of art*, Turnhout 2021, pp. 118–35.

6. *Italian art, 1400–1500: sources and documents*, ed. and trans Creighton Gilbert, Evanston, Ill 1992, p. 157.

7. Aristotle, *Poetics*, 1455a 31. Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., Chicago 1961, vol. 1, pp 404–6. Longinus, *On the Sublime*, ch. 15. Bernard Weinberg, "Translations and Commentaries of Pseudo-Longinus. On the Sublime, to 1600: a Bibliography," *Modern Philology* 47:3 (1950), pp. 145–151.

as emoções que retratava e realizasse essas expressões e gestos, não conseguiria fazer uma reprodução convincente. Embora a síntese da ideia feita pelo poeta romano Horácio fosse geralmente citada – “se queres que eu chore, hás de sofrer tu primeiro” – um catalisador vital foi a redescoberta da *Poética* de Aristóteles, que apresenta a versão mais antiga desse conceito, e de *Sobre o Sublime*, de Longino, que contém a formulação mais extrema.⁷

A obra *Exercícios Espirituais* (1548), de Inácio de Loyola (1491–56), foi outro canal. O fundador dos Jesuítas, que estudou Aristóteles na Universidade de Paris, exigia que aquele que medita sentisse as mesmas emoções e sensações que Cristo, e até mesmo os condenados no inferno.⁸ O jesuíta Antonio Possevino, na secção sobre arte da sua enciclopédia *Bibliotheca Selecta* (1593), preferiu citar Horácio em vez de Inácio ao insistir que os artistas religiosos deveriam sentir o sofrimento dos mártires nos seus sentidos mais íntimos.⁹ Caravaggio, Bernini e Rembrandt foram alguns dos artistas que representaram pessoalmente os temas das suas obras. Um aluno de Rembrandt, Samuel van Hoogstraten, explicou a lógica dessas práticas em 1678, recomendando que o aspirante a artista se deve “transformar totalmente num ator... pelo menos diante do espelho, onde somos ao mesmo tempo o ator e o observador. Mas aqui é necessário um espírito poético para se imaginar no lugar do outro”.¹⁰

O estilo austero e humilde do quadro de Souza, com a predominância da cor castanha, as mãos visivelmente ossudas e o rosto magro, é Realista, enquanto a evanescência e a atenuação lembram o esteticismo de James McNeill Whistler, discípulo de Courbet. Aurélia de Souza evidentemente assumia aqui o desafio de Gustave Courbet, o “pai” do Realismo e simultaneamente produtor de autorretratos extremamente teatrais e emocionais – cerca de vinte e cinco ao todo, culminando no autorretrato mais ambicioso alguma vez realizado: *O Estúdio do Artista, Uma Alegoria Real de que Define Sete Anos na minha Vida Artística* (1854–5).¹¹ Courbet retratou–se com diferentes trajes históricos e contemporâneos, incluindo o de um escultor medieval. Explicou o hábito do autorretrato numa carta ao seu patrono Alfred Bruyas em 1854: “Fiz muitos autorretratos durante a minha vida, à medida que a minha atitude mudava gradualmente. Pode dizer–se que escrevi a minha autobiografia”. Courbet comentou os diferentes humores expressos em quatro autorretratos, um dos quais – “de um fanático, um asceta” – estava a ser comprado por Bruyas por dois mil francos. Os autorretratos eram, segundo ele, uma categoria especial, prova direta de seu desejo de “realizar um milagre único”

Paris University, required the meditant to feel the same emotions and sensations as Christ, and even of the damned in hell.⁸ The Jesuit Antonio Possevino, in the art section of his encyclopediac *Bibliotheca Selecta* (1593), preferred to cite Horace rather than Ignatius when insisting that religious artists should feel the suffering of the martyrs in their most intimate senses.⁹ Caravaggio, Bernini and Rembrandt were some of the artists who acted out the subjects of their work Rembrandt's pupil Samuel van Hoogstraten explained the rationale for such practices in 1678, recommending that the aspiring artist must ‘reform oneself totally into an actor...at best in front of a mirror, where you are simultaneously the performer and the beholder. But here a poetic spirit is necessary in order to imagine oneself in another’s place’.¹⁰

The austere, shabby style of de Souza’s picture, with the predominantly brown colouring and the ostentatiously bony hands and gaunt face, is Realist, while the evanescence and attenuation resembles the aestheticism of Courbet follower James McNeill Whistler. De Souza was here evidently taking up the gauntlet of Gustave Courbet, the ‘father’ of Realism and simultaneously producer of the most theatrical and emotional of self–portraits – around twenty–five in all, culminating

in the most ambitious self–portrait ever made: *The Painter’s Studio, A Real Allegory Defining Seven Years of My Artistic Life* (1854–5).¹¹ Courbet depicted himself wearing different historical and contemporary costumes, including that of a medieval sculptor. He explained his self–portrait habit in a letter to his patron Alfred Bruyas in 1854: ‘I have done a good many self–portraits in my life, as my attitude gradually changed. One could say that I have written my autobiography’. Courbet discussed the different moods manifest in four self–portraits, one of which – ‘of a fanatic, an ascetic’ – was being bought by Bruyas for two thousand francs. The self–portraits were, he claimed, a special category, direct proof of his desire to “realise a unique miracle” and live a principled life “without having made a painting even the size of a hand to please anyone or to be sold”.¹² There is a comparable variety in De Souza’s self–portraits, and despite their differences, their intensity suggests a similar desire to live a principled life – even as she had to make her living from flower paintings and landscapes.

^[1] Aristóteles, Poetics, 1455a 31. Bernard Weinberg, A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, 2 vols., Chicago 1961, vol. 1, pp 404–6. Longino, On the Sublime, cap. 15. Bernard Weinberg, “Translations and Commentaries of Pseudo-Longinus, On the Sublime, to 1600: a Bibliography,” Modern Philology, 47:3 (1950), pp. 145–151.

^[2] Ignatius of Loyola: The spiritual exercises and selected works, ed. George E. Ganss, Nova Iorque 1991, p. 141, sec. 65.

^[3] Antonio Possevino, Bibliotheca Selecta, Roma 1593, 2:17, pp. 546–7. Idem, Tractatio De Poesi & Pictura... Lyon 1594, ch 26, pp. 300–2.

^[4] Samuel van Hoogstraten, Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt (Rotterdam 1678), 109–10. H P Chapman, Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth Century Identity, Princeton 1990, p. 20.

^[5] Marie-Térèse de Forges, Autoportraits de Courbet, Paris 1973; James Hall, The Self-Portrait: a Cultural History, London 2014, pp. 197–205.

^[6] Ignatius of Loyola: The spiritual exercises and selected works, ed. George E. Ganss, New York 1991, p. 141, sec. 65.

^[7] Antonio Possevino, Bibliotheca Selecta, Rome 1593, 2:17, pp. 546–7. Idem, Tractatio De Poesi & Pictura... Lyon 1594, ch 26, pp. 300–2.

^[8] Samuel van Hoogstraten, Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt (Rotterdam 1678), 109–10. H P Chapman, Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth Century Identity, Princeton 1990, p. 20.

^[9] Marie-Térèse de Forges, Autoportraits de Courbet, Paris 1973; James Hall, The Self-Portrait: a Cultural History, London 2014, pp. 197–205.

^[10] The Letters of Gustave Courbet, ed. and trans. P Chu, Chicago 1992, p 122

e viver uma vida de princípios “sem ter feito nem mesmo uma pintura de um palmo para agradar a alguém ou para ser vendida”.¹² Há uma variedade comparável nos autorretratos de Aurélia de Souza e, apesar das diferenças, a intensidade sugere um desejo semelhante de viver uma vida de princípios – mesmo que ela tenha tido de ganhar a vida com pinturas de flores e paisagens.

AURÉLIA DE SOUZA COMO ESFINGE

No meu comentário anterior sobre o autorretrato “vermelho”, afirmei que a autoapresentação de Aurélia de Souza era semelhante a uma esfinge. A ideia do artista como esfinge e a moda dos retratos frontais com simetria bilateral foram ambas produtos do renascimento egípcio iniciado em meados do século XVIII e que ganhou importância após a invasão do Egito por Napoleão em 1798. É crucial para uma compreensão da conceção desta artista sobre a sua própria obra que esboçemos brevemente a evolução da ideia do artista como esfinge.

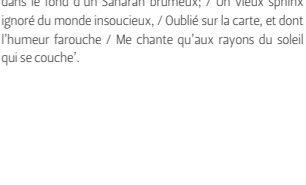
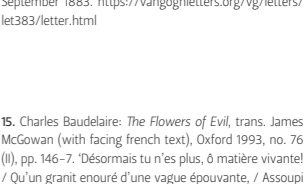
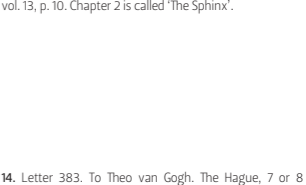
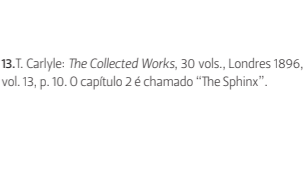
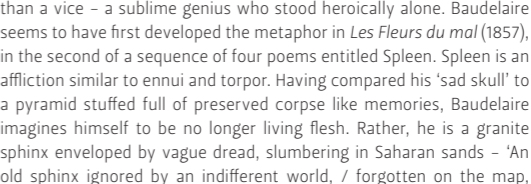
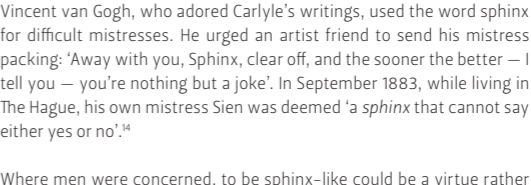
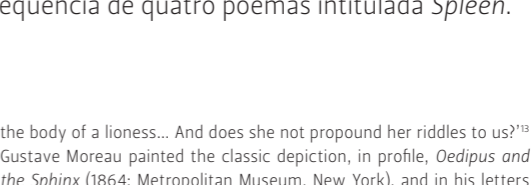
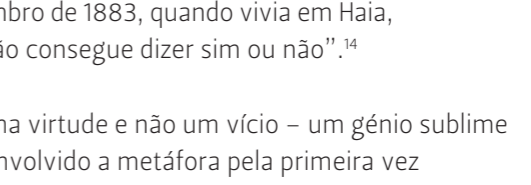
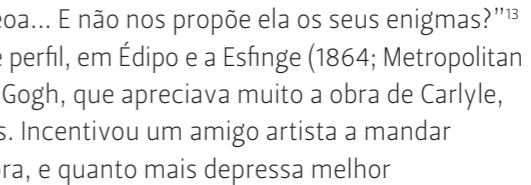
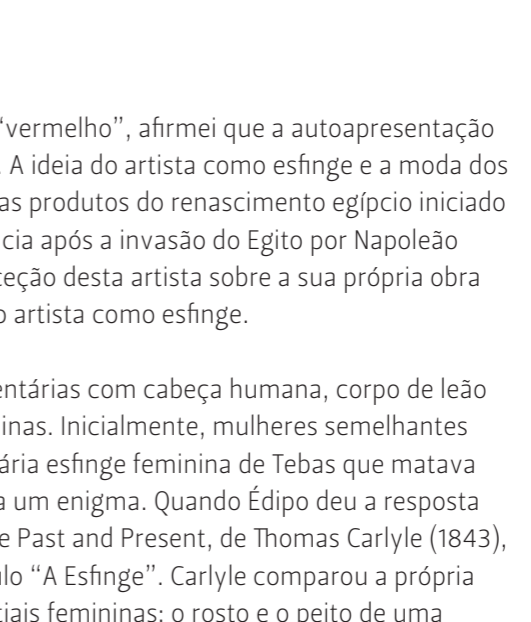
As esfinges eram figuras egípcias, as guardiãs sedentárias com cabeça humana, corpo de leão e asas de pássaro. Podem ser masculinas ou femininas. Inicialmente, mulheres semelhantes a esfinges eram *femmes fatales*, baseadas na lendária esfinge feminina de Tebas que matava qualquer homem que não conseguisse responder a um enigma. Quando Édipo deu a resposta correta, a esfinge matou–se. O segundo capítulo de Past and Present, de Thomas Carlyle (1843), para citar apenas um exemplo influente, tem o título “A Esfinge”. Carlyle comparou a própria Natureza a uma Esfinge “de beleza e ternura celestiais femininas; o rosto e o peito de uma deusa, mas terminando em garras e no corpo de leoa... E não nos propõe ela os seus enigmas?”¹³ Gustave Moreau pintou a clássica representação, de perfil, em Édipo e a Esfinge (1864; Metropolitan Museum, Nova Iorque) e, nas cartas a Vincent van Gogh, que apreciava muito a obra de Carlyle, usou a palavra esfinge para definir amantes difíceis. Incentivou um amigo artista a mandar embora a sua amante: “Fora, Esfinge, vai–te embora, e quanto mais depressa melhor – digo–te – não passas de uma anedota”. Em setembro de 1883, quando vivia em Haia, considerou a sua amante Sien “uma esfinge que não consegue dizer sim ou não”.¹⁴

Nos homens, ser como uma esfinge poderia ser uma virtude e não um vício – um génio sublime heroicamente sozinho. Baudelaire parece ter desenvolvido a metáfora pela primeira vez em *Les Fleurs du mal* (1857), no segundo de uma sequência de quatro poemas intitulada *Spleen*.

DE SOUZA AS SPHINX

In my earlier discussion of the ‘red’ self–portrait, I said that De Souza’s self–presentation was sphinx–like. The notion of the artist as sphinx, and the fashion for frontal portraits with bilateral symmetry, were both products of the Egyptian revival that had begun in the mid eighteenth century and which gained momentum after Napoleon’s invasion of Egypt in 1798. It is crucial for an understanding de Souza’s conception of her own work that we briefly sketch out the evolution of the idea of the sphinx artist.

Sphinxes were Egyptian sedentary guardian figures with a human head placed on a lion’s body and bird’s wings. They could be male or female. Initially, sphinx–like women were *femmes fatales*, based on the legendary female sphinx at Thebes who killed any man who could not answer a riddle, until Oedipus gave the correct answer and she killed herself. The second chapter of Thomas Carlyle’s *Past and Present* (1843), to take just one influential example, was called ‘The Sphinx’. Carlyle compared Nature itself to a Sphinx ‘of womanly celestial loveliness and tenderness; the face and bosom of a goddess, but ending in claws and


^[1] The Letters of Gustave Courbet, ed. and trans. P Chu, Chicago 1992, p 122

^[2] T. Carlyle: The Collected Works, 30 vols., Londres 1896, vol. 13, p. 10. O capítulo 2 é chamado “The Sphinx”.

^[3] T. Carlyle: The Collected Works, 30 vols., Londres 1896, vol. 13, p. 10. O capítulo 2 é chamado “The Sphinx”.

^[4] Carta 383. Para Theo van Gogh. Haia, 7 ou 8 de setembro de 1883. https://vangoghletters.org/vg/letters/let383/letter.html

^[5] T. Carlyle: The Collected Works, 30 vols., Londres 1896, vol. 13, p. 10. O capítulo 2 é chamado “The Sphinx”.

^[6] Carta 383. Para Theo van Gogh. Haia, 7 ou 8 de setembro de 1883. https://vangoghletters.org/vg/letters/let383/letter.html

^[7] Carta 383. Para Theo van Gogh. Haia, 7 ou 8 de setembro de 1883. https://vangoghletters.org/vg/letters/let383/letter.html

^[8] T. Carlyle: The Collected Works, 30 vols., London 1896, vol. 13, p. 10. Chapter 2 is called ‘The Sphinx’.

^[9] Carta 383. To Theo van Gogh. The Hague, 7 or 8 September 1883. https://vangoghletters.org/vg/letters/let383/letter.html

^[10] Charles Baudelaire: The Flowers of Evil, trans. James McGowan (with facing french text), Oxford 1993, no. 76 (II), pp. 146–7. ‘Désormais tu n’es plus, ô matière vivante! / Qu’un granit enouré d’une vague épouvante, / Assoupi dans le fond d’un Sahara brumeux; / Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux, / Oublié sur la carte, et dont l’humour farouche / Me chante qu’aux rayons du soleil qui se couche’.



IMG.31. A VIDA: ESPERANÇA, AMOR, SAUDADE (pormenor do painel da direita, Saudade), c. 1899–1901, ANTÓNIO TEIXEIRA CARNEIRO. Óleo sobre tela, 209 x 111 cm., FCM.00955 Fundação Cupertino de Miranda – Hugo Lagarto / LIFE:HOPE, LOVE, LONGING (detail showing right hand panel, Longing), c. 1899–1901, ANTÓNIO TEIXEIRA CARNEIRO. Óil on canvas, 209 x 111 cm. FCM.00955 Fundação Cupertino de Miranda – Hugo Lagarto

 15. Charles Baudelaire: *The Flowers of Evil*, trans. James McGowan (com texto em francês), Oxford 1993, no. 76 (II), pp. 146–7. Doravante já não és, ó matéria viva, / Do que um granito energizado com um pavor vago, / Adormecida nas profundezas de um Sahara enevoado; / Uma velha esfinge ignorada pelo mundo descuidado, / Esquecida no mapa, e cujo humor feroz / Só me canta nos raios do sol poente'.

 16. Etienne-Joseph Théophile Thoré, sob o pseudónimo W. Bürger: *Musées de la Hollande*, 2 vols. Paris 1858–60, II, 67, 79–80. Idem: 'Van der Meer de Delft', *Gazette des Beaux-Arts* 21 (Outubro–Dezembro 1866): 297–330, 458–470, 542–575, n.º 26/27.

 17. Carl Vosmaer: *Rembrandt: sa vie et ses œuvres*, 2.ª ed. Haia/Paris 1877, p. 20. "Pareils au sphinx dans les plaines sablonneuses du Delta égyptien, au menhir des Celtes, aussi isolés, colossaux, parfois même aussi bizarre et énigmatiques se dressent les génies du passé".

 18. Alphonse Daudet, *Le Nabab: moeurs parisiennes*, Paris 1877, p. 252. "Toujours la pluie, toujours la boue, toujours le beau sphinx accroupi, les yeux perdus dans l'horizon fangeux. A quoi pense-t-il?"

 19. Plate 5 from Redon's *To Gustave Flaubert* (1889), inscribed: 'Le Sphynx...mon regard que rien ne peut devier, demeure tendu a travers les choses sur un horizon inaccessible. La Chimere: Moi,Je suis legere et joyeuse'. A. Mellerio: *Odilon Redon* (Paris 1913), New York 1968, no. 99. G. Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, 2nd ed., Paris 1874, pp. 279: 'C'est que je garde mon secret! Je songe et je calcule. La mer se retourne dans son lit, les blés se balancent sous le vent, les caravanes passent, la poussière s'envole, les cités s'écroulent,—et mon regard, que rien ne peut dévier, demeure tendu à travers les choses sur un horizon inaccessible'.

Este é um sentimento semelhante ao tédio e ao torpor. Tendo comparado o seu “triste crânio” a uma pirâmide cheia de memórias preservadas como cadáveres, Baudelaire imagina que já não é carne viva. É antes uma esfinge de granito envolta num vago receio, adormecida nas areias do Saara: “Uma velha esfinge ignorada por um mundo indiferente, / esquecida no mapa, e cujo humor altivo / Canta apenas aos raios do sol poente”.¹⁵ A esfinge do Saara era a Grande Esfinge de Gizé, uma cabeça masculina num corpo de leão. Baudelaire conhecê-la-ia através de gravuras e fotografias, e provavelmente também visitou a Grande Esfinge masculina no Louvre, adquirida em 1826.

Tanto Vermeer como Rembrandt iriam em breve ser designados como esfinges, em grande parte devido à influência de Baudelaire. Théophile Thoré, que redescobriu Vermeer, escreveu na década de 1860, que tinha encontrado uma Esfinge e a sua obsessão era resolver o enigma.¹⁶ No início da obra Rembrandt: *sa vie et ses oeuvres* (1877), do poeta e crítico holandês Carl Vosmaer, a primeira grande biografia de Rembrandt, os génios do passado eram considerados tão “isolados, colossais, e às vezes também bizarros e enigmáticos” como esfinges nas planícies de areia do Delta do Egito. O dever do biógrafo era limpar a areia de séculos desses monumentos humanos.¹⁷

Também em 1877, no entanto, aparece a primeira artista esfinge no romance frequentemente reimpresso de Alphonse Daudet, *Le Nabab – Moeurs parisiennes* (Paris 1877; reimpresso duas vezes em 1901, individualmente e incluído em obras completas). Nabab é o apelido de um homem que fez fortuna em Tunes, mas que é enganado e ridicularizado pela alta sociedade no seu regresso a Paris. Encomenda um busto seu à escultora Félicia Ruys, que sofre de *ennui* e é considerada como um homem por eleição, com Daudet usando a designação masculina para esfinge (*le sphinx*) ao falar dela. No capítulo intitulado ‘Um dia de *Spleen*’, Félicia Ruys está fechada no seu estúdio parisiense castigado pela chuva, “sempre a bela esfinge agachada, o olhar perdido no horizonte lamacento. Em que estará a pensar?”¹⁸ Ele/ela é uma esfinge supremamente mística. Essa ideia do olhar da esfinge que se estende até o horizonte remete para o episódio de *A Tentação de Santo Antão*, de Flaubert (1857), ilustrado por Odilon Redon em 1889, quando a imprevisível Quimera de forma inconstante pede à Esfinge para explicar por que razão permanece imóvel: “Porque guardo o meu segredo – sonho e medito. O mar volta ao seu leito; o trigo inclina-se ao vento; as caravanas passam; a poeira voa; as cidades desmoronam-se; contudo, o meu olhar, que nada consegue desviar, permanece fixo, olhando através de todas as coisas, num horizonte

The Saharan sphinx was the Great Sphinx at Giza, which has a male head on a lion’s body. Baudelaire would have known it from prints and photographs, and he probably also visited the male Great Sphinx in the Louvre, acquired in 1826.

Both Vermeer and Rembrandt would soon be called sphinxes, in large part due to Baudelaire’s influence. Théophile Thoré, the re discoverer of Vermeer, wrote in the 1860s that he had chanced upon a Sphinx, and his obsession was to solve her riddle.¹⁶ At the outset of Dutch poet and critic Carl Vosmaer’s Rembrandt: *sa vie et ses oeuvres* (1877), the first major biography, the geniuses of the past were said to be as “isolated, colossal, and sometimes also as bizarre and enigmatic” as sphinxes in the sandblasted plains of the Egyptian Delta. The duty of the biographer was to clear away the sand of centuries from these man monuments.¹⁷

Also in 1877, however, we seem to have the first female artist sphinx, in Alphonse Daudet’s often reprinted novel, *Le Nabab – Moeurs parisiennes* (Paris 1877; reprinted twice in 1901, alone and in a ‘complete works’). Nabab is the nickname of a man who made his

fortune in Tunis, but who is swindled and ridiculed by Parisian high society on his return. He commissions a portrait bust from the ennuï-afflicted sculptor Félicia Ruys, who is treated like an honorary male, with Daudet retaining the masculine designation for sphinx (*le sphinx*). In the chapter entitled ‘A Day of Spleen’, Ruys is confined to her rain battered Paris studio, ‘always the beautiful crouching sphinx, his gaze lost in the muddy horizon. What is he thinking of?’¹⁸ S/he is a supremely mystical sphinx. This idea of the far-seeing sphinx gaze stretching to the horizon derives from the episode in Flaubert’s *Temptation of St. Anthony*, (1857), illustrated by Odilon Redon in 1889, when the quicksilver, shape-shifting Chimaera asks the Sphinx to explain why he remains immobile: ‘It is because I keep my secret;—I dream and calculate. The sea returns to its bed; the wheat bends back and forth in the wind; the caravans pass by; the dust flies; cities crumble; and yet my gaze, which nothing can deviate, remains fixed, gazing through all intervening things, upon a horizon that none may reach’.¹⁹ In the Symbolist art and literature of the 1890s, the female sphinx, as in Jan Toorop’s *Sphinx* (1892-7, Gemeentemuseum, The Hague), came to signify occult knowledge accessible to the initiate through physical suffering and/or death, followed by mystical ascent.²⁰

que ninguém consegue alcançar”.¹⁹ Na arte e na literatura simbolistas da década de 1890, a esfinge feminina, como na *De Sphinx*, de Jan Toorop (1892–7, Gemeentemuseum, Haia), passou a significar o conhecimento oculto acessível ao iniciado através do sofrimento físico ou morte, seguido de ascensão mística.²⁰

A esfinge feminina como repositório de um saber secreto e superior foi representada em grande escala num tríptico alegórico, *Vida* (1899–1901), pintado pelo artista português António Teixeira Carneiro. Em 1897, António Carneiro foi viver para Paris, onde se matriculou na Académie Julian. Deve ter conhecido Aurélia de Souza, e ela quase certamente testemunhou a gestação desta obra. O painel da direita mostra uma mulher de preto sentada no pedestal de uma esfinge feminina colossal, que sorri beatificamente. A mulher e a esfinge estão de frente, a mulher com uma expressão vazia. Ao lado dela está um menino nu a fazer bolas de sabão e, no chão, uma caveira. Estão numa praia de areia. A mensagem é clara – a esfinge revela os segredos da vida e da morte, tal como, em tempos, a Árvore do Conhecimento fez no Jardim do Éden. Em 1901, Carneiro voltou ao Porto para pintar retratos, provavelmente por recomendação de Aurélia de Souza.

O segredo e a concentração infalível são aspetos centrais dos interiores domésticos de Aurélia de Souza, muitos dos quais parecem tentativas de modernizar Vermeer e Rembrandt e fazê-los cumprir a sua designação como os pintores supremos da esfinge. A *mise-en-scène* de *Interior com Menina a fazer renda de bilros* é semelhante a Vermeer, enquanto o estilo ecoa Rembrandt. Mas a menina tem um ar egípcio, é frontal, simétrica e colossal. Nada pode desviar o olhar penetrante de seus olhos negros, embora ela olhe para baixo e não para um horizonte distante. A cadeira “Savonarola”, o banquinho para os pés e a almofada de bordar rodeiam a parte inferior do corpo como as areias que ainda envolviam a Grande Esfinge em Gizé. Criam uma barreira intransponível para o espectador, isolando ainda mais a menina nos seus pensamentos. Um imponente “retrato” frontal de três quartos de uma jovem é igualmente impressionante – e igualmente egípcio. Olha-nos com olhos que são poços negros insondáveis, e parece que esconde alguma coisa no avental. A imobilidade monumental e o isolamento dessas duas figuras femininas podem ser impressionantemente semelhantes a uma esfinge, mas também sugerem fortemente os limites impostos à vida de tantas mulheres.

The female sphinx as repository of secret superior knowledge was expressed on a grand scale in an allegorical triptych, *Life* (1899 1901) (Img. 30), painted by the Portuguese artist António Teixeira Carneiro. In 1897 he had moved to Paris, enrolling at the Académie Julian. He must have known de Souza, and she almost certainly witnessed the picture's gestation. The right hand panel show a woman in black sitting on the pedestal of a colossal female sphinx which smiles beatifically. The woman, and the sphinx, face the front, and she has a blank expression. Standing next to her is a naked boy blowing bubbles, and on the ground, a skull. They are located on a sandy beach. The message is clear – the female sphinx reveals the secrets of life and death, just as the Tree of Knowledge once did in the Garden of Eden. In 1901 Carneiro returned to Oporto to paint portraits, most likely on de Souza’s recommendation.

Secrecy and unerring focus is a key aspect of de Souza’s domestic interiors, many of which feel like attempts to modernise Vermeer and Rembrandt, and make them live up to their designation as the supreme sphinx painters. The *mise-en-scène* of *Interior with Girl Making Bobbin Lace* (Img.32) is Vermeer-like, while the style echoes Rembrandt. But the girl has been Egyptianized, and is full frontal, symmetrical and colossal.



IMG.32. INTERIOR COM RAPARIGA A FAZER RENDA DE BILROS. Óleo sobre tela, 56 x 45 cm., Coleção Particular – Cabral Moncada Leilões, Vasco Cunha Monteiro / INTERIOR WITH GIRL MAKING BOBBIN LACE. Oil on canvas, 56 x 45 cm. Private Collection – Cabral Moncada Leilões, Vasco Cunha Monteiro.

 19. Gravura 5 de *To Gustave Flaubert* (1889), de Redon, com a inscrição: 'Le Sphynx...mon regard que rien ne peut devier, demeure tendu a travers les choses sur un horizon inaccessible. La Chimere: Moi,Je suis legere et joyeuse'. A. Mellerio: *Odilon Redon* (Paris 1913), Nova Iorque 1968, n.º 99. G. Flaubert, *La Tentation de Saint Antoine*, 2.ª ed., Paris 1874, pp. 279: 'C'est que je garde mon secret! Je songe et je calcule. La mer se retourne dans son lit, les blés se balancent sous le vent, les caravanes passent, la poussière s'envole, les cités s'écroulent,—et mon regard, que rien ne peut dévier, demeure tendu à travers les choses sur un horizon inaccessible'.

20. Etolia Ekaterini (Elana) Martinis, capítulo de tese de doutoramento publicada em 2007: https://www.academia.edu/698770/The_Sphinx_in_Symbolist_Art_The_Metamorphosis_of_the_Myth_and_Its_Intertextual_Reading_Ph_D_thesis_.



IMG.33. MENINA SEGURANDO UMA ABADA. AURÉLIA DE SOUZA (1866-1922). Óleo sobre tela, 85,6 x 65,4 cm. CMMOS. 1978.31.0122 – Acervo Museu da Cidade, Casa Marta Ortigão Sampaio / GIRL WITH RAISED APRON. AURÉLIA DE SOUZA (1866-1922). Oil on canvas, 85.6 x 65.4 cm. CMMOS. 1978.31.0122 – Collection Museu da Cidade, Casa Marta Ortigão Sampaio

20. Etolia Ekaterini (Elana) Martinis, PhD chapter, published 2007 https://www.academia.edu/698770/The_Sphinx_in_Symbolist_Art_The_Metamorphosis_of_the_Myth_and_Its_Intertextual_Reading_Ph_D_thesis_.