

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



OLHA-ME E SEGUE-ME

Perspectivas sobre a representação do género feminino na arte portuguesa entre 1880-1930.

Maria da Luz Quintão de Jesus Pinheiro

Dissertação orientada pela Professora Doutora Teresa Leonor do Vale, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em História de Arte e Património.

He thought her beautiful, believed her impeccably wise; dreamed of her, wrote poems to her, which, ignoring the subject, she corrected in red ink.

Virginia WOOLF, *Mrs. Dalloway*, 1923.

Resumo

A posição privilegiada que o artista detinha permitia-lhe registar, através da sua prática, a complexidade da sociedade em que se inseria. Ao longo do final do século XIX e no início do século XX, à semelhança de períodos anteriores, a produção artística demonstrou interesse no modo como o género feminino vivia. A presente dissertação aborda esse fascínio provocado pela figura da mulher, analisando a diversificação de espaços por ela ocupados e representados pela produção artística. Mediante a defesa de uma arte que se pretendia moderna, adequando-se à sociedade na qual era produzida, os artistas serviram-se da sua prática para reflectir acerca das questões que demarcavam o seu tempo. E, nesse sentido, as questões relacionadas com a vivência do género feminino não foram excepção. Através de abordagens mais ou menos idealizadas, consoante a escolha efectuada pelo artista, as obras deste período testemunham a complexidade da vivência do género feminino, constituindo-se, assim, como o nosso objecto de estudo. Conforme veremos, as actividades desempenhadas pelas mulheres representadas nas obras de arte que escolhemos analisar, o modo como elas são representadas e até mesmo os espaços nos quais são retratadas, poderão ilustrar um modelo de mulher ideal. Caracterizando assim um cânone de beleza, de vivência, que limitava as actividades desempenhadas pelas mulheres àquelas que eram consideradas como adequadas à sua condição como: a leitura, a escrita, o consumo de bens de luxo. Todos estes aspectos são registados na obra de arte. Esta padronização da vivência do género feminino foi, contudo, contornada por alguns artistas, designadamente pelos seus pares, conforme teremos oportunidade de observar. O nosso estudo percorre, assim, o período entre 1880 e 1930, observando a evolução da condição feminina na obra de arte.

PALAVRAS-CHAVE: século XIX - século XX, mulheres, pintura, fotografia, ilustração, corpo feminino.

Abstract

The privileged position that the artist held allowed him to register, through his practice, the complexity of the society in which he lived. Throughout the late nineteenth and early twentieth centuries, as in previous periods, artistic production showed interest in how women lived. The present dissertation addresses this fascination provoked by the female existence, analysing the diversification of spaces occupied by her and represented by the artists. Through the defense of art that should illustrate a modern way of living, adapting itself to the society in which it was created, the artists used their work to reflect on the issues that demarcated their time. And, in this sense, issues related to the experience of women were no exception. Through more or less idealised approaches, depending on the artist's choice, the works of this period testify to the complexity of the female's experience, thus making up our object of study. The activities performed by women in the artworks, the way they are represented, and even the spaces in which they are portrayed, may illustrate an ideal woman model. This way, they can characterise a specific canon, which limited the activities performed by women to those that were appropriate for their condition, such as reading, writing, and the consumption of luxury goods. The artwork registers all these aspects. This standardization of women's daily life was, yet, circumvented by their peers, as we will see. Our research concerns the period between 1880 and 1930, analysing the evolution of the feminine condition in the work of art.

KEYWORDS: 19th century - 20th century, females, painting, photography, illustration, female body.

Índice

Resumo.....	2
Abstract.....	3
Índice.....	4
Abreviaturas e siglas.....	6
Agradecimentos.....	8
Introdução.....	9
Estado da arte.....	13
Objectivos.....	17
Metodologia.....	19
I Parte – Contexto 1880-1930.....	25
1. Perspectivas teóricas sobre o género feminino durante o período em estudo.....	25
1.1. Da literatura.....	26
1.2. Da imprensa periódica.....	31
1.3. Da literatura científica.....	38
1.4. Da literatura feminista.....	42
1.5. Da moda.....	48
1.6. Dos manuais de etiqueta.....	54
II Parte - Estudo de caso.....	60
2. A representação do género feminino na obra de arte.....	60
2.1. Interpretação dos dados obtidos.....	65
2.1.1. Em Portugal.....	67
2.1.1.1. Do género masculino.....	67
2.1.1.2. Do género feminino.....	69
2.1.2. No estrangeiro.....	71
2.1.2.1. Do género masculino.....	71
2.1.2.2. Do género feminino.....	73
2.2. Da relação do género feminino com a obra de arte.....	75
2.2.1. Das alegorias.....	76
2.2.2. Das representações de modelos nus.....	82
2.2.3. Dos exteriores.....	86
2.2.3.1. Das varandas.....	87

2.2.3.2. Da vida na cidade.....	89
2.2.3.3. Do desporto.....	94
2.2.3.4. Dos jardins.....	96
2.2.3.5. Do campo e da praia.....	103
2.2.3.6. Dos bosques.....	108
2.2.4. Dos interiores.....	110
2.2.4.1. Dos quartos de dormir e de vestir.....	111
2.2.4.2. Das actividades no espaço habitacional.....	115
• Jogos.....	116
• Leitura.....	118
• Escrita.....	121
• Música.....	124
• Costura e bordados.....	127
• Sociabilização.....	130
• Maternidade.....	133
2.2.4.3. Dos eventos sociais.....	135
2.2.4.4. Do consumismo.....	138
2.2.5. Do retrato.....	141
Considerações finais.....	147
Bibliografia.....	151
Anexos.....	160
1. Figuras.....	160
• Índice.....	160
2. Bases de dados (Tabelas).....	439
• Índice.....	439

Abreviaturas e siglas

- © - copyright (direitos de autor)
- AC - Art Institute of Chicago, Chicago
- ACMAA – Amon Carter Museum of American Art, Texas
- AML - Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa
- Ant. – Anterior
- ASG - Astrakhan State Gallery, Astrakhan
- c. – cerca de
- Cf. - conforme
- Cit. – citado/a
- CMFC - Casa Museu Fernando de Castro
- Col. – colecção
- Col. Partic - Colecção Particular
- Coord. – coordenação
- CTM - Colecção Telo de Morais, Coimbra
- Dim. - Dimensões
- EMBV - Euskal Museoa Bilbao Museo Vasco, Bilbao
- FANSF – Fine Arts Museum of San Francisco
- FCG - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
- Fig. – figura
- FPC - Fundação Portuguesa das Comunicações, Lisboa
- GM - Getty Museum, Los Angeles
- HAM - Harvard Art Museums, Cambridge
- i.d. – inventário desconhecido
- il. - ilustração
- KMG - Kirklees Museums and Galleries, Huddersfield
- LAG - Laing Art Gallery, Newcastle
- LOC - Library of Congress, Washington DC
- MA - Musée des Augustins, Toulouse
- MAB - Museu do Abade de Baçal, Bragança
- MBAC, Musée des Beaux Arts de Caen, Caen
- MBARJ - Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
- MC - Musée Carnavalet, Paris

MCCG - Museu Conde de Castro Guimarães, Cascais
MCNJ - Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón
MET - Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque
MFA - Museum of Fine Arts, Boston
MFAH - Museum of Fine Arts Huston, Huston
MGV - Museu Grão Vasco, Viseu
MIA - Minneapolis Institute of Art, Minneapolis
MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
MNAC - Museu nacional de arte contemporânea do Chiado
MNP - Museo Nacional del Prado, Madrid
MNSR - Museu Nacional Soares dos Reis, Porto
MNTM - Museu Nacional do Traje e da Moda, Lisboa
MO – Musée d'Orsay, Paris
MOMA - Museum of Modern Art, Nova Iorque
MS - Museums Sheffield, Sheffield
NG - National Gallery, Londres
NGI - National Gallery of Ireland, Dublin
NGS - National Gallery of Scotland, Edimburgo
NMS - Nationalmuseum, Estocolmo
Nº - número
op. cit. – obra citada
p., pp. – página, páginas
PESP - Pinacoteca do Estado de São Paulo
RAA - Royal Academy of Arts, Londres
s.a. – sem autor
s.d. – sem data
s.l. – sem local
s/ - sem
TATE - Tate Modern, Londres
VG - Signe e Ane Gyllenberg Foundation / Villa Gyllenberg, Helsínquia
ZM - Zornmuseet, Mora

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaríamos de manifestar os nossos sinceros agradecimentos à Professora Doutora Teresa Leonor Vale, por toda a dedicação no decorrer do processo de investigação e conseqüente redacção da presente dissertação.

Cumpre-nos igualmente agradecer à Câmara Municipal de Oeiras, pela gentileza de num período de pandemia nos ter oferecido o catálogo da exposição que teve lugar no Palácio Anjos – *Mulheres. Entre Renoir e Amadeo*.

Apresentamos também o nosso agradecimento aos vários profissionais de instituições com que contactámos, que despenderam do seu tempo para nos disponibilizar toda a informação que necessitávamos para complementar as descrições das obras que compõem a nossa base de dados. Assim, agradecemos aos técnicos do Zorn Museet, em Estocolmo; do Euskal Museoa-Museo Vasco, em Bilbao; da Pinacoteca do Estado de São Paulo; Museu do Estado de Novgorod, em Nizhny Novgorod; da Villa Gyllenberg, em Helsínquia. Cumpre-nos ainda agradecer à Faculdade de Belas Artes de Lisboa, por nos ter cedido uma fotografia da obra *Leda e o Cisne que se encontra na colecção de pintura da instituição*. Manifestamos também a nossa gratidão à Câmara Municipal do Porto e a Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio pela autorização de reprodução de uma fotografia presente no acervo. Agradecemos igualmente à Casa-Museu Roque Gameiro e a João Cabral pelo apoio e pelas informações relativas às obras da família Gameiro.

Uma palavra de agradecimento às mulheres que nos precederam e que através dos seus percursos souberam combater a indiferença a que o género feminino estava, aparentemente, condenado. Àquelas que tiveram a coragem de expor os seus pontos de vista sobre o mundo que as rodeava e sobre a vivência dos seus pares, possibilitando que actualmente a nossa realidade seja mais igualitária.

Agradecemos ainda aos nossos amigos que despenderam do seu tempo para ler alguns dos textos e pelas palavras de apoio quando estas foram fundamentais. Por fim, agradeço aos meus pais por acreditarem que os sonhos se realizam.

Introdução

A presente dissertação trata a representação do género feminino na produção artística nacional, durante um arco temporal que tem início em 1880 e fim em 1930. É objectivo maior da mesma contribuir para uma melhor compreensão do modo como a mulher foi vista e se reviu na produção artística, reflectindo, para tal, acerca da conjuntura histórica e das suas consequências na obra de arte. Cingimo-nos à representação do género feminino pertencente aos grupos privilegiados da sociedade, não apenas por nos termos dedicado a este conjunto ao longo do nosso percurso académico, mas também para que a nossa reflexão seja o mais profunda possível, tendo em consideração o tempo disponível para a realização desta dissertação.

A mulher tem sido objecto da produção artística ao longo da história. Contudo, durante o final do século XIX e no princípio do século XX, a sua presença regista um incremento substancial, diversificando-se também as temáticas que lhe conferem uma posição de destaque. O artista, enquanto observador privilegiado, reflecte sobre uma sociedade que pretendia ser moderna. De modo a assegurar esse sentimento de modernidade, o artista produziu obras que registam a sociedade em que se insere e, que representam sobretudo o género feminino enquanto vive o seu quotidiano frequentando: as festas, os teatros, as récitas, as lojas, ou simplesmente repousando no seu espaço habitacional, no qual se dedica a diversas actividades que o mantêm ocupado. A representação da mulher na arte deste período, não só em Portugal, mas também no panorama internacional, reflecte sobre a condição feminina e as mudanças que esta vinha a sofrer.

É para nós importante o modo como a mulher foi representada na obra de arte, sobretudo enquanto objecto do imaginário e do fascínio da sociedade na qual se inseria. Contudo, pretendemos também reflectir sobre o *outro lado*, sobre o modo como o género feminino se reviu. O lapso temporal que escolhemos abordar corresponde também a um momento no qual várias mulheres no mundo da arte nacional se serviram da sua prática para reflectir o universo em que se inseriam.

Quanto à definição das balizas cronológicas do nosso estudo, considerámos como momento inicial o ano de 1880, devido não só às mudanças que o fim do século começava a anunciar, mas também por ser um momento em que a reflexão sobre a condição do

género feminino, as suas liberdades e capacidades de intervir no tecido social se desenvolveram substancialmente. As balizas cronológicas estabelecidas, por comodidade operativa, são contudo por nós entendidas com a adequada flexibilidade. O facto de considerarmos a década de trinta do século XX como limite cronológico para a nossa dissertação permite-nos explorar de que modo o término da 1ª Guerra Mundial, e os consequentes *Loucos Anos Vinte*, potencializaram uma posição distinta da mulher na sociedade. As mudanças verificadas ao nível do vestuário e na diversificação dos locais frequentados, justificam uma abordagem renovada em termos artísticos. Assim, tal não invalida, todavia, que se tenham considerado obras cronologicamente anteriores, podendo estas ser também utilizadas como um elemento de reflexão. Como data-limite do arco temporal considerado optámos pelo ano de 1930, de modo a explorar as consequências do período do pós-guerra na condição feminina e como estas se reflectem na obra de arte.

A selecção dos *media* a analisar tornou-se deste logo um ponto essencial, pois condicionou com o modo como desenvolvemos a nossa investigação. Tendo como objectivo a construção de uma base de dados, considerámos para a nossa dissertação obras em suportes distintos: pintura, desenho e fotografia, nos quais as mulheres são representadas, executando actividades comuns do seu quotidiano. A escolha da fotografia na nossa dissertação torna-se importante, pois distingue-se pela sua abordagem dos restantes *media* que considerámos. Por oposição à pintura, na fotografia valoriza-se a veracidade do registo em detrimento da manipulação da realidade¹. A transportabilidade e a fácil reprodutibilidade permite que o fotógrafo acompanhe as temáticas que podemos observar nos outros *media*, conferindo-lhes, todavia, uma interpretação distinta.

Organizámos a amostragem de quatrocentas e trinta e cinco obras em várias tabelas presentes nos anexos na seguinte ordem (TABELAS 1-5): Artistas do género masculino nacionais (cento e oitenta e três composições), artistas do género feminino nacionais (oitenta e três), artistas do género masculino internacionais (cento e catorze) e artistas do género feminino internacionais (cinquenta e cinco). Em termos de temáticas não quisemos deixar de reflectir sobre outras tipologias que se enquadram na categoria

¹ Consideramos também a utilização do suporte fotográfico numa perspectiva mais simbolista; ou com objectivo de reproduzir uma estrutura mais próxima da pintura como cenas de género. Destacamos, nesta senda, no panorama internacional nomes como Julia Margaret Cameron (1815-1879) ou Alfred Stieglitz (1864-1946).

de cenas de género (as mais comuns na nossa base de dados) como: os retratos, os nus e as alegorias.

Optámos por reflectir predominantemente acerca de obras que se incluem numa produção de matriz acadêmica, englobando artistas masculinos e femininos, nacionais e internacionais. Em termos internacionais a nossa selecção engloba artistas de distintas nacionalidades entre as quais: franceses, dinamarqueses, húngaros, russos, norte-americanos, italianos, entre outras nacionalidades, contemplando abordagens distintas e possibilitando um meio de comparação com a realidade nacional.

Cumpramo-nos efectuar uma explicação sobre o sentido do título que atribuímos à nossa dissertação. Consideramos *Olha-me e Segue-me* como título. Possui o mesmo o intuito de destacar a importância desta temática, convidando o leitor a acompanhar a nossa reflexão sobre a relação da condição feminina e a obra de arte. A nossa dissertação integra assim o crescente interesse que se tem vindo a verificar nas temáticas relativas ao género feminino, desejando que o nosso contributo permita enriquecer o conhecimento relativo à representação do género feminino na obra de arte.

Na introdução deixamos claras algumas ideias que regem o nosso trabalho, bem como alguns aspectos relativos à organização da dissertação. Seguidamente apresentamos os objectivos que pretendemos atingir com a investigação e a metodologia adoptada no processo de pesquisa.

Apresentamos o nosso trabalho em duas partes. Na primeira fazemos uma abordagem ao contexto português durante os anos que nos propomos a tratar, reflectindo sobre vários contributos em diversas áreas: literatura, comunicação social, literatura científica, feminista, perspectivas teóricas sobre a moda e manuais de etiqueta, tendo como objectivo compreender o modo como o género feminino dos estratos sociais elevados viveu durante este período. Nesta primeira parte observamos ainda outros elementos, como por exemplo os álbuns de colagens utilizados pelas mulheres, que ilustram as suas relações, gostos, aspirações e que muito frequentemente escapam às obras de arte que as representam.

Na segunda parte da nossa dissertação começamos por apresentar o universo de obras de arte reunidas ao longo da investigação, procurando agrupá-las por padrões encontrados: temáticas, soluções adoptadas, elementos iconográficos, de modo a compreender como estes aspectos se manifestam nas obras produzidas por artistas

masculinos e femininos em contexto nacional e internacional. Neste capítulo organizamos as obras seleccionadas em diversas categorias: alegorias, modelos nus, espaços exteriores e espaços interiores, subdividindo as duas últimas categorias nos vários locais e actividades que têm lugar nesses ambientes. A compartimentação efectuada permite reflectir sobre a importância de cada um dos espaços em relação com as actividades neles desempenhadas por parte das personagens femininas representadas.

Organizamos ainda os anexos da dissertação em dois núcleos: documentais e imagéticos. Os quais pretendemos disponibilizar de um modo integral, pois consideramos essencial que o leitor tenha acesso não só à entrada presente na base de dados, mas também à totalidade das informações que o permitam localizar e utilizar qualquer uma das obras mencionadas.

Sempre que foi possível optámos por preservar o título das obras no idioma de origem dos artistas. Nesse sentido, apenas traduzimos para português os títulos que nas bases de dados se apresentavam traduzidos para os idiomas dos países nos quais foram comercializados, ou nos quais se encontram em museus, galerias ou colecções particulares. Perante a não existência de resposta de algumas instituições culturais somos obrigados a apresentar pequenas lacunas em certas descrições de obras, correspondendo estas falhas ao desconhecimento de dimensões, suportes e números de inventário. Contudo, não quisemos deixar de referir que os contactos foram estabelecidos de modo a apresentar as descrições o mais completas possíveis.

Estado da Arte

É facilmente constatável, um crescente interesse sobre as temáticas do feminino, registado ao longo das últimas décadas, que se materializa na investigação nas mais variadas áreas do conhecimento. Tanto quanto a tempos mais próximos, com estudos no âmbito da arte contemporânea, como para períodos mais recuados, a investigação tem produzido importantes contributos para a crescente valorização do género feminino não só como artista e produtor do objecto artístico, mas também como integrante da obra de arte. Este interesse reconhece-se tanto ao nível internacional, como também no panorama da historiografia de arte portuguesa. Várias publicações e iniciativas têm vindo a ser empreendidas ao longo dos últimos anos que comprovam este constante interesse no feminino, o qual certamente continuará a perdurar por muitos mais anos na investigação. Obras como as de Filipa Lowndes Vicente (1972), tornam-se fundamentais para quem se ocupa destes temas e servem para compreender não só o contexto histórico, mas também os problemas que estas áreas têm vindo a sofrer ao longo do tempo. O contexto da nossa sociedade, os problemas que ela enfrenta (especialmente para o género feminino), bem como os debates que essas questões têm promovido, contribui ainda para que estes temas sejam actuais e merecedores da nossa maior atenção.

O interesse na temática do feminino, manifesta-se sobretudo na produção de investigação sobre determinadas artistas, permitindo trabalhos monográficos ou exposições dedicadas a uma ou várias artistas. Consequentemente, resulta depois em catálogos cujos ensaios conferem contributos para a percepção da vida dos elementos do género feminino em determinadas áreas da sociedade, designadamente do ponto de vista artístico. Trabalhos como a dissertação de mestrado dedicada a Sofia de Sousa² ou a investigação desenvolvida sobre Emília dos Santos Braga (1867-1949)³, tornam-se fundamentais para nós, uma vez que apresentam parte da realidade do género feminino, chamando à colação os desafios com que estas mulheres se depararam; pontos de vista, tanto das suas pares, como de indivíduos do sexo masculino; entre outras importantes questões.

² Cf. Emília Albertina Sá Pereira de VASCONCELOS, *Sofia de Sousa e o Retrato*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011.

³ Cf. Nuno SALDANHA, “Emília dos Santos Braga (1867-1949). Um triunfo no feminino”, *Margens e Confluências. Um olhar contemporâneo sobre as artes*, Guimarães, ESAP, nº 11-12, (2006).

O interesse nas vivências dos elementos do género feminino, que actualmente se encontra a ser revalorizado e repensado, resulta sobretudo numa perspectiva monográfica, cingindo-se predominantemente a estudos dedicados a artistas: sejam estas pintoras, como já referimos, mas também fotógrafas⁴. Os estudos relativos a artistas femininas, têm sido para nós importantes, na medida em que nos oferecem uma perspectiva sobre as dificuldades por elas ultrapassadas e porque nos revelam informações essenciais para podermos prosseguir a nossa investigação. Num período mais recuado, destacamos ainda uma perspectiva literária⁵, através da qual se procura pensar acerca dos estereótipos explorados nos romances portugueses, contribuindo ainda para a construção da imagem do género feminino, sendo por isso importante para a nossa dissertação.

A obra de arte presta-se a ser um activo veículo de ideias. A reflexão em torno da imagem da mulher na arte, especialmente no âmbito da pintura, foi já realizada no panorama internacional. A construção de exposições em torno da temática da mulher na sociedade, como a realizada e actualmente patente no Museu do Prado em Madrid, presta-se como uma confirmação da actualidade e urgência deste tema. Os textos elaborados para o catálogo⁶ desta exposição, apresentam-se como perspectivas actuais, apesar das limitações e questões que podemos colocar à abordagem escolhida pelos curadores para a construção da exposição. Neste caso são chamados à reflexão diversos *media*: predominantemente pintura e pontualmente escultura e fotografia. O alargar do espectro de *media* possibilita uma análise mais completa, permitindo a comparação de abordagens e soluções adaptadas para cada um dos suportes. Ainda no contexto internacional, a proposta apresentada por Lucie-Smith Edward (1933)⁷ ao reconhecer que os pintores beneficiavam de uma posição privilegiada para compreender as evoluções das sociedades em que viviam, permite-nos realçar o importante papel do artista (e da obra de arte) como interpretes da realidade. No contexto nacional destaca-se o trabalho⁸ desenvolvido para a Câmara Municipal de Lisboa, com recurso ao acervo do Arquivo Fotográfico, o qual nos

⁴ Cf. Paula Cristina de Pinho Coelho Cintra VIEGAS, *Mulheres Fotógrafas em Portugal (1844-1918): Maria E. R. Campos – 1ª Photographa Portuguesa*, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018.

⁵ Cf. Paulo Armando da Cunha SILVESTRE, *Vivências do Feminino no final de Oitocentos – Representação da mulher em alguns romances e periódicos da época*, Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares apresentada na Universidade Aberta em Lisboa, 2009.

⁶ Cf. Carlos G. NAVARRO, (coord.), *INVITADAS: Fragmentos sobre mujeres, ideologia y artes plásticas en España (1833-1931)*, Madrid, Museo del Prado, 2020.

⁷ Cf. Lucie-Smith EDWARD, *How the Rich lived: The painter as a witness 1870-1914*, Nova Iorque, Paddington Press, 1976.

⁸ Cf. Paulo GUINOTE, *Quotidiano Feminino 1900-1940*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2001.

apresenta uma perspectiva da vida dos indivíduos do género feminino na cidade de Lisboa e procura reflectir sobre os espaços por elas frequentados. Contribuindo assim para a reconstrução dos hábitos sociais e para a compreensão da sua realidade, bem como aspectos que depois se reflectem na produção do objecto artístico.

No âmbito da História e da Sociologia, ao longo do tempo, foram sendo desenvolvidos importantes contributos, os quais de modo algum poderíamos ignorar. Ao longo da segunda metade do século XX, muito se tem vindo a escrever acerca da mulher. Autores como Maria de Lurdes Lima dos Santos⁹ oferecem-nos pistas que podemos e devemos seguir, designadamente uma perspectiva comparativa sobre os manuais de etiqueta explorados no final do século XIX e nos primeiros anos do século posterior. Contributos como de Joel Serrão (1919-2008) na sua pequena obra *Da situação da Mulher Portuguesa no Século XIX*¹⁰, demonstra uma importante sistematização da realidade dos elementos do género feminino no século XIX, demonstrando um interesse não só na realidade portuguesa, mas também pontualmente internacional. Com um contributo mais recente, mas que solicita a atenção para importantes questões, Helena Vasconcelos¹¹ reflecte não só acerca de figuras que viveram durante os tempos mais recuados, mas também sobre mulheres que viveram no século XX muito mais próximas de nós, designadamente Simone de Beauvoir (1908-1986), de modo a demonstrar os percursos acidentados, que grande parte das mulheres que procuraram fazer cultura sofreram.

Ao pretender pensar sobre o modo como a mulher foi vista, mas também como ela se reviu na obra de arte, damos ainda lugar às vozes femininas que ao longo do tempo têm vindo a reflectir sobre o seu lugar na sociedade, de modo a poder analisar sobre como esses aspectos se reflectem na arte. Para tal observar os movimentos feministas, mas também as consequências dos direitos por estes reclamados, torna-se imperativo. Nesse sentido várias vozes fizeram-se ouvir ao longo da história, começando com as palavras das feministas que viveram no tempo que escolhemos tratar, nomes como Olga Moraes Sarmiento da Silveira (1881-1948)¹², que procura reclamar para o género feminino, o direito de poder intervir na sociedade e finalmente acabar com a ideia de que a mulher

⁹ Cf. M. Lurdes Lima dos SANTOS, *Para uma sociologia da cultura burguesa no Portugal do século XIX*, Lisboa, Editorial Presença, 1983.

¹⁰ Cf. Joel SERRÃO, *Da Situação Da Mulher Portuguesa No Século XIX*, Lisboa, Livros Horizonte, 1987.

¹¹ Cf. Helena VASCONCELOS, *Humilhação e Glória*, Lisboa, Quetzal, 2012.

¹² Cf. Olga Moraes Sarmiento da SILVEIRA, *Problema feminista*, Conferência realizada na “Sala Portugal” da Sociedade de Geografia de Lisboa na noite de 18 de Maio de 1906, Lisboa, 1906.

deveria ser um mero *bibelot de salão*. Também os contributos de Ana de Castro Osório (1872-1935)¹³, divulgando a causa das mulheres, procurando educar o maior número de população possível sobre as mudanças que poderiam estar a ser geradas e como elas iriam afectar a sociedade como a conheciam. A sua obra permanece essencial para quem trabalha sobre a área dos Estudos de Género, a qual não poderíamos ignorar na nossa dissertação, uma vez que estamos a tratar a temática do feminino. De outro modo, numa perspectiva dissuasora, Júlio Dantas (1876-1962)¹⁴, dedica também várias obras ao género feminino e às suas questões na sociedade. Obras essas que expressam os pontos de vista do sexo masculino sobre o feminino: seja o direito de voto, educação, moda, entre outras.

A investigação em torno da imagem da mulher no contexto português foi pontualmente analisada na pintura, no entanto que seja do nosso conhecimento, numa perspectiva exclusivamente monográfica, culminando em duas publicações por nós destacadas: uma da autoria de Saavedra Machado (1887-1950)¹⁵, cujo trabalho visou a exploração da imagem do feminino na obra gráfica de Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), a qual resultou numa investigação que apenas compara a abordagem do artista com algumas referências. A outra obra a destacar pertence a Agostinho de Campos (1870-1944)¹⁶, a qual se constitui um pontual contributo.

No Palácio Anjos em Algés, a exposição *Mulheres. Entre Renoir e Amadeu* procurou explorar as diversas abordagens sobre a representação do género feminino, abrangendo igualmente o período por nós considerado. Esta exposição representa um contributo para o estudo dos modos de representação das mulheres, colocando em diálogo artistas nacionais e internacionais. Também na Fundação Calouste Gulbenkian a exposição intitulada *Tudo o que eu quero: Artistas Portuguesas de 1900 a 2020*, presta-se como uma reflexão sobre as dificuldades de afirmação da prática artística, vivenciada pelas artistas presentes nesta exposição. O facto de o arco temporal ser tão prolongado, demonstra a necessidade de continuar a reclamar para o género feminino um lugar de

¹³ Cf. Ana de Castro OSÓRIO, *Às Mulheres Portuguesas*, Lisboa, Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso, 1905.

¹⁴ Cf. Júlio DANTAS, *As inimigas do homem*, Lisboa, Portugal-Brasil Limitada, s. d.

¹⁵ Cf. J. Saavedra MACHADO, *O Desenho e as Mulheres no labor artístico de Rafael Bordalo*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934.

¹⁶ Cf. Agostinho de CAMPOS, *O pintor Carlos Reis e as Modas em pintura*, Lisboa, Livrarias Aillaud & Bertrand, 1925.

equidade para com os artistas do género masculino tanto a nível nacional como internacional.

Objectivos

Através da presente dissertação pretendemos contribuir para uma melhor compreensão da forma como a mulher das classes média/alta foi sendo vista na arte portuguesa do final do século XIX e inícios do século XX.

Procuramos através da nossa reflexão complementar o trabalho científico já desenvolvido para este período, que de um modo geral adopta uma perspectiva quase sempre monográfica, focando-se maioritariamente num(a) só artista, num *medium*, ou limitando-se exclusivamente ao plano literário.

Ao longo dos diversos períodos da história verificamos uma evolução dos modos de comunicar através da arte. Reconhecemos às obras de arte um papel fundamental, uma vez que estas se tornaram, desde muito cedo, veículos de um discurso que revela a mentalidade do seu tempo, e confirma os valores da sociedade que as concebeu. Nesse sentido, é nosso propósito, através desta dissertação, contribuir para um melhor entendimento no contexto nacional, não só como a mulher foi sendo vista, mas também como ela se viu a si própria.

Elegemos como arco temporal da nossa abordagem os anos entre 1880-1930, para que fosse possível abordar as mudanças que se começavam a preparar nos finais do século e explorar as várias vicissitudes, que foram sucedendo ao longo dos anos, e respectivas consequências ao nível da representação do feminino na arte portuguesa.

Desde sempre a temática da mulher foi trabalhada e mais ainda em tempos recentes, em que os estudos de género conheceram crescente atenção e um significativo incremento. Tal como os períodos que o antecederam e que lhe sucederam, durante o arco temporal em estudo a sociedade reflectiu e criou sobre a temática da mulher. Não só em Portugal, mas também no panorama internacional, verificamos importantes mudanças que começam a marcar o tempo e que oferecem consequências aos mais variados níveis: sociais; políticos; económicos, mas também conferem novas mudanças no plano estritamente feminino considerando: moda; arte; joalheria e educação.

Portanto, é para nós fundamental, não só apresentar a imagem ideal que a sociedade, predominantemente patriarcal, detinha do género feminino, e os vários métodos

utilizados para perpetuar esse modelo ideal, mas também procurar compreender o reverso, reflectindo sobre as soluções encontradas pelas mulheres, não só para se auto-representarem, mas também para mostrarem os seus pares, nos vários suportes por elas trabalhados. Procurando através desta escolha poder dar voz a um conjunto de figuras que a historiografia de arte esquecera e que ultimamente têm vindo a ser redescobertas.

A liberdade de representação em relação ao corpo feminino de que hoje beneficiamos, assenta sobre o passado e sobre as modificações que a criação da obra de arte foi conhecendo. A historiografia de arte contemporânea tem concedido uma maior atenção à produção artística realizada por artistas femininas, sejam estas contemporâneas ou não. É nossa intenção, com a elaboração da presente dissertação ser parte desse movimento que dá lugar a quem tem sido esquecido no tempo. É nosso objectivo contribuir para uma melhor compreensão do modo de representação escolhido para as mulheres deste tempo, não só como contributo para um avanço do conhecimento relativo a esta época, mas também (e estamos cientes de que este é um objectivo que claramente extravasa aqueles normalmente associados ao âmbito de uma dissertação em história da arte) para que as mulheres contemporâneas possam compreender as possibilidades e liberdades que a realidade em que vivem lhes confere.

A apresentação de uma exposição, realizada este ano no Museu do Prado com o título *Invitadas: Fragmentos sobre mujeres, ideologia y artes plásticas en España (1833-1931)*, patente entre 6 de Outubro de 2020 e 14 de Março de 2021, confirma a urgência de pensar sobre as representações da mulher na arte, bem como tudo aquilo que é afecto a esse acto de as replicar na obra de arte, seja em que suporte for. Assim, desejamos que a visão que apresentamos para Portugal, no período anteriormente indicado, promova o debate sobre estas temáticas, permitindo um melhor entendimento do que as mulheres deste tempo viveram, e como se souberam adaptar, reinventar e também sujeitar à imagem que tinham delas. Consideramos que a abordagem escolhida pelos curadores para esta exposição não foi a mais adequada ou eficaz, o que aliás se confirma pela reacção produzida pela comunicação social. Nesta exposição a mulher é abordada predominantemente pela visão que os outros tinham dela, apesar de também se apresentarem obras de arte criadas por mulheres. Limitando-se, assim, a reproduzir a misoginia que a sociedade de fim de século evidenciava, sem colocar a tónica nas soluções adoptadas pelas mulheres para se expressarem e representarem a si próprias.

Consequentemente, reconhecemos que este tema é essencial para a sociedade contemporânea, cada vez mais encontramos um desejo de dar lugar às vozes dos que foram sendo ignorados pela história e pela história da arte. Portanto desejamos que a nossa investigação não se limite apenas à visão que os homens tinham do género feminino, mas também através da nossa dissertação, contribuir para a compreensão das dificuldades, limitações e consequentes adaptações do género feminino neste período e, como esses aspectos se fizeram sentir na produção artística do tempo.

Metodologia

A nossa investigação organizou-se em torno de dois grandes núcleos distintos: um literário e o outro imagético. Por um lado, reunimos e reflectimos acerca de um vasto conjunto de estudos; documentos e textos da época que consideramos essenciais para a nossa dissertação. Analisámos neste campo textos que reflectem temas variados, que vão ao encontro das perspectivas sociais; artísticas; feministas e também da educação, ou seja, temas que possibilitam a reconstrução da vida social e privada do género feminino ao longo do período em estudo. O segundo núcleo consistiu na criação de um banco de imagens, de temáticas também distintas, que procuram realizar uma narrativa visual da vida das mulheres nas classes sociais média e alta. Abrange este banco de imagens um sólido conjunto de temáticas: retratos; actividades sociais em ambiente interior e exterior; actividades domésticas; estampas de moda ou recortes de anúncios.

O nosso processo de análise visa uma abordagem pluridisciplinar, recorrendo a um estudo comparativo da História da Arte, da Sociologia, mas também da área dos Estudos de Género. Sem este conjunto, a nossa abordagem ficaria incompleta e cada uma destas áreas torna-se, como tal, fundamental para um entendimento pleno dos modos de representação do género feminino na arte portuguesa do período em questão.

Recorremos à leitura e reflexão não só de monografias actuais, mas igualmente da imprensa nacional do final do século XIX e das primeiras três décadas do século XX, visando recolher artigos acerca dos seguintes temas: modas; eventos sociais; o modo como a mulher deve interagir na sociedade; feminismo, militância e emancipação feminina; educação; mulheres artistas e decoração do espaço habitacional. Em termos de obras consultadas datáveis do período acima indicado, considerámos, para além das temáticas já mencionadas: alguns romances cujas personagens evocam estereótipos da figura feminina; manuais de etiqueta; livros de memórias; obras evocadoras da vida

quotidiana e social de Lisboa no fim de século; bem como obras que expressam o ponto de vista científico sobre as questões do género feminino. Para além da informação recolhida referente ao contexto nacional, não pretendíamos de todo ignorar aquilo que estava a suceder designadamente na Europa e, por tal motivo, considerámos ainda monografias da época e actuais, que permitiram compreender o modo como a mulher era vista.

Em termos bibliográficos, para além dos diversos estudos, não deixámos igualmente de consultar catálogos de exposições nacionais e internacionais em torno da vida do género feminino durante o período em estudo, que contribuíram também para uma visão mais completa e permitiram associações de ideias que de outro modo não teriam sido tão óbvias.

Perante a situação vivida no ano corrente, todos nós fomos obrigados a repensar o modo como investigamos e produzimos ciência, neste sentido, grande parte da informação recolhida para esta dissertação foi efectuada graças aos recursos digitais disponíveis, nomeadamente dos fundos da Hemeroteca de Lisboa e da divisão digital da Biblioteca Nacional de Portugal, repositórios de uma vasta colecção de periódicos e obras deste tempo, sem as quais teria sido impossível concretizar esta investigação. Face ao contexto pandémico, a disponibilização de um alargado volume de obras tanto por parte de determinadas editoras, bibliotecas online, entre outras entidades, contribuiu para colmatar as limitações que se apresentaram. Espaços como o *Internet Archive*, o *Project Gutenberg*, entre outras plataformas pontualmente consultadas, possibilitaram o fácil acesso a um alargado número de obras e documentos fundamentais para esta investigação. O alívio das medidas de contenção da primeira vaga da pandemia permitiu-nos ainda efectuar algumas consultas na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, cujo acervo se assume como fundamental para qualquer investigador que trabalhe no âmbito da História de Arte, ainda que o acesso às obras fosse limitado pelas circunstâncias excepcionais que se viviam.

Perante a proximidade do arco temporal que trabalhamos ao tempo que vivemos, o manancial de informação é proporcionalmente grande e obrigou-nos a efectuar uma escolha daquilo que pretendíamos considerar na nossa reflexão, bem como o processamento da mesma. Naturalmente não poderíamos reflectir acerca de tudo o que se encontra disponível, motivando que escolhêssemos as classes média/alta portuguesa e tratar o mais profundamente possível a informação que temos reunido.

Na nossa reflexão não pretendemos perder de vista o elemento feminino, uma vez que este é o ponto de partida, mas também o de chegada. Interessa-nos pensar sobre a sua figuração e a sua dimensão psicológica, para compreender o que motivou a sua representação de determinados modos. Esse é o cerne da nossa questão, o que desencadeou igualmente um processo de escolha das áreas de produção artística a explorar: considerámos para tal a pintura; o desenho; a ilustração e a fotografia. E para cada uma dessas disciplinas artísticas reunimos um conjunto de imagens que representassem o elemento feminino nas mais variadas actividades, procurando encontrar um equilíbrio entre artistas masculinos e femininos, de modo a não descurar os dois pontos de vista. Por vezes notámos dificuldade em encontrar trabalho realizado por mulheres para este arco temporal em determinados *media* entre os quais a fotografia. Uma vez que não pretendíamos exclusivamente um trabalho fotográfico de estúdio, mas esperávamos encontrar uma obra de traçados mais livres consoante realizaram os seus pares em certos contextos internacionais, destacando-se nesse campo as fotógrafas norte-americanas.

Muitas foram as obras deste período que se perderam, permaneceram em colecções particulares ou que pertencem actualmente a acervos de instituições culturais. Como tal, a nossa recolha beneficiou muito da consulta intensiva de um rico *corpus* de periódicos, nos quais encontrámos um conjunto de obras que irão ser apresentadas ao longo da presente reflexão. Sendo que muitas delas se encontram em localização desconhecida, não tendo sido mostradas ao público, permanecem provavelmente em colecções particulares ou tendo-se mesmo perdido. É, portanto, fundamental a divulgação, bem como a preservação destes documentos, uma vez que nos apresentam uma preciosa fonte de informação e possibilitam a reconstrução da obra de artistas, que sem estas fontes, permaneceriam esquecidos no tempo. Esta dificuldade é notória sobretudo ao nível de artistas mulheres, sendo que as obras destas foram durante muito tempo ignoradas, facto que as remeteu ao esquecimento, permanecendo guardadas em reservas de museus ou nas casas de coleccionadores particulares.

Nesta senda, os catálogos de exposições tornaram-se uma ferramenta fundamental, uma vez que oferecem o acesso a um leque muito mais rico de obras, face às colecções permanentes dos museus. Se o acesso ao suporte monográfico contribuiu em grande medida para a construção da nossa base de dados, outra fonte essencial foram os catálogos das várias instituições que compõem o mercado de arte, tanto na esfera nacional

como internacional. Como espaços que constantemente comercializam arte, permitem tomar contacto com um conjunto de obras às quais não teríamos acesso de outro modo. No que concerne à disponibilização de catálogos e a pesquisa nas várias bases de dados que sistematizam a comercialização de arte ao nível mundial, recorreremos a várias, porque cada leiloeira; antiquário trabalha com determinada base de dados, assim utilizámos as seguintes: *Artnet*; *Artsy*; *Arcadja* e *Invaluable*. Bem como catálogos das leiloeiras propriamente ditas, entre as quais no contexto nacional: Cabral Moncada Leilões; Leiloeira São Domingos; Palácio do Correio Velho e Veritas. Para a realidade internacional consultámos catálogos das seguintes leiloeiras: Sotheby's; Christie's e Bonhams.

Esta base de dados começou a ser criada há já alguns meses, resulta não só da investigação realizada para a presente dissertação, mas também de várias obras que temos vindo a reunir para a realização dos trabalhos de seminário. A sua construção advém ainda de uma compilação de peças que reunimos ao longo dos últimos três anos em plataformas várias entre as quais o *Instagram*, no qual tomámos contacto com várias obras que iam ao encontro dos nossos objectivos: apresentavam a figura feminina nas suas várias actividades durante o arco temporal; várias abordagens; *media*; diversos artistas, o que de outro modo requereria de nós mais tempo para procurar nos vários catálogos ao nosso dispor. Reconhecemos a estas plataformas um papel cada vez mais fundamental não só na divulgação de novos artistas, especialmente face ao contexto pandémico, mas também uma preciosa ferramenta para os historiadores de arte, uma vez que permite a criação de bases de dados, também no seguimento da ideia *Warburgiana* do seu *Atlas Mnemosyne*¹⁷, tornando-se uma possibilidade de trabalho e facilitando a organização para a investigação e podendo, quando necessário, ser consultada. A base de dados que criámos tornou-se o embrião da pesquisa sobre a qual reflectimos nesta dissertação.

Qualquer que tenha sido o período, os artistas, fossem eles homens ou mulheres, tiveram uma posição privilegiada. Nos mais variados suportes imortalizaram através da representação, com objectivos distintos, as sociedades em que habitaram. Essa condição nota-se sobretudo nos anos que nos propusemos a trabalhar, no entanto esta foi uma condição comum, veja-se o interesse da pintura flamenga ao longo dos séculos na temática da vida quotidiana. Também durante séculos XIX e XX, e de certo modo o XXI,

¹⁷ Cf. Aby WARBURG, *L'Atlas Mnemosyne*, Paris, L'écarquille/ INHA, 2012 (1ª edição 2000).

o quotidiano foi tema para os artistas e manifestou-se nas obras que ainda hoje podemos observar. Charles Baudelaire (1821-1867)¹⁸ incentiva a produção de arte sobre o presente que o artista vive e em especial sobre os aspectos que compunham a vivência das mulheres, as quais coexistiam em várias vertentes: jovens, famílias elegantes, ou mesmo naquelas que não era usual pintar, nomeadamente prostitutas.

Em Portugal, também a teoria de arte produzida neste tempo, defendia igualmente um caminhar para a proximidade do real, valorizando a representação exacta daquilo que o artista observou, devendo ainda saber incluir um plano psicológico se essa tipologia de obra for um retrato¹⁹. No entanto, acreditamos que não bastam os retratos, pois esses cristalizam apenas um elemento da sociedade. Consideramos que também as restantes obras que seleccionámos imprimem o *espírito do lugar*, por serem resultado de uma mentalidade que ali se materializa através da escolha da composição; objectos; temática e até mesmo suporte. O modo como a mulher é representada, as várias temáticas escolhidas para a contextualizar, as poses que esta toma, bem como as actividades que realiza nas várias obras, traduzem uma revelação não só do indivíduo, mas também do que a sociedade espera delas e que neste caso se traduzem nas convenções aplicadas (ou não) em determinada obra. Os corpos femininos são manifestos de determinados ideais, mais ou menos revolucionários, ou mais ou menos modernos. As soluções escolhidas para os representar, podem ridicularizá-las, ou valorizá-las profundamente.

É por isso para nós essencial a análise da imagem, uma vez que ela materializa a intenção do artista, mas também uma série de convenções e ideias que visam a temática da mulher do período a tratar. Acreditamos que a investigação por nós efectuada contribuiu para uma melhor leitura das obras que observámos, percebemos que o modo de representar os elementos do género feminino traduz um conjunto de questões que pretendemos abordar na presente dissertação, as quais evocam diversas áreas: científicas; artísticas; moda; entre outras.

Para atingir os nossos objectivos, o recurso a um método comparativo torna-se essencial, ainda que seja natural que a arte produzida em Portugal neste arco temporal difira do que se criava no panorama internacional. O alargamento a uma perspectiva

¹⁸ Cf. Charles BAUDELAIRE, “The painter of modern life, and other essays”, in *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, Vol. III, Paris, Calmann Lévy, 1885 (1ª edição 1863 e 1869).

¹⁹ Cf. Francisco de Assis RODRIGUES, *Dicionário tecnico e historico de pintura, escultura, architectura e gravura*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1875.

internacional assume-se como fundamental para nós, pois a circulação de artistas e consequentemente de novas abordagens entre o território nacional e internacional era constante, motivando consequências ao nível social e artístico, sendo testemunhado não só pela produção artística, mas também pela comunicação social, exposições, entre outros meios.

I PARTE

Contexto 1880-1930

1. Perspectivas teóricas sobre o género feminino durante o período em estudo.

Ao considerarmos como objecto de estudo o modo como a mulher foi vista, mas também se reviu na obra de arte, reconhecemos que a compreensão da sua realidade no período por nós seleccionado se torna fundamental. Sem este conhecimento, a apreciação das obras escolhidas ficaria vazia de significado, uma vez que esta foi a época em que foram criadas, apresentando nas suas superfícies os valores do seu tempo.

Por forma a conseguir uma melhor articulação dos vários pontos de vista presentes nas diversas áreas do conhecimento, optámos por organizá-las separadamente, com o objectivo de reunir em cada uma delas entendimentos vários, explorando contributos nacionais e internacionais. Recorremos a perspectivas de áreas distintas, por acreditarmos que uma abordagem pluridisciplinar contribui para um entendimento mais completo, não só da condição do género feminino no período seleccionado, mas também da sua produção artística. O arco temporal por nós escolhido, é particularmente rico em obras sobre a condição feminina, uma vez que este é um tempo no qual as mulheres procuram uma maior liberdade para intervir na sociedade, exigindo para tal, melhores condições de ensino e o acesso a iguais oportunidades face ao género masculino.

Estas perspectivas plasmam-se nas várias áreas do conhecimento, seja na literatura, sobre o feminismo, ao nível da comunicação social, seja sobre os assuntos comumente associados ao feminino como a moda, a etiqueta, os acessórios. Através delas procuramos reflectir sobre os pontos de vista tidos como ideais, mas também sobre o real, obtido através das palavras do género feminino, ilustrando as suas visões e o modo como elas mudaram lentamente as expectativas que a sociedade tinha acerca delas.

O contexto privado era entendido como o espaço privilegiado do género feminino, nele a mulher podia exercer toda a sua influência, do mesmo modo que o género masculino era associado à esfera pública. Seguindo essa ideia de intimidade, abordamos neste capítulo uma visão mais próxima e privada das suas vivências recorrendo igualmente a outros elementos (como, por exemplo, álbuns de colagens ou de

autógrafos²⁰, por elas utilizados, os quais ilustram relações, gostos, aspirações) que muito frequentemente escapam às obras de arte que as representam. À semelhança do que acontecera em épocas anteriores, também elas empreenderam salões, *soirées*, nos quais se promovia a música, o teatro e a arte, no entanto o meio no qual actuavam era ainda muito limitado ao espaço doméstico. À medida que se avança na cronologia, observa-se uma extensão da sua esfera de influência. Nesse contexto, o género feminino adquire uma maior margem de acção e promove agora eventos num ambiente de rua, os quais são registados através da fotografia e evidenciam uma maior liberdade, não obstante as limitações que as mulheres ainda teriam de superar.

Apesar do debate promovido na sociedade, os elementos do género feminino chegam aos anos trinta do século XX ainda bastante condicionados pelos ideais aceites no período em estudo. A imagem ideal da mulher permanecia associada a determinadas profissões e assim continuaria por mais alguns anos. Em entrevista²¹, Caroline Coon (1946) refere que o século XX continuou a tentar tornar a mulher invisível, tanto ao nível do estudo da arte, como enquanto artista. Continuava a aceitar-se que a mulher havia nascido para casar e ter filhos, exercendo a sua função de mãe e esse era o destino que os seus pais esperavam que ela tivesse. O que nos faz pensar que a situação limitadora, especialmente nos grupos socialmente privilegiados, permanecia inalterada.

O espaço ocupado pelas mulheres nas várias áreas do conhecimento, reflecte não só os ideais da sociedade que se pretendem seguidos por elas, como também as suas visões que não podem, de todo, ser ignoradas. Os pontos de vista teóricos são para nós muito importantes, pois ajudam-nos a responder à questão fundamental do nosso trabalho – reflectir sobre o modo como a mulher foi vista e se reviu na obra de arte.

1.1. Da literatura

A literatura tornou-se durante o período por nós escolhido, uma presença comum na obra de arte. Trata-se de um meio de entretenimento, mas também um instrumento de

²⁰ Destacamos no panorama nacional o álbum de autógrafos, escritos e desenhos de D. Maria Amélia de Carvalho, Condessa de Burnay (1847-1924), o qual depois foi continuado pela sua filha D. Sofia de Carvalho, Condessa de Mafra (1875-1948). Este álbum contém desenhos de artistas fundamentais da arte portuguesa como Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), José de Almada Negreiros (1893-1970), entre outros.

²¹ Robert DIAMENT, Russel TOVEY, “Caroline Coon”, in *Talk Art*, 22 Nov. 2019, <https://open.spotify.com/episode/3YjSHHI6xyV9me3xCD59Lq?si=xvNQFWC2RYanwMcKVsaKgg> (Fev. 2021).

estudo. Nas suas várias valências ela preenchia o quotidiano, adquirindo um papel fundamental. Contribui para a formação, construindo o capital cultural dos leitores e permite-nos compreender o gosto do período, bem como os pontos de vista tidos sobre o género feminino. Muitos dos autores elegeram mulheres como heroínas dos seus romances, nos quais aproveitaram para as estereotipar, colocando em destaque os pontos de vista que o tecido social tinha sobre elas. As mulheres seriam o seu principal público, dedicam-se à leitura e interessam-se pelas personagens principais, o que possibilitava que se revissem naqueles papéis. Nos textos, a mulher tem a capacidade de cumprir os seus objectivos e fá-lo, apesar da aparência dócil e frágil que a sociedade de então tanto apreciava no género feminino, um aspecto que contrasta com a realidade, na qual a maioria das mulheres da denominada alta sociedade raramente tinha a possibilidade de fazer. O acto da leitura foi um assunto que se colocou a debate nesta época, no qual as opiniões se dividiram acerca da relevância do que as mulheres liam, reflectindo sobre o conteúdo das obras e quais as consequências destas sobre o feminino²². Este debate estendeu-se ao longo do nosso arco temporal, no qual a leitura permanecia associada às mulheres, as quais encontravam nos livros uma fonte de conhecimento e de entretenimento. Existia, no entanto, um controlo sobre a escolha das temáticas, para que as obras por elas utilizadas promovessem a sua formação intelectual, mas não se desviassem das normas sociais²³.

O interesse da literatura sobre o género feminino não se iniciou no momento por nós escolhido abordar. Ao longo da história, as questões do feminino despertaram o interesse de vários intelectuais que se ocuparam a dissertar sobre elas. Aliás, desde muito cedo que as mulheres têm vindo a ser utilizadas como musas nas mais variadas valências das artes, e a literatura não foi excepção. Para além de fonte de inspiração, reconhecia-se que elas se apresentavam como o público fundamental. A sua disponibilidade para as artes e literatura, neste momento, era praticamente total, levando-as a olhar para as novidades que se produziam²⁴. Para além do consumo da cultura, a compra de objectos de luxo, associados às várias *toilettes*, era referenciada como um potenciador de tentação. Estes acessórios eram um requisito para que a mulher fosse considerada elegante, apesar dos

²² Cf. Maria Amália Vaz de CARVALHO, “Carta XVII: A mulher moderna na obra de Balzac”, in *Cartas a Luíza (Moral, Educação e Costumes)*, Porto, Barros & Filha Editores, 1886.

²³ Cf. Rosa SILVESTRE, “Os bons livros”, *Voga*, Ano I, nº 8, 1927.

²⁴ Cf. Carlos Malheiro DIAS, “Carta VII”, in *Cartas de Lisboa*, 1ª Série, Lisboa, Livraria Classica Editora, 1905.

valores elevados que apresentavam²⁵. A circulação destas peças, a apreciação e desejo de aquisição que estas suscitavam sobre o género feminino, bem como a legitimação da sociedade ao conceber o modo como a mulher se apresenta, deveriam ser apoiados segundo Carlos Malheiro Dias (1875-1941)²⁶, uma vez que confirmavam o dever da mulher – ser bela e buscar a perfeição, mas promoviam igualmente o desenvolvimento económico do país. De acordo com Cláudia de Campos (1859-1916)²⁷, o luxo, as flores, os bailes, eram utilizados como solução para os problemas do género feminino. O que a sociedade oferecia às mulheres abastadas em troca de se manterem numa posição de ornamento, era uma vida cómoda com luxo correspondendo às últimas tendências da moda, todavia esta vivência era limitada pela ausência de objectivos pessoais. Ou seja, esperava-se das mulheres que representassem um papel social, o qual muitas vezes não ia ao encontro à realidade por elas vivida fora do círculo social.

A beleza e a sensibilidade do género feminino perante esta, foi algo discutido ao longo do nosso arco temporal. Essa reflexão continua até aos nossos dias, uma vez que actualmente a beleza permanece como um factor de atracção²⁸, constituindo-se como uma importante característica não só ao nível físico, como também dos bens consumidos pelas mulheres. É verdade que a beleza contribui para que as mulheres atinjam facilmente os seus objectivos, não é por acaso que as obras de arte que tomamos em conta para a nossa dissertação, apresentam na generalidade mulheres belas. Por oposição, Júlio Dantas (1876-1962)²⁹, faz referência aos pontos de vista apresentados por mulheres consideradas belas ao jornal *Evening News*, as quais reflectem sobre a necessidade da beleza para o género feminino. A opinião dominante é que a beleza não deve ser tida como fonte de absoluta felicidade. A capacidade de atracção e a simpatia, deveriam ser tão ou mais importantes para que a mulher pudesse alcançar os seus objectivos. Face às restantes mulheres, as que possuíssem uma beleza fora do comum, estariam até mais expostas a determinados perigos, nomeadamente os que advinham do género masculino.

²⁵ Cf. Fialho de ALMEIDA, “As ruas – o demónio da vitrine – um adultério cor de rosa”, in *Lisboa Galante: Episódios e Aspectos da Cidade*, 4ª ed., Porto, Livraria Chardron de Lelo & Irmão Editores, 1927 (1ª edição 1890).

²⁶ Cf. Carlos Malheiro DIAS, “Carta VIII”, in *Cartas de Lisboa*, 2ª Série, Lisboa, Livraria Classica Editora, 1905.

²⁷ Cf. Cláudia de CAMPOS, “Segundo amor”, in *Rindo*, Lisboa, Oficina Tipográfica da Empresa Literária de Lisboa, 1892.

²⁸ Tal como no período em estudo, actualmente a utilização da imagem da mulher associada à área do *marketing*, promove não só o desejo de compra dos objectos que estas estão a promover, mas também o desejo de semelhança com aquele tipo de beleza.

²⁹ Cf. Júlio DANTAS, “É preciso ser bela para ser feliz?”, in *As inimigas do homem*, (...).

A beleza, fosse física, ou assumida pelas peças que a mulher usava para se valorizar, tornava-se importante, pois poderá ser utilizada para ascender socialmente, recorrendo a ela como um meio de sedução³⁰. Tratava-se, no entanto, de um aspecto artificial, porque cada vez mais, graças aos novos materiais e aos progressos tecnológicos da Revolução Industrial, a riqueza poderia ser simulada³¹. Os espaços em que a beleza e o bom gosto eram privilegiados, eram por natureza espaços nos quais o feminino adquiria especial importância. Na literatura registava-se um interesse pela vida social, fosse nos salões, nos teatros, nos bailes, entre outros eventos, nos quais a mulher era objecto de maior destaque. Ao longo dos anos por nós seleccionados para análise, assume-se como uma tendência referenciar a sua elegância, procurando valorizá-la, destacando o modo como o género feminino se tornou o elemento principal da vida social³². O modo como a mulher se apresentava, contrastava profundamente com o que o género masculino vestia. As mulheres, enquanto protagonistas da vida social deste período, deveriam ser capazes de corresponder a critérios vários que valorizavam o luxo, o belo, vestindo-se não só para os homens que as apreciavam nestes eventos, mas igualmente para rivalizarem com os seus pares. Existia, no entanto, o receio de que a constante campanha empreendida pela sociedade para assumir que a beleza era das características mais importantes associadas à mulher, a levasse a desenvolver uma vaidade perigosa que poderia, eventualmente, culminar em adultério³³.

Apesar de glorificarem o consumo de bens de luxo, subsistia o receio que a disseminação destes valores conforme estavam a ser transmitidos, fosse nefasta para o futuro do género feminino, uma vez que promoviam a ideia de que essa beleza lhes asseguraria a vida. Começamos a notar um interesse em procurar instruir as mulheres, de modo que os seus objectivos principais na vida não fossem apenas casar, ter filhos e cuidar deles. Algumas das obras por nós escolhidas apresentam aspectos considerados fundamentais para a educação das mulheres deste período, como por exemplo, o ensino

³⁰ Cf. Honoré BALZAC, *Cousin Bette*, Paris, Michel Lévy frères [etc.], 1874 (1ª edição 1846).

³¹ Veja-se o modo como uma peça cujos materiais não são preciosos é capaz de captar a atenção de toda a alta sociedade em Guy de MAUPASSANT, “La Parure”, in *Comtes du jour et de la nuit*, Paris, C. Marpon & E. Flammarion Editeurs, 1885 (1ª edição 1884).

³² São várias as obras que relatam a vida social e o interesse da sociedade sobre a beleza da qual o género feminino se faz servir, no entanto gostaríamos de destacar a XXVIII carta que Carlos Malheiro Dias escreve nas cartas de Lisboa, na qual ele refere que nos camarotes dos teatros discute-se mais as toilettes que a actividade que decorre no palco. Nesse sentido, veja-se Carlos Malheiro DIAS, “Carta XXVIII”, in *Cartas de Lisboa*, 1ª Série, (...).

³³ Cf. Fialho de ALMEIDA, *Os Gatos*, 6ª ed., Vol. II, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1935 (1ª edição 1889-1894), pp. 123-127.

do piano³⁴ e a prática da pintura³⁵, nomeadamente com recurso a aguarelas, um *medium* considerado particularmente adequado ao género feminino. Conforme veremos através da arte: a literatura, os bordados, entre outras actividades, complementavam ainda a educação e preenchiam o quotidiano das mulheres. A educação dada ao género feminino poderia não ser a mais adequada segundo os padrões que elas requeriam, no entanto, o panorama começava a sofrer alterações, pois um conjunto de figuras da sociedade, procurava agora reclamar para as mulheres esse direito, apesar dos receios dos seus críticos. Diversos autores masculinos utilizavam as suas intervenções de modo a limitar o género feminino, colocando-o no espaço que eles desejavam, pois temiam que as mulheres pudessem suplantar os seus pares. Nesta senda, tentaram ridicularizá-las, afirmando que se elas queriam a sua liberdade, teriam de aceitar a igual liberdade do género masculino em todos os aspectos, mas que isso não aconteceria³⁶.

O interesse pelos problemas da sociedade, à semelhança do que ocorrera na produção artística, ganhou expressão. Temas como o adultério adquiriram o interesse dos leitores e chamam a nossa atenção para uma realidade que depois se reflectiu no panorama artístico. Autores como Eça de Queirós (1845-1900)³⁷, desenvolveram obras nessa perspectiva, denunciando os problemas que advinham do lar. Espaço que, apesar de todo o luxo que poderia comportar, não era tão perfeito quanto se pretendia mostrar. A questão do adultério no feminino opunha-se à imagem ideal que a sociedade pretendia da mulher, enquanto exemplo de castidade, cumprindo escrupulosamente os seus deveres no matrimónio³⁸. São obras que referenciam a importância e os riscos que as cartas e bilhetes representam, sendo estes elementos também parte integrante de um conjunto de peças por nós reunidas e analisadas na nossa dissertação. O lar tornava-se, por oposição ao local privilegiado da paz, da beleza e da felicidade, no qual o género feminino habitava, num espaço de reflexão sobre os problemas familiares. Neste contexto o retrato da família Bellelli (FIGURA 1) pintado por Edgar Degas (1834-1917), para o qual Linda Nochlin

³⁴ Cf. Fialho de ALMEIDA, “A condessa”, in *Lisboa Galante: Episódios e Aspectos da Cidade*, (...).

³⁵ A pintura a aguarela, nas palavras de Fialho d’Almeida, era um *jogo de paciência*, associado sobretudo a mulheres. Veja-se Fialho de ALMEIDA, *Os Gatos*, 6ª ed., Vol. V, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1933 (1ª edição 1889-1894) pp. 163-170.

³⁶ Cf. Júlio DANTAS, “Noivos”, in *Como elas amam*, 3ª ed., Lisboa, Portugal-Brasil Limitada, 1923 (1ª edição 1920).

³⁷ Cf. Eça de QUEIRÓS, *O Primo Basílio*, Lisboa, Edições 11x17, 2016 (1ª edição 1878).

³⁸ Cf. Cláudia de CAMPOS, “O ideal”, in *Rindo*, (...).

nos remete no ensaio *A House is not a Home: Degas and the Subversion of Family*³⁹, retrata exactamente esse drama familiar. A obra de arte, tal como o espaço literário, adquire também esta função de denunciar, rejeitando a exclusiva construção de uma imagem idealizada da realidade.

1.2. Da imprensa periódica

A imprensa periódica era uma presença comum no quotidiano dos grupos privilegiados da sociedade. Com um espectro de temáticas variado, pretendia dar resposta a um público tanto masculino como feminino, disseminando notícias sobre o estado da nação e do mundo, mas facultando, simultaneamente, informações sobre a esfera artística e cultural nacional. Assumia-se, contudo, que o género feminino apenas se interessava pelas secções dedicadas às modas, aos romances, bem como pelos conteúdos que instruíam as mulheres sobre a gestão dos seus lares.

Um conjunto de mulheres procurou alterar esse ponto de vista. Ao dar início a uma série de periódicos, dedicados exclusivamente ao género feminino, estas publicações abordavam uma maior variedade de assuntos, os quais chamavam a atenção do seu público para novas questões. As mulheres que adquiriam estes jornais, tinham agora acesso a um conjunto de artigos que reflectiam acerca do seu papel na sociedade, levando-as a questionar a realidade que até ali haviam vivido. Ainda que a crítica considerasse esta imprensa secundária, inconsistente ou até mesmo supérflua, estas publicações começavam a construir uma nova identidade feminina que contribuiu para alterar os pontos de vista das mulheres acerca da sua condição⁴⁰.

A imprensa feminina chamava a atenção para a importância da educação feminina, apelando a que esta fosse de qualidade de modo a retirar as mulheres do seu papel secundário, conferindo-lhes iguais oportunidades quando comparadas com o género masculino⁴¹. Os autores destes periódicos defendiam que enquanto a educação oferecida ao género feminino não fosse objecto de uma alteração, as meninas de então, que seriam as mulheres do futuro não veriam alterada a sua condição, uma vez que tal educação assentava exclusivamente na gestão do lar, na música e na arte. Ou seja, as mulheres

³⁹ Cf. Linda NOCHLIN, “A House is not a Home: Degas and the Subversion of Family”, in Richard KENDALL, Griselda POLLOCK, (coord.), *Dealing with Degas: Representations of women and the politics of vision*, Nova Iorque, Universe, 1992.

⁴⁰ Cf. Paulo Armando da Cunha SILVESTRE, *op. cit.*, pp. 32-35.

⁴¹ Cf. Olga Sarmiento da SILVEIRA, “Educação da mulher”, *Sociedade Futura*, Ano I, nº 23-24, 1903.

continuariam a aceitar ser rodeadas de luxos enquanto a intervenção na sociedade lhes era limitada. As normas sociais, ao restringirem a educação das mulheres, não respeitavam a ideia de progresso que se pretendia como um dos objectivos para esta cronologia⁴². Perante as vozes críticas que questionavam a viabilidade da educação feminina, devemos olhar para as palavras de Ana de Castro Osório (1872-1935), quando refere que já não era suficiente a mulher ser *bonita, elegante e vestir bem*⁴³, porque esta deveria também ser capaz de acompanhar o género masculino ao nível intelectual.

A comunicação social demonstrava interesse sobre as reivindicações das mulheres efectuadas na Europa, divulgando-as em periódicos generalistas como a *Ilustração Portuguesa*⁴⁴. A imprensa periódica especificamente feminina, serviu igualmente para disseminar os valores que as feministas começavam a divulgar. Para além de exigirem uma melhor educação⁴⁵, abordaram outras temáticas como a importância da prática do exercício físico, de modo que as mulheres evitassem as doenças que normalmente lhes eram diagnosticadas⁴⁶. Os valores deste período, ao condenarem as mulheres à inactividade, promoviam o horror ao mundo exterior, permitindo que as mais abastadas apenas se deslocassem para fazer a sua vida social. Como tal, a mulher moderna utilizava os desportos com o objectivo de alterar as convenções sociais⁴⁷. Certos desportos adquiriram um lugar de destaque na sociedade, foi o caso do ténis, uma modalidade que tal como a equitação foi objecto da atenção da comunicação social. Algumas modalidades seriam tidas em conta enquanto temática nas obras de arte, sendo exploradas em vários *media*, entre os quais a pintura e a fotografia, enfatizando assim o carácter moderno destas actividades.

A vida social no panorama nacional tinha uma importante presença na imprensa desta época. Com ou sem representações fotográficas, estas publicações permitem-nos compreender a esfera de acção do género feminino na vida social do período em estudo. Para além de frequentadoras de festas, as mulheres tinham como função organizá-las. A imprensa divulgava estes eventos, destacando algumas das mulheres mais reconhecidas,

⁴² Cf. S. A., “A Mulher”, *A Mulher*, Ano I, nº 1, 1879.

⁴³ Ana de Castro OSÓRIO, “A Mulher de há trinta anos e a mulher d’hoje”, *Sociedade futura*, Ano I, nº 1, 1902.

⁴⁴ Cf. S.A., “O movimento feminista em França”, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 214, 1910.

⁴⁵ Cf. S.A., “Problema feminista”, *Sociedade futura*, Ano II, nº 26, 1903.

⁴⁶ Cf. Olga Sarmiento da SILVEIRA, “O desenvolvimento físico do sexo feminino”, *Sociedade futura*, Ano I, nº 5, 1902.

⁴⁷ Cf. Helena de ARAGÃO, “A mulher e os desportos”, *Ilustração*, Ano I, nº 17, 1926.

de entre as quais se inclui Sarah Motta Marques⁴⁸, elogiada pelas suas escolhas na decoração dos espaços (FIGURA 2). O ambiente doméstico era por norma associado ao feminino e tal como se revelava na pintura, também na imprensa periódica as flores e plantas (FIGURA 3)⁴⁹ eram caracterizadas como uma predilecção das mulheres, devendo complementar o espaço habitacional. Era atribuída à mulher a capacidade de decoração do espaço doméstico, privilegiando nele uma imagem de felicidade, conforto e paz. A escolha da decoração devia reflectir o bom gosto e, sobretudo, a personalidade da dona da casa. Muitos dos manuais de etiqueta destinados ao género feminino apresentavam um conjunto de indicações, de modo a apoiar as leitoras na decoração dos seus lares. Também a comunicação social tinha função de as aconselhar nesta tarefa, o que motivou o surgimento de artigos sobre estes assuntos nos vários periódicos⁵⁰. A formação feminina valorizava o ensino da pintura sobre diversos suportes. A pintura a aguarela era associada às mulheres, mas a pintura sobre tecido e sobre porcelana (FIGURA 314) era também incentivada. Nesse sentido, Leader Scott (1837-1902)⁵¹ destaca o uso da pintura decorativa como uma prática de entretenimento do género feminino, devendo ser utilizada como complemento da decoração do espaço habitacional. Através das peças por elas criadas ou adaptadas, as mulheres conferiam ao ambiente doméstico um carácter ainda mais pessoal.

A moda era definitivamente o assunto mais direccionado para o género feminino. Ela esteve presente nas várias publicações ao longo da totalidade do arco temporal em estudo⁵². Para além da sua divulgação, a comunicação social funcionava como um espaço de crítica ao modo como o género feminino observava o mundo da moda. A moda seguia a mulher permanentemente, condicionando muitas das actividades por ela praticadas. A multiplicidade de indumentárias, as diferentes finalidades e especificidades de cada uma delas, levavam os críticos a questionar a necessidade de um mundo da moda tão complexo.

⁴⁸ Cf. Santos TAVARES, “Habitações Artísticas”, *Ilustração Portuguesa*, Ano I, nº 11, 1904.

⁴⁹ Cf. Luís TRIGUEIROS, “A vida elegante”, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 215, 1910.

⁵⁰ Cf. S. A., “Decoração da Casa”, *Serões*, 1ª Série, Vol. I, 1901.

⁵¹ Cf. Leader SCOTT, “Women at work – their functions in art”, in Janson GAIGER, Charles HARRISON, Paul WOOD, (coord.), *Art in Theory 1815-1900 an anthology of changing ideas*, Massachusetts, Blackwell, 1998 (1ª edição 1884).

⁵² Foram por nós tidos em conta uma série de periódicos que correspondem à duração do arco temporal por nós tido em conta. Apesar de não os referenciarmos todos por não ser esse o cerne da nossa dissertação, foram consultados para esta questão: *A estação de Paris*, *Jornal das Senhoras*, *Ilustração Portuguesa*, *Serões*, *Jornal das Senhoras*, *O Branco e negro*, *Domingo ilustrado*, *Ilustração*, *O Noticiário Ilustrado*, *Voga* e *ABC*.

Ao longo dos anos, a imprensa dedicou-se a divulgar todo um conjunto de novidades ao nível dos tecidos, silhuetas, *toilettes*, assim disseminando tendências e confirmando Paris como epicentro do mundo da moda durante a totalidade do período por nós trabalhado. O texto era normalmente acompanhado de ilustrações que exibiam os figurinos, contudo à medida que avançamos na cronologia, a fotografia adquiriu especial preponderância. Quando comparada com as ilustrações anteriormente utilizadas, a fotografia possibilitava uma melhor percepção das componentes que constituíam as peças da indumentária. Através da imagem fotográfica as leitoras obtinham uma visão muito mais clara do modo como a roupa se adaptava ao corpo feminino. Deste modo, a escolha de determinada *toilette* era muito mais simples, pois a referência a ter em conta deixara de ser uma ilustração que representava um corpo estilizado. A imprensa apresentava igualmente artigos sobre os vários acessórios que compunham as *toilettes*: jóias⁵³, rendas⁵⁴, leques⁵⁵, entre outros. Observando os contributos nos vários periódicos por nós considerados, conseguimos ter uma noção da evolução da moda e dos elementos a ela associados.

A mulher tornara-se símbolo de uma sociedade que valorizava o consumismo. O *marketing* servia-se dela para ilustrar esse constante desejo de compra, objectivo para o qual muitos artistas trabalharam. A imagem da mulher era utilizada com a finalidade de promover os produtos por ela consumidos, nomeadamente os relacionados com a beleza, como os perfumes, os cosméticos, entre outros. Os anúncios encontravam na comunicação social um importante espaço de divulgação, uma vez que chegavam a um público alargado. A imprensa facilitava a disseminação destes produtos e possibilitava a associação do género feminino com estes bens através dos artigos que publicava.

Vários artigos apresentavam conselhos sobre os cuidados a ter com o corpo, bem como os diversos procedimentos a executar de modo a manter/alcançar a beleza que a sociedade tanto apreciava. Através de estas publicações que visavam a construção de uma estética feminina, compreendemos o quão importante era também para as mulheres a busca da beleza ideal. A comunicação social anunciava uma série de institutos de beleza que tinham como objectivo promover um conjunto de procedimentos entre os quais: combater a queda de cabelo, branquear a pele, tornar as mãos mais delgadas. Todavia,

⁵³ Cf. S. A., “Adornos modernos: as jóias”, *Ilustração*, Ano I, nº 10, 1926.

⁵⁴ Cf. Carlos Cília LEMOS, “Rendas Portuguesas”, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 140, 1908.

⁵⁵ Cf. J. D., “O leque arma de guerra”, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 141, 1908.

este ideal de beleza não contemplava determinados tipos de corpos que não estavam dentro do padrão aceite como belo. A procura por um físico ideal beneficiou muito com as inovações ao nível das indústrias relacionadas com a beleza, a medicina e com a cosmética. Essas inovações eram parte de um processo de preparação que o género feminino executava de formas distintas: perante um toucador (FIGURA 4), com a modelação do corpo (FIGURA 5), ou através de processos estéticos (FIGURA 6). Ao realizar a *toilette*, a mulher revestia-se de um conjunto de peças que a afastavam de uma *aparência de trabalho*⁵⁶. Peças entre as quais os corpetes, que visavam modificar o aspecto do corpo feminino em nome de uma estética específica. Os elementos que modelavam o corpo feminino foram alvo de debate na imprensa, pois questionava-se a sua necessidade. Alguns críticos acreditavam que este era um instrumento de suplício e retrógrado⁵⁷, opondo-se à ideia de progresso que se pretendia para a sociedade. No entanto, o espartilho continuaria a marcar a silhueta das mulheres, recebendo reinterpretações que reduziram o número de barbas⁵⁸. A modelação do corpo feminino, com o objectivo de adquirir determinada silhueta, necessitaria ainda de alguns anos para deixar de ser uma obrigatoriedade⁵⁹.

A imprensa periódica procurava ainda anunciar as mudanças que se começavam a verificar ao nível da moda. Com o início do século XX, para além da adopção das linhas direitas na moda (FIGURA 7), encurtaram-se as saias, assunto que motivou a crítica na comunicação social do período⁶⁰. A insatisfação com esta nova tendência fez-se desde logo notar, tanto por via do texto como da imagem (FIGURA 286). Estas mudanças desafiavam a modéstia que as *toilettes* femininas deviam apresentar de modo a promover os bons costumes. No entanto, o encurtar das saias, possibilitou uma maior comodidade e ainda uma nova estética para o género feminino. Também se debateu acerca das calças que começavam a entrar na indumentária de casa, designadamente como elemento do

⁵⁶ Cf. Alain CORBIN, “Os bastidores”, in Philippe ARIÈS, Georges DUBY, (coord.), *História da vida privada*, Vol. IV, Porto, Edições Afrontamento, 1990, p. 449.

⁵⁷ Cf. Baronesa das CHRYSANTHÉMAS, “Divagando”, *A Estação de Paris*, Lisboa, Typ. e Sterotypia Moderna, 1895.

⁵⁸ Cf. S.A., “Utilidades e Futilidades”, *Ilustração*, Ano I, nº 3, 1926.

⁵⁹ Apesar do início do século XX defender através das linhas direitas do novo modelo de vestuário feminino, o qual dispensa a necessidade do corpete e que substitui de um modo gradual a tão apreciada linha em S, herdada do século XIX, em Portugal essa moda chega com algum atraso. As elites portuguesas permanecem conservadoras no modo de se apresentarem em público, como tal os corpetes permanecem como um importante elemento da indumentária feminina. No ano de 1929, anuncia-se na imprensa periódica lojas que continuam a produzir peças modeladoras, entre as quais corpetes, veja-se por exemplo S. A., “A arte de modelar o corpo da mulher”, *O noticiário ilustrado*, 2ª Série, nº 54, 1929.

⁶⁰ Cf. S. A., “Saias curtas? Saias compridas?”, *Voga*, Ano I, nº 18, 1928.

pijama⁶¹. As calças não eram, todavia, reconhecidas como uma peça adequada para as mulheres utilizarem no espaço exterior. Os críticos consideravam que as mulheres que vestiam calças, eram normalmente associadas a um certo desvio, uma vez que as calças eram tidas como uma peça da indumentária masculina. Portanto, algumas mulheres utilizavam-nas, designadamente num contexto internacional, não só como imagem da modernidade, mas também de desafio às normas da moda feminina (FIGURA 8). No contexto nacional, Cristiano Lima manifestou a sua solidariedade com as mulheres, afirmando que o conceito de género feminino se encontrava em constante evolução⁶². O autor questionava-se sobre o escândalo causado por esta peça de indumentária, uma vez que as mulheres eram as primeiras a afirmar que não pretendiam que a sua indumentária fosse confundida com a do género masculino. Por oposição ao que se usava em cidades como Nova Iorque ou Paris, em Portugal o uso de calças continuaria a estar vedado ao género feminino durante mais alguns anos. Na arte nacional, esta conjuntura fez-se sentir, o que levou predominantemente, a uma representação da mulher com saias ou vestidos curtos (FIGURA 306). As mulheres que optavam por usar calças eram retratadas na caricatura, sendo este tipo de ilustração associado com a inversão dos papéis desempenhados pelo género feminino e pelo género masculino. Júlio Dantas⁶³, aceitava a masculinização da roupa do género feminino, considerando viável que as mulheres pudessem vestir calças, uma vez que ao compará-las com as saias curtas e os decotes que se utilizavam neste tempo, as calças conferiam uma maior modéstia ao traje feminino. Os críticos criaram uma nova categoria para as mulheres que desafiavam as normas estabelecidas: estas eram o *terceiro sexo*⁶⁴ por considerarem que estas mulheres tinham como objectivo substituir o género masculino. Vários autores masculinos, ao observarem os pedidos do género feminino para a igualdade de oportunidades, acharam que se ridicularizassem as mulheres poriam fim aos profundos problemas sociais que necessitavam de ser debatidos. Não obstante as críticas, algumas das mulheres deste tempo recusaram-se a aceitar a situação que limitava o seu futuro.

A imprensa contribuiu ainda para difundir os feitos do género feminino num conjunto de áreas distintas. Auxiliou a construção da imagem da mulher, não como uma figura passiva na sociedade, mas conferindo-lhe novos objectivos para a sua vida. Deste

⁶¹ Cf. Cristiano LIMA, “As calças e a moda”, *Voga*, Ano I, nº 16, 1928.

⁶² *Idem*.

⁶³ Cf. Júlio DANTAS, “As calças de Eva”, in *As inimigas do homem*, (...).

⁶⁴ Cf. Júlio DANTAS, “Terceiro sexo”, in *As inimigas do homem*, (...).

modo, os vários autores demonstraram interesse por estas mulheres artistas, redigindo artigos dedicados a importantes mulheres do panorama artístico, bem como fazendo referência às obras apresentadas nas exposições ao longo dos anos. Um dos artigos é dedicado à figura de Aida Emília Ribeiro dos Santos (1891- ?)⁶⁵, destacada por pintar em tela e sobre tecido, sendo capaz de respeitar as regras académicas (FIGURA 9). A sua carreira artística foi, todavia, amadora e limitada a uma aprendizagem no espaço doméstico. À semelhança de muitas mulheres era ainda valorizada a sua capacidade de bordar, fazendo-se retratar trabalhando sobre um bastidor.

O género feminino tinha agora na arte um espaço para combater a indiferença com que havia sido olhado. Algumas das mulheres aprenderam com importantes artistas portugueses. Exemplo de Emília Santos Braga (1867-1950), que obteve a sua formação com o pintor José Malhoa (1855-1933). Por oposição às mulheres que aprendiam a pintar nas suas casas, Emília Santos Braga formou no seu atelier outras raparigas, as quais expuseram e foram igualmente apreciadas⁶⁶. No entanto, eram poucas as artistas que tinham a oportunidade de pintar fora das temáticas comumente associadas ao género feminino, como flores, cenas de género ou retratos. Uma das alunas de Emília Santos Braga, Filomena Freitas (1878-1939)⁶⁷, foi elogiada pela capacidade de construir imagens realistas num momento em que os modernismos se começavam a notar. No entanto, Filomena Freitas, tal como muitas outras suas colegas manteve-se numa estética academista, o que lhe permitiu uma maior aceitação no mercado de arte do seu tempo.

As mulheres que conseguiam singrar nos seus meios, desafiavam os pontos de vista estabelecidos neste período. Destacamos na nossa dissertação as mulheres artistas, pela posição privilegiada que estas tiveram para criar e contribuir com perspectivas sobre os seus pares. Estas mulheres demonstraram aos seus críticos, que as pretendiam deslocar para uma posição passiva, que tinham contributos válidos a oferecer, por oposição ao modo como as caricaturaram, de que é exemplo a obra realizada por Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) e publicada n’*O António Maria* (FIGURA 298). Enquanto Rafael Bordalo Pinheiro representou a mulher como quem se dirige à exposição para ser vista no seu novo vestido elegante (ignorando o conteúdo das peças em mostra), estas mulheres produziram obras de arte, demonstrativas das suas capacidades artísticas e intelectuais.

⁶⁵ Cf. PST, “Cultora insigne”, *Vida artística*, Ano I, nº 22, 1911.

⁶⁶ Cf. S.A., “Uma pintora portuguesa: Emília Santos Braga”, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 118, 1908.

⁶⁷ Cf. S. A., “A obra de uma artista amadora”, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 168, 1911.

1.3. Da literatura científica

Durante o período em estudo as mulheres enfrentaram um conjunto de convenções que impediam o seu acesso a uma condição de igualdade para com o género masculino. Eram aceites teorias que oprimiam o género feminino, limitando-o ao espaço doméstico e condicionando o exercício das suas capacidades intelectuais. As perspectivas científicas adquiriam um lugar de destaque, porque em conjunto com outras áreas, contribuíram para justificar a condição feminina no arco temporal em questão.

Ao corpo da mulher era associada uma imagem ideal, devendo incorporar as características afins ao género feminino. O género masculino era atraído pelo mesmo, visto que este representava os valores de feminilidade considerados esteticamente aprazíveis. A arte tinha um papel de destaque na construção da imagem da mulher ideal, legitimando o modo como esta era formulada. A pintura, tal como outros *media*, favorecia uma imagem do físico feminino que não se aproximava da realidade. Especialmente a pintura de nu permitia disseminar e legitimar essa imagem de corpo idealizado, tornando-o passivo e propenso ao escrutínio do observador, potencializando o discurso que apresentava a figura feminina como objecto de desejo por parte do género masculino⁶⁸. Como tal, a obra de arte permitia ao observador um grau de poder e de prazer visual, no qual o físico feminino era objecto de apreciação.

A mulher era considerada um ser frágil, tanto a nível físico como psicológico, necessitando, como tal, de protecção. A fragilidade do físico feminino justificava que este fosse limitado e amparado por várias camadas de roupa, entre as quais os corpetes. Ou seja, não era a mulher que ditava o modo como observava e apresentava o seu corpo, mas sim um conjunto de normas que impunham como este deveria ser observado. O físico feminino era assim limitado, escondido e vedado por ser considerado uma fonte de desejo. A moral tornava-se uma característica fundamental, sendo constantemente recordada não só ao nível da indumentária, mas também através da postura que a mulher deveria adoptar ao longo da sua vida⁶⁹.

As múltiplas camadas de roupa interior que cobriam o corpo da mulher conheceram pelo final do século XIX uma sofisticação, proporcionando uma maior

⁶⁸ Cf. Karen CRONJE, *The female body as spectacle in nineteenth- and twentieth- century western art*, Dissertação de mestrado em Artes e Belas-Artes apresentada na Universidade de Stellenbosch, 2001.

⁶⁹ Cf. Pierre BORDIEU, *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

valorização da nudez feminina. A roupa interior tinha como objectivo conter e conservar o pudor e a inocência da mulher, procurando combater os sintomas de fetichismo, caracterizado por Alfred Binet (1857-1911)⁷⁰ e pensado por Krafft-Ebing (1840-1902)⁷¹. Estas peças de vestuário estavam intimamente relacionadas com a sexualidade do género feminino, uma vez que ocultava o seu corpo, permitindo que este apenas fosse revelado nos espaços para tal indicados. A ocultação do corpo feminino restringia qualquer manifestação de sensualidade. A decência e o pudor exigiam que a mulher estivesse constantemente ocupada, que permanecesse em silêncio, visto que aquelas que tinham um lugar de destaque na sociedade eram normalmente consideradas como o contraponto da mulher honesta⁷². Apesar de muitas destas mulheres permanecerem no silêncio que lhes era imposto, por recearem que as suas vozes atentassem contra o pudor valorizado na sua condição, algumas mulheres tornaram públicas as suas opiniões. A prática da escrita era assim uma importante ferramenta, pois permitia que o género feminino tivesse uma voz na esfera pública, promovendo, simultaneamente, uma actividade intelectual.

O estudo das perturbações que se agregavam na categoria de doenças exclusivamente femininas, constituía o trabalho de vários médicos do período em questão. Entre as várias doenças, a clorose⁷³, não despertava o interesse exclusivo da medicina, era também explorada na literatura, na arte e promovia ainda o desenvolvimento de métodos para que a mulher pudesse alcançar a brancura da pele. A valorização da pele muito clara exaltava a virgindade e delicadeza da mulher, estando relacionada com o ideal de feminilidade tão apreciado no final do século XIX. Os desenvolvimentos da medicina permitiram concluir que esta doença era provocada por alguma carência ao nível da alimentação, ou da luz solar, mas também pelo excesso de preocupações, desgostos ou actividades entre as quais os bailes⁷⁴. O receio motivado pelas doenças que afectavam a mulher, promoviam o controlo sistemático do corpo e da mente feminina. Todavia, as condições impostas pelo constante receio emanado pelas teorias científicas, apenas contribuía para que o género feminino permanecesse limitado aos

⁷⁰ Cf. Alfred BINET, “Le fétichisme dans l’amour”, *Revue Philosophique de la France et de l’Étranger*, Vol. XXIV (1887).

⁷¹ Cf. Richard Von KRAFFT-EBING, *Psychopathia Sexualis*, Philadelphia-Londres, F. A. Davis Company publishers, 1894.

⁷² Cf. Irene VAQUINHAS, “As mulheres na sociedade portuguesa oitocentista. Algumas questões económicas e sociais (1850-1900)”, in Benedicta Maria Duque VIEIRA, (coord.), *Grupos sociais e estratificação social em Portugal no século XIX*, Lisboa, CEHCP-ISCITE, 2005.

⁷³ Cf. Alain CORBIN, “Os bastidores”, in Philippe ARIÈS, Georges DUBY, (coord.), *op. cit.*, p. 570.

⁷⁴ Cf. João da Maia ROMÃO, *O ferro na Clorose*, Dissertação Inaugural na Segunda Clínica médica apresentada na Faculdade de Medicina do Porto, 1916, p. 22.

espaços que comumente encontramos figurados nas obras de arte do final do século XIX – vivendo entre o seu espaço habitacional e a sua vida social na qual era sujeito ao escrutínio da sociedade.

As desigualdades vivenciadas pelo género feminino face ao género masculino eram responsabilidade da sociedade que as sustentava. Vários autores, de que é exemplo David Correia Sanches de Frias (1845-1922)⁷⁵, reconheciam-no nas suas obras, nas quais reflectiam acerca da condição feminina. O autor mencionado considerava que a mulher não podia continuar a ser uma *boneca dos salões*⁷⁶, pois ela tinha o direito de exigir e receber mais oportunidades. No entanto, para que tal fosse possível, a mulher deveria abandonar os interesses da moda, dos acessórios e, acima de tudo, o sentimentalismo que lhe era associado. Perante as vozes críticas, algumas autoras reconheceram que este era o momento indicado para explorar as visões problemáticas que a sociedade tinha sobre elas. Laura Mohr Hansson (1854-1928) defendia que cada vez mais as mulheres não se reviam no sistema que as educava e saturava com valores produzidos pelo género masculino⁷⁷. O sistema que formava a mulher para ser mãe e gerir o lar, já não era suficiente. O género feminino admitia que a beleza física se esgotava com a idade, mas a mulher permanecia na ignorância que a sociedade pretendia para ela. Todavia, alguns médicos psiquiatras, de que é exemplo Henry Maudsley (1835-1918), acreditavam que a educação feminina deveria ser limitada, pois receavam que esta tivesse consequências graves, entre as quais a infertilidade⁷⁸. Compreendemos a importância dada à função da mulher enquanto mãe, estando encarregue de cuidar e educar os seus filhos. Esta tarefa ocupava grande parte da sua existência, o que a limitava na expectativa de ter uma participação activa na sociedade. A obra de arte tornou-se, como tal, um importante meio de legitimação desse dever do género feminino. Ao longo da totalidade do arco temporal por nós estudado, a presença de obras que representavam a relação do género feminino com os seus filhos foi uma constante.

Perante o desenvolvimento de teorias que visavam a legitimação da posição da mulher enquanto mãe, algumas autoras expressaram as suas opiniões sobre o modo como esses aspectos eram utilizados para afastar o género feminino da possibilidade de ter uma

⁷⁵ Cf. David Sanches de FRIAS, “A mulher na sociedade”, in *A Mulher: sua infância, educação e influência social*, 2ª ed., Lisboa, Livraria central, 1911 (1ª edição 1880).

⁷⁶ *Idem.*

⁷⁷ Cf. Laura Mohr HANSSON, “The woman of to-day”, in *Studies in the Psychology of Woman*, Nova Iorque, Duffield & Co., 1906.

⁷⁸ Cf. Helena VASCONCELOS, *op. cit.*, p. 31.

voz activa na esfera social. Destacamos Ana de Castro Osório, que olhava para a figura de Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925) como a confirmação que uma mulher poderia ser: *mulher de sciencia, como esposa e como mulher exemplar*⁷⁹. Consequentemente, as perspectivas apresentadas pelos médicos, nomeadamente por Cesare Lombroso (1835-1909)⁸⁰, quando afirmou que a maternidade sacrificava toda a capacidade mental e física da mulher, impedindo-a de desenvolver as suas capacidades intelectuais, eram absolutamente infundadas.

Por conseguinte, a mudança da conjuntura procedia muito lentamente. Contribuía, todavia, para tal mudança o debate sobre os objectivos a alcançar pela *nova mulher*⁸¹. Cada vez mais o género feminino não se revia no modo como era considerado, portanto, era necessário um novo modelo que caracterizasse as mudanças que estas mulheres pretendiam implementar. A *nova mulher*, a mulher moderna, deveria questionar a sua condição e os valores que a oprimiam, com o objectivo de alcançar uma maior liberdade de acção. Lillian Bell (1867-1929)⁸² declarava como o principal atributo da *nova mulher* a inteligência. Uma vez que as mulheres inteligentes tinham o poder de afrontar aqueles que as pretendiam limitadas ao espaço doméstico. Segundo as vozes críticas⁸³, as mulheres modernas não concordavam com a teoria de Charles Darwin (1809-1882)⁸⁴ que defendia a superioridade masculina em relação ao género feminino. Como tal, as mulheres pretendiam libertar-se dos antigos valores sociais, pois reconheciam que o espaço a elas reservado já não era suficiente. O género masculino considerava esta atitude como uma afronta, pelo que a mulher moderna era alvo de críticas nos vários *media*: na

⁷⁹ Ana de Castro OSÓRIO, *Às mulheres portuguesas*, (...), p. 44.

⁸⁰ Octave Uzanne sobre a genialidade feminina em Cesare Lombroso, veja-se Octave UZANNE, “Women artists and bluestockings”, in Janson GAIGER, Charles HARRISON, Paul WOOD, (coord.), *op. cit.* (1ª edição 1894).

⁸¹ O termo *new woman* é bastante complexo de ser definido, uma vez que cada autor que escreve acerca dele apresenta a sua interpretação da *nova mulher*. De acordo com a British Library foi utilizado pela primeira vez em 1894 pelas escritoras Sarah Grand (1873-1943) e Maria Louise Ramé (1839-1908) que assinava com o pseudónimo Ouida. Sarah Grand utilizou-o para reflectir acerca da dupla moral sobre os casamentos na sociedade vitoriana. Quando o termo se disseminou, começando a ser utilizado a um nível mais generalizado, caracterizava as mulheres que pretendem ser independentes e adquirir uma formação de qualidade, de modo a poder contribuir para a sociedade em que viviam.

⁸² Cf. Lillian BELL, “The new woman”, in *From a girl’s point of view*, Nova Iorque – Londres, Harper & Brothers Publishers, 1897.

⁸³ Cf. Júlio DANTAS, “As inimigas do homem”, in *As inimigas do homem*, (...).

⁸⁴ Charles Darwin na sua obra *A origem das espécies* caracteriza a inferioridade física do género feminino ao nível social, justificada pela incapacidade de as mulheres trabalharem, pois estas tinham a seu cargo a educação dos seus filhos. Darwin defende ainda que as mulheres eram intelectualmente inferiores, argumentando que foram poucas as mulheres se destacaram nas várias áreas do conhecimento. Actualmente sabemos que muitas mulheres que foram apreciadas enquanto artistas, escritoras, músicas. O facto de não serem mais deveu-se ao limitado acesso do género feminino a estas profissões.

imprensa, na literatura e na arte. Constituíram-se como alvo particular aquelas associadas aos movimentos sufragistas, sendo pejorativamente caracterizadas ao nível internacional como *Bluestockings*. Também em Portugal as mulheres que pretendiam uma mudança foram caricaturadas, mantendo uma abordagem semelhante às caricaturas realizadas a nível internacional. As mulheres portuguesas eram assim representadas, negligenciando as suas funções familiares, em ilustrações, de que é exemplo, entre outras, a publicada no jornal *O Zé* a 9 de Julho de 1912 (FIGURA 10).

1.4. Da literatura feminista

A literatura feminista considerava a educação uma ferramenta fundamental na luta pela igualdade dos géneros. Muitos autores reconheciam que apenas uma formação de qualidade permitiria ao género feminino ocupar uma posição activa na sociedade do período em estudo. Maria Amália Vaz de Carvalho (1847-1921), uma das mais importantes defensoras do ensino feminino, acreditava que a ignorância nunca tinha salvado a mulher⁸⁵, considerando o conhecimento como o meio para que mulher alcançasse a liberdade. A instrução recebida deveria estimular a sua criatividade, evitando abordar exclusivamente as funções associadas ao género feminino, contribuindo assim para que este se interessasse por outras áreas, que não aquelas relativas ao espaço habitacional⁸⁶.

A educação da mulher era vista como um investimento para o futuro, pois ela tinha como função ensinar os seus filhos, sendo, para tal, necessário estar preparada. De modo a apoiar a mulher na sua actividade de educadora, algumas autoras apresentaram obras nas quais exploraram os conteúdos a leccionar às crianças (designadamente do género feminino) do período em questão. Uma destas obras, *La Educación del Sentimento*⁸⁷, ilustra bem os valores que se pretendiam transmitir através da educação da mulher e que a literatura dita feminista pretendia ver alterada. Pilar Pascual de Sanjuán (1827-1899) procurou demonstrar às suas leitoras a importância do espaço habitacional enquanto ambiente predilecto do feminino, devendo este transmitir conforto e, sobretudo, agradar ao género masculino. A ideologia expressa nesta tipologia de obras contribuía, todavia, para divisão dos espaços, atribuindo às mulheres o ambiente doméstico e ao género

⁸⁵ Cf. Maria Amália Vaz de CARVALHO, “Carta I”, in *Cartas a Luíza (moral, educação e costumes)*, (...).

⁸⁶ Cf. John Stuart MILL, *The subjection of women*, 3ª ed., Londres, Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1870, p. 60 (1ª edição 1869).

⁸⁷ Cf. Pilar PASCUAL DE SANJUÁN, *La Educación del Sentimento*, Barcelona, Antonio J. Bastinos, 1889.

masculino a esfera pública. O género feminino permanecia assim encerrado na sua torre de marfim, sem grande utilidade para a sociedade em que vivia e da qual era parte integrante. Se por um lado os críticos expressavam o seu descontentamento perante esta realidade, que mantinha a mulher dependente dos privilégios que o género masculino lhe conferia, educando-a desde muito jovem para apenas construir uma família, estas vozes críticas eram, no entanto, as primeiras a ridicularizar aquelas que procuravam alterar a sua condição.

As feministas defendiam que a mulher deveria ter o pleno direito de escolha, à semelhança do que ocorria com o género masculino. Ou seja, pretendiam que as escolhas efectuadas pelas mulheres não fossem consideradas uma afronta aos valores da sociedade do período em questão⁸⁸. Em Portugal, de acordo com Olga Moraes Sarmiento da Silveira (1881-1948)⁸⁹, a maioria das mulheres continuava, contudo, indiferente perante as mudanças que as feministas exigiam, aceitando a submissão ao género masculino por este assegurar a satisfação das suas necessidades. Como consequência desta submissão, a mulher dos grupos sociais privilegiados permanecia passiva, vivendo rodeada de luxos e promovendo maioritariamente a sua vida social.

Perante as limitações enfrentadas pelas mulheres nesta conjuntura, poucas eram as actividades profissionais que elas poderiam desempenhar livremente. A prática da escrita (adquirindo contornos profissionais ou não) apresentava-se como uma possibilidade, sendo desenvolvida por algumas delas que assinavam os seus escritos, assumindo a sua autoria ou utilizando um pseudónimo. Tomando a forma de romances, diários, contos, a leitura e a escrita desenvolviam a imaginação da mulher, permitindo que esta combatesse a monotonia do quotidiano⁹⁰. A criatividade feminina era assim estimulada, originando em muitos casos importantes obras tanto literárias como artísticas. A produção intelectual feminina era, no entanto, quando comparada com aquela do género masculino, bastante limitada, pois eram poucas as mulheres que se afirmavam enquanto autoras. A escrita possibilitava que o género feminino tivesse um meio para expressar os seus pontos de vista, tendo a vantagem de poder ser produzida no ambiente doméstico. Não obstante as limitações por elas enfrentadas, várias mulheres desafiavam a conjuntura, promovendo uma actividade jornalística nos periódicos dedicados ao género

⁸⁸ Cf. Ana de Castro OSÓRIO, “Resposta a uma carta”, in *Às mulheres portuguesas*, (...).

⁸⁹ Cf. Olga Moraes Sarmiento da SILVEIRA, *op. cit.*

⁹⁰ Cf. Maria Amália Vaz de CARVALHO, “Carta IX”, in *Cartas a Luíza (moral, educação e costumes)*, (...).

feminino. Esta tipologia de imprensa⁹¹ tornou-se uma *rede de apoio mútuo e de intercâmbio intelectual*⁹², tendo como objectivo a partilha de conhecimento, não só ao nível das modas (conforme a crítica afirmava), mas também da literatura, da música e da gestão do lar. Através destes periódicos, as autoras divulgaram as suas produções, possibilitando o seu acesso a um público alargado. A imprensa periódica contribuía assim para a construção da nova identidade feminina que começava a influenciar as leitoras.

Ao ocuparem profissões que não eram consideradas adequadas à sua condição, as mulheres começavam lentamente a quebrar os estereótipos a elas associados. Todavia, o género masculino permanecia receoso e ridicularizava as mulheres que promoviam acções para melhorar a condição feminina. Os homens continuavam a valorizar a beleza física face à capacidade intelectual do género feminino, possibilitando situações como a descrita por Júlio Dantas no seu pequeno conto *Jus Suffragii*⁹³. No qual o autor reconhece que o intelecto da mulher com quem conversa não poderia ser mais interessante do que os tornozelos revelados pela sua indumentária. Ou seja, a mulher continuava a ser julgada pela sua aparência, devendo esta ser estimulada e utilizada no quotidiano com o intuito de alcançar os seus objectivos. O autor acima mencionado aceitava que o género feminino exercesse determinadas funções nas quais a aparência física era uma característica determinante. Entre essas profissões, a diplomacia era considerada uma carreira adequada às mulheres particularmente belas, na qual elas fariam uso da sua beleza para ter sucesso nas negociações⁹⁴. Perante as opiniões apresentadas pelos seus críticos, as feministas reconheciam que as suas reivindicações eram justas e necessárias. Elas acreditavam que através da normalização da presença da mulher em determinadas funções, demonstravam que tinham, tal como o género masculino, capacidade intelectual para desempenhar uma posição activa na sociedade. Em verdade, a actual condição feminina é também consequência das acções empreendidas por estas mulheres, que especialmente em Portugal, são muitas vezes esquecidas. É certo que no panorama nacional a causa feminista não tomou as mesmas dimensões que no Reino Unido ou em França, no entanto as feministas portuguesas estavam atentas às reivindicações efectuadas na Europa, e pretendiam que os seus pares saíssem da letargia em que viviam.

⁹¹ Como exemplo desta tipologia de imprensa veja-se *Jornal das Senhoras: semanário ilustrado colaborado por damas*, Ano I, nº 1-3, 1896.

⁹² Cf. Paulo Armando da Cunha SILVESTRE, *op. cit.*, p. 35.

⁹³ Cf. Júlio DANTAS, “Jus Suffragii”, in *As inimigas do homem*, (...).

⁹⁴ Cf. Júlio DANTAS, “A mulher diplomata”, in *As inimigas do homem*, (...).

A questão da igualdade dos géneros ocupou a totalidade do arco temporal em estudo. No entanto, o seu debate remete-nos para contributos anteriores, nomeadamente para o filósofo John Stuart Mill (1806-1873). Este reconhecia que era essencial repensar a natureza feminina, uma vez que esta se tratava de um conceito artificial, resultante de uma repressão forçada⁹⁵, que não permitia o progresso do género feminino na sociedade. Com base no pensamento desenvolvido por Stuart Mill, as feministas e os seus apoiantes desencadearam o processo que tinha como objectivo alterar a visão que a sociedade tinha sobre a natureza feminina. O modo como o género feminino era observado resultava de um cânone construído com base em fontes literárias, em contributos artísticos e nas várias teorias médicas, não correspondendo, de todo, à realidade que o género feminino enfrentava no seu quotidiano. Foi nesse sentido que várias autoras reflectiram acerca da *woman question* (questão feminina), tendo como objectivo a construção da nova identidade da mulher. Sarah Grand (1854-1943)⁹⁶ considerava que o final do século XIX era o momento ideal para a mudança de paradigma, pois as mulheres finalmente compreendiam que a sua condição deveria ser objecto de uma reformulação com o intuito de abandonarem a posição passiva em que viviam.

Muitas mulheres já não se reviam no ideal feminino transposto para a obra de arte, na qual eram representadas como *anjos do lar*, realizando as suas actividades quotidianas, dividindo o tempo entre a leitura, os bordados, ou qualquer actividade que explorasse a sua capacidade criativa, por exemplo a pintura, a música, ou a escrita. Portanto, o género feminino começava lentamente a conquistar o espaço exterior, no qual realizava actividades até aqui associadas ao género masculino. Nesse sentido, certos desportos por elas praticados contribuía para promover a mudança do ideal de feminilidade. No panorama internacional verificamos o aumento da representação das mulheres que andam de bicicleta e usam calças, servindo estas de inspiração para as ilustrações que compunham as capas de vários periódicos. Este tipo de actividade, ao contribuir para a mudança da indumentária considerada feminina, desafiava, simultaneamente, os estereótipos relacionados com o género feminino. Também em Portugal encontramos representações de mulheres que andam de bicicleta, sendo estas retratadas nas revistas especificamente dedicadas a este assunto (FIGURA 11). Não obstante a necessidade de uma indumentária mais cómoda, as mulheres portuguesas mantinham o uso de saias

⁹⁵ Cf. John Stuart MILL, *op. cit.*, p. 38-39.

⁹⁶ Cf. Sarah GRAND, “The new aspect of the woman Question”, *The North American Review*, Vol. CLVIII, n.º 448 (1894).

quando andavam de bicicleta. Apesar das limitações, as mulheres ciclistas em Portugal colaboraram também na melhoria da condição feminina, na medida em que não permaneceram limitadas aos valores de feminilidade aceites pela sociedade.

O movimento feminista ao exigir mudanças profundas provocou consequências que se materializaram na obra de arte, sobretudo ao nível da caricatura. Por ser um género mais permissivo, a ilustração com contornos caricaturais tornou-se um importante espaço para a reflexão sobre as alterações da condição feminina. Os artistas fizeram das feministas o alvo mais desejado, questionando não só as suas exigências sobre o direito de voto, como outros temas. Os periódicos dedicados à sátira tornaram-se um importante meio de estudo, abordando, entre outros problemas da sociedade, as questões do género feminino. Desde logo a ilustração *burocracia feminina* (FIGURA 12), faz a inversão dos géneros, apresentando a mulher vestida com uma indumentária de sair, deixando o homem a tratar da vida doméstica. Esta temática tornou-se profícua, multiplicando-se ao longo dos anos, o que demonstra a importância das mudanças defendidas pelas feministas. A moda feminina que com o início do século XX foi objecto de uma reformulação, não poderia deixar de ser explorada ao nível da ilustração humorística. Não só o encurtar das saias, mas também a masculinização da indumentária feminina, inspirava os artistas a utilizá-las como tema das suas caricaturas. Destacamos como exemplo Emmerico Nunes (1888-1968), que nos apresenta uma cena na qual o filho confunde quem será o seu pai e a sua mãe, devendo-se ao modo como as mulheres modernas se apresentavam, designadamente nos anos vinte, usando os cabelos cortados *a garçonne* e fumando cigarrilhas. O artista vai ainda mais longe e hiperboliza a masculinização da indumentaria da mulher, vestindo-a com um *smoking*, à semelhança do seu marido (FIGURA 13).

A caricatura, quando comparada com a pintura, apresenta uma visão mais próxima da realidade, ela demonstra-nos, com grande clareza, as questões divergentes da sociedade do período em estudo. A caricatura contribuía, todavia, para ridicularizar a causa das mulheres que pretendiam melhorar a condição do género feminino. Visto que a publicação de caricaturas permitia a sua rápida dispersão pelo público que consumia esta tipologia de periódico, possibilitando, assim, a criação de novos estereótipos associados ao género feminino. A imprensa periódica promovia ainda uma campanha que vinculava ao género feminino determinadas características relacionadas com estereótipos antigos, nomeadamente a associação da mulher com a beleza. Os artistas dedicavam-se a representar a mulher como alguém que recorria à sua aparência para seduzir o género

masculino, obtendo diversas vantagens. Esta continuava a ser considerada como alguém que usaria todos os meios com o intuito de alcançar determinado objectivo. Assim, o género feminino era retratado, por exemplo, como adúltero (FIGURA 14) ou consumista (FIGURA 15), sem demonstrar qualquer remorso perante as suas acções.

Não obstante as críticas, as feministas continuavam a produzir teoria e a promover acções, tendo em vista a melhoria da condição feminina. Ainda que os seus contributos fossem considerados chocantes, ou inaceitáveis para a conjuntura em que viviam, estas mulheres persistiram, apesar de serem ridicularizadas não só ao nível da literatura, mas também da arte. A produção artística tornava-se assim um meio de resposta às reivindicações efectuadas pelo movimento feminista. No entanto, a obra de arte servia igualmente para valorizar as mulheres que não se reviam nos antigos modelos que as caracterizavam. Nesse sentido, várias artistas utilizaram a sua criatividade para promover a normalização dos comportamentos considerados desviantes no período em questão. A História de Arte, todavia, permitiu que estas artistas fossem menos apreciadas, utilizando como argumento a falta de inovação aplicada nas suas obras. Recentemente, muitas destas mulheres têm vindo a ser redescobertas por parte dos historiadores de arte, e até mesmo do grande público. Entre aquelas que apoiaram a reformulação dos valores associados ao género feminino, destacamos uma das artistas que tem vindo a ser esquecida pela historiografia de arte - Romaine Brooks (1874-1970)⁹⁷. O modo como a artista se fez retratar (FIGURA 16) demonstra, desde logo, a sua inconformidade com os ideais de feminilidade do período em questão. Brooks apresenta-se vestindo um casaco comprido, que em vez de valorizar a sua silhueta, anula-a, remetendo o observador para a indumentária característica do género masculino. Várias das suas obras fazem, à semelhança da caricatura, uma reversão dos géneros, no entanto em vez de ridicularizarem os seus pares glorificam-nos. A sua pintura apresenta-se assim como um espaço de reflexão, no qual o género feminino se mostra independente, relacionando-se com o ideal de *nova mulher*, defendendo uma imagem de feminilidade que enaltecia o desenvolvimento das capacidades físicas e intelectuais. Ao colocarem em causa a ideologia de género do tempo em que viviam, as feministas abriam o caminho para conferir à mulher um conjunto de direitos, que sem elas e, muito menos sem a sua coragem, seria possível.

⁹⁷ Sobre Romaine Brooks veja-se Whitney CHADWICK, “Modernist Representation: The Female Body”, in *Women, Art and Society*, 6ª ed., Londres, Thames & Hudson, 2020, pp. 308-313 (1ª edição 1990).

1.5. Da moda

A moda condicionava em grande parte a existência do género feminino durante o período em estudo. O vestuário encontrava-se, tal como actualmente, presente desde a nascimento até à morte, sendo objecto de constante escrutínio com base em conceitos de pudor, de decência, ou até mesmo de elegância. A sujeição à *ditadura* da moda era uma exigência para qualquer mulher que desejasse pertencer à alta sociedade, devendo para tal estar informada das mais recentes tendências e, naturalmente, segui-las. O modo como a mulher se apresentava dizia muito acerca dela, pois o risco de ser considerada ridícula era iminente, caso não se adequasse aos modelos estéticos do período.

A vivência do género feminino procurava transmitir o gosto pelo luxo, pelas roupas elegantes, pela cultura dos bailes, mas, especialmente, condicionava-o através do vestuário que limitava as suas actividades quotidianas. Ao recordar a sua infância, Cláudia de Campos revela ao leitor o culto desenvolvido em torno da moda que era ensinado de mãe para filha, apresentando-o como fonte das alegrias e tristezas deste período⁹⁸. A transmissão deste gosto evidenciava, todavia, a frivolidade da formação feminina, permitindo que as educandas considerassem o vestuário como o elemento mais importante da sua vida⁹⁹. Como consequência desta situação, o género feminino permanecia intelectualmente limitado, ocupando o seu tempo exclusivamente com os assuntos considerados *mundanos*. Perante as exigências sobre a reformulação dos valores ensinados às mulheres, a literatura, a arte e até mesmo a comunicação social reiteravam, inevitavelmente, a associação destas ao consumo da moda.

Este paradigma não podia, no entanto, ser dissociado do género feminino, uma vez que ele contribuía (muito) para o desenvolvimento das indústrias relacionadas com o mundo da moda. Ao longo do arco temporal por nós estudado, multiplicaram-se as produções artísticas que destacaram as várias lojas que preenchiam os percursos das mulheres dos grupos sociais privilegiados. A importância do género feminino para o comércio da moda e dos vários elementos que compunham o vestuário era destacada não só ao nível da arte, mas também em vários géneros literários, entre os quais os relatos de viagem¹⁰⁰. As mulheres dispunham assim de um grande universo de escolha, que era

⁹⁸ Cf. Cláudia de CAMPOS, “Carlota Brontë”, in *Mulheres: Ensaio de Psychologia Feminina*, Lisboa, M. Gomes Editor, 1895, p. 62-64.

⁹⁹ Cf. Pilar PASCUAL DE SANJUAN, “Orgullo, vanidad, soberbia.”, in *op. cit.*, pp 74-75.

¹⁰⁰ Veja-se, por exemplo, o relato da princesa Marie Rattazzi (1831-1902) em Marie RATAZZI, “Lettre seizième”, in *Le Portugal a vol d’oiseau: portugais et portugaises*, Paris, A. Degorce-Cadot, Éditeur, 1879.

ainda complementado com a compra de tecidos, de modelos e de acessórios nos mercados internacionais. A moda tornava-se, como tal, uma das principais preocupações no âmbito da vida social. Segundo Gómez Carrillo (1873-1927)¹⁰¹, o género feminino era agora apreciado pela elegância demonstrada através do vestuário, em detrimento da beleza física. Para Carrillo esta mudança de critério era motivada pela diversificação das possibilidades de composição da indumentária. Não devemos, no entanto, ignorar os desenvolvimentos verificados ao nível das indústrias da cosmética ou até mesmo da medicina. Estas tinham como objectivo auxiliar a mulher a alcançar os ideais da beleza física do período. A sua valorização está de tal modo enraizada na sociedade desta época, que observamos uma padronização da representação das mulheres na obra de arte, conjugando, simultaneamente, a beleza física e a elegância do vestuário.

As questões da indumentária feminina, pela sua complexidade, foram objecto de reflexão em diversas obras, nas quais os autores (tanto masculinos como femininos) exploraram a evolução do mundo da moda, instruindo as suas leitoras para que fossem capazes de acompanhar as novas tendências. Não obstante o elogio da feminilidade como característica fundamental de qualquer *toilette*, o género feminino teria de ter em atenção outros aspectos. A roupa disposta sobre o seu corpo era considerada uma segunda pele, um meio de expressão mais eloquente do que a própria mulher, devendo materializar a sua personalidade¹⁰². Nesse sentido, Mary Eliza Jou Haweis (1852-1898) acredita que a indumentária utilizada pela mulher ilustra um gosto pessoal, contribuindo para a construção da sua imagem, valorizando-a através da beleza do vestuário apresentado. Enquanto Haweis apreciou o uso da moda como meio de expressão individual, outros autores ridicularizaram as mulheres que revelavam os seus gostos. Por exemplo, Fialho de Almeida na sua obra *Os Gatos*¹⁰³ caracterizava como hilariantes as mulheres que escolhiam as suas *toilettes*, em detrimento da opinião das modistas.

A moda tornava-se um espaço de expressão para uma estética própria, mas muito limitada. E ainda que a maioria dos autores reconhecesse na indumentária um meio de demonstração da personalidade da sua utilizadora, a formatação do vestuário não permitia grandes desvios das normas socialmente aceites. Em verdade, a mulher vestia-se não para

¹⁰¹ Cf. E. GÓMEZ CARRILLO, *Psicología de la moda femenina*, Madrid, R. Péres Villavicencio Editor, 1907, pp. 16-23.

¹⁰² Cf. Mary Eliza Jou HAWEIS, “The importance of dress”, in *The art of beauty*, Londres, Chatto & Windus, 1883.

¹⁰³ Cf. Fialho de ALMEIDA, *Os Gatos*, 6ª ed., Vol. VI, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1933, pp. 101-103 (1ª edição 1889-1894).

si mesma, mas para conferir ao observador um grau de prazer visual. Este facto era assumido não só pelos seus pares como pelo género masculino¹⁰⁴. Como consequência desta ideologia, o vestuário deveria ser considerado como um importante contributo para o exercício da influência do género feminino na vida social do período em questão. A indumentária comportava não só o traje, mas também as jóias, os chapéus, as luvas, e todos estes elementos eram tidos como essenciais, não podendo ser descurados na construção das várias *toilettes*. A necessidade de controlar a mulher nas várias situações em que estava exposta ao escrutínio da sociedade, motivou a produção de obras que oferecessem às suas leitoras um apoio para que o modo como estas se apresentavam respeitasse a elegância que lhes era exigida. Essas obras revelam ao actual leitor uma visão muito clara das limitações impostas ao género feminino durante o arco temporal em questão. Se por um lado a mulher deveria ser lembrada pelo que vestia, a sua indumentária não poderia demonstrar excentricidade¹⁰⁵. É certo que o vestuário evidenciava o género feminino como a atracção da vida social deste período, contudo, ao olharmos para as recomendações efectuadas para os restantes momentos da vida feminina, verificamos uma tendência para anular o *glamour* através da moda. Florence Hartley (?-?)¹⁰⁶ aconselha as mulheres que quando saíssem à rua deveriam usar uma *toilette* simples, evitando serem caracterizadas como excêntricas. No seguimento dos aspectos defendidos por Hartley, também Maria Amália Vaz de Carvalho¹⁰⁷ realça a importância do uso de cores escuras, chapéus médios e penteados simples, tornando o género feminino praticamente invisível e, como tal, incólume de qualquer crítica.

A limitação de que as mulheres eram alvo, era não só resultante do tempo ou do meio em que viviam, mas também da indumentária que usavam. A constante sujeição às várias camadas de roupa contribuía para a contenção dos gestos e, em última instância, caracterizava o modo de estar do género feminino na conjuntura de que era parte integrante. As escolhas efectuadas pelas mulheres, tanto no âmbito do vestuário como dos acessórios, demonstravam a capacidade de apresentar uma estética própria. Como exemplo, a fotografia de Aurélia de Sousa, na qual se fez retratar diante da sua cómoda,

¹⁰⁴ Cf. Lillian BELL, “The philosophy of clothes”, in *op. cit.*

¹⁰⁵ Cf. Florence HARTLEY, “The dress”, in *The ladies’ book of etiquette and Manual of Politeness. A complete handbook for the use of the lady in polite society*, Boston, G. W. Cottrell Publisher, 1860.

¹⁰⁶ Cf. Florence HARTLEY, “Conduct in the street”, in *op. cit.*

¹⁰⁷ Cf. Maria Amália Vaz de CARVALHO, “Do tacto e da correcção individual”, in *A arte de viver em sociedade*, Lisboa, Livraria de António Maria Pereira Editor, 1895.

vestindo-se de preto (FIGURA 17). Emília Vasconcelos¹⁰⁸ destaca esta fotografia referenciando a cor preta, enquanto símbolo não só do silêncio imposto às mulheres, mas também da dignidade que estas deveriam apresentar. A indumentária escolhida pela artista protegia-a dos críticos que hostilizavam as mulheres que, tal como ela, pretendiam ter uma posição activa na sociedade. Esta indumentária era ainda ilustrativa da sua condição, uma mulher com uma carreira artística e, conseqüentemente, capaz de intervir no panorama cultural. Nesse sentido, a escolha efectuada ao nível do vestuário ilustra acima de tudo a necessidade de se mostrar como uma mulher elegantemente vestida, mas cuja elegância não é ostentativa. A contenção verificada na indumentária de Aurélia de Sousa contrasta com os livros dispostos sobre a sua cómoda. A sua personalidade não é demonstrada através do vestuário, mas pela sua capacidade intelectual e artística. Vários artistas representaram mulheres vestidas de preto, mostrando tristeza, melancolia ou até mesmo luto¹⁰⁹. Quando Coco Chanel (1883-1971) criou o seu famoso *Little dress* (1926), o paradigma da cor preta na moda mudou por completo, face ao contexto em que a *designer* lançou o seu novo figurino, no qual esta cor era utilizada pelas viúvas francesas no seguimento da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e da gripe espanhola (1918-1920). Chanel defendia que a austeridade das suas linhas e o uso do preto valorizavam a personalidade da modelo. No entanto, a cor preta foi ainda utilizada por várias mulheres que ousaram desafiar a sua condição. Por exemplo, algumas sufragistas, entre as quais Olga Morais Sarmiento da Silveira (FIGURA 18) ou Carolina Beatriz Ângelo (1878-1911), posaram para os seus retratos oficiais vestindo de preto. Também as mulheres intelectuais se fizeram representar de preto, foi o caso de Carolina Michaëlis (FIGURA 19) ou Florbela Espanca (1894-1930). A cor preta era, portanto, sinónimo não só de elegância, mas também de gosto pessoal e, em certa medida, de inconformidade.

A evolução da moda permitiu uma maior liberdade dos gestos, contudo, não ofereceu a solução para os problemas da condição feminina. Com o princípio do século XX a indumentária feminina era objecto de uma reformulação, todavia, as mudanças verificadas não respeitavam o ideal de feminilidade anteriormente valorizados. Num Portugal ainda muito conservador, as novas tendências eram consideradas aberrantes, sendo, como tal, alvo da crítica que se materializava em diversas caricaturas. Por exemplo, o uso de saias curtas (FIGURA 20) era pejorativamente observado pelas vozes

¹⁰⁸ Cf. Emília Albertina Sá Pereira de VASCONCELOS, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁹ Cf. Emília Albertina Sá Pereira de VASCONCELOS, *op. cit.*, p. 35.

conservadoras que caracterizavam a nova tendência como exagerada ou, até mesmo, indecente. As mulheres representadas nestas caricaturas, apesar das críticas de que eram alvo, nomeadamente na ilustração (FIGURA 21) realizada por Jorge Barradas (1894-1971), não demonstravam qualquer remorso sobre o modo como se apresentavam. Nesta obra produzida para o jornal caricatural *O riso*, a imagem adquire uma maior expressão através do texto que a acompanha. No entanto, conforme referimos, a figura feminina caminha altivamente, ignorando as críticas proferidas pelos indivíduos do género masculino. Os críticos receavam que o ideal de feminilidade, tão valorizado através dos modelos que escondiam e amparavam o corpo se perdesse por completo. Face à crítica de que foram alvo, as mulheres modernas utilizaram a moda como uma ferramenta para a melhoria a sua condição. Nesse sentido, ao vestirem tanto saias curtas, como linhas direitas, apresentavam um gosto próprio e, simultaneamente, desafiavam os seus críticos. Para além da caricatura, estas mulheres foram também julgadas ao nível da literatura. Júlio Dantas¹¹⁰ questionava a viabilidade das novas modas, que considerava demasiado sugestivas, mas que se impunham através da sua vulgarização verificada pela submissão da mulher à ditadura da moda.

As novas silhuetas começaram, no entanto, a disseminar-se e lentamente entraram no quotidiano das mulheres como sinónimo de elegância, substituindo, assim, as antigas que potencializavam a hipertrofia do corpo feminino. A imprensa periódica adquiriu uma importante função, visto que possibilitava o acesso a fotografias e ilustrações, representando modelos vestindo estes novos figurinos. Ao longo dos anos vinte a comunicação social ofereceu às suas leitoras todo um conjunto de artigos que exploravam as várias componentes da moda: desde o vestuário, às jóias, aos penteados, às luvas, entre outros aspectos. Ao olharmos para estes artigos, publicados em periódicos como a *Ilustração*, *Voga* ou *ABC*, obtemos uma visão muito clara das mudanças verificadas ao nível da indumentária feminina. A contenção dos acessórios era agora apreciada, sendo estes utilizados em pontos estratégicos. Observamos igualmente uma maior atenção das autoras sobre um conjunto de acessórios que até ao momento não mereciam tanto destaque na imprensa, como o calçado, as luvas e os sacos nos quais as mulheres guardavam os seus pertences.

¹¹⁰ Cf. Júlio DANTAS, “Eva standartizada”, in *As inimigas do homem*, (...).

A disseminação dos novos modelos através da comunicação social perpetuava a estandardização do vestuário, mas possibilitava também a evolução da moda, observando-se uma maior liberdade concedida ao corpo da mulher. Também o feminismo contribuiu para a mudança da moda, tal como Gomez Carrillo referiu¹¹¹. Contrariamente ao que os críticos do movimento feminista pensavam, este não defendia a cessação da beleza e da sumptuosidade da indumentária feminina, muito pelo contrário. O feminismo permitiu que as mulheres pudessem expressar livremente os seus gostos pessoais, estimulando conjuntamente a moda e todos os elementos a ela associados. As mulheres permaneceriam como uma importante fonte de inspiração, alavancando o mercado de *maisons* como a Lanvin, a Paquin¹¹² ou a Poiret¹¹³, paradigmáticas na mudança do vestuário feminino. As experiências efectuadas pelos vários *designers* no início do século contribuíram para que as mulheres beneficiassem de uma maior liberdade do vestuário, o que possibilitou a melhoria da condição feminina. Perante as críticas, as várias mulheres que escolheram vestir estes novos modelos, não só aquando do seu surgimento, mas também nos anos subsequentes, destruíram os estereótipos a elas associados, construindo assim um novo ideal de feminilidade sobre o qual a indústria da moda começaria a trabalhar.

¹¹¹ Cf. E. GOMEZ CARRILLO, *op. cit.*, pp. 27-29.

¹¹² Apesar de muitas vezes ignorada, Jeanne Paquin (1869-1936) foi uma das mais importantes *designers* da denominada alta-costura do início do século XX. Com uma das maiores *maisons* do mundo, Jeanne assumiu a função de principal designer. Foi em 1905 através das suas campanhas publicitárias que Jeanne Paquin lançou uma silhueta renovada para a sua colecção de Inverno. A *maison* apresentava agora vestidos com saias estreitas e com a linha de cintura abaixo do peito, citando a famosa linha império tão apreciada durante o período napoleónico. À semelhança do sucedido no início do século XIX, Jeanne ditava com a sua criação o abandono do vestuário extremamente estruturado considerado como a norma da moda feminina. Tal como Coco Chanel, também a designer seria a sua melhor modelo, privilegiando nas suas peças o conforto. Foram as criações de Jeanne que possibilitaram a aceitação dos modelos que Poiret viria a implementar. Não obstante as inovações, a *maison* Paquin manteve o uso dos corpetes, promovendo a modificação do corpo feminino, justificando a sua opção por motivos de aceitabilidade e respeitabilidade das suas criações. Sobre a *maison* Paquin veja-se Cassidy ZACHARY, April CALAHAM, “Freeing the body: the birth of modern dress”, in *Dressed: the history of fashion*, Mar. 2018 <https://open.spotify.com/episode/0iGfVCRmxwkPejrzkLJ9v?si=icYiGGaATnm-lkNdR54cOQc> (17 Mar. 2021).

¹¹³ Paul Poiret (1879-1944) fez do cerne da sua obra a libertação do corpo feminino do corpete. A sua produção tinha como objectivo chocar. Inspirado pelos ideais greco-romanos começou por apresentar uma colecção em que o uso de corpete era opcional, ao fazê-lo colocava um fim às convenções em torno do vestuário que haviam precedido a sua produção. Poiret privilegiava a simplicidade verificada no *kaiton* grego ou no *kimono* japonês, compondo as suas criações através da geometrização das formas. O *designer* declarava (após o estudo de esculturas gregas), como ponto de apoio das suas criações os ombros. Este aspecto foi completamente revolucionário, pois anteriormente este apoio era feito através do corpete na cintura. Sobre Paul Poiret veja-se Cassidy ZACHARY, April CALAHAM, “The king of fashion: Paul Poiret”, in *Dressed: the history of fashion*, Abr. 2018 https://open.spotify.com/episode/69WmVaO6H6MZjtmRM0fqIy?si=WX3gLOM5SnWo_yeaEGe7Dg (17 Mar. 2021).

1.6. Dos manuais de etiqueta

A mulher, ao ser considerada um ser inferior, quando comparada com o homem, era educada para aceitar a constante dependência de um indivíduo do género masculino: de um pai, de um irmão e, sobretudo, de um marido. O casamento era visto como o pináculo da existência do feminino, conseqüentemente desde muito jovens que as meninas eram instruídas para saber agradar, aprendendo a apreciar a leitura dos romances, a música e em certa medida a arte, sendo estas reconhecidas como características da esposa ideal. As suas ambições eram, no entanto, reprimidas não devendo almejar uma carreira no universo intelectual. A sua formação privilegiava, aliás, o desenvolvimento de competências que conferissem prazer ao outro em detrimento de si mesma.

Com o final da centúria o paradigma começava a registar alterações. Mary Cassatt (1844-1926), retrata a sua mãe a ler o periódico *Le Figaro* (FIGURA 22), desenvolvendo uma actividade intelectual. Esta obra revela-nos que a mudança estava a acontecer, ainda que lentamente. E apesar da imagem da mulher leitora adquirir uma conotação negativa em relação à modernidade, nomeadamente através daquelas que caíam na susceptibilidade da ficção romântica¹¹⁴, a artista representa uma mulher que lê as notícias e se interessa pela realidade em que se insere, demonstrando o seu desejo de estar informada. Enquanto artista feminina, Cassatt utilizou a sua obra para reflectir sobre as mudanças verificadas na vida do género feminino. A artista, ao assumir as limitações impostas a si e aos seus pares, trabalhou sobre aquilo que melhor dominava: o universo doméstico, no qual explorou a vida feminina nas suas várias tarefas. No entanto, perante os temas considerados, as mulheres por ela representadas materializam o elogio das mudanças que se começavam a verificar ao nível da condição feminina, e que eram muitas vezes ignoradas pelos pintores masculinos: as mulheres que se interessam pelo universo intelectual (FIGURA 22), as que trabalham, (FIGURA 23), a maternidade enquanto actividade central da vida feminina (FIGURA 24), entre outros aspectos.

Através dos conteúdos veiculados por meio desta tipologia literária as mulheres aprendiam os preceitos que a sociedade apreciava nelas. Estava subjacente que, se seguissem as indicações dos vários autores, tornar-se-iam perfeitas donas de casa, boas esposas, óptimas educadoras e excelentes anfitriãs. Estas obras serviram igualmente para que os seus autores pudessem reflectir sobre a condição feminina, debatendo questões

¹¹⁴ Cf. Griselda POLLOCK, “On Mary Cassatt’s reading *le figaro* or the case of missing women”, in *Looking back to the future: essays on art, life and death*, Amesterdão, G+B Arts International, 2001.

fracturantes na sociedade do período em questão. Em Portugal, Maria Amália Vaz de Carvalho, utilizou várias das suas obras para analisar a situação dos seus pares, defendendo a necessidade de uma mudança tendo em vista a igualdade intelectual do género feminino para com o masculino.

Enquanto os manuais de etiqueta formatavam a vivência das mulheres durante o período em estudo, reconhecemos a necessidade de considerar algumas perspectivas mais pessoais, recorrendo para tal a outros géneros literários. Nesse sentido, procedemos à reunião e à observação de diversos álbuns de recortes que se constituem, em certa medida, como uma materialização do quotidiano destas mulheres. Estes álbuns adquiriram, pelo final do século, especial popularidade, sendo a sua produção encorajada¹¹⁵. Para além de respeitarem o ideal sentimentalista mencionado por Virgílio de Almeida¹¹⁶, que refere a utilização destes livros enquanto *relicário*, no qual as mulheres colavam ou redigiam contos, confissões, poesia, na esperança de que estes fossem apreciados pelos seus pares, ao longo da nossa investigação verificámos que estes álbuns serviam diversos propósitos. Observámos vários exemplares internacionais, nomeadamente norte-americanos, que foram utilizados como um relato visual da vida quotidiana de mulheres que frequentaram universidades. Estes livros tornaram-se assim um espaço para as memórias destas, sendo constituídos de modos distintos, designadamente através de fotografias (FIGURA 25), de objectos (FIGURA 26) ou de textos (FIGURA 27).

No panorama nacional a dificuldade de encontrar álbuns desta tipologia tornou-se uma realidade, devido não só às limitações impostas pela pandemia do COVID-19, mas também porque grande parte deles permanecem na posse das respectivas famílias. Aqueles que tomámos em consideração foram por nós encontrados no mercado de arte, constituindo um pequeno núcleo quando comparado com o *corpus* disponível online relativo à realidade internacional. Em Portugal, o universo identificado consiste sobretudo em álbuns de autógrafos e recordações, apresentando, para além de assinaturas, desenhos de vários artistas, bem como partituras. Exemplares como o pertencente a D. Maria Amélia de Carvalho, Condessa de Burnay, revelam ao observador uma intensa vida social e intelectual ao longo dos anos da sua vida, contendo contributos de artistas como Rafael Bordalo Pinheiro (FIGURA 28), Rei D. Carlos (1863-1908) enquanto Duque de Bragança

¹¹⁵ Cf. Virgílio de ALMEIDA, “O álbum d’uma senhora”, *A luz: jornal académico e literário*, ano I, nº 7, 1908.

¹¹⁶ *Idem*.

(FIGURA 29) ou Almada Negreiros. Outros álbuns construídos por mulheres portuguesas, como D. Carolina Maria Corrêa Henriquez, (1877-1953), para além de conter desenhos de importantes artistas do tempo, apresenta igualmente pequenas composições poéticas da autoria de D. Maria Godim, revelando o interesse na produção literária dos seus pares. Esta tipologia de objecto torna-se, como se referiu, um testemunho material da vivência do género feminino, caracterizando os seus círculos intelectuais, oferecendo-nos uma visão de proximidade das várias figuras que compuseram a vida destas mulheres. Ao observarmos estas peças obtemos um ponto de vista livre de qualquer aparato que demarcava os diversos momentos sociais da vivência dos grupos privilegiados da sociedade deste período.

Contrariamente aos manuais de etiqueta, caracterizados por um grande pragmatismo, estes álbuns eram construídos de um modo completamente livre, adaptando-as, neste caso, ao gosto da sua autora. Eles retratam a vida destas mulheres e como elas exerceram a sua influência no panorama social do seu tempo, demonstrando o seu interesse sobre vários assuntos, entre os quais a arte (FIGURA 30). O seu conteúdo ilustra ainda o interesse pelo ideal de feminilidade do período em questão, evidenciado, por exemplo, através de recortes sobre culinária, (FIGURA 31), ou alusões a motivos florais (FIGURA 32). Estes livros serviram igualmente para a legitimação de novos ideais, questionando, simultaneamente, a condição feminina à época¹¹⁷.

A vivência do género feminino era constantemente controlada, não só pelos seus familiares, mas também pelas normas sociais. Seria impensável que uma mulher pensasse desobedecer ao decoro que lhe era exigido. Para a apoiar na sua jornada, os manuais de etiqueta assumiam-se como um guia fundamental, pois continham uma norma para praticamente todas as situações, por exemplo: os modos de vestir, como preparar as festas, os jantares, todo um conjunto de aspectos que as mulheres deveriam ter em consideração para corresponder às expectativas que a sociedade tinha delas. Para a presente dissertação tivemos em conta diversos manuais redigidos entre 1833¹¹⁸ e 1889¹¹⁹. É certo que propusemos que a nossa investigação se iniciasse em 1880, no entanto quisemos compreender se as perspectivas sobre o género feminino tinham vindo a ser alteradas com

¹¹⁷ Sobre a retórica destes álbuns veja-se Amy L. MECKLENBURG-FAENGER, *Scissors, paste and social change: the rhetoric of scrapbooks of women's organizations, 1875-1930*, Tese de Doutoramento em Filosofia apresentada à Ohio State University, 2007.

¹¹⁸ Cf. Elizabeth SANDFORD, *Woman in her social and domestic Character*, Boston, Leonard C. Bowles, 1833.

¹¹⁹ Cf. Pilar Pascual de SANJUÁN, *op. cit.*

o passar do tempo. Com o início do século XX os manuais de etiqueta permaneceram como um género literário a ter em consideração, sendo redigidos não só para dotar a mulher das melhores capacidades enquanto elemento da sociedade¹²⁰, mas também, englobando as questões da economia doméstica¹²¹. Poderíamos acreditar que durante o século XX a condição feminina seria menos limitada por esta tipologia de literatura, no entanto estaríamos enganados. Não esqueçamos que durante o período do Estado Novo a mulher foi alvo de uma produção propagandística que reiterava a sua importância no contexto familiar, espaço privilegiado para o exercício da sua influência. Consequentemente, a literatura de etiqueta, nos seus variados formatos, procurou dar resposta às necessidades da mulher deste período. Verifica-se a sucessiva reedição de manuais datados do final do século XIX e inícios do século XX¹²², facto que demonstra que os valores associados ao género feminino pouco ou nada haviam sido alterados. Seria necessária a revolução de 25 de Abril de 1974 para que a mulher pudesse beneficiar de uma significativa mudança na sua condição em termos sociais e políticos.

A liberalização do acesso à riqueza possibilitou, durante o século XIX, a difusão dos manuais de etiqueta. Com efeito, a necessidade de um sentimento de pertença à sociedade elegante motivava o consumo deste género literário. Este não era, todavia, exclusivamente destinado à nova burguesia. Quem frequentava a vida social era objecto do constante escrutínio do outro, como tal o perigo de qualquer desvio das noções de civilidade vigentes era iminente. Estes manuais destinavam-se sobretudo ao género feminino, porque a vida social era o seu espaço de influência. Através do estudo destas obras obtemos uma melhor compreensão da obra de arte, pois reconhecemos as dificuldades a que o género feminino foi sujeito.

Existem alguns pontos comuns nos manuais por nós consultados. Todos eles afirmam a necessidade de a mulher viver para a sociedade que a rodeia. O que justificava que ficasse a seu cargo a organização da vida social no âmbito do espaço habitacional:

¹²⁰ Veja-se *O Livro da Mulher* que à semelhança dos anteriores manuais de etiqueta oferece, em forma de periódico, um conjunto de conselhos que contribuem para a construção do modelo de mulher ideal, privilegiando valores como a honestidade ou a modéstia. *O livro da mulher, Revista Ilustrada de conhecimentos úteis, leitura para todos*, nº 1-25, s.d.

¹²¹ Veja-se, por exemplo, Baronesa X, *Breviário da dona de casa (livro indispensável em todos os lares)*, Lisboa, Editorial O Século, 1937.

¹²² Verificamos inclusive a reedição de uma obra que remontam a 1630, incidindo esta sobre o que o autor caracteriza como o casamento perfeito. Para uma lista mais completa das reedições de manuais de etiqueta e civilidade durante o período do Estado Novo veja-se Sónia Marina Martins PEREIRA, *Da edição de guias para a mulher e ensaios sobre a condição feminina durante o Estado Novo (1933-1950)*, dissertação de mestrado em Estudos Editoriais apresentada na Universidade de Aveiro, 2014, pp. 42-43.

fossem saraus, jantares, ou se tivessem posses económicas, bailes¹²³. E estes manuais pretendiam apoiá-la na sua tarefa. Para além dos eventos de grande aparato realizados nas divisões da casa cuja decoração correspondia ao luxo necessário, eram ainda promovidos pequenos encontros com as amigas mais próximas, que asseguravam igualmente a influência destas mulheres. Essas pequenas reuniões diurnas ou nocturnas envolviam actividades como a música, tocando normalmente piano ou violoncelo, mas também o canto e a dança. A educação feminina encorajava inclusivamente o estudo da música. Também a imprensa periódica da época em estudo divulgava nas várias publicações diversas peças como valsas, *gavottes*, entre outros géneros. A pintura retratou igualmente a importância da música como fonte de entretenimento no quotidiano das mulheres deste período. O ócio era importante, como tal nestas recepções o jogo era também valorizado, nomeadamente os jogos de cartas entre os quais o *whist*, *bridge* e, fora dos momentos de convívio, jogava-se *solitaire* (FIGURA 315).

Ao frequentar os círculos da vida social o género feminino deveria ser capaz de corresponder aos preceitos que a sociedade lhe exigia. A totalidade do seu comportamento era controlada por normas, e estes manuais serviam para as informar do que deveriam ter em consideração. No seguimento do que era defendido por autores anteriores, entre os quais Balzac¹²⁴, a vaidade era um sentimento que deveria ser evitado. Como tal, a mulher era aconselhada a deixar os outros serem valorizados em detrimento de si mesma¹²⁵.

A esta tipologia de obra competia o acompanhamento das mulheres no seu quotidiano. No entanto, este género literário contribuiu ainda para denunciar os problemas da condição feminina. Autoras entre as quais se destacou Maria Amália Vaz de Carvalho, produziram um profícuo *corpus* de obras, através das quais se dirigiram às mulheres do seu tempo, questionando determinadas convenções. A autora valorizava assim a inteligência feminina, exigindo que esta fosse desenvolvida através de uma formação de qualidade, defendendo que a mulher não deveria ser apenas considerada como um *ornamento social*¹²⁶. Nesse sentido, Maria Amália Vaz de Carvalho reflecte acerca dos vários tipos de mulher reconhecíveis na sociedade de seu tempo, destacando

¹²³ Cf. Maria Amália Vaz de CARVALHO, “Grandes recepções, concertos, representações, bailes”, in *A arte de viver em sociedade*, (...).

¹²⁴ Cf. Honoré de BALZAC, *Traté de la vie élégante*, Paris, Librairie Nouvelle, 1854 (1ª edição 1833).

¹²⁵ Cf. Florence HARTLEY, “Conversation”, in *op. cit.*

¹²⁶ Cf. Maria Amália Vaz de CARVALHO, “Carta II: Educação e moralização II”, in *Cartas a Luiza (moral, educação e costumes)*, (...).

nomeadamente a mulher da alta sociedade (mulher de sala)¹²⁷, aquela que vive para agradar ao género masculino, e que apesar da sua condição valoriza, acima de tudo, a modéstia no modo como se apresenta. A mulher de sala frequentava especialmente os círculos sociais, promovendo ainda várias recepções em sua casa, nas quais cumpria com todos os preceitos que lhe eram exigidos. Por oposição ao que denomina como mulher de sala, a autora apresenta outro tipo de mulher, a dona de casa perfeita¹²⁸. Esta coexistia predominantemente no seu universo doméstico, executando os seus deveres de educadora e de esposa. Ela ocupava o seu quotidiano com a decoração do espaço habitacional, promovendo o gosto pela beleza dos objectos que a rodeavam. A autora defende, tal como para a mulher de sala, que a exuberância deveria ser evitada, caracterizando-a como um pecado comumente associado ao género feminino. Estes dois tipos de mulher foram representados na obra de arte por se constituírem, conforme Charles Baudelaire (1821-1867)¹²⁹ defendera, como temáticas modernas, permitindo ao artista trabalhar sobre as questões contemporâneas.

Face ao híper decorativismo verificado em muitas das habitações representadas em obras de arte do período em questão, os manuais de etiqueta referem de um modo exaustivo a importância da modéstia e da contenção, não só no modo como a mulher se apresentava, mas também na decoração do espaço habitacional. A contenção no luxo justificava-se por considerarem que este corrompia quem o fruía¹³⁰. O uso da decoração de um modo supérfluo exigia gastos que poderiam ser evitados, e através da simplicidade limitava-se o *bric-à-brac* característico deste período. Não obstante as várias obras literárias e os artigos na imprensa periódica, podemos verificar através das fotografias que representam interiores datados do final da centúria que a tendência era, precisamente, a inversa.

Num momento em que as saídas realizadas pelo género feminino se multiplicavam o risco de comportamentos considerados promíscuos aumentava. Diversificaram-se os espaços frequentados pelas mulheres: as pastelarias, os restaurantes, os piqueniques e, com especial destaque, as praias. A praia revelou-se como um local no qual, segundo

¹²⁷ Cf. Maria Amália Vaz de CARVALHO, “A senhora da alta sociedade”, in *A arte de viver em sociedade*, (...).

¹²⁸ Cf. Maria Amália Vaz de CARVALHO, “A dona de casa perfeita”, in *A arte de viver em sociedade*, (...).

¹²⁹ Cf. Charles BAUDELAIRE, “Le peintre de la vie moderne”, in *op. cit.*, pp. 96-99.

¹³⁰ Cf. Maria Amália Vaz de CARVALHO, “O falso luxo”, in *Mulheres e Crenças (notas sobre educação)*, Porto, Joaquim Antunes Leitão & Irmão, 1880, p.45.

Ramalho Ortigão (1836-1915)¹³¹, as convenções sociais se esbatiam. Neste espaço, as mulheres abandonavam o uso da maquilhagem, sentavam-se no chão e dispensavam o uso de luvas, o que seria impensável nos grandes círculos urbanos. Ainda que o vestuário de banho feminino se apresentasse mais complexo que o masculino, os banhos em estâncias balneares possibilitavam uma maior libertação do corpo da mulher (FIGURA 238). No início do século XX encontramos fotografias que representam grupos de mulheres que frequentam a praia exibindo grandes chapéus ao gosto do período, usando até, algumas delas luvas brancas (FIGURA 244). Respeitando, portanto, os preceitos de bom gosto vigentes na sociedade do tempo em estudo. Todos estes espaços (e muitos outros) se prestaram como tema para a pintura, que paralelamente às tendências naturalistas, preencheu o mundo da arte nacional do final do século XIX e início do século XX.

Através da leitura desta tipologia de obra verificamos uma constante apreciação da simplicidade, com especial incidência no modo como a mulher se apresenta. A aparência era, portanto, fundamental. Se por um lado estes manuais pretendiam impor às mulheres um conjunto de características espectáveis, algumas viveram à margem destes ensinamentos, não deixando de exercer a sua influência, contribuindo, simultaneamente, para a melhoria (ainda que lenta) da condição feminina. Ao frequentarem novos espaços, ao alterarem o modo como se vestiam, os acessórios que utilizavam, ou até mesmo através da maquilhagem, as mulheres desafiavam a modéstia tão defendida como valor positivo no período em estudo.

II PARTE – Estudo de caso

2. A representação do género feminino na obra de arte.

Para compreender de um modo pleno a representação das mulheres na obra de arte temos vindo a observar a vivência destas ao longo do arco temporal em estudo. A pintura deste período, nomeadamente durante o final do século XIX, procurou representar de uma forma ideal a vivência da mulher tanto na vida familiar como social. É certo que durante o período por nós proposto analisar, a pintura sofreu uma mutação radical, conhecendo em Portugal, com as devidas distâncias da realidade internacional (nomeadamente em Paris), uma reformulação do modo de produzir a obra de arte. Durante o século XX

¹³¹ Cf. Ramalho ORTIGÃO, “A granja”, in *As praias de Portugal: guia do banhista e do viajante*, Porto, Livraria Universal de Magalhães & Moniz, 1876, pp. 66-67.

verificou-se no território nacional o surgimento dos modernismos. No entanto, a pintura dita académica coexistiria com as abordagens modernistas, ainda que fosse considerada já obsoleta por aqueles que reclamavam por mudanças no mundo da arte nacional. A crítica, no entanto, apreciava a pintura de academia, o que pode com facilidade concluir-se das várias exposições realizadas, bem como pelos relatos publicados a seu respeito na imprensa periódica¹³² ao longo do período por nós trabalhado.

Se por um lado a historiografia de arte portuguesa dedicou longos estudos à pintura modernista, explorando a obra de artistas como Amadeo de Souza Cardoso (1887-1918)¹³³ ou Almada Negreiros¹³⁴, atendendo à sua importância na mudança do paradigma da pintura nacional no século XX, outros importantes artistas seriam considerados de forma pejorativa, pela sua menor relevância nesse contexto. Estes receberiam uma menor atenção da historiografia de arte, por se alinhar a sua produção artística com o modelo academista. Nos últimos anos esta tendência tem vindo a ser alterada, o que permitiu obter acesso à obra de um conjunto de artistas que anteriormente haviam sido deixados à margem da *mainstream* da história e da historiografia de arte portuguesa. É sobre as obras desses artistas que nos propomos a trabalhar, pois mantiveram uma coerência com o gosto do período em questão, explorando, paralelamente à corrente naturalista, a vivência da sociedade nas suas várias valências. Tomamos ainda em consideração algumas produções que se aproximam das abordagens modernistas, entre as quais algumas obras de Ofélia Marques (1902-1952), por considerarmos importante reflectir sobre as diversas soluções adoptadas na representação do género feminino na obra de arte. Todavia, conforme teremos oportunidade de demonstrar, a grande maioria das artistas, nos vários *media* por nós seleccionados, promovem através das suas abordagens uma prática próxima do gosto academista, de modo a assegurarem a apreciação da crítica e, conseqüentemente, a venda das suas obras no mercado de arte.

¹³² Veja-se os vários artigos dedicados ao panorama artístico nacional em periódicos como a *Ilustração Portuguesa*. Nos quais os vários autores praticam um elogio de artistas perfeitamente assumidos como Columbano Bordalo Pinheiro, Carlos Reis (1863-1940), entre outros que privilegiaram ao longo da sua carreira artística uma estética academista. Não esqueçamos que a imprensa periódica valorizou, inclusivamente, a capacidade artística de Milly Possoz (1888-1979) ou Alice Rey Colaço (1890-1978), utilizando uma abordagem próxima das matrizes académicas. O autor elogia aliás os contributos destas duas artistas, apreciando o facto de estas não enveredarem pelo modernismo. O que é interessante, pois Milly Possoz seria vista pela historiografia de arte como uma artista modernista. Veja-se S. A., “No Salão da Ilustração Portuguesa”, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 370, 1913.

¹³³ Cf. José Augusto FRANÇA, “Amadeo”, in *A Arte em Portugal no século XX 1911-1961*, 4ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 2009 (1ª edição 1974).

¹³⁴ Cf. José Augusto FRANÇA, “Almada (1911-1932)”, in *op. cit.*

Estas obras acabam por ser importantes instrumentos para o historiador de arte, por conferirem um testemunho do seu período de produção. Apesar de respeitarem predominantemente, uma estética academista, as obras por nós consideradas na presente dissertação, englobam não só artistas comumente conhecidos da historiografia de arte portuguesa, por exemplo Columbano Bordalo Pinheiro, ou Veloso Salgado (1864-1945), mas também figuras que acabaram em grande parte olvidadas pela história e pela historiografia da arte nacionais como: Virgínia Santos Avelar (1868-1960), Sara Lamarão Bramão (1870- ?) ou Hebe Gonçalves Gomes (?-?). Artistas às quais, em muitos casos, apenas tivemos acesso através da consulta exaustiva tanto da imprensa periódica nacional como dos catálogos ilustrados das várias exposições realizadas ao longo do período em questão.

Para o nosso estudo optámos por escolher diversas tipologias de obras, as quais pretendemos caracterizar, de modo a definir o nosso universo de investigação. De um modo geral verifica-se uma predominância de obras que exploram temáticas ditas *de género*. Consideramos como **temáticas de género** aquelas que representam cenas do quotidiano. Com o século XIX esta categoria beneficiou de um alargamento dos temas abordados. Durante o romantismo a pintura de género adquiriu especial popularidade, representando momentos que privilegiavam o sentimentalismo típico do período referido. Artistas como Lilly Martin Spencer (1822-1902) ou Jan Frans Verhas (1834-1896) exploraram esta tipologia, construindo predominantemente cenas de interior, nomeando-as muitas vezes com títulos sugestivos como *Domestic Happiness* (FIGURA 33), destinados a contribuir para a clara interpretação da obra de arte por parte do observador. Esta tendência respeitava a definição de pintura de género descrita por Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877) no seu *Diccionario tecnico e histórico de pintura, esculptura, architectura e gravura*¹³⁵, publicado em 1875, em Lisboa. O autor refere que esta tipologia de pintura visava a produção de uma pintura de narrativa familiar, de um modo menos elevado, quando comparado com a pintura de história e, sobretudo, correspondendo ao gosto dominante do período em que a obra fora apresentada. No final do século, a pintura dita de género, no seguimento das perspectivas teóricas de autores como Charles Baudelaire, abandonava o ambiente doméstico (e o sentimentalismo a ele associado) para explorar os novos espaços da vida moderna. Em Portugal, no respeitante à temática de género durante o arco temporal em estudo, predominaram as obras que

¹³⁵ Cf. Francisco de Assis RODRIGUES, “Género”, in *op. cit.*

favoreciam a representação de personagens femininas enquadradas no universo doméstico. À semelhança do sucedido no panorama artístico internacional, verificou-se também um interesse dos artistas nacionais nos espaços ocupados pela sociedade moderna, como por exemplo: os cafés, os campos de ténis, as praias, os clubes ou as lojas.

É igualmente importante para nós tomar em consideração o **retrato**, não só porque esta tipologia ilustra um determinado programa identitário da representada, mas também pelas modificações que o retrato sofreu com o surgimento das correntes modernistas. Dado o limite temporal da nossa dissertação optamos por explorar um conjunto de obras de arte que representam o género feminino, recorrendo a soluções de matriz figurativa. Aachamos, todavia, pertinente compreender as distintas abordagens que se começam a verificar durante o início do século XX. A categoria de retrato na nossa dissertação engloba, contrariamente à definição apresentada por Francisco de Assis Rodrigues¹³⁶, obras que não reproduzem de um modo exacto a pessoa representada. Estas obras contrapõem as produções academistas que foram simultaneamente produzidas, mas que estando enquadradas no arco temporal em questão revestem-se de grande importância, pois as suas novas abordagens contribuíram para as mudanças que lentamente se estavam a implementar na arte portuguesa.

A mulher prestou-se, desde muito cedo, como figura ideal para representar determinadas características comumente associadas com a psicologia feminina. Estas obras contêm não só uma função moralizadora (destacando valores como a piedade), mas exploram também determinados comportamentos femininos considerados problemáticos como, por exemplo, a vaidade, a melancolia ou o adultério, em que a figura representada adquire um estatuto **alegórico**. Ainda que se constituam como obras de carácter alegórico, estas recebem títulos que confirmam a sua função e contribuem para a rápida compreensão por parte do observador. Exemplos como *La bestia humana* (FIGURA 34), obra da autoria de Antonio Fillol Granell (1870-1930) chamam a atenção do observador para a temática da prostituição, contribuindo para o debate de uma questão importante da sociedade do período em estudo que, neste caso, marcava a vivência do género feminino. Elas foram produzidas ao longo da totalidade do arco temporal em estudo, apresentando estéticas distintas de acordo com o gosto do período e interpretação do artista.

¹³⁶ Cf. Francisco de Assis RODRIGUES, “Retrato”, in *op. cit.*

Em termos de *media* a nossa escolha incide sobretudo na área da **pintura** e do **desenho**, tanto pela sua abundância como pelas distintas soluções adoptadas pelos artistas nas várias temáticas. No entanto é também fundamental para nós considerar a **ilustração**, sendo esta divulgada não só ao nível das várias exposições, mas também pela publicação na imprensa periódica, o que permitiu a sua rápida disseminação. A produção de obras para a imprensa periódica era, aliás, uma das valências do trabalho de vários artistas, verificando-se uma profícua colaboração ao longo do período em estudo. Não poderíamos, portanto, deixar de olhar para os vários exemplos de ilustração publicados na imprensa que exploraram também a representação do género feminino, reflectindo sobre os vários assuntos a ele associado. A imprensa periódica, nos seus vários géneros, possibilitou aos artistas uma maior liberdade de criação, pois a ilustração não era alvo de cânones académicos do mesmo modo que a pintura de cavalete o era. A ilustração, designadamente a demarcada pelo humorismo, era até mesmo caracterizada no catálogo do II Salão dos Humoristas Portugueses (1913) no seu prefácio da autoria de André Brun (1881-1926) como a *arte que se despe de todos os falsos atavios*, com o intuito de chegar ao que denominara como síntese, que consistia na crítica da sociedade do tempo¹³⁷. Por conseguinte, a ilustração de carácter humorístico produzida por diversos artistas, entre os quais Stuart Carvalhais (1887-1961), Cristiano Cruz (1892-1951) ou Milly Possoz, através das suas produções tanto para a imprensa como para os vários Salões dos Humoristas Portugueses, reformulavam o modo de se pensar e produzir a obra de arte.

O uso da **fotografia** foi desde logo um aspecto a considerar, não só dado o seu surgimento e popularização durante o período por nós trabalhado, mas também pelo modo como o *medium* foi utilizado tanto como fonte documental como artística. Recolhemos e analisámos para a presente dissertação diversos exemplos que procuraram corresponder com as suas obras às necessidades dos consumidores do mercado fotográfico. A fotografia tornou-se muito importante para a nossa investigação, pela sua capacidade de conservar a realidade no momento fugaz, sem os recursos de embelezamento dos restantes *media* por nós analisados. Consideramos, portanto, a fotografia de estúdio, produzida com o intuito de retratar, no nosso caso, o género feminino, que encontramos materializado na obra de fotógrafos como Carlos Relvas (1838-1894) ou de Maria Eugénia Reya Campos (1844-1918). É, aliás, importante referir que a literatura especializada realça a

¹³⁷ Cf. José Augusto FRANÇA, ““ Humoristas” e “Modernistas””, in *op. cit.*, p. 31.

importância da veracidade do retrato fotográfico, Manuel M. Rodrigues (?-?)¹³⁸ alerta os fotógrafos para o excesso de retoques, defendendo que estes deveriam ser evitados para que o resultado fosse o mais próximo da realidade. Para além do trabalho de estúdio, o carácter móvel das câmaras fotográficas, possibilitou a fácil deslocação do fotógrafo, permitindo que este registasse todo um conjunto de acontecimentos que devem ser igualmente considerados através das suas capacidades artísticas. A fotografia tornava-se assim uma arte praticada por um elevado número de figuras, tanto na categoria de fotógrafos amadores como profissionalizados, que utilizavam as suas máquinas para captar a vida quotidiana. A fotografia seria considerada como uma actividade viável para o género feminino, conforme depreendemos da imprensa especializada¹³⁹, na qual se referia como uma possibilidade de independência financeira. Várias mulheres utilizariam a fotografia como um meio artístico, contribuindo igualmente este *medium* para a emancipação do género feminino em termos intelectuais. Consequentemente, o suporte fotográfico seria utilizado por várias artistas, não só como um meio de preparação das suas obras, veja-se por exemplo as fotografias de Aurélia de Sousa, mas também assumindo o carácter artístico, verificado nas fotografias de mulheres como Helena Corrêa de Barros (1910-2000) nos seus álbuns de viagens.

Se por um lado nos interessa a fotografia, por esta não estar sujeita às limitações impostas à pintura, existem também obras nas quais os fotógrafos optaram por uma estrutura bastante próxima da pintura. Para nós estes exemplares são também importantes, sendo, portanto, objecto de reflexão. À semelhança de muitos outros fotógrafos por nós considerados, a informação que obtivemos da sua prática artística adveio da imprensa periódica especializada, na qual esta foi celebrada através da realização de exposições ou da redacção de artigos dedicados a diversos fotógrafos.

2.1. Interpretação dos dados obtidos

Conforme referimos no capítulo alusivo à metodologia utilizada durante a investigação, reconhecemos a necessidade de um conjunto coerente de imagens que representem o género feminino, não só como protagonista, mas também enquanto personagem secundária. O período por nós proposto foi particularmente profícuo na produção de obras que exploram o elemento feminino nas suas várias valências,

¹³⁸ Cf. Manuel M. RODRIGUES, “Exposição internacional de photographia no Porto”, *O Ocidente*, Ano IX, Vol. IX, nº 268, 1886.

¹³⁹ Cf. GASTINE, “A mulher photographa”, *Boletim photographico*, Ano III, Vol. III, nº 32, 1902.

utilizando suportes distintos como o desenho, a pintura, a fotografia ou a ilustração. Este *corpus* foi organizado com base em critérios previamente estabelecidos, com o intuito de compreender as diversas abordagens empregues para representar o género feminino na obra de arte.

Analisámos cada uma das obras, tendo por base os critérios: **grupo/indivíduo, pose, iconografia, olhar, local e espaço**. Subdividindo-os, nos seguintes parâmetros:

CRITÉRIOS	SUB-CRITÉRIOS
Grupo/ Indivíduo	Grupo/ Indivíduo.
Pose	Meio corpo, busto, corpo inteiro.
Iconografia	Instrumentos musicais, serviço de chá, flores, entre outros.
Olhar	Directamente para o observador ou ocupada na sua actividade.
Local	Jardim, espaço habitacional, teatro, praia, restaurante/ café, entre outros.
Espaço	Interior, exterior.

A partir destas obras pudemos construir uma base de dados através da qual procedemos à análise das conclusões obtidas. Nela constam as obras datadas do período entre 1880 e 1930, englobando a realidade nacional e internacional. Perante os dados inseridos podemos notar padrões na abordagem dos artistas ao género feminino, seja ao nível da iconografia, dos espaços utilizados para o enquadrar, ou até mesmo das várias personagens com que a mulher se relaciona na obra de arte. Conforme teremos oportunidade de demonstrar, estas tendências verificam-se tanto no panorama artístico internacional, como no nacional.

Por motivos lógicos separámos a produção da autoria de artistas masculinos das obras produzidas por artistas femininas, no entanto, para obtenção dos valores percentuais¹⁴⁰ tivemos em consideração todos os *media* analisados para ambos os géneros.

¹⁴⁰ As percentagens apresentadas foram arredondadas com o intuito de obter um número inteiro, evitando assim valores decimais. Assim, os valores cujas décimas eram superiores a cinco foram arredondados para o algarismo posterior.

2.1.1. Em Portugal

2.1.1.1. Do género masculino

Na realidade artística nacional considerámos um universo de cento e oitenta e três obras de artistas masculinos das quais noventa e oito (54%) exploram sobretudo **cenas de género**. Em termos de enquadramento verificamos uma preferência pela representação em ambientes **interiores** (60%) face à escolha de espaços **exteriores** (26%). A vida quotidiana realizada no espaço exterior mereceu a atenção dos artistas que utilizaram os vários locais, como por exemplo, as ruas em que o género feminino efectua as suas compras, os espaços de sociabilização, nomeadamente as pastelarias (FIGURA 245), ou até mesmo as praias. Na temática de género, podemos observar um claro interesse na **vida social** enquanto espaço de representação do elemento feminino, constituindo este conjunto oitenta e cinco exemplares (46%). Este grupo engloba, não só momentos de sociabilização de algum aparato como casamentos, *garden parties*, ou bailes, mas também obras relativas ao universo social no seio familiar: conversações no jardim, diálogos em varandas ou, até mesmo, durante o pequeno-almoço, captando uma visão intimista dos representados sem recorrer ao sentimentalismo típico das cenas de género.

Em termos iconográficos verifica-se uma tendência nas soluções adoptadas, o género feminino é representado enquanto efectua um conjunto de acções comumente associadas com o seu quotidiano. Ocupando o espaço doméstico, o modelo feminino é retratado em conjuntos ou sozinho, praticando actividades como a **leitura** – dezassete obras (9%), tocando **instrumentos musicais** – sete casos (4%), tomando **chá** – onze peças (6%). Fazem também parte das temáticas mais representadas os denominados labores femininos, designadamente a **costura** e os **bordados** – cinco obras (3%), e a **recepção de correspondência** – 4 peças (2%).

Transversal aos vários *media* e às diversas temáticas associa-se ao género feminino uma aura de elegância, sendo esta construída através do modo como a mulher foi representada. Assim, na maioria das obras consideradas, os modelos femininos são apresentados elegantemente vestidos e exibindo todo um conjunto de acessórios (chapéus, jóias, leques, entre outros) que atestam o seu estatuto privilegiado e uma certa vaidade, normalmente associada com as mulheres, dada a complexidade da sua indumentária. Também omnipresentes em diversas obras, as **flores** povoam os vários

espaços ocupados pelas mulheres representadas. Sejam em jarras, em plantas floridas, ou nos jardins, elas são encontradas em cinquenta e seis obras (31%) do universo em análise.

Quanto às obras que exploram o carácter **alegórico** da figura representada, no conjunto de obras analisadas encontramos oito exemplos (4%). É de referir que estes nos remetem não só para o género feminino enquanto personagem mitológica, com obras como *Leda e o Cisne* (FIGURA 147), de Carlos Bonvalot (1893-1934), mas também para o carácter sedutor do corpo feminino, explorado, por exemplo, em obras como a de José Malhoa intitulada *Provocando* (FIGURA 166), datada de 1914. Trata-se de uma categoria que permite uma ampla variedade de soluções, não se limitando exclusivamente à reflexão sobre o carácter negativo das características do género feminino, como sejam a vaidade ou a soberba.

A representação de **nus** femininos durante o período por nós estudado beneficiou de uma profícua exploração da temática, especialmente por artistas do género masculino. Todavia, de modo a evitar a saturação da nossa reflexão com conclusões já obtidas por outros importantes historiadores de arte, optámos por seleccionar poucos exemplos dentro da temática. No universo em questão são apenas quatro (2%) as peças que exibem a nudez ou a seminudez do género feminino.

Por fim escolhemos oitenta e um **retratos** (44%) que respeitam, naturalmente, programas iconográficos semelhantes com aqueles que temos vindo a referir, entre eles: a elegância evidenciada pela indumentária e acessórios, as **flores** (enquanto acessório, padrão, ou elemento decorativo), a **leitura** (através de livros mostrados pelas retratadas ou dispostos pelo espaço que as envolve), os **instrumentos musicais**, servindo estes elementos como um importante contributo para a caracterização física, psicológica, intelectual e até mesmo económica da representada.

No *corpus* de obras existe um certo equilíbrio no modo como a mulher é retratada, pois oitenta e nove das obras apresentam o género feminino enquadrado em **grupos** (49%), enquanto noventa e quatro (51%) retratam as modelos **individualizadas**.

Podemos verificar, através da análise da base de dados, uma clara preferência pelo consumo de imagens nas quais a mulher é representada **ocupada** com as suas diversas actividades, constituindo este conjunto cento e vinte e oito peças (70%). As restantes cinquenta e cinco obras (30%) registam mulheres olhando para o **observador**.

2.1.1.2. Do Género Feminino

Para representar o género feminino reunimos um *corpus* de oitenta e três obras, procurando através da nossa escolha combater a redundância, muitas vezes apetecível, de seleccionar sobretudo artistas às quais já foi conferida uma dignidade, ofuscando muitas outras que se encontravam a produzir obra durante o período por nós trabalhado. É certo que o género feminino se viu, durante muito tempo, obrigado a explorar temáticas minorizadas quando comparadas com a chamada pintura de história. É, no entanto, fundamental analisar as alternativas por elas adoptadas, de modo a desmistificar e possibilitar uma maior abertura do público contemporâneo às obras das artistas que haviam sido menos valorizadas pela historiografia de arte portuguesa. Os catálogos alusivos às exposições realizadas ao longo dos anos, e as reportagens publicadas na imprensa periódica, permitem-nos compreender as várias temáticas que as artistas exploraram. Se por um lado notamos um predomínio das naturezas mortas, nas quais são representadas sobretudo as flores, observamos também um interesse destas artistas no retratar a realidade que têm à sua disposição. Nesse sentido, podemos encontrar ao longo dos anos por nós analisados, e à medida que nos aproximamos dos anos trinta do século XX, diversas representações do género feminino produzidas pelos seus pares em temáticas de género, retratos, nus, nos mais variados *media*. Estas obras servem, não só como uma janela sobre a vida íntima do género feminino, mas também como um testemunho de resiliência, pela sua capacidade de reflexão sobre os desafios da condição feminina. Se em muitos dos casos, conforme poderemos verificar, as artistas privilegiam uma linguagem academista, construindo cenas intimistas, servindo-se dos vários *media* como uma lente, a produção artística feminina contrasta com a visão impessoal e *voyeurística* passível de ser observada na obra de artistas masculinos.

As **cenar de género** constituem-se como a temática dominante no universo de obras produzidas por mulheres, correspondendo a quarenta e cinco exemplos (54%). Podemos verificar uma predominância da representação do género feminino em ambientes relativos ao **espaço habitacional**, englobando cinquenta obras do universo considerado (60%)¹⁴¹. Condiionadas pela limitação de temáticas que seria possível explorar, as artistas abordaram no espaço que melhor conheciam, a casa, a vida dos seus

¹⁴¹ Consideramos correspondentes ao espaço habitacional todas as obras que conseguimos depreender corresponder iconograficamente a este espaço. Assim, não contabilizámos nesta categoria alguns dos retratos cujos fundos são abstractos.

pares. Neste espaço exploram diversos aspectos iconográficos associados com o género feminino, designadamente a prática do ócio, representando mulheres que se dedicam à **leitura** – dezasseis obras (19%), à **escrita** – três exemplos (4%) e **recepção de cartas, documentos, textos** – três obras (4%). Verificamos ainda a escolha da representação de mulheres que exploram a prática dos trabalhos femininos, nomeadamente a **costura** e os **bordados**, com seis peças (7%) ou o **estudo da música** materializado em oito exemplos (10%).

Apesar de verificarmos a prevalência da escolha do espaço habitacional enquanto ambiente para enquadrar o género feminino que realiza as suas actividades associadas com a condição feminina das mulheres privilegiadas, não invalida que, com menor expressão, as artistas tenham também explorado o género feminino **no espaço exterior**, o que constitui dezanove exemplos (23%). Nesses casos, as artistas exploram a vida quotidiana feminina, na qual as mulheres ocupam espaços como os jardins, onde se dedicam à leitura, à prática do desporto, ou de modo exclusivo ao repouso. Através de *media* como a pintura, mas sobretudo a fotografia, que beneficiam da transportabilidade, as artistas captam o quotidiano dos seus pares de um modo muito pessoal, permitindo que em certos casos, como o de Aurélia de Sousa exista um equilíbrio entre os espaços interiores e exteriores.

Por oposição ao verificado com o género masculino, as artistas representam sobretudo as suas modelos em composições em que elas se ocupam de tarefas passíveis de serem realizadas *per se*, como a leitura, a redacção de cartas, documentos, diários, ou imbuídas nos seus pensamentos. Temos, num universo de oitenta e três obras, apenas dezoito (22%), nas quais o género feminino é representado promovendo a sua **vida social**. Essa vida social é particularmente representada no ambiente doméstico no qual o género feminino empreende actividades diversas que implicam a conversação em momentos relacionados com a música ou com as refeições. O que não implica que o género feminino não execute outras representações da vida social, em contextos como os ambientes balneares ou os piqueniques nos jardins. As **flores** acabam por ser um elemento iconográfico presente na grande parte das obras em questão, estando incluídas em vinte e sete peças (33%).

Verificamos um interesse destas artistas na representação dos seus pares, podendo observar trinta e cinco **retratos** (42%), nos quais tal como nas restantes representações, as retratadas privilegiam a elegância através da construção da sua personalidade por via

da indumentária que vestem, as jóias que exibem, e a decoração com que se fazem (ou não) representar, consoante a abordagem da artista e o desejo da representada.

Fora das temáticas comuns do repertório associado ao género feminino, considerámos três representações de mulheres **nuas** e **seminuas** (4%), que apesar de serem todas elas da mesma autoria, abordam o corpo feminino com propósitos distintos. Na totalidade do universo em análise são ainda três (4%) o número de composições que exploram o elemento feminino com contornos **alegóricos**.

Podemos observar uma clara preferência pela representação da mulher como elemento principal da obra, o que implica que apenas vinte e dois exemplos (27%) sejam compostos por **grupos**, por oposição a sessenta e um (73%) em que o elemento feminino é representado **individualizado**.

Existe uma prevalência da opção de representar o género feminino imbuído nas suas actividades, portanto **ocupado**, compondo estes exemplos sessenta obras (72%), quantidade que contrasta profundamente com as composições nas quais as mulheres representadas olham directamente para o **observador** – vinte e três (28%).

2.1.2. No estrangeiro

De modo a compreender um largo espectro de abordagens olhamos para um conjunto de artistas de distintas nacionalidades. Era para nós importante reflectir não só sobre as manifestações artísticas que preencheram a vanguarda artística parisiense, materializada na obra de artistas como Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) ou Edgar Degas, mas também as soluções academistas adoptadas nesse mesmo período tanto em França como na Rússia, Dinamarca, Espanha, Reino Unido, ou até mesmo no território norte-americano. Ao reflectir-mos sobre as abordagens adoptadas nessas diversas realidades artísticas conseguimos compará-las com as perspectivas apresentadas pelos artistas portugueses desse mesmo período.

2.1.2.1. Do género masculino

Consideramos um conjunto de cento e catorze obras produzidas por artistas do género masculino, nas quais as **cenos de género** se destacam, correspondendo a oitenta e três peças (73%). À semelhança do verificado na realidade portuguesa, observa-se uma

clara preferência pela representação do género feminino em **ambientes interiores**¹⁴² – cem obras (88%), número de peças que contrasta profundamente com o volume de obras que representam a mulher em **ambientes exteriores** – treze peças (11%). Nos ambientes exteriores observamos o interesse pela representação do elemento feminino na praia, nos jardins tanto privados como públicos, ou, através da fotografia por outros espaços representativos dos passeios dos artistas, surgindo nessas obras, enquanto modelos, amigos ou familiares dos mesmos.

Para além do interesse em explorar o género feminino em ambientes domésticos, podemos observar o interesse pela representação das mulheres nos locais ocupados pela sociedade moderna, e que se constituem como espaços da **vida social** feminina, estando esta materializada em trinta e oito obras (34%) da nossa base de dados. O que possibilita que diversas obras que compõem este conjunto correspondente à vida social das mulheres utilizem espaços como os cafés, os restaurantes, as salas de espectáculo. Ao olharmos para as várias obras que reunimos, notamos uma continuidade com as temáticas normalmente relacionadas com o género feminino. Assim, os artistas representam a mulher como aquela que contempla na sua educação: o **estudo da música** – dez obras (9%), que se interessa pela **leitura** – dezoito obras (16%), se ocupa com a **costura** ou **bordados** – três peças (3%), com a recepção de **bilhetes ou cartas** – cinco exemplos (4%), entre outros pontuais casos. São ainda cinquenta e nove (53%) as obras que associam o género feminino com **flores**.

Na amostragem a considerar analisamos vinte e quatro **retratos** (24%), que contribuem igualmente para constituir o elevado volume de obras nas quais o elemento feminino é representado em ambientes interiores. Estas obras podem constituir-se, simultaneamente, como representações de género, nas quais o pintor apresenta as retratadas ocupadas, realizando uma determinada actividade. Por exemplo, na obra *Interior with the Artist's Wife, Yvonne in Montreuil-sur-mer* (FIGURA 448), da autoria do artista William Crampton Gore (1871-1946), o artista regista a sua esposa de costas para o seu observador, mas enquadra-a num espaço que lhe é familiar, a sua habitação em França, na qual ela é representada ocupando-se de um bordado. Apesar de não explorar as características físicas da retratada, o artista é capaz de transmitir ao observador uma

¹⁴² Não obstante o interesse demonstrado pelos artistas na pintura de ar livre, considerámos na nossa pesquisa um conjunto de artistas maioritariamente academistas, o que implica que o número de obras que exploram ambientes interiores seja bastante superior quando comparado com aquelas que trabalham o espaço exterior.

noção de personalidade da sua esposa não se limitando a uma abordagem exclusivamente académica do retrato.

Olhamos ainda para sete representações (6%) do elemento feminino com uma finalidade **alegórica**. Obras que exploram a imagem da mulher com o intuito de associar à imagem do feminino determinados estereótipos relacionados com a personalidade das mulheres. Abordamos também quatro representações (4%) em que o corpo é representado **nu** ou **seminu** em diversas circunstâncias.

No universo de obras seleccionadas existe uma clara preferência pela representação do género feminino em composições em que este assume a narrativa por **si mesmo**, correspondendo a setenta e duas representações (64%), o que contrasta com o número de obras em que as mulheres são representadas em **grupos**, sendo estes abordados em quarenta peças (36%).

Temos presente na nossa base de dados noventa e sete obras (85%) em que o género feminino é representado **ocupado** nas várias actividades que executa. Por oposição a este elevado número de obras apenas dezassete peças (15%) retratam as mulheres **abordando directamente** o observador.

2.1.2.1. Do género feminino

No respeitante à produção artística feminina internacional reunimos um *corpus* de cinquenta e cinco obras. À semelhança do verificado anteriormente, o maior número de obras a considerar, trinta e cinco (64%) corresponde à categoria de **cenos de género**, pela diversidade de temáticas que estas podem contemplar. Ao compararmos as representações realizadas por este conjunto, notamos uma continuidade com a preferência da representação do género feminino em **ambientes interiores**, os quais se constituem como enquadramento para trinta e nove peças (71%). Tendência que é transversal aos vários *media*, até mesmo na fotografia (não obstante a sua mobilidade), que conforme podemos notar na obra de diversas artistas, era utilizado em ambientes privados e domésticos, servindo para retratar amigas e familiares, registando a vida quotidiana dos representados, sobretudo ao nível do espaço habitacional¹⁴³. Em menor número podemos observar a representação do elemento feminino em **ambientes exteriores** em sete obras

¹⁴³ Cf. Stephany ONFRAY, “Mujeres fotógrafas en el siglo XIX español: de lo profesional a lo doméstico”, in Francisco José GARCÍA RAMOS, Uta FELTEN, (coord.), *Fotografía [femenino; singular]. Visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas*, Madrid, Fragua Editorial, 2019.

(13%). As obras que abordam a representação da mulher no exterior enquadram-na sobretudo em jardins, nos quais a representam repousando, realizando passeios, ou trabalhando-o com contornos mais simbolistas, conforme podemos verificar na fotografia da autoria de Alice Boughton (1865-1943) *The Seasons* (FIGURA 349), datada de 1909.

Em termos iconográficos podemos verificar, à semelhança do que temos vindo a analisar, uma predominância de determinados motivos. Nesse sentido, são prevalentes elementos que nos remetem para actividades como: a **leitura** – nove obras (16%), a **música** – duas peças (4%), o **consumo de chá** – quatro obras (7%), a **costura** e os **bordados** – ocupando quatro obras (7%), ou a **recepção/ leitura de** bilhetes ou cartas – duas peças (4%). Encontramos igualmente **flores** em vinte e cinco peças (45%), o que reitera a popularidade da associação do género feminino com elementos florais, atribuindo a estes valores específicos, conforme teremos oportunidade de analisar.

Comparativamente com o volume de obras produzidas por artistas do género masculino alusivas à **vida social**, observamos uma clara disparidade, o que implica que apenas treze obras (24%) da autoria de artistas do género feminino explorem os seus pares em momentos de sociabilidade. Existe, portanto, uma tendência para representar as suas modelos em actividades alusivas à vida familiar, evidenciando sobretudo as relações entre as mães e os filhos. Nas representações alusivas à vida social feminina, são explorados sobretudo momentos protagonizados exclusivamente pelo género feminino, como por exemplo *The Tea* (FIGURA 325), da autoria de Mary Cassatt. Obra na qual a artista representa um momento de sociabilização em que a actividade praticada pelas modelos, o consumo do chá, adquire igual protagonismo em relação às personagens, numa representação cuja temática é aparentemente comum, mas que a artista utiliza para construir um testemunho de modernidade através da escala do serviço de chá.

No universo de obras seleccionadas consideramos vinte **retratos** (36%), que no caso das artistas femininas são predominantemente explorados no espaço habitacional, tanto ao nível da pintura como da fotografia. Encontramos, todavia, algumas excepções, entre as quais o retrato realizado pela fotógrafa basca Eulalia Abaitua Allende-Salazar (1853-1943), que capta para a posteridade um dos seus netos no colo da ama *in loco* num jardim (FIGURA 351). Esta obra reflecte sobre aspectos relacionados com a vivência do género feminino, entre os quais a responsabilidade do cuidado dos filhos e netos, mas confere ainda uma perspectiva sobre a importância da função das amas no acompanhamento do processo de crescimento destes.

Consideramos duas representações (4%) de carácter **alegórico** que fazem uso do género feminino de modo a ilustrar metaforicamente determinados aspectos, entre os quais a Primavera ou as várias estações do ano. São ainda duas (4%) as obras que abordam o corpo da mulher, apresentando-o **nu** ou **seminu**.

Na amostragem de obras que constitui a nossa base de dados é observável uma prevalência da representação da mulher enquanto **personagem única** da composição, sendo esta tendência verificável em trinta e oito obras (69%). Número bastante superior quando comparado com as dezassete peças (31%) em que o género feminino se constitui como parte de um **grupo** de figuras que compõem as várias obras.

Regista-se uma preferência pela representação das retratadas **ocupadas** pelas suas actividades, constituindo este conjunto trinta e seis peças (65%), por oposição às restantes dezanove (35%) em que as modelos são representadas de modo a **interpelar** o público.

2.2. Da relação do género feminino com a obra de arte

A realidade vivida pelos grupos sociais privilegiados foi, sobretudo, uma realidade na qual o elemento feminino desempenhou funções de destaque¹⁴⁴. Nesse sentido, a obra de arte procurou evidenciar a sua importância, servindo-se das mulheres não só enquanto musas, mas reflectindo também sobre a sua condição, os espaços que fruíram, e as várias ocupações a que se dedicaram. Quando observamos as representações do género feminino dos estratos privilegiados da sociedade, verificamos, desde logo, um desejo de o retratar nos ambientes que ele melhor conhecia. A saber, nos vários espaços da casa, mas também nos locais onde promovia a sua vida social e que compunham seu quotidiano, entre os quais as lojas que frequentava, as pastelarias, ou os teatros. Constatamos também um interesse na representação do elemento feminino em espaços ao ar livre como os jardins (públicos ou privados), ou os bosques, encontrando-os reproduzidos nomeadamente em pintura (FIGURA 154) e em fotografia (FIGURA 254). A vida moderna era, portanto, importante, sendo utilizada em diversas obras. Todavia, as várias temáticas que a compunham eram objecto de uma certa idealização, sobretudo nos *media* tradicionais como a pintura. Essa idealização permitia que as obras produzidas fossem ao encontro da imagem da mulher enquanto representação de determinadas características, nomeadamente enquanto símbolo de beleza, sedutora, mas também boa dona de casa, mãe, esposa, entre outros aspectos que podem reconhecer-se plasmados nas várias obras

¹⁴⁴ Cf. Lucie-Smith EDWARD, *op. cit.*, pp. 25-56.

deste período. Contrariamente ao verificado na pintura, a fotografia oferece a possibilidade de contactar com abordagens distintas, isentas, em muitos casos, dos artifícios que promoviam a idealização do género feminino. É nesse sentido que a análise da obra de arte se torna fundamental, pois esta evidencia e reflecte acerca das várias liberdades e limitações que o género feminino vivenciou no período em questão.

Dividimos a nossa abordagem entre espaços públicos e privados com o intuito de compreender como o artista representou o elemento feminino nesses diversos locais. Sabemos que muitas vezes se torna difícil compartimentar, pois várias obras não definem claramente os espaços que representam, recorrendo a soluções como a anulação dos fundos, conforme podemos observar na obra *Sem título* (FIGURA 85) da autoria de Ofélia Marques, na qual a artista retrata um grupo sentado em torno de uma mesa, jogando às cartas. Apesar dos representados se apresentarem vestindo indumentárias assumidamente *de sair*, esta cena poderia perfeitamente estar a ocorrer tanto num café, numa das casas dos intervenientes, ou até mesmo num espaço exterior. Todavia, consideramos importante efectuar uma divisão por espaços e não por temáticas, pois muitas delas repetem-se em locais como os jardins, as praias, ou nos vários compartimentos do lar.

Conforme reflectimos sobre a representação do género feminino nos diversos espaços que ele percorre, não separamos as obras produzidas por mulheres daquelas que foram concebidas por homens, pois acreditamos que devem ser apreciadas em conjunto, não só porque se complementam, mas também por defendermos que umas não são superiores às outras. Nas várias categorias comparamos, simultaneamente, a produção nacional com a internacional.

2.2.1. Das alegorias

A historiadora de arte Griselda Pollock, no seu ensaio *Woman as sign in Pre-Raphaelite literature: the representation of Elizabeth Siddall*¹⁴⁵, refere a importância da obra de arte como um meio que contribuiu para a disseminação e apreciação de um determinado tipo de beleza. Essa standardização teve como objectivo captar a atenção do género masculino que consumia estas peças. A construção da imagem da mulher como se de uma fantasia se tratasse, não se limitava à criação de tipos de beleza que se

¹⁴⁵ Cf. Griselda POLLOCK, “Woman as sign in Pre-Raphaelite literature: the representation of Elizabeth Siddall”, in *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*, 4ª ed., Londres- Nova Iorque, Routledge, 2008 (1ª edição 1988).

revelavam, por exemplo, ao nível dos olhares destinados a incitar determinado tipo de emoção no observador, conforme podemos verificar na pintura Pré-Rafaelita que Pollock menciona. Através da comparação das obras que reunimos, podemos ainda observar a concepção do físico feminino, desenvolvendo, em nome da estética, um ideal de corpo que dificilmente poderia ser alcançado na prática.

A imagem do género feminino era reduzida a um conjunto de estereótipos, relacionados com comportamentos ou aspectos da sua personalidade, e que despertavam o fascínio do consumidor desta tipologia de peça — o género masculino. Estas obras exploram o carácter provocatório do corpo feminino através de composições cujo título destaca, desde logo, a predisposição da representada para a sedução do observador. Peças como *Le regard provocateur* (FIGURA 404) de Jean Henri Gouweloos (1868-1943) ou *Provocando* (FIGURA 166) do pintor português José Malhoa, não obstante geograficamente distantes, reflectem sobre a mesma temática e abordam o elemento feminino de um modo semelhante. Estamos perante duas mulheres, ambas seminuas, que olham directamente para o observador, convidando-o a explorar a envolvimento da obra: no caso de Gouweloos, o ambiente que a rodeia, e na obra de Malhoa, a indumentária que exhibe e o cinto que cinge o seu vestido. Estas constituem-se como duas abordagens distintas: uma em que o pintor optou por anular todos os elementos que rodeiam a modelo, concentrando toda a atenção do observador no corpo da representada, e outra em que os objectos que enquadram a mulher contribuem para a construção da narrativa. No entanto, ambos os exemplos apresentam modelos com corpos dentro dos padrões de beleza do período, tornando-os passivos e propensos ao escrutínio, com o intuito de provocar o desejo do observador¹⁴⁶.

Na nossa base de dados, as obras que tratam a mulher como elemento passível de evidenciar comportamentos relacionados com a vaidade apresentam-se em número superior, quando comparadas com as representações que fazem uso do corpo feminino enquanto objecto de desejo. Se considerássemos que estas representações se constituíam como um interesse exclusivo da produção artística masculina, estaríamos enganados. A artista Emília Santos Braga representou em *Vaidade* (FIGURA 64), uma mulher vestida com uma indumentária de baile, cuja manga do vestido começou a descair e para a qual a modelo olha, oferecendo ao observador uma visão de três quartos do seu rosto, que, por

¹⁴⁶ Cf. Karen CRONJE, *op. cit.*, p. 16.

sua vez, se alinha com o ombro desnudo. A vaidade é, nesta obra, evidenciada através do interesse do género feminino na construção de indumentárias elegantes. A moda, não obstante ter sido muitas vezes considerada supérflua, era encorajada de modo a estimular não só a beleza feminina, mas também as indústrias relacionadas com a produção dos vários elementos que compunham a *toilette* feminina. Já na interpretação (FIGURA 36) da artista brasileira Angelina Agostini (1843-1910), a modelo é representada de costas enquanto se despe. A artista recorre a um espelho para que possamos ver, através do reflexo, que a figura feminina esconde o corpo com uma das mãos, numa manifestação de pudor. O facto de ocultar a parte do corpo desnuda, permite ao público, que frui a obra, estimular a sua imaginação. Contrariamente à abordagem utilizada por Emília Santos Braga, a artista faculta ao observador todos os elementos para que este compreenda que está perante uma cena íntima. Com efeito, Agostini representa junto do elemento feminino não só um fragmento do que aparenta ser o vestido utilizado pela modelo, mas também o espartilho que acabou de ser removido. O observador constitui-se assim como um verdadeiro *voyeur* com a capacidade de observar a mudança de indumentária no momento em que esta está a decorrer, contemplando o corpo da modelo num contexto ao qual normalmente não teria acesso.

O maior número de representações alusivas à vaidade enquanto característica feminina foram, no entanto, executadas por artistas masculinos. São obras que exploram o corpo feminino mais ou menos despido, e em divisões do espaço habitacional que nos remetem para ambientes íntimos, entre os quais os *boudoirs*. Os artistas manifestaram interesse nos momentos de preparação do género feminino, evidenciando a sua obsessão com todo um conjunto de passos essenciais (que deveriam ser escrupulosamente seguidos por quem tinha posses para o fazer), de modo a atingir um determinado ideal de beleza. Gustave Léonard de Jonghe (1829-1893) pintou a sua interpretação de *Vaidade* (FIGURA 392), enquadrando a mulher perante um espelho no qual ela observa o seu reflexo, ignorando, portanto, a presença do observador. A modelo apresenta-se elegantemente vestida, enquanto se prepara para um evento social. Sobre o seu toucador encontram-se frascos de perfume, e estojos pertencentes aos brincos e ao colar que segura enquanto se observa ao espelho. O artista explora a vaidade feminina, não só através das jóias que ela haverá de colocar sobre si mesma, mas também pelos objectos que a rodeiam. A escolha da decoração é importante, pois evidencia o interesse pela construção de um espaço eclético através da cadeira império sobre a qual a modelo se senta, da pele de tigre que

serve de base para a pequena almofada em que apoia um dos seus pés, ou até mesmo pelos têxteis que forram o mobiliário, permitindo que elementos decorativos como os frisos e os laços adquiram maior destaque. A vaidade feminina na abordagem de Jonghe resulta da combinação dos vários elementos da composição, que remetem o observador para o carácter consumista e ostensivo da representada.

Um elemento comum nas obras que exploram a vaidade é o espelho. Em termos simbólicos ele representa esta característica do género feminino, tornando-se, como tal, um elemento iconográfico fundamental nas composições que reflectem sobre o narcisismo feminino. Esta relação data de períodos muito anteriores, nomeadamente associado a Vénus nas alegorias alusivas à vaidade, remetendo para as relações do elemento feminino com um dos pecados mortais — a soberba¹⁴⁷. Este foi muitas vezes considerado o mais perigoso dos sete que compõem a lista dos pecados mortais, pois quem nele incorresse colocava os seus interesses acima do bem-estar da comunidade. Alguns dos artistas que seleccionámos exploraram a associação da mulher com a vaidade, representando-a no momento em que se despe/veste, tornando clara a sua predisposição sexual. Um desses artistas foi Auguste Toulmouche (1829-1890) que pintou duas representações alusivas à vaidade feminina. Na mais antiga (FIGURA 371) o artista enquadra a mulher contra um biombo no qual a modelo dispôs o seu vestido de veludo, permitindo que revele o seu corpo perfeitamente delineado através do saiote e do corpete que enverga. Ela encontra-se absorta na acção que pratica, olhando-se no seu pequeno espelho de mão, ignorando, como tal, quem a observa. O seu olhar evidencia encanto com a imagem que o espelho reflecte. Através da pose adoptada, compreendemos que a sua figura é poderosa, não havendo qualquer necessidade de cobrir o seu corpo, como se sentisse vergonha perante o olhar do público que frui a obra. Se poderíamos ter dúvidas sobre a vaidade da personagem, o artista lembra-nos através das jóias que recria sobre o pequeno banco disposto junto da representada – diversos colares de pérolas, mas também pela repetição dos motivos florais ao longo do quadro – sobre o banco, no têxtil que forra as várias folhas do biombo ou até mesmo no colo da representada. Flores estas que encontramos em várias obras enquanto símbolo da feminilidade e da beleza. Especificamente neste caso, as rosas de diversas cores dispostas no colo da modelo, de acordo com um dos dicionários de flores da época¹⁴⁸, ilustram características da

¹⁴⁷ Cf. Helena GOSCILO, “The Mirror in Art: Vanitas, Veritas, and Vision”, *Studies in 20th and 21st Century Literature*, Vol. XXXIV, 2ª Série, Artigo 7 (2010), pp. 11-12.

¹⁴⁸ Cf. Kate GREENAWAY, *Language of flowers*, Londres-Nova Iorque, F. Warne, c. 1900.

representada como: inveja (amarela), beleza inconsciente (vermelho borgonha) ou a predisposição para ser amada (branco). Na representação mais recente, datada de 1889 (FIGURA 372), o artista exacerba a obsessão do género feminino com a sua imagem ao representar uma modelo que beija o seu próprio reflexo, parafraseando o mito de Narciso no qual este se apaixonou pela sua própria imagem, reflectida nas águas do rio. Neste caso, o artista não se interessou pela vaidade evidenciada ao nível da indumentária ou dos acessórios colocados sobre o corpo feminino, ainda que possamos observar um leque pousado sobre a mesa. Importa-lhe muito mais a exploração da vaidade psicológica manifestada pela paixão da representada pelo seu próprio reflexo, face ao ambiente que a rodeia e que evidencia uma certa riqueza, não obstante ser um luxo contido, que contrasta com a hipérbole do gesto da personagem.

No seguimento das representações de Toulemuche, o fotógrafo Bernardo dos Santos Leitão (?-?) utilizou o modelo nu (FIGURA 268), não só com o intuito de despertar o desejo do observador, mas também como elemento representativo da vaidade do género feminino, que durante este período beneficiou de um conjunto de desenvolvimentos que estimularam a construção do seu físico ideal. A estrutura é, na generalidade, semelhante ao que temos vindo a verificar na pintura. Contudo, a representação em suporte fotográfico permitia a fácil reprodução e a conseqüente rápida disseminação de um modelo de feminino específico – branco, elegante, higienicamente correcto. Leitão mantém, no entanto, um certo pudor na sua abordagem, na medida em que o modelo que fotografa cobre parte do seu corpo de modo a evitar uma interpretação fora dos limites do pudor e, estimulando, simultaneamente, a imaginação do observador. Na obra de Bernardo dos Santos Leitão um têxtil transparente cobre parcialmente a figura da representada, permitindo adivinhar as partes do corpo por ele ocultas, o que denota a vaidade da personagem feminina no seu corpo. Existem, como tal, parâmetros para representação do corpo feminino totalmente nu fora de determinados contextos¹⁴⁹. O que não invalida que, em alguns casos, tenhamos representações de nu perfeitamente assumido, de que é o caso a obra de Veloso Salgado *Núbil* (FIGURA 157), datada de 1893, em que a modelo examina o seu próprio corpo sem receio do olhar por parte do público.

¹⁴⁹ Cf. Carlos REYERO, “Desnudas hasta un límite”, in Carlos G. NAVARRO, (coord.), *op. cit.*

Podemos concluir que as representações alusivas à vaidade produzidas pelo género masculino apresentam uma matriz mais impessoal quando comparadas com as obras criadas por artistas do género feminino. Elas não revelam a necessidade de construir ambientes complexos que exacerbem o carácter vaidoso dos seus pares do mesmo modo que podemos notar nas peças da autoria de artistas do género masculino. Estes replicam um modelo pré-definido que explora a relação da mulher com os elementos iconográficos que temos vindo a analisar, nomeadamente o espelho, observável na obra de Alfredo Roque Gameiro (1864-1935) intitulada *Coquetismo* (FIGURA 167). Ao perpetuarem soluções que nos remetem para séculos anteriores (repetindo motivos como a relação da mulher com os espelhos de mão, ou o consumo de bens que ilustram o seu poder económico), estas obras contribuíram para reafirmar o género feminino como aquele que se interessa exclusivamente por futilidades, recorrendo aos seus artifícios para continuar a fruir essa vida de luxo. Todavia, a relação entre a mulher e o seu carácter consumista era do interesse geral, na medida em que esta relação estimulava o fascínio do género masculino, a criatividade dos diversos artistas e, em última instância, o mercado de arte.

Nem todas as pinturas de carácter alegórico tinham como objectivo evocar aspectos negativos do género feminino. A sua associação com as flores motivou, desde logo, a produção de um conjunto de obras que recorreu à mulher enquanto testemunho do renascimento verificado durante a Primavera. De modo a evidenciar essa relação, alguns artistas intitularam as suas obras referenciando a estação do ano, conforme podemos observar nas obras da autoria de Veloso Salgado e de Georgina de Albuquerque (1885-1962), ambas intituladas *Primavera*, (FIGURA 164 e FIGURA 340) e produzidas no mesmo ano —1926. Nas duas peças podemos observar semelhantes soluções adoptadas: ambos os artistas enquadram o género feminino em jardins, relacionando as modelos com as flores que as rodeiam. Albuquerque desenvolve o que aparenta ser um retrato (a figura encontra-se perfeitamente individualizada), ainda que não tenhamos qualquer referência sobre a representada. A relação com os elementos florais evidencia a beleza da modelo, resultando numa abordagem dentro dos padrões da produção artística feminina deste período. Na abordagem de Veloso Salgado a mulher é representada inalando o perfume das flores, evidenciando não só a beleza feminina, típica desta associação, mas também o carácter transitório da estação do ano e da beleza da retratada.

As abordagens simbolistas verificadas na fotografia internacional, que podemos observar nas obras de artistas como Alice Boughton, não foram ignoradas pelos seus

companheiros do movimento pictorialista, numa reprodução da obra de Émile Constant Puyo (1857-1933) *A Ilha Feliz* (FIGURA 475) na qual o fotógrafo encena uma composição em que as três personagens são enquadradas num espaço que nos remete, através do título e do ambiente captado pela câmara, para um local insular, no qual o artista recriou um momento privado de sociabilização dos elementos femininos. As personagens ignoram a figura do observador enquanto caminham para o seu destino. A solução adoptada por Puyo nesta obra distingue-se do que estava a ser explorado na fotografia de estúdio ou pelas mulheres pertencentes às camadas sociais privilegiadas. Estes fotógrafos desenvolveram a sua prática em ambientes interiores, captando predominantemente retratos das várias personalidades que compunham os seus círculos de amigos e familiares (no caso da fotografia amadora), ou, no caso da fotografia de estúdio, a clientela que afluía aos seus espaços. O artista regista o momento fugaz em que as personagens se encontram na lente, mas nos minutos posteriores ao seu registo, poderão já não estar, pois continuaram o caminho para o seu destino. Paralelamente à abordagem de Puyo, Boughton na obra *The Seasons* (FIGURA 349) representa, num ambiente muito semelhante, quatro mulheres que evocam as quatro estações do ano. A artista confere-nos o privilégio de observar a relação das suas modelos. Notamos que uma delas segura um objecto que poderá ser um livro ou uma fotografia e que desperta a atenção de duas das personagens que, com muita probabilidade, se constituem como figurações alegóricas do Verão e do Outono. É-nos dado testemunhar um momento privado de quatro mulheres, que através da narrativa construída por Alice Boughton, convidam o observador a estimular a sua imaginação sobre questões distintas: qual o tema do diálogo das três personagens e porque se apresenta a última rapariga de costas para o momento que decorre no primeiro plano. Encontramos também presente a importância da passagem do tempo, sendo o seu carácter fugaz revelado através da conversa que se encontra a decorrer, e que rapidamente terminará, mas também pelo facto de cada uma das personagens representar uma das estações do ano e, conseqüentemente, a passagem do tempo de vida e o desaparecimento da beleza feminina.

2.2.2. Da representação de modelos nus

Quando pensamos em representações de nu não podemos ignorar o seu consumo enquanto objectos de desejo, especialmente produzidos para o deleite por parte do género masculino. Linda Nochlin no seu ensaio *Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art*, recorda-nos que é impossível pensar em produções de carácter erótico que

não envolvam personagens femininas¹⁵⁰. Enquanto objecto de desejo, o corpo feminino foi explorado em temáticas de matriz mitológica, sendo esta uma das vias utilizadas para abordar o corpo da mulher sem que a obra fosse considerada demasiado escandalosa, de que é exemplo a obra de Carlos Bonvalot *Leda e o Cisne* (FIGURA 147). Bonvalot explora o momento em que Zeus, metamorfoseado num cisne, arrebatava Leda. Neste caso, a abordagem do artista permite que o observador tome contacto com a totalidade do corpo feminino, beneficiando do momento em que a personagem procura afastar o cisne e, como tal, não se consegue esconder do olhar *voyeur* de quem frui a obra. Não obstante se tratar de uma temática mitológica, a representação do corpo feminino desnudo não dispensava a transgressão¹⁵¹ dos códigos de pudor, que regiam a sociedade do período que tantos artifícios desenvolvia de modo a ocultar a figura feminina.

Paralelamente à obra de Bonvalot, que explora o corpo feminino com base num dos mitos dos vários amores de Zeus, narrados nas *Metamorfoses* de Ovídio, Emília Santos Braga utilizaria outra das vias para representar o nu feminino. Na obra *Fumadora de ópio* (FIGURA 60) a artista retrata uma mulher nua da cintura para cima, reclinada e olhando directamente para o observador enquanto segura um cachimbo que contém, de acordo com o título, ópio. Braga constrói uma imagem que nos remete para um ambiente orientalista¹⁵² com uma composição que cita obras como a famosa *Odalisque*, de Jean Dominique Ingres (1780-1867), também representada segurando um cachimbo, ou as posteriores odaliscas da autoria de Édouard Manet (1832-1883) ou Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). Estes ambientes eram completamente diferentes da realidade europeia, os artistas tomavam contacto com eles sobretudo através da literatura de viagem, das obras de arte (que na maioria dos casos apresentam *per se* uma verdadeira idealização dos espaços que constituem a arte de influência orientalista¹⁵³), por postais ilustrados ou até

¹⁵⁰ Cf. Linda NOCHLIN, “Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art”, in *Women, art, and power: and other essays*, Nova Iorque, Harper & Row, 1988, p. 137.

¹⁵¹ Cf. Carlos REYERO, “Desnudas hasta un límite”, in Carlos G. NAVARRO, (coord.), *op. cit.*

¹⁵² Cf. Reina LEWIS, *Rethinking Orientalism: Women, travel, and the Ottoman Harem*, Londres – Nova Iorque, I. B. Tauris, 2004.

¹⁵³ Muitas vezes pensamos na pintura orientalista como a mais expressiva na exploração dos corpos desnudos dos *outros*, daqueles que se encontravam fora das normas sociais brancas, europeias e, por isso, libertos das noções de pudor aplicáveis à realidade para a qual esta tipologia de obra se destinava. No entanto, devemos recordar que as obras que faziam uso da disponibilidade sexual feminina não se limitavam exclusivamente aos ambientes orientalistas. Podendo, por isso, remeter-nos para outros locais conforme observamos na pintura de Paul Gauguin (1848-1903) quando representa as mulheres autóctones do Tahiti. Griselda Pollock na conferência que proferiu na sequência do Holberg Prize do ano de 2021, reflecte sobre o interesse do final do século XIX e início do XX pelo carácter exótico e desconhecido das populações consideradas o *outro*, e como a prática artística explorou o seu carácter erótico na obra de arte. A arte portuguesa beneficiou igualmente do fascínio que o oriente despertava. Para além da obra de Emília Santos

mesmo pela imprensa periódica. O distanciamento destes espaços motivava igualmente a sujeição dos corpos das representadas a um conjunto de características que os tornavam esteticamente apelativos ao consumo de um público europeu. Tal como se pode observar nas obras de Ingres alusivas a este tipo de temática, as representadas são completamente alheadas dos ambientes que as rodeiam, na medida em que se trata de figuras que facilmente seriam enquadradas numa obra fora das tendências orientalistas¹⁵⁴. A pintura de Emília Santos Braga rege-se igualmente por esses ideais. Observamos uma mulher cuja estrutura física se aproxima de outros modelos retratadas em obras por ela realizadas, nomeadamente no *Nu* datado de 1910 (FIGURA 59). Ao enquadrar a representada num ambiente distante das convenções sociais que regiam a sociedade do princípio do século XX, Emília Santos Braga pôde retratar uma mulher de tronco desnudo, abordando directamente o observador e que, através dos seus gestos, não evidencia qualquer vergonha do seu corpo perante o olhar do público.

Sem se sujeitarem a estes ambientes ideais, algumas obras exploraram a representação de nus femininos com o intuito de reflectir sobre a condição feminina. Na obra *Núbil* (FIGURA 157) o artista Veloso Salgado revela-nos uma rapariga que, de acordo com o título, atingiu a idade para casar. O artista representa a modelo completamente nua e sentada na sua cama enquanto examina o seu próprio corpo, recriando no espaço pictórico, um momento de intimidade. De acordo com o título e com a informação visual que podemos interpretar, trata-se de uma rapariga cujo corpo está a atingir a constituição necessária para desempenhar a gravidez e assegurar a sua função não só enquanto esposa, mas também enquanto mãe. Apesar de se tratar de uma representação de nu, não acreditamos que seja uma abordagem erótica, pois não há qualquer sugestão através do modo como a figura é representada, que evidencie o carácter sexual do momento. A obra exalta, assim, a regulamentação e a gestão do corpo feminino

Braga, também o artista Fausto Sampaio (1893-1956), explorou na obra *Indiana de Damão* (FIGURA 37), datada de 1944, o exotismo das antigas colónias portuguesas. Nesta obra, Sampaio representa uma mulher autóctone vestida numa indumentária tradicional contra um cenário que pretende ilustrar a sua habitação. A sua representação objectifica, todavia, o corpo feminino que é ilustrado seminu da cintura para cima. A modelo exhibe ainda diversas pulseiras e colares típicos, exacerbando o carácter exótico do ambiente replicado na obra. Veja-se Griselda POLLOCK, “Art, Thought and Difficulty”, in *Holberg Prize*, 7 Jun. 2021 <https://www.youtube.com/watch?v=BeeJ4apjX1w&t=2791s> (7 Jun. 2021).

¹⁵⁴ Cf. Amelia AITCHISON, “Sedentary Flesh: Nineteenth-Century French orientalist and bodies of the female other”, *The Forum: Journal of History*, Vol. XII, 1ª Série, nº 1, (2020).

em nome de uma sexualidade que deveria ser exclusivamente utilizada com uma finalidade procriadora¹⁵⁵.

Na sequência das abordagens à vida quotidiana feminina, Amélie Beaury-Saurel (1849-1924) retrata uma figura seminua no preciso momento em que esta adormeceu, interrompendo assim a sua leitura (FIGURA 338). A abordagem da artista não é de todo erotizada; o seu interesse estava na compreensão das formas do corpo da modelo e no modo como este se relaciona com o espaço em que a mulher se encontra reclinada. Durante o arco temporal em questão identificam-se diversas artistas femininas que representam os corpos dos seus pares sem qualquer propósito de os objectificar perante o olhar de quem o frui. Outros exemplos como o *Nu feminino com brinco* (FIGURA 313) de Berta Wegmann (1847-1926) ou o *Nu* de Emília Santos Braga, cujas modelos são representadas voltadas a três quartos e totalmente de costas, respectivamente, revelam o interesse na compreensão dos valores lumínicos na carnação.

Encontramos, todavia, obras que exploram o género feminino com o intuito de objectificar o seu físico. Com composições que demonstram o carácter sedutor do corpo, conferindo maior destaque a determinadas componentes que despertam o desejo do observador, especialmente do género masculino. Na obra *Elégante dans un Intérieur* (FIGURA 405), Jean Gouweloos retrata a sua modelo no momento em que esta se veste/despe, dispondo, ao longo do espaço pictórico, as diversas peças que compõem a complexa indumentária da personagem. A modelo é representada no momento em que calça/descalça um dos seus sapatos, revelando ao observador os seus tornozelos e o princípio das suas pernas, que não eram normalmente mostrados pelas mulheres de grupos sociais privilegiados neste contexto. De modo a enfatizar o carácter erótico da cena, a modelo apresenta ainda uma das mangas despidas, mostrando não só os seus ombros, mas também o seu peito. Evidenciando o carácter sexual da figura feminina, William Orpen (1878-1931) representa uma mulher nua sobre um sofá, pintando-a no momento em que ela calça as suas meias (FIGURA 455). Orpen produz assim uma obra moderna, tanto ao nível da temática como da linguagem adoptada, mas que não deixa de destacar, através da composição, as pernas da representada, permitindo que a acção desempenhada pela modelo desperte o interesse do público.

¹⁵⁵ Cf. Karen CRONJE, *op. cit.*, p. 3.

Com o desenvolvimento das técnicas fotográficas, e devido à sua reprodutibilidade, os artistas beneficiaram de um novo *medium* que lhes permitia a produção de obras que incluíam nus femininos, e a sua rápida disseminação quando comparado com as limitações de produção de cópias na pintura. A fotografia possibilitava ainda que um maior número de consumidores pudesse fruir de um determinado bem artístico, possuindo agora fotografias que exibiam modelos cujos corpos obedeciam aos padrões de beleza física observáveis noutros suportes, nomeadamente na pintura. O suporte fotográfico contribuiu igualmente para a rápida divulgação, por via dos postais ilustrados, de vários modelos que se distanciavam das noções púdicas associadas ao género feminino. Estes postais foram bastante populares e contribuíram para perpetuar a imagem do género feminino que oferece o seu corpo ao observador, detentor desse postal fotográfico. À semelhança do verificado na fotografia de Bernardo dos Santos Leitão, Heinrich Kühn (1866-1944) na sua obra *Nu com vaso* (FIGURA 472) dispõe a sua modelo numa pose encenada observando, neste caso, um vaso que lhe permite desviar o olhar da retratada do observador. A mulher representada não cobre qualquer parte do seu corpo, mas a sua pose, a três quartos, anula a possibilidade de evidenciar um carácter erótico explícito e, conseqüentemente, contra o pudor expectável do género feminino. A obra de Kühn evidencia, contudo, um erotismo que o público depreende através da sua posição privilegiada na observação do corpo da representada. O elemento feminino comporta, assim, um poder de atracção, neste caso exacerbado através do modo como seu físico é apresentado. A sua abordagem distancia-se das composições que exploram assumidamente o carácter sexual do corpo feminino, mas que o contextualizam em espaços distantes da realidade para a qual as suas obras se destinam. A sua fotografia de nu suaviza a sexualidade feminina, na medida em que a oculta, contrastando através das escolhas efectuadas, com a representação da nudez feminina, por exemplo, na obra *Fumadora de Ópio* (FIGURA 60) de Emília Santos Braga.

2.2.3. Dos exteriores

O interesse da arte na vida moderna motivou, segundo Charles Baudelaire¹⁵⁶, que os artistas captassem a beleza do momento, defendendo que só assim a obra de arte poderia obter a verdadeira essência da sociedade que pretendia representar. Indo ao encontro das palavras de Baudelaire, a arte portuguesa explorou, com as devidas adaptações, os ambientes que caracterizavam a vivência durante o período

¹⁵⁶ Cf. Charles BAUDELAIRE, “Le peintre de la vie moderne”, in *op. cit.*, p. 68-73.

contemporâneo. Nesse sentido, a fotografia foi particularmente importante, não só pela novidade do *medium*, mas também devido à sua fácil mobilidade. O fotógrafo captava a vida quotidiana, desenvolvendo a sua obra paralelamente ao que verificamos na pintura ou na ilustração. A sua prática possibilitava, todavia, uma maior valorização do imediato, sem qualquer manipulação do resultado fotográfico em nome de uma beleza ideal. A utilização da fotografia enquanto documento da vida quotidiana, permitiu que fosse considerada, não só enquanto objecto artístico, mas também como um meio de legitimação da vivência do género feminino privilegiado.

Na vida social feminina importava sobretudo ver e ser visto, como tal a cidade com todos os seus espaços como: as lojas, as pastelarias, os teatros, que incentivavam o consumo feminino, e promoviam o movimento destas mulheres pelas várias ruas, compõem parte do núcleo de espaços exteriores que pretendemos analisar. Outros locais como as estâncias balneares, o campo, os bosques, portanto, ambientes de veraneio, constituem-se também como espaços frequentados pelo género feminino, merecendo, portanto, a nossa atenção.

2.2.3.1. Das varandas

Enquanto local intermédio – entre o espaço doméstico e o ambiente exterior – as varandas foram utilizadas pelos artistas para retratar o género feminino ao longo do arco temporal estudado. Encontramos diversas obras que fazem uso deste espaço para registar momentos íntimos da vivência do género feminino. Remetendo para esse sentido de intimidade, o artista Vittorio Matteo Corcos (1859-1933) recria no espaço pictórico da sua obra *Uma tarde na varanda* (FIGURA 445), um momento vivenciado pelo casal retratado, distante do aparato adoptado aquando dos eventos que compunham a vida social do género feminino. O artista constrói a cena localizando-a numa casa de campo, sentando as figuras na varanda que tem vista para a propriedade. As personagens estão ocupadas, ignorando a presença do observador, como se este pertencesse também ao seu quotidiano. O título, o ambiente e a abordagem do artista possibilitam que o observador se sinta familiarizado com a cena, convidando-o igualmente a desfrutar de uma tarde de leitura com o casal. Note-se que, não obstante tratar-se de uma cena na qual não existe qualquer aparato – a figura feminina senta-se no chão e apoia-se no alpendre da janela, os livros estão espalhados pelo pavimento – ambas as personagens se apresentam elegantemente vestidas. As suas indumentárias privilegiam as cores claras, que, por sua

vez, contrastam com as tonalidades vivas dos acessórios e das flores. As soluções adoptadas por Corcos no tratamento dos valores lumínicos, e o modo como estes influem nas personagens, acentuam o momento de veraneio da cena representada.

Nas obras que compõem a nossa recolha, as varandas foram sobretudo utilizadas como um local de sociabilização. Serviam, como tal, de enquadramento a composições que privilegiavam o debate de assuntos mais ou menos pessoais, consoante o número de intervenientes e o contexto em que estes eram representados. A varanda serviu para retratar conversas enquadradas em jardins, de que é exemplo a obra *Senhoras na varanda*, (FIGURA 174) de Carlos Bonvalot, na qual ele pinta duas raparigas sentadas numa varanda/terraço com vista sobre um jardim. A varanda enquanto espaço íntimo, apenas acessível a um conjunto de figuras da família, foi também utilizada pelo artista Artur Napoleão Vieira de Mello (1868-?) para retratar Adelaide Vieira de Mello (?-?). O artista representa-a (FIGURA 210) sem grande aparato: com um vestido preto e poucas jóias que contrastam com a tonalidade do vestido, acentuando a sobriedade da indumentária. A paisagem que se avista a partir da varanda onde a modelo posa, foi sinteticamente esboçada, acentuando a importância da modelo face ao ambiente que a rodeia. A partir do modo como Adelaide Vieira de Mello foi retratada, podemos concluir que se trata de uma obra íntima, possivelmente pertencente à própria, pois a abordagem utilizada não transmite qualquer sentimento de superioridade observável noutros retratos coevos.

O modo como o artista enquadra a cena, condiciona a interpretação que fazemos dela. Na obra *The Balcony* (FIGURA 319), a pintora Constance Rea (1866-1952) recria uma varanda/camarote, na qual representa cinco personagens femininas, todas elas elegantemente vestidas. Os seus olhares apontam em direcções distintas, sendo que a figura do último plano olha directamente para o observador. O facto de cada um dos rostos das personagens olhar para uma zona diferente do espaço pictórico, permite que o observador os acompanhe e, através deles, descubra cada uma das figuras. A artista localiza o público no mesmo espaço que as figuras que pretende que este observe, permitindo-lhe assim reflectir sobre o que cada uma das mulheres estará a ver, bem como sobre o que existe para lá da varanda em que se encontram. A localização das várias figuras representadas na varanda é privilegiada, face ao que está a acontecer no piso inferior, observado por uma das mulheres.

Comparativamente à solução apresentada por Constance Rea, o pintor francês René François Xavier Prinet (1861-1946) não reconhece ao observador um estatuto de

igualdade às personagens que pinta na sua obra *Le Balcon* (FIGURA 427). Como consequência, a cena ocorre num plano superior em relação ao ponto de vista do público. O momento reproduzido na obra, um baile, era apenas acessível a um muito reduzido número de pessoas. A imagem do género feminino nestes eventos adquiria um estatuto de objecto de desejo, exibindo as suas *toilettes* compostas por um conjunto de tecidos e acessórios de luxo. No contexto do baile era permitido que as mulheres se apresentassem com os ombros desnudos (aspecto especialmente apreciado pelo género masculino¹⁵⁷), o que seria impensável nas *toilettes* para as restantes situações como os lanches ou os passeios. Valoriza-se, nesta obra, o aparato típico destes eventos, para os quais se recomendava o uso de acessórios como as luvas brancas, por parte do género masculino, e leques, por parte do género feminino. De acordo com a literatura de etiqueta, este acessório tinha como objectivo esconder as fraquezas do género feminino e salvaguardar as suas aparências¹⁵⁸. A mulher poderia assim disfarçar os sorrisos, bem como observar o ambiente que a rodeava, através das varetas, se estas fossem, por exemplo, rendadas. Este acessório era, como tal, considerado *o melhor amigo da mulher*¹⁵⁹. Na obra, a reverência prestada pelo indivíduo do género masculino à mulher que se encontra sentada de costas para o observador, evidencia os preceitos desta sociedade a que a maioria da população pretendia ascender.

Num registo mais intimista, as varandas permitiram aos artistas enquadrar as personagens femininas em obras como *A Carta* (FIGURA 73), de Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996). A artista evoca através da temática e da pose adoptada pela modelo, os sentimentos de melancolia, de saudade e até mesmo de esperança pelo regresso do autor da carta que a personagem segura. A varanda enquanto componente do espaço habitacional contribui, neste caso, para enfatizar o sentimentalismo da cena representada.

2.2.3.2. Da vida na cidade

A cidade foi sobretudo captada pela lente dos fotógrafos. As suas fotografias testemunham a vivência do género feminino que se ocupava com passeios nas principais áreas, entre as quais a Avenida da Liberdade (FIGURA 236) ou o Chiado (FIGURA 234). No registo referente à Avenida da Liberdade podemos observar que as mulheres se

¹⁵⁷ Cf. Carlos Malheiro DIAS, “Carta II”, in *Cartas de Lisboa*, 1ª Série, (...).

¹⁵⁸ Cf. M. Lurdes Lima dos SANTOS, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵⁹ Ruy GOMEZ, “O leque”, *Sociedade Futura*, Ano I, nº 14, 1902.

apresentam com *toilettes* de sair, valorizando a sobriedade ao nível do vestuário. Um aspecto que merece maior destaque é o que concerne os chapéus, que neste período beneficiaram de um amplo desenvolvimento, tornando-se, em muitos dos casos, verdadeiras obras de arte. Com a conseqüente evolução da moda, o exagero verificado ao nível dos acessórios evoluiu, privilegiando uma maior sobriedade, conforme observamos nas peças características dos anos vinte. O vestuário feminino não deixava de estar sujeito a um conjunto de limitações, relacionando-se estas com questões de pudor e decência¹⁶⁰. Na fotografia captada no Chiado, as duas senhoras caminham enquanto um criado carrega as compras que acabaram de realizar. Podemos novamente verificar que as suas indumentárias privilegiam a simplicidade recomendada pelos manuais de etiqueta¹⁶¹. São os acessórios por elas utilizados que adquirem maior destaque, e que as diferenciam das mulheres do povo captadas pelo fotógrafo. Paralelamente à fotografia de Joshua Benoliel (1873-1932), que revela o contraste entre a vivência da burguesia e aquela do povo, no contexto da realidade portuguesa, Stuart Carvalhais (1887-1961) na ilustração alusiva à Semana Santa (FIGURA 303) recupera esse mesmo contraste: entre a mulher cuja indumentária é andrajosa, e que não tem escolha, se não usar a roupa que tem (todos os dias da sua vida), e as várias mulheres que puderam escolher propositadamente o seu vestuário para aquele momento em que visitam as igrejas. Mais uma vez, a indumentária destas últimas privilegia um luxo contido, evidenciado sobretudo através dos acessórios: as luvas, os chapéus e as malas. Ainda que exista uma figura (quase espectral) do género masculino, o espaço pictórico é praticamente ocupado por mulheres, denotando a sua importância nestes ambientes.

Nos espaços exteriores, à semelhança do que sucedia nos interiores, a mulher era constantemente alvo da crítica daqueles que a observavam. O que implicava que o seu comportamento preferencialmente se regesse pelo que a sociedade considerava aceitável, e não por aquilo que cada uma pretendia para si mesma. A evolução da condição feminina, revelada igualmente ao nível da moda, motivava a natural reacção de quem rodeava o género feminino. Também os espaços exteriores foram utilizados para ridicularizar as mulheres que acediam às novidades da moda, exibindo ao nível da indumentária, a redução das saias, a adopção de linhas direitas nas silhuetas do vestuário, ou até mesmo a substituição dos enormes chapéus da primeira década do século XX, por acessórios mais

¹⁶⁰ Cf. M. Lurdes Lima dos SANTOS, *op. cit.*, p. 33-35

¹⁶¹ Cf. Florence HARTLEY, “Conduct in the street”, in *op. cit.*

sóbrios. Conforme já demonstrámos, a imprensa periódica beneficiou de uma profícua colaboração com um conjunto de artistas que se serviram dela para reflectir sobre as questões da sociedade do seu tempo. Produzindo caricaturas como a de Rocha Vieira – *A Alta das lãs* (FIGURA 286), que representa dois homens que comentam a subida da fazenda utilizada na indumentária da mulher que observam. A circulação desta imagem terá sido rápida. Tendo sido publicada n’ *Ilustração Portuguesa*, um periódico generalista e, portanto, consumido por um elevado número de leitores, legitimava a ridicularização das mulheres que se pretendiam considerar modernas, adoptando as novas modas. A caricatura de Vieira transparece ainda, através dos olhares das duas personagens masculinas, o carácter sedutor do corpo feminino que se começava a revelar com a evolução do seu vestuário.

Na rua, as mulheres foram também captadas por fotógrafos profissionais, como Joshua Benoliel, no momento em que se encontravam a entrar/sair de uma das pastelarias da cidade de Lisboa (FIGURA 245). As pastelarias, as casas de chá, ou os cafés, constituíam-se como importantes núcleos da sua vida, conservando nesta fotografia, um hábito da vida quotidiana do género feminino. Estas imagens são ainda importantes para a construção da história da cidade de Lisboa, possibilitando a compreensão dos hábitos dos seus habitantes.

Outras imagens testemunham as mudanças da condição feminina, e de tal é exemplo o retrato (FIGURA 114) captado pela fotógrafa Helena Corrêa de Barros (1910-2000). De acordo com o que podemos interpretar, pela pose adoptada e pelo à vontade demonstrado perante a câmara, a figura feminina registada pela sua lente poderá tratar-se de uma amiga da fotógrafa. A modelo imortaliza a evolução do estatuto da mulher, beneficiando de uma maior liberdade no modo como se apresenta, deixando de lhe ser exigido o uso de um conjunto de elementos que eram praticamente obrigatórios na indumentária feminina. Recuperando o sentido íntimo da relação da modelo - fotógrafa, podemos comparar a fotografia captada por Helena Corrêa de Barros com uma das várias imagens registadas por Aurélia de Sousa (FIGURA 111). Aurélia fotografa duas mulheres sentadas de frente para a sua câmara. A pose adoptada pelas duas representadas é bastante rígida, demonstrando o seu pouco à vontade perante a câmara. Podemos questionar se essa rigidez se justifica com o facto de não conhecerem a artista, ou se se prenderia com o seu cepticismo perante o registo fotográfico. A indumentária indica-nos que a fotografia corresponde a uma datação anterior à de Helena Corrêa de Barros, ainda assim, as

modelos em ambas as abordagens olham directamente para a fotógrafa, evidenciando através do modo como se apresentam, as diversas complexidades da sua condição.

O registo artístico do género feminino em ambientes exteriores na cidade, serviu também para preservar para a memória futura, a importância das acções filantrópicas de algumas mulheres que colocaram o seu estatuto e o seu poder económico, ao serviço de várias causas. Essas actividades demonstravam que estas mulheres não viviam alheias à realidade que as circundava. A figura da mulher filantropa era, no entanto, satirizada no ambiente literário, tendo sido avidamente explorada por autores como Honoré Balzac, caracterizando as suas acções como falsas¹⁶². O género feminino e a sua capacidade filantrópica foram também analisados por Stuart Mill na sua obra *The Subjection of Women*, em que debateu a viabilidade das iniciativas de caridade desenvolvidas pelas mulheres vitorianas¹⁶³. Ainda assim, mulheres como a artista Maria Luísa de Sousa Holstein, Duquesa de Palmela (1841-1909) ou a escritora Veva de Lima (1886-1963), não deixaram de promover diversas iniciativas, tendo em vista o apoio aos mais necessitados. Foi sobretudo Joshua Benoliel que fotografou algumas das acções de carácter filantrópico, entre as quais a venda de flores em prol das vítimas da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Nesta fotografia é representado um conjunto de mulheres, elegantemente vestidas, caminhando numa das ruas da baixa de Lisboa enquanto levam cestos com flores (FIGURA 235). A Grande Guerra revelou-se como um dos acontecimentos que mais mobilizou o género feminino na sua consciência social. Outras iniciativas como a venda de chá, resultante de uma colaboração entre o jornal *O Século* com o Comité Anglo-Franco-Belga, foram também fotografadas por Benoliel (FIGURA 242). O grupo que estava encarregue desta venda, a Cruzada das Mulheres Portuguesas, inspirado pelo seu homólogo francês – *La Croisade des Femmes Françaises*, predispunha-se a apoiar material e moralmente aqueles que necessitassem, na sequência da participação de Portugal na Primeira Guerra Mundial. Nesta organização participavam mulheres como a Elzira Dantas Machado (1865-1942), esposa do presidente Bernardino Machado (1851-1944), Ana de Castro Osório, Sofia Quintino (1879-1964) ou Maria Veeda (1871-1955). Muitas das mulheres que compunham esta organização eram defensoras dos direitos dos seus pares e exerciam profissões como a medicina (Sofia

¹⁶² Cf. Maria Amália Vaz de CARVALHO, “A mulher moderna na obra de Balzac”, in *Cartas a Luíza (moral, educação e costumes)*, (...).

¹⁶³ Veja-se Emma SAUNDERS-HASTINGS, “No better to give than to receive: Charity and Women’s Subjection in J. S. Mill”, *Polity*, Vol. XLVI, nº 2 (Abr. 2014).

Quintino), o jornalismo (Ana de Castro Osório e Maria Veleda) e o ensino (Maria Veleda). Eram, portanto, mulheres que desempenhavam importantes funções no tecido social, combatendo os estereótipos de uma sociedade que se revelava céptica perante a acção feminina fora das suas funções de mãe e educadora.

As campanhas filantrópicas ocorreram ainda tendo em vista o apoio das mães desfavorecidas, procurando angariar fundos monetários para a constituição e manutenção de espaços na cidade de Lisboa como os lactários. Foi nesse sentido que se organizaram festas nas quais se oferecia aos participantes um momento musical como uma ópera, promovendo, simultaneamente, o fomento das artes performativas no panorama cultural nacional. Fotografadas por Benoliel podemos observar o conjunto de mulheres que compunham os coros para a ópera *Mireille*, datada de 1864, encenada com o intuito de recolher fundos para o Lactário das Crianças (FIGURA 239). Tratando-se de uma festa, as mulheres fotografadas posam com vestidos elegantes, de acordo com as tendências da moda do período em questão. A escolha das *toilettes* respeita, na generalidade, a utilização de um conjunto de acessórios que atestam o seu estatuto social, nomeadamente as luvas (que são uniformes com o branco dos vestidos) e os chapéus com penas. Não obstante serem ainda raparigas jovens, a sua indumentária já revela o cruzamento de diversos elementos conforme recomendado pelas tendências da moda, utilizando assim: plumas, flores (naturais ou falsas) e até mesmo rendas, tudo no mesmo acessório. Estas *toilettes* contrastam com o vestuário utilizado pelo género feminino para circular pelas ruas da cidade. As mulheres que posam nesta fotografia vestem-se, todavia, com maior simplicidade, quando comparadas com as três figuras do género feminino, registadas pelo fotógrafo Eduardo Alexandre Cunha, na *garden party* (FIGURA 253) que decorreu no Palácio Burnay. Nesta fotografia, para além da riqueza dos vestidos, sendo que o tecido de um deles é integralmente bordado. Ostenta-se ainda um maior número de jóias, sendo estas dispostas por cima das luvas compridas, conforme recomendado na literatura de etiqueta¹⁶⁴.

As ruas da cidade serviam ainda de enquadramento à vivência do género feminino com os seus filhos. Obras como a capa do periódico *Ilustração Portuguesa* referente à edição de Natal de 1915 (FIGURA 297), fazem uso da mulher enquanto elemento do casal que atende à educação, neste caso, da sua filha. O primeiro plano utilizado por Stuart

¹⁶⁴ Cf. Lucie-Smith EDWARD, *op. cit.*

é assumidamente feminino, confirmando a importância da mulher na sua função de educadora. Stuart Carvalhais nesta representação, faz ainda referência às atitudes filantrópicas: o modo como a cena é composta permite-nos interpretar que a mãe, enquanto figura principal da educação dos seus filhos (nomeadamente do género feminino¹⁶⁵), incute na sua filha o sentimento de dever para com os outros, típico da quadra natalícia. O contraste do estatuto social das duas meninas é distinguível através do modo como cada uma delas se apresenta.

Posterior aos registos de mulheres no Chiado, o óleo de Carlos Bonvalot que representa uma mulher caminhando com uma criança numa rua de Cascais (FIGURA 171), revela uma mudança na indumentária feminina: a moda evoluiu e o vestuário utilizado pela mulher retratada já é completamente diferente do que podíamos observar na fotografia de Benoliel. A obra de Bonvalot permite ainda captar um momento de intimidade entre a personagem feminina e a criança que leva pelo braço. A solução adoptada não revela o aparato observável noutras representações do género feminino com crianças, típicas do final do século XIX e do início do XX, de que são exemplo: a fotografia de Eulalia Abaitua (FIGURA 351) ou o óleo de Vittorio Matteo Corcos, alusivo a um passeio no Jardim do Luxemburgo, em Paris (FIGURA 446).

2.2.3.3. Do desporto

O reconhecimento da prática desportiva como uma componente do bem-estar do género feminino, possibilitou que este tivesse acesso a um conjunto de actividades ao ar livre como: a prática do ténis, do *croquet*¹⁶⁶, ou os passeios de bicicleta. Nesse sentido, também os artistas souberam explorar a relação da mulher com a prática de desportos, enfatizando a importância destes na vida social das pertencentes aos grupos privilegiados.

Foi sobretudo o ténis que recebeu maior atenção dos artistas, resultando em obras como *Tenista* (FIGURA 220), de Veloso Salgado, ou *Uma jogadora elegante* (FIGURA 447), da autoria de Vittorio Matteo Corcos. Ambas as peças reflectem sobre a relação do género feminino com o jogo, remetendo o observador para os espaços exteriores em que as partidas estão a decorrer. A popularidade deste desporto reflectiu-se de tal modo na

¹⁶⁵ Cf. Michelle PERROT, “Personagens e papéis”, in Philippe ARIÈS, Georges DUBY, (coord.), *op. cit.*, pp. 154-157.

¹⁶⁶ O hábito de jogar croquet foi também importante na condição feminina, pois foi um dos primeiros desportos que homens e mulheres podiam jogar em conjunto, sem que o acontecimento fosse considerado escandaloso. Nesse sentido, vários artistas representam jogos de croquet, entre os quais figuras fundamentais da história de arte, como Louise Abbéma (1853-1927) ou Édouard Manet.

obra de arte, que foram vários os artistas que exploraram este desporto e a sua relação com as mulheres que o jogavam. Com nacionalidades distintas, a maioria mantém a associação do jogo de ténis com mulheres elegantes, modernas e que jogam em quadras ao ar livre. As obras por nós seleccionadas enquadram-se nessa tendência, no entanto diferem dos seus pares na medida em que representam figuras femininas individualizadas, segurando as suas raquetes enquanto posam para o pintor. A obra que mais se diferencia das restantes é, todavia, a pintura da autoria de Maria de Lurdes de Mello e Castro intitulada *A preterida* (FIGURA 76), datada de 1926. A artista recria um momento de pausa da partida de ténis que as personagens jogavam, colocando no primeiro plano uma mulher sentada enquanto olha para o casal que caminha para fora do espaço pictórico. A figura feminina do primeiro plano nutria, claramente, uma paixão pela figura masculina que escolhera a outra mulher em detrimento dela. A cena ocorre num jardim enquadrado de modo a revelar, ao centro da composição, uma escultura de Cupido no momento em que este segura um arco. O deus do Amor enfatiza o enamoramento da figura masculina pela segunda mulher. A temática explorada pela artista remete-nos para uma questão feminina – a sua capacidade encantatória sobre o género masculino, e as implicações que essa capacidade pode provocar na vivência dos seus pares.

Para além do universo do ténis outras obras exploram a vivência do género feminino na prática do desporto. A fotografia captada por Joshua Benoliel no Clube da Parada, em Cascais (FIGURA 246), regista um conjunto de mulheres enquanto estas jogam num espaço exterior. O *Sporting Club da Parada* foi preponderante na vida social nacional, sendo as suas actividades saudadas por figuras como Ramalho Ortigão, por contribuírem para o enriquecimento da vivência da alta sociedade na vila de Cascais. Nesse sentido, era também frequentado pelas senhoras que nele se dedicavam às várias iniciativas, entre as quais os jogos, conforme fotografado por Benoliel. Na imagem podemos observar um conjunto de mulheres, elegantemente vestidas, não obstante a actividade que estão a praticar. Note-se que mesmo jogando, a mulher do primeiro plano mantém as suas luvas, o seu chapéu profusamente decorado com plumas e rede, respeitando os princípios que regiam a indumentária do género feminino em eventos sociais.

2.2.3.4. Dos jardins

Na nossa base de dados, os jardins apresentam-se como a categoria dos espaços exteriores com maior número de obras. Tanto os jardins privados como aqueles públicos eram locais bastante apreciados por quem os fruía, utilizando-os para passeios, para a prática da leitura, do repouso, e de outras actividades.

Enquanto espaços privados e, como tal, parte integrante da casa, os jardins serviam como pano de fundo de refeições, familiares ou não, nas quais ocorriam conversas mais ou menos intimistas. Foram utilizados para representar os familiares dos artistas, tanto na realidade nacional, de que é exemplo a obra de José Júlio de Sousa Pinto (1856-1939) designada *A minha família* (FIGURA 126), como a nível internacional, na composição do artista russo Boris Kustodiev (1878-1927), com o título *Ha meppace (No terraço)* (FIGURA 378). Em ambas as peças as cenas são desenvolvidas em torno de uma mesa colocada num jardim, testemunhando as várias gerações e a vivência quotidiana do meio familiar. No caso de Kustodiev, para além dos vários membros da família, podemos também observar uma empregada que cuida da criança enquanto a mulher (provavelmente a mãe), que se encontra em pé, observa a situação. A sua pintura testemunha um momento rápido, próximo dos interesses da fotografia, na medida em que são captadas diversas actividades: a criada que vai pegar na criança, o artista que pensa, a rapariga que segura a chávena de chá, e o menino que olha directamente para o observador. Na obra de Sousa Pinto temos a sensação do momento captado ser mais demorado, evidenciado pelo modo como o artista abordou a cena: simplificando a composição e, sugerindo sinteticamente as figuras e alguns dos detalhes como o serviço de chá. Cada uma das personagens, pelo modo como é enquadrada, pelas pose escolhidas e pela actividade que se encontra a desempenhar, como a leitura desenvolvida pela figura de costas para o observador, ilustra essa lentidão do momento, como se se tratasse de uma tarde de calor de que a família se abrigou na sombra das folhagens sugeridas pelo pintor.

Em ambos os casos o chá encontra-se no centro da composição - no bule exibido pela rapariga, na obra de Sousa Pinto, e no samovar dourado que reflecte a luz, na obra de Kustodiev. Com mais ou menos aparato, o seu consumo era parte integrante quer de momentos desfrutados em família, como de eventos que envolviam os amigos e conhecidos. Conforme abordado na tela de Maria de Lurdes de Mello e Castro, *À hora do chá* (FIGURA 74), datada de 1930. Quando comparada com as duas obras anteriores,

apresenta uma clara evolução ao nível do vestuário dos personagens, especialmente do género feminino. No entanto, o hábito do consumo de refeições enquanto factor agregador da vida social, manteve-se intacto, especialmente ao nível dos grupos sociais privilegiados, conforme demonstrado nesta obra. Veloso Salgado apresentaria uma proposta distinta das peças que temos vindo a analisar. Na sua interpretação do espaço exterior enquadrando a personagem feminina no jardim, desfrutando de uma chávena de chá, contudo, a modelo surge sozinha. Poderíamos considerar que a figura estaria acompanhada, no entanto, a dimensão do bule e a utilização de apenas uma chávena, indicam que se encontraria só. O seu olhar dirige-se para algo que se encontra fora do espaço pictórico. A obra intitulada *Juventude* ou *Tomando chá* (FIGURA 146) confere uma visão íntima de um momento de reflexão e de deleite da personagem. O bule de prata que reflecte a luz solar, a toalha de linho bordada disposta sobre a mesa, e a forma como a personagem se apresenta, atestam o seu estatuto privilegiado. No entanto, o modo como estes elementos se relacionam com a luz do sol permite ao pintor criar jogos de claro-escuro no espaço pictórico, contribuindo para conferir um sentimento de leveza à obra, que poderá estar relacionado com o título da mesma - com o carácter jovial da modelo e de como essa juventude pode ser explorada através dos elementos iconográficos presentes no quadro.

Enquanto espaço íntimo, os jardins foram bastante explorados pela produção artística feminina. Nesse sentido, diversas artistas utilizaram-nos para recriar momentos típicos do seu quotidiano. É o caso de Aurélia de Sousa na obra *À sombra* (FIGURA 50), em que a artista recria no primeiro plano uma figura feminina languidamente deitada numa rede, localizando-a num jardim que poderá ser parte da Quinta da China, habitação da artista. No plano recuado observamos outra mulher enquanto cose/borda, sendo atentamente observada por uma criança. A prática artística de Aurélia de Sousa, à semelhança de muitas outras artistas, reflecte sobretudo acerca da vivência dos seus pares. Nesse sentido, interessava-lhe explorar, entre outras temáticas, as relações de proximidade entre as mulheres e as crianças no seio familiar. Aurélia de Sousa recria nesta tela um momento de descanso, utilizando um motivo iconográfico incomum – a rapariga deitada na rede, que apresenta um vestido branco, cujo claro escuro foi brilhantemente representado. A escolha do enquadramento a utilizar, permite-lhe conjugar a cena do plano posterior de modo que o olhar do observador não se disperse na leitura da obra. Num contexto internacional, a tela *Mulher e criança num jardim*

(FIGURA 329), de Berthe Morisot (1841-1895), recupera a imagem da mulher que costura/borda, relacionando-a, no espaço pictórico, com a criança que brinca no jardim. Uma vez mais, a artista realça as funções de mãe e educadora por parte do género feminino. Ambas as propostas conferem às mulheres que representam, um carácter interventivo na educação das crianças que povoam as suas obras. Nas duas peças as crianças são cuidadas pelos próprios familiares, não havendo necessidade de recorrer a amas ou serviçais. Especificamente a produção artística feminina demonstra a crescente preocupação das mulheres com a educação das suas crianças, respeitando, como tal, as recomendações publicadas na literatura dedicada à evolução da condição feminina. Apesar dos seus autores reconhecerem que era urgente que o género feminino reclamasse para si novas funções, a fim de se tornarem úteis à sociedade¹⁶⁷.

O jardim como local privado e convidativo a passeios foi recuperado por diversos artistas, servindo de temática a um elevado número de obras presentes na nossa base de dados. Em enquadramentos menos intimistas como na obra de Veloso Salgado *Colhendo flores* (FIGURA 132) ou *Hortenses* (FIGURA 140) de José Malhoa, a associação do género feminino às flores é novamente retomada. Esta tendência é também verificável na produção de artistas internacionais, como o atesta *La promenade* (FIGURA 426), de Pierre Georges Jeannot (1848-1934). Nesta composição o artista organizou a cena de um modo semelhante ao que se observa na obra de Malhoa, todavia, enquadrando-a num ambiente mais urbano e, conferiu igual destaque à figura do jardineiro, do qual depende a subsistência deste espaço tão importante para o quotidiano do género feminino. No ensaio publicado no catálogo referente à exposição *INVITADAS: Fragmentos sobre mujeres, ideologia y artes plástica en España (1833-1931)*, María Cruz de Carlos Varona menciona a importância das flores no quadro de María Luisa de la Riva y Callol-Muñoz (1865-1926) enquanto símbolo de luxo, mas também da transitoriedade da beleza feminina¹⁶⁸. Nos três casos que seleccionámos as flores são preponderantes, sendo utilizadas não só com o intuito de confirmar a sua relação com as personagens, mas acentuando também a beleza do género feminino. As personagens representadas nas três obras são, conforme conseguimos depreender do modo como se apresentam, e dos espaços em que se inserem, mulheres pertencentes a classes sociais privilegiadas. Contrastando com o modo como as mulheres presentes no quadro *Puesto de flores*

¹⁶⁷ Cf. David Sanches de FRIAS, “A mulher na sociedade”, in *op. cit.*, pp. 149-150

¹⁶⁸ Cf. María Cruz de CARLOS VARONA, “Náufragas”, in Carlos G. NAVARRO, (coord.), *op. cit.*, p. 243.

(FIGURA 331), de María Luísa de la Riva y Callol-Muñoz, ou na ilustração (FIGURA 294) realizada por Stuart Carvalhais, se apresentam. Nestes últimos casos identificam-se dois exemplos de mulheres trabalhadoras, que fazem uso das flores não como elemento simbólico da sua beleza, mas como um meio de subsistência.

Utilizado como pano de fundo de retratos, com maior ou menor aparato, o jardim privado foi também explorado por fotógrafos como Eduardo Alexandre Cunha num retrato familiar (FIGURA 250) ou Émile Constant Puyo na imagem *Senhora com sombrinha* (FIGURA 465). Enquanto alternativa ao estúdio, possibilita uma abordagem familiar, estabelecendo uma relação entre os retratados e o espaço envolvente. Foram vários os registos fotográficos que utilizaram o jardim como espaço de enquadramento, justificando situações de relativo aparato, motivadas pela deslocação propositada do fotógrafo. Como tal, na fotografia de Eduardo Alexandre Cunha podemos observar que os representados se apresentam elegantemente vestidos, à semelhança dos outros retratos registados pelo mesmo fotógrafo. Conforme verificamos no registo de Émile Puyo, estes retratos poderiam ser mais ou menos pessoais, consoante o número de intervenientes, a finalidade do registo e, em última instância, a abordagem do artista. Conseguindo, conforme demonstrado pela fotografia de Puyo, que o resultado adquirisse um sentido mais simbolista, típico da fotografia do movimento pictorialista, do qual foi um dos principais intérpretes. Não obstante desconhecermos a identidade das figuras representadas, tanto por Cunha, como por Puyo, a fotografia enquanto *medium* foi também utilizada para registar o quotidiano de personalidades da cultura portuguesa, entre as quais Maria Amália Vaz de Carvalho. As imagens da autoria de Alberto Carlos Lima (1872-1949) tiveram como objectivo captar a vivência da escritora na sua casa em Cascais. A obra que seleccionámos inclui-se nessa série, explorando a relação da autora com o seu neto António. Na fotografia de Lima podemos observar Maria Amália Vaz de Carvalho no seu jardim (FIGURA 223), num momento em que atende às necessidades do seu neto que explora o espaço envolvente. A escritora não dispensa, contudo, a presença de uma empregada que surge também na imagem. Apesar de se constituir como uma representação de carácter íntimo, a escritora apresenta-se com uma enorme estola de penas, típica da moda deste período. Estas estolas eram utilizadas em situações que requeriam um certo aparato, conforme podemos observar na fotografia dos convidados do casamento do secretário da delegação da Áustria, captada por Joshua Benoliel (FIGURA 237).

A produção artística recuperou ainda o jardim como local de introspecção, valorizando, por norma, composições que utilizavam apenas uma personagem do género feminino, de que é exemplo obra *No jardim* (FIGURA 56), de Aurélia de Sousa. A artista representa uma mulher sentada de frente para uma balaustrada com vista para uma paisagem bucólica. A personagem ocupa-se com uma actividade que o observador não consegue distinguir, pois o seu ponto de vista encontra-se distanciado da acção a decorrer. A modelo encontra-se assim alheada na sua acção e nos seus pensamentos, que em conjunto com a envolvência exacerbam o sentido de reflexão. O sentimento melancólico de introspecção foi ainda recuperado em obras como *Sous les Pommières* (FIGURA 103), da autoria de Júlia Labourdonnay Gonçalves Roque, Viscondessa de Sistelo (1853-?). A personagem feminina aborda directamente o observador, convidando-o a analisar o espaço pictórico. O seu olhar revela o estado meditativo, permitindo questionar qual a motivação: se se prende com a obra que segura sobre o seu colo, ou se terá sido causada por outra situação. Em ambos os casos as personagens representadas são mulheres privilegiadas, o seu estatuto é evidenciado, no caso da obra de Aurélia, pela envolvência em que a figura é enquadrada, e no caso do quadro da Viscondessa, pelo modo como a mulher sentada se apresenta, e pela empregada que prepara a sua bebida.

Ao longo da totalidade do arco temporal por nós considerado, tanto a pintura como a fotografia serviram-se dos espaços ajardinados para enquadrar a vivência das mulheres dos grupos sociais privilegiados. Aurélia de Sousa na tela *Meninas* (FIGURA 55) recria no espaço pictórico duas raparigas sob a sombra das árvores. A personagem mais velha abraça a mais nova, no momento em que lhe mostra algo que não conseguimos distinguir. Também Milly Possoz reconhece a importância do jardim enquanto local de repouso através da sua obra *Figuras num jardim* (FIGURA 84). Representando duas figuras femininas, possivelmente amigas, uma em pé e outra deitada, a artista recria um momento da vida quotidiana, que privilegia a informalidade entre as duas mulheres que desfrutam de um dia de sol. À semelhança das artistas anteriormente mencionadas, o fotógrafo António José Leitão (?-?) encena uma composição a que dá o nome *Depois da Merenda* (FIGURA 228), que teria lugar num espaço ajardinado (evidenciado pelo arbusto que serve de fundo a uma das figuras femininas). As três mulheres protagonizam um momento de sociabilização, ocupando-se com actividades como o *tricôt*, um dos pejorativamente denominados labores femininos, que servia de entretenimento ao género feminino. As modelos apresentam-se elegantemente vestidas e ostentam várias peças de joalharia. A

cena registada por Leitão revela um gosto datável do período romântico, caracterizado pelos complexos penteados utilizados.

O espaço do jardim público despertava o interesse da sociedade no período estudado. Para além de ser utilizado nas diversas actividades como os piqueniques, as festas, os passeios, era ainda considerado um local importante para ver e ser visto. Nesse sentido, para passear nestes espaços o género feminino privilegiava um certo aparato, adequando-o, consoante o evento, e o período do registo. A fotografia (FIGURA 270) captada por Paulo Guedes ilustra o modo como as mulheres se produziam quando frequentavam estes ambientes. Comparativamente ao vestuário utilizado para circular nas ruas da cidade, valoriza-se a utilização de cores claras, chapéus mais decorados e sombrinhas para protecção contra a luz solar. O Jardim do Campo Grande era utilizado pela alta sociedade para passeios a pé, de canoa e até mesmo a cavalo, como bem testemunhado pelas fotografias de Paulo Guedes.

Aquando das festas registadas pelos fotógrafos como Joshua Benoiel, a alta sociedade acentuava o aparato do modo de se apresentar. Na fotografia alusiva à Festa da Flor no Jardim da Estrela, no ano de 1918 (FIGURA 241), organizada com o intuito de apoiar o Comité Expedicionário Português aquando da Primeira Grande Guerra, é notório o cuidado que as senhoras da alta sociedade colocavam na escolha das suas indumentárias. Verificamos o uso de toda uma complexa gama de acessórios como sejam luvas, chapéus, sombrinhas e estolas de penas, que contribuem para caracterizar o estatuto social das participantes neste evento.

Também na produção artística internacional, os jardins foram registados como um espaço que era intencionalmente utilizado para certos eventos. Como por exemplo, na obra de Sir John Lavery (1856-1941), *The Glasgow International Exhibition* (FIGURA 409), que teve lugar no Kelvingrove Park em Glasgow, na Escócia. O artista representa uma vista do edifício principal da exposição, utilizando um ponto de vista distante e, captando assim, uma parte do parque e algumas das pessoas que nele passeavam. À semelhança do verificado na fotografia de Paulo Guedes, a escolha do vestuário por parte do género feminino privilegia as cores claras e a utilização das sombrinhas enquanto protecção contra a luz solar. Podemos igualmente observar, no rio que atravessa o parque, uma pequena gôndola esboçada, na qual o pintor se serve das cores das sombrinhas, de modo a individualizar algumas das mulheres que nela se fazem transportar.

Apesar de serem palco de eventos aos quais a alta sociedade acorria, os jardins eram sobretudo um espaço de deleite e da vivência social entre piqueniques e reuniões de amigos ou familiares. As fotografias dedicadas a esses eventos, realizadas por fotógrafos amadores como Caetano da Silva Luz, Visconde de Coruche (1842-1904), ou por artistas como Aurélia de Sousa (FIGURA 110), evidenciam a informalidade desses momentos. O registo (FIGURA 275) do Visconde de Coruche, realizado num parque, permite ao observador vislumbrar um grande piquenique, no qual os participantes se sentam no chão, adoptando poses informais e ignorando a câmara do fotógrafo. Também o vestuário utilizado pelo género feminino é de reduzido aparato, sendo composto por blusa, saia e chapéu de palha. Aurélia de Sousa capta na sua fotografia um momento de sociabilização que ocorre próximo de um lago num jardim. Do que podemos interpretar, as mulheres apresentam-se com maior aparato, quando comparadas com as participantes do piquenique fotografado pelo Visconde de Coruche. Ainda assim, o registo da fotógrafa materializa para a posteridade um momento informal testemunhado, nomeadamente pelo casal do primeiro plano que posa sentado na relva, de frente para o lago sem qualquer cerimónia.

Como alternativa aos ambientes urbanos, os jardins eram espaços convidativos à leitura e à reflexão daqueles que desfrutavam dos seus espaços verdejantes. E, como tal, a produção artística ocupou-se de registar também esses momentos de deleite. Na fotografia (FIGURA 466) que Frank Eugene (1865-1936) realiza de Emmeline Stieglitz observamos a modelo sentada num banco, informalmente posando e desviando o olhar da camara, como se estivesse a observar alguma coisa à qual o público não tem acesso. Sobre o banco encontram-se vários periódicos, entre os quais a infame revista satírica *Simplissimus*. Este periódico definiu o panorama cultural e artístico com obras de artistas que preenchiam as vanguardas, produzindo para a revista ilustrações sobre os problemas sociais e políticos da conjuntura. Nesse sentido, tanto os periódicos dispostos junto da modelo, como o livro que esta segura, contribuem para caracterizar os interesses intelectuais de Emmeline Stieglitz. As suas leituras revelam uma mulher que não só se preocupa com o contexto cultural e literário (pelo livro que segura), mas que também se interessa pela realidade em que se insere, procurando compreendê-la através da leitura de revistas como a *Simplissimus*.

Os jardins foram também utilizados como locais de passeio com as crianças. Sobretudo a pintura francesa e inglesa souberam explorar a relação entre as mães e os

seus filhos, tornando-se uma temática comum na obra de mulheres pintoras¹⁶⁹. Em composições peçadas de flores, de que é exemplo a peça *Roses and Lillies* (FIGURA 38) de Mary Louise MacMonnies (1858-1946), a pintura feminina reflectia sobre a importância da figura da mãe educadora. Também a produção artística masculina recuperou a imagem do género feminino que cuida da sua prole, dedicando-se a passeios com as suas crianças. Vittorio Matteo Corcos na sua obra *Conversa no Jardim do Luxemburgo* (FIGURA 446), representa duas mulheres que se apresentam sobriamente vestidas de preto, no momento em que estas conversam e, em simultâneo, tomam conta da criança que brinca aos seus pés. Todavia, a abordagem do artista é menos pessoal, na medida em que as mulheres ignoram a criança, em detrimento da conversa que se encontram a ter. A solução por ele adoptada, pode ser justificável com o distanciamento do artista em relação à vivência do género feminino na condição de mãe. À semelhança do verificado na pintura feminina, as flores não foram abandonadas. O artista mantém a sua citação no canto inferior direito, não só recordando ao observador o espaço em que a obra se insere, mas retomando a comum associação entre as flores e o género feminino.

2.2.3.5. Do campo e da praia

Durante o Verão as famílias com posses faziam as suas férias tanto em estâncias balneares como no campo. O contacto com a natureza era valorizado devido aos seus benefícios para a saúde, sendo estes ambientes considerados como o contraponto da vivência nos meios urbanos e industrializados¹⁷⁰. Durante essas temporadas as famílias habitavam as suas casas de férias, ou alugavam uma residência, mudando a vida que realizavam na cidade para esses espaços. Estes períodos eram de tal modo importantes que a imprensa dedicava alguns artigos à decoração a implementar nas habitações de veraneio¹⁷¹, recomendando o uso de plantas, do mobiliário de verga e, sobretudo, que as várias divisões materializassem o espírito do género feminino.

Nesta senda, também a obra de arte reflecte a importância destes espaços para o género feminino, procurando explorar a sua relação com o ambiente de veraneio. Escolhemos fotografias que registam, de um modo mais intimista, no caso de Heinrich Kühn (FIGURA 471), e menos pessoal, na peça de Eduardo Alexandre Cunha (FIGURA

¹⁶⁹ Cf. Michelle PERROT, “Personagens e papéis”, in Philippe ARIÈS, Georges DUBY, (coord.), *op. cit.*, p. 156.

¹⁷⁰ Cf. Anne MARTIN-FUGIER, “Os ritos da vida privada burguesa”, in Philippe ARIÈS, Georges DUBY, (coord.), *op. cit.*, pp. 232-235.

¹⁷¹ Cf. S. A., “A elegância nas habitações de vilegiatura”, *Ilustração*, Ano I, nº 14, 1926.

251), os passeios realizados por mulheres em ambientes campestres. A imagem captada por Kühn faz parte de uma série de fotografias realizadas no campo, nas quais o fotógrafo regista a relação da modelo, Mary Warner, com o espaço que a rodeia. Warner figura também em outras fotografias que utilizam o campo como enquadramento, posando para estas obras com crianças. Não encontramos, contudo, qualquer registo alusivo à relação entre Mary Warner e estas crianças. Warner serviu de modelo para várias obras de Heinrich Kühn, tendo sido também ela a posar nua para o *Nu feminino com vaso*, que consideramos na nossa base de dados. Ao artista interessava-lhe, enquanto parte integrante do movimento fotográfico pictorialista, recuperar pelo *medium*, a beleza do mundo, opondo-se, como tal, à mera documentação da realidade através da fotografia. A falta de nitidez que observamos no retrato de Mary Warner, foi assumida como uma característica da sua obra. Este aspecto permitiu-lhe conferir às imagens produzidas uma interpretação pessoal, que difere daquilo que comumente encontramos na fotografia deste período – a captação da realidade de um modo nítido e sem qualquer sentimentalismo associado. Neste caso, esta falta de nitidez possibilita que a atenção do público seja orientada para os detalhes da figura feminina, nomeadamente a bengala, o *chantelaine* e o chapéu. A sua indumentária privilegia a simplicidade, o que permite que os acessórios se destaquem, não obstante a falta de nitidez da imagem. A escolha do vestuário contrasta, todavia, com a indumentária das modelos fotografadas por Eduardo Alexandre Cunha. A escolha da roupa evidencia uma maior complexidade, especificamente no caso dos chapéus que mantêm o uso de plumas. Em ambos os casos, o modo como o género feminino se apresenta, testemunha a sua condição privilegiada.

A fotografia de carácter pessoal evidenciava, no entanto, um lado mais íntimo do aparato típico espectável do género feminino durante o período em estudo. O registo atribuído a Aurélia de Sousa (FIGURA 112), em que se observa Sofia de Sousa ladeada por Luísa e Helena de Sousa, desmistifica a ideia com que muitas vezes ficamos: de que as mulheres não se divertiam e viviam constantemente limitadas pelas noções de decoro que lhes procuravam inculcar ao longo da sua educação. Esta fotografia capta assim um momento de diversão, no qual as três irmãs de Aurélia de Sousa se mostram sorrindo para a câmara. Ao centro, Sofia de Sousa senta-se mesmo sobre o penedo em que as três posam, o que revela a não existência de qualquer cerimónia no momento.

O espaço do campo serviu também de enquadramento a ilustrações de carácter cómico. O guache de Jorge Barradas (1849-1971) intitulado *Namoro interrompido*

(FIGURA 296) recupera o motivo iconográfico dos dois namorados numa cena campestre, registando-o no momento em que estes são importunados por uma cabra. As duas personagens, distantes do espaço habitacional, afastadas das convenções que habitualmente regiam a sociedade, disfrutam de um momento a sós. A pose escolhida para a figura do género feminino, revela o desinteresse desta no decoro que dela era espectável, a personagem é representada com a saia do vestido repuxada, revelando as suas pernas cobertas por meias brancas. A rapariga, assustada pelo animal que aborda o casal, dispõe uma mão entre as pernas, como se pretendesse esconder qualquer evidência da sua roupa interior, denunciando o seu pudor. O momento que o artista capta na sua obra remete-nos para um amor carnal, que neste caso permanece entre o proibitivo (pela surpresa do casal perante o animal que os interrompe), e a intimidade do momento, que supostamente deveria estar a ocorrer num ambiente privado. A ilustração produzida por Jorge Barradas é claramente cómica, a sua intenção é revelada tanto pelo tratamento das personagens, como pelo modo como a cena é construída. Ela remete-nos, todavia, para um aspecto comum da realidade do género feminino neste período – as relações amorosas (correspondidas ou não), que já haviam sido recuperadas na obra de Maria de Lurdes de Mello e Castro, mas que nesta ilustração adquirem contornos caricaturais.

A praia, enquanto espaço que não era urbano, mas que também não era rural¹⁷², e que servia a alta sociedade que procurava neste ambiente o prazer e os benefícios das suas águas, interessava aos artistas que utilizavam este ambiente enquanto testemunho da vida moderna. À semelhança do que podemos verificar na arte internacional, também os artistas nacionais produziram um elevado número de obras que tiveram como objectivo explorar a relação da sociedade do seu tempo com estes espaços. O ambiente que se vivia nas estâncias balneares privilegiava a informalidade, para além do descanso e dos banhos de mar, quem as frequentava promovia também piqueniques, passeios¹⁷³ e marcava presença na vida social que tinha lugar nos casinos. As poses escolhidas pelos artistas são também informais, salvo algumas excepções como a fotografia de Joshua Benoliel que regista um grupo de senhoras na praia dos pescadores (FIGURA 244). Esta imagem distingue-se das restantes devido ao aparato adoptado pelas mulheres fotografadas, que para além dos acessórios típicos da sua indumentária num dia de praia, como as

¹⁷² Cf. Linda NOCHLIN, *Realism*, Harmondsworth, Penguin, 1971, p. 149.

¹⁷³ Cf. Ramalho ORTIGÃO, “De pedrouços a Cascaes”, in *op. cit.*, p. 92.

sombrinhas, posam usando chapéus com decorações complexas e, algumas delas, luvas e joalheria.

A representação do género feminino em estâncias balneares ilustra também a evolução do modo como esta se apresentava na praia, comparativamente à fotografia datada de 1906 em que observamos um conjunto de mulheres cujo modo de vestir é característico da sua condição, em 1909 o mesmo fotografo captura uma realidade distinta (FIGURA 238). Quanto à indumentária de banho, as roupas do género feminino revelavam-se mais curtas, e fora dos eventos da vida social, conforme podemos observar nesta fotografia, a sua pose começava a evidenciar uma maior liberdade. Todavia, a imprensa periódica permaneceria céptica perante a evolução dos modelos de banho para o género feminino. No periódico *Ocidente* foram publicados artigos que criticavam as mulheres que exibiam os seus corpos quando iam à praia ou remavam em canoas nos rios, recomendando que mostrassem a sua beleza e as suas indumentárias nos bailes¹⁷⁴.

A importância das estâncias balneares na produção artística nacional revela-se também no interesse dos artistas na relação entre estes espaços e as suas experiências pessoais. No auto-retrato da autoria de Raquel Roque Gameiro (1889-1970) com a sua família na Foz do Arelho (FIGURA 70), a artista apresenta uma imagem de si mesma como alguém que disfruta com as suas filhas de momentos de íntimos, representando-as enquanto brincam na areia. O seu auto-retrato permite-nos ainda vislumbrar como eram passadas estas temporadas de férias, em que o ambiente era todo ele extremamente familiar, permanecendo abrigados do sol debaixo de um toldo, sob o qual desfrutavam to espaço de veraneio.

A praia possibilitava, pelas actividades que nela eram realizadas, que as pessoas adoptassem uma certa informalidade face à sua vivência nos espaços da cidade. Como tal, as obras que utilizassem estâncias balneares como localização, dispunham *a priori* de uma maior liberdade na escolha das poses das figuras a representar no espaço pictórico. O que justifica que as soluções adoptadas nas representações destes espaços contrastem profundamente, quando comparadas com as poses encenadas da pintura de interior, especificamente das cenas de género. Nesse sentido, obras como as de Veloso Salgado: *A praia* (FIGURA 128) ou *A praia de Leça* (FIGURA 127), revelam uma abordagem bastante livre que privilegia, em ambos os casos, o uso da mancha, face ao interesse na

¹⁷⁴ Cf. M. Lurdes Lima dos SANTOS, *op. cit.*, p. 33.

captação dos detalhes, verificável em alguma da sua pintura de matriz academista. No óleo *A praia* é notório que o que importa ao pintor é explorar o modo como a luz solar se relaciona com o mar e com a areia, o que implica que as figuras que ocupam o espaço pictórico sejam sistematizadas e reduzidas a manchas individualizadas através da sugestão de certos acessórios como: chapéus, toalhas, ou pelas cores distintas das suas indumentárias. A mesma tendência de simplificação das formas é verificável na obra de Carlos Bonvalot, *A praia dos pescadores em Cascais* (FIGURA 163), na qual as personagens são definidas através do uso da mancha e caracterizadas através dos toldos brancos, das sombrinhas de múltiplas cores, e da sua relação com os barcos atracados na praia. Nesta obra, as figuras que se constituem como os veraneantes, contrastam com os pescadores, que utilizam a praia como fonte de rendimento. Não obstante o distanciamento em termos de datação, a pintura portuguesa que representa o género feminino em estâncias balneares seguiu a tendência da pintura europeia como *By the Sea* (FIGURA 453) do pintor William Merritt Chase (1849-1916), que privilegia a simplificação das formas e a valorização dos detalhes. Alguns artistas mantiveram, contudo, uma linguagem academista nas representações que produziram. Constituindo-se possivelmente como um retrato a obra *Girl with the sea beyond* (FIGURA 452), de William McGregor Paxton (1869-1941) apresenta-nos uma rapariga elegantemente vestida enquanto segura uma sombrinha que a protege da luz solar.

A praia foi também considerada pela produção artística como um espaço de reflexão. Tendo como exemplo, obras como *Castelos no ar* (FIGURA 77), da autoria de Maria de Lurdes de Mello e Castro que representa uma mulher no momento em que olha para o céu, absorta nos seus pensamentos, e simultaneamente marca com a sua mão uma página do livro que estava a ler. O pequeno banco e o chapéu da modelo parecem que foram ali deixados ao acaso, no entanto ambos os elementos servem para enquadrar a mão que segura o livro que a modelo parou de ler. O modo como a cena foi construída, e o tratamento de claro escuro acentuam o carácter sonhador da personagem – a atenção do observador é concentrada na figura feminina do primeiro plano. A paragem por ela efectuada na leitura permite-nos questionar se está apenas cansada, se ficou perdida na história que se encontra a ler, ou se pensa em alguém em específico. O título constitui-se também como um aspecto curioso, na medida em que os castelos que ela faz não são construídos na areia, mas sim no ar, ou seja, na sua imaginação.

2.2.3.5. Dos bosques

A obra de arte testemunhou a evolução dos hábitos relacionados com o ócio, e a consequente diversificação dos locais ocupados pela sociedade, com o intuito de promover o convívio, ou simplesmente o descanso. Verificamos, como consequência, um crescente interesse no contacto com a natureza. A escritora Cláudia de Campos, reconhece a importância do mundo natural, como um espaço capaz de estimular a reflexão. Estes ambientes eram parte integrante do quotidiano do género feminino, sendo por ela recordados como enquadramento dos seus momentos de leitura¹⁷⁵. Explorando a relação entre as mulheres, a leitura e a natureza, Veloso Salgado representou a sua mulher Vitorina de Silva Mello (?-1896) numa cena intimista em que esta se encontra sentada directamente na terra, sem qualquer cerimónia ou aparato (FIGURA 178).

O hábito de veranejar nestes locais era comum, não só em Portugal, mas também a nível internacional. Sendo narrado através do testemunho de diversas mulheres como por exemplo Cláudia de Campos, que faz referência na sua obra *Mulheres: ensaios de psicologia feminina* à sua vivência rodeada pela natureza, ou por Alice Stone Blackwell (1857-1950) em alguma da sua correspondência, em que relata as temporadas passadas em comunhão com a natureza, acampando em locais como Birch Bay Camp. Por se encontrarem distanciados das convenções sociais, estes espaços permitiam que as mulheres pusessem de parte a ditadura da moda, utilizando indumentárias apropriadas para disfrutarem dos ambientes que as rodeavam. Nesse sentido, as participantes promoviam caminhadas, remavam em canoas, nadavam e pescavam, sem que a sua condição feminina fosse posta em causa¹⁷⁶.

Tanto na praia como no campo, ambientes opostos àquele urbano, as actividades que eram realizadas privilegiavam a informalidade e, por norma, rejeitavam o aparato espectacular do género feminino. Nos bosques os grupos organizavam piqueniques, conforme podemos observar na fotografia captada por Eduardo Alexandre Cunha (FIGURA 254). Apesar da aparente informalidade, estes eventos eram também objecto de recomendações nos manuais de etiqueta, evitando dar aso a interpretações *duvidosas*¹⁷⁷. Era, por tal motivo, recomendável que estas reuniões fossem realizadas

¹⁷⁵ Cf. Cláudia de CAMPOS, “Carlota Brontë”, in *Mulheres: ensaios de psicologia feminina*, (...), p. 11.

¹⁷⁶ Sobre estes acampamentos e o modo como eles desafiaram as convenções sociais veja-se J. I. LITTLE, “Life without Conventionality: American Social Reformers as Summer Campers on Lake Memphremagog, Quebec, 1878-1905”, *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, Vol. IX, nº 3 (Jul. 2010).

¹⁷⁷ Cf. M de Lurdes Lima dos SANTOS, *op. cit.*, p. 42

entre familiares, sendo esta provavelmente a situação reproduzida na fotografia de Eduardo Alexandre Cunha. À medida que se avança cronologicamente, e a condição feminina beneficia de algumas melhorias, numa das fotografias (FIGURA 115) de Helena Corrêia de Barros presente no seu álbum de viagens, é-nos dado observar uma imagem íntima de um piquenique entre amigos. Comparativamente com as mulheres registadas na fotografia de Cunha, notamos mudanças ao nível do vestuário e do penteado. As poses das duas figuras são também mais informais, o indivíduo do género masculino é inclusivamente fotografado deitado, o que não se verifica nas poses das pessoas captadas por Cunha. A abordagem da fotógrafa é mais intimista, quando comparada com a de Eduardo Alexandre Cunha. Existem igualmente registos de carácter pessoal realizados durante o século XIX. A obra da artista finlandesa Helene Schjerfbeck (1862-1946) intitulada *Nuori tyttö koivujen alla* (*Rapariga à sombra das bétulas* – FIGURA 342), é um dos exemplos. Ela representa uma rapariga sentada numa mesa de piquenique, posando de costas para o observador, e testemunha através da temática e da simplicidade da solução adoptada, a importância conferida à natureza enquanto local de repouso e de reflexão.

Os passeios de canoa motivavam, conforme referimos, o cepticismo da imprensa periódica que considerava esta actividade questionável, pelo facto de as mulheres utilizarem blusas que revelavam os seus corpos. Esse aspecto é mostrado na obra de Maria de Lurdes de Mello e Castro, intitulada *No rio Nabão* (FIGURA 79). A artista enquadra o casal numa das canoas atracadas à sombra de uma árvore. Observamos que a figura feminina, conforme mencionado nos artigos da imprensa periódica, apresenta-se com uma blusa que não cobre os seus braços. No entanto, o mais notório no quadro da artista é a proximidade do casal, evidenciada pelo pequeno espaço em que se encontram, e pelas poses adoptadas. Do estudo que consideramos para a obra definitiva, a artista optou por realizar uma série de adaptações: ao reduzir a dimensão do tronco da árvore e a folhagem da respectiva, acabou por atenuar o carácter intimista da cena, facultando uma maior atenção aos modelos (que adquirem na versão final uma maior dimensão), em função da envolvimento.

Em última instância, os bosques foram também parte integrante da vivência das mulheres pertencentes aos grupos privilegiados da sociedade. A sua fruição assumiu-se como um cunho de modernidade, não só pelas actividades neles desenvolvidas, mas também pela redução significativa do aparato nos seus ambientes, e a consequente

adaptação à vivência nesses espaços. A relação do género feminino com estes locais ao ar livre perdurou até ao final do nosso arco temporal, essa duração é não só testemunhada pela tela de Maria de Lurdes de Mello e Castro, mas também pela capa (FIGURA 289) do periódico *Ilustração* de 16 de Abril de 1928, realizada por Jorge Barradas. Nela, o artista apresenta uma mulher elegantemente vestida com uma *toilette* típica dos anos vinte do século XX, valorizando a sobriedade do vestuário que permitia conferir maior destaque aos acessórios¹⁷⁸: o chapéu, as braceletes, o anel (usado, conforme recomendado, em reduzido número e numa só mão¹⁷⁹) e a maquilhagem, sobretudo ao nível das sobrancelhas, dos lábios e das maçãs do rosto. Não obstante o ambiente de veraneio, o artista enquadra uma mulher cuja condição é evidenciada através do modo como se apresenta, e que valoriza o aparato típico do género feminino privilegiado. O seu aspecto contrasta, todavia, com o facto dela se sentar no meio das flores sugeridas pelo uso da técnica do pontilhismo.

2.2.4. Dos interiores

Tanto a produção artística nacional como internacional revelou interesse sobre a vivência da sociedade contemporânea nas suas diversas valências. Nos espaços interiores, mais ou menos protegidos do juízo moral e social de quem o rodeava, o género feminino foi utilizado como personagem predilecta, figurando em obras que tinham como objectivo imortalizar as diversas actividades que compunham a existência da alta sociedade do período em análise. A vida das mulheres era assim convertida num objecto de fascínio por parte dos artistas, e de quem consumia esta tipologia de peça. Em cenas de género modernas, utilizando para tal ambientes *per se* modernos como os teatros, os restaurantes, os cafés, as lojas e muitos outros espaços, os artistas produziram uma narrativa visual que nos permite compreender como viveram as mulheres dos grupos sociais privilegiados¹⁸⁰. Estas obras contribuíram igualmente para construir um ideal de vivência, que valorizava a elegância e o consumismo, mas que limitava o género feminino em convenções baseadas em princípios morais, sociais e científicos, que eram simultaneamente objecto de debate. Nesse sentido, a arte procurou também replicar essas mudanças, testemunhando-as e interpretando-as, consoante a abordagem de cada artista. Foi sobretudo ao nível da ilustração e da caricatura que essa interpretação teve lugar, e o

¹⁷⁸ Cf. S. A. “Adornos jóias e lindos enfeites”, *Ilustração*, Ano I, nº 4, 1926.

¹⁷⁹ Cf. S. A., “Adornos modernos: as jóias”, *Ilustração*, Ano I, nº 16, 1926.

¹⁸⁰ Cf. Lucie-Smith EDWARD, *op. cit.*

resultado raramente foi abonatório para género feminino, que era ridicularizado de cada vez que se pretendia assumir como moderno, reconhecendo a necessidade de reformular a sua condição, uma vez que muitas mulheres já não se reviam no antigo ideal de feminilidade.

Não obstante as manifestações coevas quanto à necessidade de alterar a condição feminina, as cenas de interior respeitavam, na generalidade, o quotidiano típico do género feminino que se ocupava de actividades como: a leitura, a costura, a música, a educação das crianças e que desenvolvia a sua vida social. A realidade portuguesa, neste aspecto, semelhante ao que verificamos ao nível da produção artística internacional, abordou os mesmos estereótipos da vivência do género feminino privilegiado. Podemos, como tal, estabelecer paralelismos entre as várias realidades, de modo a compreender os hábitos que ocupavam as mulheres deste período.

Optámos por organizar este capítulo por espaços e actividades, devido à natureza dos ambientes representados. Algumas obras escolhidas apresentam títulos como *Interior*, contudo não é possível determinar com toda a precisão as divisões que representam. Ainda assim, existem espaços como os quartos de dormir ou de vestir, que devido ao mobiliário representado, permitem a sua fácil identificação. A especificidade funcional dos restantes compartimentos, todavia, torna-se difícil de precisar, obrigando-nos a organizar as cenas de interior por temáticas abordadas. Nesse sentido, apresentamos neste capítulo uma reflexão sobre a vivência das mulheres não só no espaço habitacional, mas também nos ambientes interiores independentes das divisões da casa entre os quais: as lojas, os restaurantes, ou os teatros.

2.2.4.1. Dos quartos de dormir e de vestir

O quarto possibilitou aos artistas recriar cenas extremamente intimistas, nas quais poderiam inserir o elemento feminino sem que este estivesse dependente da complexidade do seu vestuário. Enquanto ambiente privado¹⁸¹ e, como tal, livre do típico aparato das restantes divisões cujo propósito era receber visitas, deveria evidenciar, em termos decorativos, simplicidade. Nesse sentido, a literatura de etiqueta recomendava que

¹⁸¹ Por norma esta divisão era considerada privada. No entanto, em algumas situações, como por exemplo, se a família pretendesse receber e não tivesse capacidade financeira para manter divisões de aparato, a zona da cama poderia ser escondida com um cortinado denso, permitindo montar as mesas de jogo, dando mais espaço aos convidados para se moverem nos restantes compartimentos. Veja-se Maria Amália Vaz de CARVALHO, “Mobília e decoração do interior”, in *A arte de viver em sociedade*, (...).

estes espaços fossem bem iluminados e arejados, evitando a utilização de espelhos, de quadros que não fossem religiosos e de ornamentações pesadas que demonstrassem mau gosto¹⁸². E, por norma, os quartos de cama que encontramos representados na nossa selecção, valorizam, pelas soluções adoptadas, a noção de sobriedade. Existiram, naturalmente, excepções, entre elas podemos destacar a obra de Sir John Lavery intitulada *Mrs. Rosen's Bedroom* (FIGURA 407). Para além de se tratar de uma representação do seu quarto de dormir, esta peça é também um retrato da própria que se faz representar enquanto se observa num pequeno espelho de mão. A modelo posa no momento em que se encontra a preparar-se, de tal modo que podemos observar parte da sua indumentária sobre o cadeirão, e o que se assemelha a um corpete disposto sobre a mesa de encostar. Não obstante o aparato da divisão, a acção desempenhada por Mrs. Rosen acentua o carácter intimista da obra, tendo muito provavelmente pertencido à própria.

Na pintura portuguesa, de que é exemplo a obra (FIGURA 168) de Emmerico Nunes podemos observar duas personagens, possivelmente um casal. A mulher representada adormecida, ignorou a chegada do elemento masculino que, entretanto, adormecera, sentado sobre o soaço junto à cama. Este é retratado vestindo a indumentária com que chegou, mantendo, até mesmo o seu chapéu e as suas luvas. O modo como o pintor trabalha a cena, criando um único foco de luz que advém do candeeiro que permanece aceso, não obstante ambas as personagens se encontrarem adormecidas, permite-nos vislumbrar a decoração do espaço em que a obra está a decorrer. A sobriedade impera na ornamentação do mobiliário, sendo o candeeiro o objecto que merece maior destaque, não só pelo foco de luz que emite, mas também devido ao dourado da base que a reflecte. O único quadro visível em toda a obra consiste numa pequena composição religiosa, respeitando, portanto, as recomendações presentes na obra de Maria Amália Vaz de Carvalho.

Anterior à obra de Emmerico Nunes, a tela *O quarto* (FIGURA 422) do artista Peter Ilsted (1861-1933) recorre a uma estrutura semelhante, na medida em que utiliza um candeeiro como fonte de iluminação, explorando os valores lumínicos na camisa de noite da figura feminina e na roupa da cama sobre a qual ela se senta. A obra de Peter Ilsted revela ao observador a noção de intimidade que o quarto, espaço pouco acessível, deveria transmitir. A mulher que serve de modelo é representada sem qualquer espartilho,

¹⁸² Cf. Maria Amália Vaz de CARVALHO, “Mobília e decoração do interior”, in *A arte de viver em sociedade*, (...).

assumindo a forma natural do seu corpo, e a sua indumentária permite que o público não só possa observar as suas pernas e braços, mas através da transparência do tecido, possa também interpretar as formas do seu torso. Fora dos espaços íntimos, como os quartos de cama ou de vestir, seria muito improvável que o observador tivesse acesso, através de uma cena de género, ao corpo feminino com este nível de intimidade. O quarto enquanto espaço privado testemunhou também a evolução da indumentária de noite feminina. Emmerico Nunes, na sua técnica mista *Conversação* (FIGURA 284), recria um momento de conversa entre a dona da casa e a sua empregada. A figura sentada sobre a cama, quando comparada com a personagem feminina da obra de Ilsted, evidencia a utilização de um conjunto de calças e camisa, aspecto que não deixou de ser notado na imprensa periódica, que debatia se as mulheres deveriam ou não usar calças em espaços exteriores¹⁸³.

Quanto ao quarto de vestir/ de *toilette*, a literatura especializada defendia que este deveria ser elegante, tendo sobre o toucador e o lavatório os objectos destinados à preparação da beleza feminina como: escovas, pentes, caixas de pó de arroz¹⁸⁴, devendo cada um destes objectos ser elegantemente trabalhado. À semelhança da escolha da decoração do espaço, estes objectos ilustravam também o gosto da dona da casa. Nesse sentido, foram vários os artistas que exploraram a relação do género feminino com estes espaços, reflectindo sobre a vaidade da mulher no modo como se apresentava e como esta fomentava o desejo por parte de quem a observava.

Nos exemplos que recolhemos, o elemento feminino é representado não só no momento em que arranja o cabelo e se maquilha, mas também enquanto se veste. Tal como no retrato de Mrs. Rosen, estas obras reflectem sobre o corpo da mulher, aproveitando-se deste espaço, para o exibir fora da complexidade do seu vestuário. Exemplo do interesse da produção artística sobre o corpo feminino, a obra de Louis Ritman (1889-1963), *Interior* (FIGURA 413), apresenta ao público uma visão sobre o torso feminino, no momento em que este ainda se encontra descoberto, uma vez que em seguida seria o mesmo coberto pelo vestido também presente na obra. A solução adoptada por Ritman não evidencia, todavia, uma interpretação erotizada da figura feminina,

¹⁸³ Cf. Cristiano LIMA, “As calças e a moda”, *op. cit.*

¹⁸⁴ Cf. Maria Amália Vaz de CARVALHO, “Mobília e decoração do interior”, in *A arte de viver em sociedade*, (...).

verificável em obras como *Elégante dans un Intérieur* (FIGURA 405) da autoria de Jean Gouweloos.

Enquanto ambiente privado, no qual a beleza feminina era estimulada, servia também à produção artística para relacionar o género feminino com as suas tendências consumistas. Talbot Hughes (1869-1942), na obra *The new dress* (FIGURA 438), retrata uma mulher, exibindo, perante o espelho do toucador, um belíssimo vestido, que o pintor se preocupa em caracterizar em todo o seu esplendor decorativo. A expressão da modelo evidencia um claro prazer perante a imagem reflectida pelo espelho. O facto de ser um vestido novo e extremamente decorado, não só define as posses económicas da personagem, mas converte-a numa figura poderosa através do modo como ela se apresenta. A qualidade e o aparato do vestuário indicam que este seria certamente utilizado num evento social, demonstrando o seu estatuto privilegiado. Através do título, o artista informa o observador, de que este é uma das primeiras pessoas a vislumbrar a modelo na sua nova indumentária. O facto de o público ter simultaneamente acesso ao quarto de vestir da modelo, e observá-la utilizando a sua mais recente aquisição, fazem do observador um ser privilegiado.

A pintura que explora o género feminino no momento em que este se prepara para participar em determinado evento, ou simplesmente para viver o seu quotidiano, foram alvo do interesse dos artistas. Representadas através de abordagens mais academistas, como na peça de Joseph Caraud (1821-1905) *Le maquillage* (FIGURA 411), ou menos academistas, como por exemplo na obra de Edgar Degas *La coiffure* (FIGURA 383), as mulheres eram reconhecidas pela complexidade da sua preparação. Queremos, contudo, atentar na obra de Caraud que representa uma mulher com um vestido de cetim, pictoricamente explorado através do claro-escuro da saia. Ela encontra-se sentada perante uma mesa na qual se encontram diversas caixas: um guarda-jóias (de que sobressai uma fiada de pérolas) e uma caixa de pó de arroz e, num vaso de porcelana, é ainda visível um arranjo floral com rosas. A personagem é representada aplicando *bâton* nos lábios enquanto se observa ao espelho. A literatura de etiqueta considerava a maquilhagem como algo que atentava contra a beleza e que era prejudicial para a saúde feminina. Como tal, defendiam que a mulher deveria utilizar o seu pudor enquanto meio de sedução, em detrimento da artificialidade obtida por meio da maquilhagem¹⁸⁵. A defesa da

¹⁸⁵ Cf. M. Lurdes Lima dos SANTOS, *op. cit.*, p. 34

naturalidade apresentada nos manuais de etiqueta, era, contudo, contraposta por Baudelaire¹⁸⁶ que acreditava que o género feminino deveria utilizar a maquilhagem com o intuito de se elevar a um estatuto de divindade. E se a evolução da moda tinha como objectivo a busca pela beleza, também a mulher teria direito de utilizar todos os meios ao seu dispor para alcançar a versão mais bela de si mesma. Foi nesse sentido que a indústria da cosmética evoluiu, oferecendo ao género feminino todo um conjunto de novidades que lhe permitiria deslocar a sua maquilhagem em pequenos compartimentos artisticamente trabalhados. O seu uso seria mesmo assumido pelas mulheres modernas, conforme reconhecido por Eliza Lynn Linton no seu ensaio *The girl of the period*¹⁸⁷.

O quarto de vestir como espaço privado e por isso distante do juízo da sociedade, foi também utilizado como um ambiente convidativo à reflexão. Na obra *Woman in her dressing room* (FIGURA 399), Irving Ramsey Wiles (1861-1948) apresenta a sua modelo enquanto esta observa uma fotografia, ignorando, conseqüentemente, o olhar do observador. Localizada num ambiente distante do escrutínio da sociedade, a sua expressão revela tristeza, como se sentisse a falta da figura representada na imagem que observa. Os objectos recriados pelo artista sobre a mesa em que a personagem se apoia, contribuem para exacerbar o carácter intimista da cena, e revelam o gosto ecléctico da modelo. O aspecto sentimental da temática da obra, adequa-se ao género feminino, sendo particularmente explorado em obras deste género. De tal modo que a literatura dedicada à condição feminina, de que é exemplo a obra da autoria de Sanches de Frias¹⁸⁸, reconhecia que o sentimentalismo feminino deveria ser alterado, pois muitas vezes tornava a mulher ridícula e mesquinha.

2.2.4.4. Das actividades no espaço habitacional

O modo como as mulheres pertencentes a classes sociais privilegiadas geriam o seu tempo livre foi objecto da produção artística, sendo sobretudo explorado em cenas de género. Uma vez que a maioria não desempenhava funções profissionais, o tempo livre de que as mulheres dispunham, para além da gestão da casa e da educação dos seus filhos, era investido em actividades como a leitura, a música ou a costura. Todas estas ocupações eram consideradas aceitáveis para uma mulher pertencente a um grupo social privilegiado, não suscitando grandes questões sobre o decoro destas. Ainda assim, tais

¹⁸⁶ Cf. Charles BAUDELAIRE, “Le peintre de la vie moderne”, in *op. cit.*, p. 99-104.

¹⁸⁷ Cf. E. Lynn LINTON, “The girl of the period”, in *The Girl of the Period and other Social Essays*, Vol. I, Londres, Richard Bentley & Son, 1883.

¹⁸⁸ Cf. David Sanches de FRIAS, “A mulher na sociedade”, in *op. cit.*, p. 167.

actividades eram debatidas e sujeitas a regras, assegurando a sua viabilidade no contexto social face à respeitabilidade do género feminino. Não eram, no entanto, consideradas indecorosas, ao contrário do que se verificava com os banhos de mar ou os passeios de canoa, que requeriam que as mulheres exibissem os seus corpos.

As obras que escolhemos representam o género feminino enquanto desfruta de momentos de sociabilização no espaço habitacional. Correspondendo a obras que reproduzem temáticas como por exemplo partidas de jogos de tabuleiro, recepções, entre outros eventos. Optámos ainda por tomar em consideração peças que representam a mulher em momentos de maior solidão, nos quais desempenha acções como a escrita de cartas, a leitura, ou se dedica simplesmente a bordar. O sentido do ócio no ambiente doméstico era, portanto, consentâneo com o que a sociedade considerava apropriado para o género feminino.

Entre as actividades executadas no espaço doméstico, os **jogos** foram abordados pela produção artística. Não sendo uma temática manifestamente moderna, pois encontramos obras que representam o género feminino enquanto joga, nomeadamente na pintura flamenga e francesa datável de períodos anteriores, esta actividade foi retomada numa abordagem intimista da vivência das mulheres no espaço doméstico. O jogo era valorizado enquanto uma actividade de tempos livres, não devendo ser utilizado como um meio de gerar fortuna, estimulando as ambições do(a) jogador(a)¹⁸⁹. Os casinos, com os seus perigos em termos de apostas, eram explorados na literatura da época, reflectindo acerca dos problemas provocados pelo jogo a dinheiro. Esta temática foi brilhantemente explorada no romance *O Jogador* (1866), pelo escritor russo Fiódor Dostoiévsky (1821-1881). Alguns jogos eram considerados como sendo mais apropriados para o género feminino, nomeadamente os jogos de prendas, que Cláudia de Campos recorda enquanto parte integrante da sua infância¹⁹⁰. Também a literatura de etiqueta considerava esta actividade como sendo adequada às mulheres, especialmente às raparigas jovens¹⁹¹.

Os jogos eram realizados entre familiares e amigos, existindo, conforme a capacidade financeira dos donos da casa, salas apropriadas para este propósito. Conforme podemos observar na tela de René François Prinet (1861-1946), *Les joueurs de dames* (FIGURA 429), esta actividade serviu de temática a composições que valorizam a sua

¹⁸⁹ Cf. M. Lurdes Lima dos SANTOS, *op. cit.*, p. 36

¹⁹⁰ Cf. Claudia de CAMPOS, “Carlota Brontë”, in *Mulheres: ensaios de psychologia feminina*, (...), p. 9.

¹⁹¹ Cf. M. Lurdes Lima dos SANTOS, *op. cit.*, p. 47

possibilidade enquanto passatempo familiar, em que a abordagem do artista possibilita evidenciar o carácter intimista da cena representada. O modo como a cena foi tratada não evidencia qualquer aparato, o vestuário da personagem feminina é relativamente sóbrio, adequando-se à envolvência caracterizada pela simplicidade decorativa do mobiliário. A cena replica, como tal, um momento de intimidade típico do quotidiano de uma sociedade burguesa.

Para além do gamão, das damas e do xadrez, também os jogos de cartas foram extremamente populares enquanto actividade agregadora durante os serões do género feminino. Os jogos de cartas foram utilizados por diversos artistas, entre os quais José Júlio Souza Pinto (1856-1939) para retratar momentos de sociabilização. Ao contrário do verificado no quadro de Prinnet, a obra *As jogadoras de cartas* de José Júlio Souza Pinto apresenta um serão com maior aparato (FIGURA 130). Essa noção de aparato é não só revelada através do modo como as personagens se apresentam, mas também pelos objectos que preenchem o espaço pictórico. A decorar a sala na qual o pintor localiza a cena, podemos observar várias jarras, um espelho (que reflecte a luz do candeeiro que serve como foco de luz para a composição) e uma obra montada numa grande moldura dourada. A solução adoptada pelo artista permite-nos concluir que se trata de uma reunião entre amigas, que utilizam o momento do jogo para conversar sobre os vários assuntos que ocupavam o seu quotidiano. Utilizando uma abordagem semelhante, o artista A. Pinto recorre a um candeeiro como foco de luz, enquadrando as suas personagens em redor deste. As quatro mulheres representadas apresentam-se elegantemente vestidas enquanto jogam às cartas, servindo este elemento iconográfico de título da obra – *O valete de copas* (FIGURA 200). A escolha da carta valete de copas como designação da obra é extremamente sugestiva. Não só faz referência à carta, mas remete-nos também para a figura masculina que, sendo de copas, naipe do baralho de cartas representado por corações vermelhos, ilustra um amor que poderá servir como tema da conversa que as personagens se encontram a ter.

O jogo servia ainda de entretenimento durante momentos de solidão. Na peça *Kabalelæggeren* (*Jogando solitário*) (FIGURA 315), Caroline van Deurs (1860-1932) recupera o jogo de cartas enquanto actividade executada por uma só personagem. O modo como a artista constrói a cena, utilizando a luz do candeeiro sobre a personagem, permite que o olhar do observador se concentre no jogo que serve de designação da obra. Tornando-se, neste aspecto, distinta em relação às obras que exploram mulheres que

jogam solitário, relacionando as personagens femininas com o ambiente em que as localizam. A sua abordagem distancia-se da noção típica do ócio feminino, rodeado de beleza e de luxo. A artista organiza a composição de modo a conferir maior destaque em termos decorativos à mesa de jogo, sobre a qual as cartas estão dispostas. A personagem feminina não revela cerimónia na pose adoptada, o seu vestuário é sóbrio e não existe qualquer peça de joalharia visível sobre o seu corpo, distinguindo-se, através destes elementos, das mulheres representadas por A. Pinto ou José Júlio Souza Pinto.

O recurso à **leitura** como solução para o aborrecimento durante os tempos livres foi igualmente objecto da produção artística deste período. À medida que se avança cronologicamente, as mulheres diversificam os seus interesses literários, deixando de se rever exclusivamente na leitura de romances ou contos, que eram as tipologias de literatura mais populares junto do género feminino¹⁹². Estes dois géneros literários foram, contudo, utilizados para impulsionar as suas carreiras artísticas, produzindo ilustrações para obras infantis, e literárias, redigindo tanto romances como pequenos contos. Foi sobretudo através da escrita de romances que as mulheres reflectiram e divulgaram os seus pontos de vista¹⁹³ acerca da sociedade em que se inseriam. Paralelamente, aqueles que criticavam e temiam as mulheres leitoras, limitados pelos estereótipos em que baseavam as suas conclusões, ignoravam a importância da literatura enquanto estímulo da capacidade criativa do género feminino.

O espaço doméstico era também, por excelência, o local em que as mulheres desenvolviam a sua actividade intelectual, sendo que esta era sobretudo ocupada com a leitura. Se por um lado a imagem da mulher leitora apresentava aspectos positivos, na medida que conferia um propósito à sua vivência para além da gestão da sua habitação e a educação dos seus filhos, havia também, segundo os críticos, aspectos negativos associados a esta actividade. A popularidade da leitura de romances adquiriu tal expressão, que na literatura, como por exemplo na obra *O primo Basílio*¹⁹⁴, de Eça de Queirós, reconhecia-se que o consumo de romances era prejudicial para a mente feminina. A imagem da mulher leitora manteve-se, contudo, como uma das mais populares na arte moderna, coexistindo em grande parte das obras que seleccionámos. Esta popularidade encontra-se directamente relacionada com a mulher, que incorria na susceptibilidade da

¹⁹² Cf. Paulo Armando da Cunha SILVESTRE, *op. cit.*, pp. 32-33.

¹⁹³ Cf. Susan M. CRUEA, *op. cit.*

¹⁹⁴ Cf. Eça de QUEIRÓS, *op. cit.*, p. 393.

ficção romântica¹⁹⁵, que era também recuperada na literatura deste período. O hábito de ler tornou-se, assim, uma das diversas temáticas abordadas nas obras que exploravam a vida quotidiana das mulheres, surgindo não só em cenas de género, mas também em alguns retratos no contexto nacional e internacional. Esta temática surge normalmente associada a momentos de repouso, de que é exemplo a obra de René François Prinet, em que o artista regista a sua mulher no momento em que esta se encontra a ler (FIGURA 428).

Na maioria das obras de pintura que seleccionámos, os artistas respeitam os gostos de matriz academista, que durante o período em estudo teve como um dos mais importantes artistas Auguste Toulmouche. Conhecido por explorar, através da sua prática artística, a beleza feminina, produzindo composições que replicavam um conjunto de estereótipos e ofereciam ao mercado de arte um ideal de feminilidade muito específico. As suas obras são preenchidas por mulheres que se apresentam elegantemente, em ambientes que materializam o seu bom gosto, normalmente associando-as com elementos iconográficos típicos como: as flores, as jóias, as indumentárias elegantes e contextualizando-as em espaços domésticos. O mercado de arte apreciava e consumia avidamente as suas obras, não obstante os críticos que revelavam o seu descontentamento perante as mulheres retratadas pelo artista. Um dos seus críticos, Philip Hamerton¹⁹⁶, caracteriza as personagens de Toulmouche como sendo vazias em termos intelectuais, aceitando, portanto, a realidade de que viveriam dependentes do sustento do género masculino, sem que nada fizessem para melhorar a sua condição. Reconhecendo o sucesso desta tipologia de cenas de género outros artistas replicaram o modelo em geografias distintas, entre as quais na Polónia, por Władysław Czachórski (1850-1911), ou na Hungria, por Mihály Munkácsy (1844-1900). Ambos os artistas construíram nas suas obras ambientes repletos de objectos luxuosos, que demonstram o bom gosto das mulheres representadas. As suas personagens desempenham acções típicas do quotidiano feminino, entre as quais a leitura, contextualizadas nestes espaços constituídos por um *bric-à-brac* luxuoso. A prática destes dois artistas, à semelhança do verificado em Toulmouche, mantinha a legitimação dos estereótipos femininos criticados por Hamerton. As soluções adoptadas por Czachórski e Munkácsy são também muito

¹⁹⁵ Cf. Griselda POLLOCK, “On Mary Cassatt’s Reading *Le Figaro* or the case of missing women”, in *Looking back to the future: essays on art, life and death*, (...).

¹⁹⁶ Cf. Philip Gilbert HAMERTON, *Painting in France, after the decline of classicism: an essay*, Boston, Little Brown, 1895, p. 70.

semelhantes, ambos representam duas figuras sentadas em sofás, desfrutando de um momento de repouso, que motivou a interrupção das suas leituras (FIGURA 459 e FIGURA 419). As duas composições conferem ao espaço habitacional um sentimento de “gaiola dourada” na qual o género feminino se move. Ambientes constituídos por peças fabulosas como salvas de aparato, mesas de apoio de influência oriental e grandes jarrões profusamente decorados, contribuían para um ideal de vivência, que na prática limitava as mulheres que desejavam construir uma carreira, não se limitando a habitar estes espaços. Muitas destas obras eram inclusivamente produzidas em estúdio, encenando os ambientes a representar, conforme se pode observar na obra de Czachórski em que certos objectos, nomeadamente o grande jarrão, se repetem em várias composições

Quando comparamos a obra destes artistas que escolheram idealizar os ambientes em que enquadraram as suas personagens femininas, com a prática artística de Aurélia de Sousa ou até mesmo Helena Roque Gameiro (1895-1986) no contexto nacional, a diferença é considerável. As mulheres por elas representadas, ainda que inseridas em ambientes relativamente belos, não transmitem um sentimento de artificialidade conforme verificado na obra dos artistas acima mencionados. Tanto a composição de Aurélia de Sousa *Lendo* (FIGURA 54), como a obra de Helena Roque Gameiro *Menina a ler à janela* (FIGURA 92), valorizam a representação de mulheres reais, possivelmente familiares ou conhecidas, enquadradas em divisões que efectivamente existiram. Nas duas obras que considerámos, não interessava às artistas legitimar um ideal de feminilidade específico, conforme verificado na prática de Władysław Czachórski ou Auguste Toulmouche. Ambas as artistas valorizaram sobretudo a relação do género feminino com o seu quotidiano, materializado nas várias actividades que este executava no seu espaço habitacional.

Com os desenvolvimentos da fotografia, alguns artistas (amadores ou não) exploraram através deste *medium* a vida quotidiana das mulheres. Não só ao nível internacional, de que é exemplo a obra *At Dusk* (FIGURA 350) da artista Emma Justine Farnsworth (1860-1952), mas também no contexto nacional, através da prática de fotógrafos como Francisco Raposo de Souza d’Alte (?-?) no seu registo *Retrato em Casa* (FIGURA 267). Em ambos os casos, o intimismo da habitação é valorizado. Através da fotografia, os artistas poderiam obter uma imagem real dos ambientes em que as retratadas viviam. Nestes dois casos, a fotografia é utilizada enquanto fonte de documentação dos espaços privados, mas possibilitando simultaneamente uma narrativa

do quotidiano feminino¹⁹⁷. Na obra de Farnsworth, a figura feminina é retratada enquanto observa uma pequena fotografia, tendo posto de parte o livro que se encontrava a ler. O modo como a artista construiu a composição recupera a importância do sentimentalismo feminino, remetendo o observador, através do pequeno objecto que a personagem segura, para as memórias da mulher representada. O livro que a figura acabara de pousar, disposto como se estivesse praticamente a cair, contribui para enfatizar que a mulher representada se encontra concentrada nos seus pensamentos, ignorando a sua envolvência. No retrato de Francisco Raposo d'Alte não se vislumbra qualquer sentimentalismo na composição. A modelo, enquadrada num espaço que lhe é familiar, posa simplesmente ocupada na sua leitura. O espaço envolvente e o modo como a mulher se apresenta, revelam a não existência de qualquer cerimónia perante a presença do fotógrafo. Não obstante a teoria que defendia que as fotógrafas deveriam transmitir através da sua prática, o típico ideal de feminilidade, enquanto perfeição física e moral¹⁹⁸, algumas desenvolveram a sua actividade à margem desse conceito. Através de algumas das suas fotografias, Aurélia de Sousa testemunha a vivência do seu universo familiar, captando, entre outras acções, uma mulher de costas para a sua lente enquanto lê um periódico (FIGURA 105). A composição em questão não é encenada, de frente para a figura feminina podemos observar uma série de livros empilhados, uma pequena chávena de chá e um bule. Não existe qualquer interesse na construção de uma envolvência idealizada, adequada a uma imagem irreal do quotidiano do género feminino. A fotografia captada pela artista distingue-se, neste aspecto, da composição de Farnsworth. A mulher fotografada não se preocupa com a presença da artista e, como tal, não adopta uma pose específica perante esta.

O hábito da **escrita** ocupava também o quotidiano do género feminino. Dedicando-se à redacção de memórias, cartas, bilhetes, as mulheres mantinham um registo da sua vivência, sendo este partilhado pela troca de correspondência, ou mantido privado nos seus álbuns e diários. Através da escrita, as mulheres confiavam ao papel os seus desejos, receios e interesses, constituindo-se esta documentação como uma importante fonte para compreender a sua realidade. O diário era também utilizado como um meio de disciplina psicológica, sendo um método de introspecção, privativo e,

¹⁹⁷ Cf. Stéphanie ONFRAY, “Mujeres fotógrafas en el siglo XIX español: de lo profesional a lo doméstico”, in Francisco José GARCÍA RAMOS, Uta A. FELTEN, (coord.), *op. cit.*

¹⁹⁸ Cf. Stéphanie ONFRAY, “Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860-1880)”, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, Ediciones Complutense, Vol. XVIII, nº 1 (2018).

portanto, ao qual a mulher poderia confiar as suas resoluções e as suas irritações¹⁹⁹. A escrita, tanto privada (em diários), como pública (em correspondência), ocupava várias horas dos dias das mulheres aristocratas e burguesas. A troca de correspondência tornava-se um aspecto fundamental da vida do género feminino, pois não só contribuía para que este mantivesse os seus círculos de influência, mas também para que obtivesse notícias dos seus familiares. Alguns dos registos sobre papel assumiam a forma de álbuns, sendo complementados com fragmentos da vivência das mulheres que os construía, nomeadamente com desenhos, fotografias, pedaços de tecido, conferindo aos álbuns por elas produzidos um sentido de relíquia que ilustrava o seu crescimento enquanto pessoas²⁰⁰.

Como consequência da importância da escrita no contexto do espaço habitacional, a produção artística soube também explorá-la nas suas várias valências. Artistas masculinos e femininos, nacionais e internacionais, em *media* distintos como a pintura, a fotografia e a ilustração, reconheceram através da sua prática a importância da escrita na vida quotidiana da mulher. A obra *La réponse* (FIGURA 102), da autoria da Viscondessa de Sistelo, recupera o hábito da escrita de cartas ou de bilhetes, representando uma personagem feminina elegantemente vestida, que acabou de pousar a sua sombrinha e o seu chapéu, sentando-se perante uma pequena secretária repleta de cadernos e uma jarra com flores. O estado caótico em que se encontra a mesa, juntamente com as várias tentativas de resposta que foram, entretanto, rejeitadas pela personagem e se encontram dispostas sobre o soalho, remetem o observador para o estado psicológico da modelo. Levam-nos a pensar se se poderia tratar de uma carta de amor de um amante e se estariam em risco de serem descobertos. É importante recordar que durante este período o adultério era comum e avidamente explorado na literatura tanto nacional (por Eça de Queiroz n' *O primo Basílio*) como internacional (por Liev Tolstói em *Anna Karenina*), sendo que as cartas eram um dos principais meios de denúncia de um romance adúltero. Não obstante a defesa em certos contextos da noção de união livre, a imagem da mulher fiel no seu casamento permanecia como o modelo dominante²⁰¹. Nos casos de crime de adultério, o Código Penal português regulava com critérios distintos o castigo do marido e o da

¹⁹⁹ Cf. Alain CORBIN, “Os bastidores”, in Philippe ARIÈS, Georges DUBY, (coord.), *op. cit.*, pp. 457-460.

²⁰⁰ Cf. Anne MARTIN-FUGIER, “Os ritos da vida privada burguesa”, in Philippe ARIÈS, Georges DUBY, (coord.), *op. cit.*, pp. 195-199.

²⁰¹ Cf. Alain CORBIN, “Os bastidores”, in Philippe ARIÈS, Georges DUBY, (coord.), *op. cit.*, pp. 555-556.

mulher. Se o adultério fosse comprovado, a mulher seria condenada a uma pena de prisão entre dois e oito anos, ou em alternativa com degredo temporário. Comparativamente, o marido seria apenas punido se a relação fosse mantida com uma *manceba teúda e manteúda na casa conjugal*²⁰².

As cartas de amor (lícito e ilícito, correspondido ou não) foram também objecto do interesse da produção artística. Assumidas como tal, através do título das obras, como por exemplo *The love letter* (FIGURA 439) de Talbot Hughes, ou servindo simplesmente enquanto temática, conforme podemos observar na ilustração *Maria da Saudade* (FIGURA 90) de Raquel Roque Gameiro. Ambos os artistas recuperam o sentimento de nostalgia motivado, em Hughes, pela carta recebida, e em Raquel Roque Gameiro, pela carta que a personagem haverá de redigir. As soluções adoptadas apresentam algumas semelhanças: ambas as personagens pertencem a grupos sociais privilegiados, condição que é revelada pelo espaço em que a modelo se insere, na obra de Talbot Hughes, e pelo modo como a mulher se apresenta, na obra de Raquel Roque Gameiro. As flores são assumidas como complemento da decoração em *Maria da Saudade*, mas em *The love letter* elas são apresentadas pela figura feminina, tendo possivelmente chegado com a carta que esta se encontra a ler. Estas cartas constituíam-se como uma parte importante da existência do género feminino durante a sua adolescência. Cláudia de Campos recupera o motivo da leitura destas cartas, e os problemas por elas provocados, em alguns dos contos²⁰³ presentes na sua obra *Rindo*. Também Roland Barthes na obra *Fragments d'un discours Amoureux*²⁰⁴ considera a carta de amor enquanto um dos elementos que promovem o discurso amoroso. Nos vários autores que reflectem sobre a redacção deste tipo de correspondência, Barthes remete-nos para as palavras de Werther no romance homónimo de Johann Wolfgang von Goethe, que considera a troca de cartas de amor enquanto solução para a solidão, na medida que enquanto os amantes redigem e leem as palavras um do outro, permanecem próximos, não obstante a distância. O sentimentalismo associado a este tipo de imagem era adequado às representações artísticas do género feminino. Paralelamente ao plano literário, também a produção artística retomou a importância das cartas (de amor) na adolescência do género feminino. A fotógrafa Gertude Käsebier (1852-1934) na sua obra *The letter* (FIGURA 360) encena

²⁰² Helena Pereira de MELO, “A mulher no código penal de 1886”, in Irene Flunser PIMENTEL, Helena Pereira de MELO, *Mulheres Portuguesas*, Lisboa, Clube do Autor, 2015, p. 114

²⁰³ Veja-se os contos “Os desejos da marquesa” e “A primeira carta” em Cláudia de CAMPOS, *Rindo*, (...).

²⁰⁴ Cf. Roland BARTHES, “La lettre d’amour”, in *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

uma composição em que duas figuras femininas observam uma carta que fora possivelmente entregue a uma delas. O seu vestuário remete-nos para um contexto de baile, contudo o ambiente em que estas são enquadradas não se adequa ao modo como elas se apresentam. A abordagem da fotógrafa explora, contudo, uma realidade típica da vivência do género feminino nestes contextos. Não obstante se tratar de uma encenação, a artista predispõe-se a construir uma ilusão, trabalhando-a através dos acessórios e das indumentárias das personagens, possibilitando a construção de uma narrativa visual. Käsebier rapidamente compreendeu no início da sua carreira as possibilidades do *medium* fotográfico, defendendo a sua utilização, à semelhança de outros *media*, enquanto um suporte artístico. De modo a distinguir-se tanto da fotografia amadora, como da comercial, combinava técnicas de manipulação da imagem em câmara escura com composições forçadas, que editava utilizando variações tonais suaves. A artista Gertude Käsebier defendia ainda a fotografia como uma carreira profissional para o género feminino. Através da sua prática imortalizou a vivência dos seus pares, sendo particularmente reconhecida devido às suas fotografias que registam cenas de maternidade e retratos.

A **música** ocupava tanto os momentos de solidão como alguns dos eventos nos quais o género feminino participava. São especialmente comuns as composições que representam mulheres tocando piano, tendo este instrumento sido caracterizado por Edmond de Goncourt (1822-1896) como o *haxixe das mulheres*²⁰⁵. A sua popularidade junto do género feminino é justificável devido à sua importância em termos reputacionais durante a juventude. A importância do piano para a educação feminina foi recuperada por Adelaide Lima Cruz na sua obra *Sonata “Mozart”* (FIGURA 46). A cena é enquadrada contra um biombo cujas folhas são decoradas com pássaros. A rapariga é representada a tocar num piano, sobre o qual se encontra uma jarra com flores. O modo como a artista tratou a cena, respeita os aspectos que eram comumente associados ao género feminino: as flores, a importância do mundo natural, a prática da música, e a indumentária da personagem com o seu laço como acessório, caracteriza a imagem da jovem rapariga. Na literatura de etiqueta era também recomendado que durante os serões, as jovens cantassem e tocassem ao piano perante os convidados²⁰⁶.

²⁰⁵ Cf. Alain CORBIN, “Os bastidores”, in Philippe ARIÈS, Georges DUBY, (coord.), *op. cit.*, pp. 486-489.

²⁰⁶ Cf. M. Lurdes Lima dos SANTOS, *op. cit.*, p. 46.

Em termos de entretenimento, o piano adquiriu uma posição de destaque, na medida que possibilitava o acompanhamento com canto, permitindo a participação de vários interpretes. Nesse sentido, a prática da música em termos amadores, servia enquanto meio de sociabilização durante as reuniões mais ou menos informais no contexto do espaço habitacional. Estas reuniões foram exploradas tanto no panorama artístico nacional, por exemplo, na famosa obra de Columbano Bordalo Pinheiro *O Concerto de Amadores* (FIGURA 133), como em termos internacionais, na obra de Albert Aublet (1851-1938) *Au tour d'une partition* (FIGURA 363). Estes momentos de sociabilização que tinham lugar nas pequenas reuniões diurnas ou nocturnas, poderiam também originar a troca de diálogo amoroso, permitindo que o artista explorasse esses aspectos na sua obra. A proximidade obtida através de um dueto num só piano, valorizava um nível de intimidade entre os dois músicos, que não se verificava com outros instrumentos. A proximidade durante estes duetos era permitida, e até mesmo desejada e forçada pelos compositores que produziam obras que obrigavam os músicos a cruzarem as mãos, gerando o máximo de contacto possível. A associação entre o erotismo e o piano a quatro mãos²⁰⁷ era comum durante os séculos XIX e XX, sendo que muitos casais iniciaram as suas relações amorosas através destas peças.

A prática do piano era também simbólica do prazer visual e auditivo, que a música amadora interpretada em contexto doméstico, proporcionava a quem se encontrava presente²⁰⁸. No espaço habitacional, este instrumento era normalmente tocado por mulheres, facto que encontramos plasmado na literatura²⁰⁹, na obra de arte (FIGURA 398), e na realidade captada, por exemplo, através da fotografia de Aurélia de Sousa (FIGURA 107).

A produção artística valorizava a imagem do género feminino tocando sozinho ao piano, utilizado como um elemento iconográfico em diversos retratos. É exemplo a peça (FIGURA 191), realizada por Adriano Sousa Lopes (1879-1944), para a pianista Elisa Baptista de Sousa Pedroso. A modelo é representada perante um biombo com motivos orientais, no momento em que coloca as suas mãos sobre as teclas, testemunhando através desta obra a sua actividade profissional. Enquanto atributo de uma boa educação

²⁰⁷ Sobre os aspectos sociais do piano a quatro mãos veja-se Adrian DAUB, *Four-handed monsters: Four-hand piano playing and nineteenth-century culture*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

²⁰⁸ Cf. Maria Amália Vaz de CARVALHO, “Pequenas reuniões nocturnas”, in *A arte de viver em sociedade*, (...), p. 116.

²⁰⁹ Cf. Laura VORACHEK, “The instrument of the century: the piano as an icon of female sexuality in the nineteenth century”, *George Elliot – George Henry Lewes Studies*, nº 38-39 (Set. 2000).

feminina, e conseqüentemente de boa esposa, no retrato de Emily Crane (FIGURA 366), da autoria de Anders Zorn (1860-1920). Enquanto instrumento libertador das paixões e substituto da vivência social no espaço exterior, foi ainda utilizado nas típicas representações da mulher sentada perante um piano, servindo de conforto face aos limites impostos à condição feminina. Estes aspectos são explorados na obra de Sir John Lavery, com o título sugestivo *Finale* (FIGURA 408), na qual a personagem feminina cede à sua paixão em relação à composição que interpreta, deixando as partituras já tocadas numa pequena cadeira. A mulher representada posa elegantemente vestida, sendo enquadrada num ambiente que evidencia bom gosto não sendo, todavia, demasiado ostensivo. A acção decorre de frente para um biombo com motivos orientais, no qual foi colocado um aplique de três lumes e espelho quadrangular. No canto superior direito, podemos ainda observar um pequeno leque, enfatizando o gosto pelo japonismo, que durante este período tanto sucesso obteve no mercado de arte e na produção artística. O espaço encontrava-se ainda decorado com várias jarras com flores brancas que reflectem a luz que ilumina a cena, e mantêm a típica associação com o género feminino.

Outros instrumentos foram objecto da produção artística, todavia com menor expressão. Pelo facto de se apresentarem em menor número, permitem não só soluções originais, mas distinguem também as modelos que se fazem representar com eles. O violino foi utilizado enquanto atributo iconográfico em retratos produzidos tanto em Portugal como no panorama internacional. Obras como *Madame Blouet jouant le violon* (FIGURA 435) do artista belga Alfred Stevens (1823-1906) contextualiza a modelo numa divisão do espaço habitacional, recuperando aspectos típicos do sentimentalismo feminino, nomeadamente o *bouquet* do qual tombara uma flor. A modelo fez-se representar elegantemente vestida, inserida numa divisão da sua habitação, cuja decoração não se torna ostensiva em relação à sobriedade da sua indumentária. A solução adoptada por Alice Rey Colaço para o retrato de M. A. C. F. (FIGURA 49), quando comparada com a abordagem do artista belga, favorece a simplicidade do ambiente em que a retratada se insere, conferindo maior destaque ao objecto que a caracteriza – o violino. A artista não se ocupou com a construção de uma envolvência luxuosa que pudesse desviar a atenção do observador da modelo que se predispôs a representar. Também a indumentária da retratada contribui, pela sua simplicidade, para que o observador atente no brilhantismo com que a artista representou o violino que a modelo se encontra a tocar. Outros instrumentos raramente surgem figurados em associação ao

género feminino, possibilitando, pela sua especificidade, retratos únicos. Um desses casos é a obra intitulada *Liggende spillende kvinde (Mulher deitada tocando* (FIGURA 317) pintada pela artista Caroline Van Deurs. Neste quadro observamos uma rapariga deitada sobre um sofá, apresentando-se com um vestido preto sóbrio e uma boina com uma pena, enquanto toca um bandolim e aborda directamente o observador. Este retrato (a modelo encontra-se individualizada, não obstante não sabermos de quem se trata) difere de todas as outras peças presentes na nossa base de dados, em que surgem representadas mulheres que tocam instrumentos musicais. O facto de a modelo abordar directamente o observador enquanto sorri, o instrumento que ela toca e a pose que adopta, caracterizam ainda o aspecto intimista da obra – o público encontra-se ao mesmo nível em relação à modelo, quase como se ela estivesse a tocar para ele, convidando-o a participar na composição.

A **costura** e os **bordados**, elementos típicos do quotidiano feminino, foram também explorados na obra de diversos artistas. Ambas as actividades eram assumidas como parte integrante do universo feminino, sendo, como consequência deste facto, muitas vezes denominados como labores femininos. A sua aprendizagem era parte integrante da educação administrada às meninas, tendo como objectivo o seu sucesso tanto no ambiente familiar como na sociedade em que se inseriam²¹⁰. A maioria das mulheres que recebia esta educação aceitava a sua condição, reconhecendo nestas actividades artísticas uma compensação em relação à formação limitada que lhes era oferecida. Nesse sentido, dedicavam-se a estes labores, sem sequer tentar alterar a conjuntura para as gerações futuras. Algumas intelectuais procuraram, no entanto, chamar a atenção das suas leitoras para este paradoxo, nomeadamente Maria Amália Vaz de Carvalho que defendia a necessidade de reformular a educação feminina, para que a mulher pudesse intervir na sociedade de um modo mais efectivo²¹¹.

Se por um lado os cépticos relegavam a criatividade feminina nestes *media* para o espaço habitacional²¹², os contributos de várias mulheres nas artes decorativas, em conjunto com a produção artística nas denominadas belas-artes, contrariavam o discurso dos seus críticos. Entre as mulheres que colaboraram para o desenvolvimento das artes têxteis, Maria Augusta Bordalo Pinheiro (1841-1915), muito contribuiu para que

²¹⁰ Cf. Emília FERREIRA, “Da deliciosa fragilidade feminina”, *Margens e confluências: um olhar contemporâneo sobre as artes*, nº 11-12 (2006).

²¹¹ Cf. Maria Amália Vaz de CARVALHO, “I Capítulo”, in *Mulheres e creanças (notas sobre educação)*, (...).

²¹² Cf. Leader SCOTT, “Women at work – their functions in art”, in Janson GAIGER, Charles HARRISON, Paul WOOD, (coord.), *op. cit.*

produção artística em renda fosse valorizada, sendo a sua prática publicamente reconhecida na imprensa periódica²¹³. As suas iniciativas permitiram o desenvolvimento da indústria nacional, sendo a sua produção inclusivamente apoiada pela Rainha D. Amélia (1865-1951).

Na impossibilidade de se dedicarem a trabalhar sobre as temáticas que constituíam a denominada pintura de história, o género feminino foi obrigado a adaptar-se à realidade em que se inseria, o que justifica a prevalência de cenas de género em que se reflecte sobre o quotidiano dos seus pares. A prática do bordado e da costura, enquanto ocupação do género feminino foi amplamente celebrada pela produção artística, tendo sido sobretudo explorada por artistas femininas. Entre as várias artistas, destacamos na pintura nacional, Aurélia de Sousa que na sua obra *Cena de interior* (FIGURA 51), enquadra a sua personagem feminina num ambiente eclético constituído por vários livros, uma taça com pé, diversas esculturas, um espelho e plantas, sendo que algumas delas se encontram já floridas. A temática da obra é, de acordo com o título, a menina sentada à janela enquanto cose, no entanto, a artista constrói num espaço que lhe é familiar uma narrativa através dos diversos objectos. Esta actividade é também recuperada na sua prática fotográfica (FIGURA 106), captando através da sua lente, uma amiga ou familiar enquanto esta se ocupa do seu trabalho de costura ou bordado. Como se trata de momentos intimistas, em ambos os casos, as modelos não se apresentam com grande aparato, fazendo-se representar com indumentárias sóbrias que nos remetem para a familiaridade entre modelo e artista. A costura foi também explorada por artistas femininas internacionais, como Mary Cassatt na sua obra *Young mother sewing* (FIGURA 324), que se assume não só como um elogio da maternidade, comum na obra de Cassatt, mas também como uma cena íntima entre a mãe ocupada com o trabalho que se encontra a desenvolver, e a criança que a interrompe, posando para a artista. Nesse sentido, a sua obra reconhece a importância da figura da mãe cada vez mais interventiva na educação das suas crianças. Quando olhamos para as interpretações do género masculino alusivas à costura enquanto actividade quotidiana, não obstante as interpretações mais ou menos pessoais, de que são exemplo a tela *Efeito de Luz* (FIGURA 137) de Adriano Sousa Lopes e a fotografia *Na costura* (FIGURA 266) de Ernesto Netto (?-?), verificamos que ambas

²¹³ Cf. Carlos Cilia LEMOS, “Rendas Portuguesas”, *op. cit.*

as abordagens evidenciam uma relação de impersonalidade entre o artista e a representada, contrastando com as interpretações femininas.

Também o bordado foi explorado pela produção artística enquanto parte integrante da educação feminina. A artista Madeleine Lemaire (1845-1928) reflecte sobre este aspecto na obra que intitula *La classe de broderie* (FIGURA 321), representando sete raparigas no processo de aprendizagem, bordando sobre bastidor. Com indumentárias de cores claras, as personagens conversam entre si enquanto desempenham calmamente a sua função, preparando-se para atingir a excelência na sua actividade. A cena evidencia o típico sentimentalismo, valorizando um aspecto do quotidiano feminino e enquadrando as suas personagens num espaço doméstico, que através das soluções decorativas evidencia bom gosto. O facto de ser uma aula de bordado que engloba tantas personagens difere, contudo, da solução mais comum em que a mulher surge na solidão da sua habitação, entretendo-se com a prática do seu bordado. Esta imagem foi retomada ao longo do arco temporal em questão. Artistas como Ofélia Marques e Mâmia Roque Gameiro (1901-1996) abordaram na sua obra (FIGURA 86 e FIGURA 71) esta actividade enquanto um entretenimento comum do género feminino, bordando sobretudo elementos vegetalistas e animalistas. A associação do bordado e da costura como sinónimo de feminilidade manteve-se, mesmo durante o Estado Novo, sendo implementados na formação escolar das meninas, objecto de cursos desenvolvidos pela Mocidade Portuguesa Feminina²¹⁴, e amplamente divulgados enquanto características fundamentais de qualquer mulher que se pretendesse assumir como uma boa esposa.

Reconhecendo a necessidade de um novo ideal de feminilidade que se adequasse aos tempos modernos, Lilian Bell defendia que a *new woman*²¹⁵ desenvolveria outros interesses que não aqueles que a educação que recebera estabelecera como correctos. A *new woman* seria capaz de educar as suas filhas, incutindo nelas outros aspectos que não o elogio da vida doméstica e a importância dos labores femininos. Seria ainda capaz de defender os seus interesses e debatê-los com qualquer pessoa. A autora reconhece, todavia, que estas mulheres teriam origem num contexto privilegiado, o que lhes

²¹⁴ Cf. Isabel Maria Rodrigues de SOUSA, *Educação Feminina no Estado Novo (1938-1948): impacto na imprensa periódica*, Dissertação de Mestrado em História Contemporânea apresentada na Faculdade de Letras do Porto, 2009, pp. 92-95.

²¹⁵ Cf. Lillian BELL, “The new woman”, in *op. cit.*

permitiria viajar e, como tal, enriquecerem-se culturalmente, não sendo obrigadas a trabalhar para sobreviver, conforme sucedia com a maioria das pessoas.

O espaço habitacional como local de **sociabilização**, servia diversas temáticas que envolviam o género feminino. Enquanto ambiente no qual tinham lugar as recepções, que se processavam ao longo do dia, a mulher, dona da casa, desempenhava a função com maior destaque, na medida em que tinha de saber agradar aos visitantes e proporcionar-lhes um evento elegante. Tanto as visitas como as recepções tinham como objectivo manter o contacto com os familiares e amigos. Estes eventos eram teorizados e sujeitos a um conjunto de regras que envolviam a escolha da indumentária, o que seria consumido, a decoração do espaço, os modos de entretenimento, e todo um conjunto de aspectos, para que a mulher, na sua actividade pública, não fosse alvo da crítica de quem a observava²¹⁶.

A produção artística nas suas várias valências examinou e interpretou a complexidade destes eventos, e o modo como o género feminino se comportava tanto com os seus pares como com o género masculino. No respeitante às reuniões diurnas, normalmente frequentadas por mulheres e exploradas na pintura de Mary Cassat intitulada *The Tea* (FIGURA 325), verificamos que são respeitadas as recomendações que eram comumente feitas ao género feminino – a valorização de *toilettes* elegantes, luvas pouco claras e um sentimento de sobriedade, típico das indumentárias de sair durante o dia²¹⁷. Neste caso, a artista representa apenas duas personagens, tratando-se de um momento vivenciado possivelmente entre duas familiares ou duas amigas. Contudo, outras artistas registaram recepções de tarde com um maior número de participantes, aumentando proporcionalmente o aparato do espaço envolvente e das indumentárias dos intervenientes, conforme podemos observar na obra de Madelene Lemaire *Le goûter au salon du peintre* (FIGURA 322). De acordo com as recomendações mencionadas na literatura de etiqueta, e a observação da obra de Lemaire, se fosse um evento que o exigisse, a indumentária poderia ser complexa, mas sem grande exagero. Estes eventos serviam sobretudo para estimular um sentimento de pertença a um grupo restrito, a uma elite, na qual o género feminino era sujeito a um conjunto de fórmulas que era obrigado a replicar. Era recomendado que os participantes nestas visitas e recepções soubessem escutar as conversas, mas não deveriam expressar as suas opiniões ou contrariar o outro

²¹⁶ Cf. Maria Amália Vaz de CARVALHO, “Pequenas reuniões noturnas”, in *A arte de viver em sociedade*, (...), pp.110-114.

²¹⁷ Cf. Maria Amália Vaz de CARVALHO, “Visitas em geral e a arte de bem receber”, in *A arte de viver em sociedade*, (...), pp. 126-127.

asperamente²¹⁸. Ao respeitarem as indicações presentes na literatura de etiqueta, os participantes especificamente do género feminino, salvaguardavam-se do juízo de valor daqueles que os rodeavam.

Quando replicavam reuniões nocturnas, os artistas podiam explorar os valores lumínicos recorrendo à luz artificial dos candeeiros, o que permitia a construção de momentos de sociabilização, conferindo à obra uma aura intimista. Eram organizados serões familiares que decorriam, conforme podemos verificar na obra de António Ramalho (1859-1916) *O Serão* (FIGURA 129), em torno de uma mesa sobre a qual os participantes desenvolviam as suas actividades. As modelos representadas não se apresentam com indumentárias complexas e os seus penteados são práticos, nomeadamente o da menina localizada no primeiro plano. Tanto o seu vestuário como as actividades que executam, caracterizam o momento de intimidade que o pintor reproduz na sua obra. O local em que a cena se encontra a decorrer não aparenta uma decoração ostensiva, comum nas divisões de aparato, em que tinham lugar os eventos mais importantes da vida social. Também as plantas e flores que a iluminação permite distinguir, em conjunto com os pequenos quadros localizados sobre as personagens, contribuem para a construção de um sentimento de familiaridade entre o observador e as representadas. Outros artistas adoptaram soluções semelhantes, por exemplo Caroline Van Deurs na sua tela *Et godt råd (Um bom conselho)* (FIGURA 316). Através de um único foco de luz, o candeeiro, é-nos dado a observar a cena que a artista representa no espaço pictórico. As personagens inserem-se num ambiente preenchido por diversas obras de pintura e de escultura, que em conjunto com a pouca iluminação utilizada caracterizam um espaço intimista. Perante a abordagem da artista, depreendemos que o seu interesse não se prende com a complexidade do espaço envolvente, ou com o modo como as modelos se apresentam. Interessa-lhe sobretudo replicar um ambiente de conforto, que complementa a proximidade das duas personagens presentes na composição, e a temática da obra.

Paralelamente ao intimismo que os serões poderiam conferir à obra de arte, também as refeições diurnas possibilitavam composições que privilegiavam momentos do quotidiano feminino, evidenciando o ambiente de informalidade vivenciado entre os membros da família, nomeadamente entre mães e filhos. Com um título desde logo

²¹⁸ *Idem.*

bastante sugestivo, Carlos Reis na sua obra *Intimidade* ou *A melancia* (FIGURA 145), reproduz no espaço pictórico uma mesa coberta com uma toalha de linho bordado, sobre a qual podemos observar diversas frutas, um jarro com água, e uma jarra com um arranjo floral. O assunto que confere o título à obra, o consumo de uma fatia de melancia por parte de uma criança sob o olhar atento da sua mãe e da serviçal, é explorado de modo a reflectir a intimidade do momento: a luz solar incide sobre a toalha, o que implica que os planos posteriores, nos quais as três personagens se inserem, permaneçam na penumbra. Como tal, o público é obrigado a descobrir a cena, interpretando cada um dos objectos representados no espaço pictórico, de modo a compreender a obra que se encontra a observar. Não obstante o luxo do ambiente representado, a actividade desempenhada pelas personagens e o modo como estas se apresentam, reflectem uma cena típica do quotidiano familiar. Também a produção artística internacional registou momentos de intimidade no seio da família, de que é exemplo a tela *Le petit déjeuner* (FIGURA 417), da autoria de Lucien Simon (1861-1945). Na obra em questão, o artista exhibe a relação entre os dois irmãos e a mãe em torno de uma mesa. Quando comparada com a abordagem de Carlos Reis, a solução do artista revela maior informalidade na escolha dos objectos e na envolvência, contudo, o propósito de ambas as obras é semelhante.

O espaço habitacional era também, por natureza, o ambiente ideal para o desenvolvimento de narrativas que privilegiavam a relação do género feminino com a sua prole. Nesse sentido, verificamos um interesse da produção artística nas temáticas relacionadas com a **maternidade** nas suas várias actividades. A crítica, por norma, apreciava as obras de artistas femininas que replicavam cenas que exploravam a relação entre as mães e os filhos, valorizando a cumplicidade entre estes e o típico sentimentalismo que era comum neste tipo de obra²¹⁹. A sociedade reconhecia a importância do género feminino na sua função de mãe. Nesse sentido, havia que educar e preparar as gerações futuras de modo que estas fossem também capazes de cuidar dos seus filhos.

Respeitando a popularidade das cenas de maternidade, Adelaide Silva Cruz na sua obra *Primeiros cuidados* (FIGURA 44), representa uma jovem rapariga segurando sobre o seu colo uma criança. Assegurar que as futuras gerações saberiam como cuidar dos filhos era fundamental, nesse sentido a modelo representada pela artista toma contacto

²¹⁹ Cf. Emília FERREIRA, “Da deliciosa fragilidade feminina”, *op. cit.*

com a maternidade. O modo como Adelaide Silva Cruz aborda a sua composição respeita as típicas obras que eram espectáveis da pintura do género feminino, contudo a solução por ela adoptada evidencia as incertezas da menina através do modo como esta segura relutantemente na criança. Quando comparada com a mulher representada na fotografia (FIGURA 274) de San Payo (1890-1974), publicada no periódico *Arte Fotográfica*, que segura no seu primeiro filho que serve de título ao registo do artista, compreendemos com maior clareza a diferença entre as duas mulheres. Elas são distintas não só em termos de idades, mas também no modo como se relacionam com as crianças com as quais se fazem representar. A mãe observa com ternura a sua criança, apoiando a cabeça desta com uma mão e com a outra afaga-lhe o peito. Ambas as peças reflectem sobre importância do género feminino enquanto figura maternal. No caso da fotografia de San Payo, a envolvimento é rejeitada de modo a conferir maior destaque à relação entre mãe e filho, aspecto que não se verifica na composição de Adelaide Silva Cruz.

As várias obras que compilámos exploram a vivência das mulheres com os seus filhos em diversas idades. Nas composições em que as crianças surgem representadas com o género feminino, verificamos que apesar do aparato do momento, existe quase sempre uma relação de extrema proximidade entre mãe e filhos, sendo este aspecto observável independentemente da idade da criança. No retrato realizado por William Crampton Gore intitulado *Mother and daughter in a drawing room* (FIGURA 449), é-nos dado a testemunhar a relação entre mãe e filha numa interpretação que valoriza a intimidade do momento. Tanto a mãe como a filha ignoram a figura do pintor e do observador, simplesmente disfrutando o momento de afecto sem qualquer cerimónia. Numa composição que valoriza quando comparada com a cena presente na obra de Gore, um maior aparato, o artista Lucien Simon representa na sua obra *Fin de repas à Kergait* (FIGURA 416), uma cena de sociabilização na qual os vários participantes, especialmente as mulheres, se apresentam elegantemente com vestidos de cores claras, penteados complexos e ostentando algumas peças de joalharia. Contudo, a criança representada ignora todas as normas que regiam a vivência do género feminino, posando deitada sobre o colo de um dos indivíduos do género masculino, possivelmente o pai, e abordando directamente o observador.

Considerava-se que tendo por natureza a função de gerar vida, o género feminino deveria estar mais bem preparado do que aquele masculino para a função de educar as gerações futuras. A sociedade acreditava que o facto de as mulheres revelarem maior

sensibilidade, permitia que fossem também capazes de demonstrar maior empatia para com as crianças, facilitando assim a sua missão de mãe e educadora²²⁰. As suas crianças eram, por tal motivo, o orgulho da sua existência e o seu legado, devendo ser capazes de lhes conferir a melhor educação possível à luz dos conceitos considerados adequados para o género feminino à época. Todavia, algumas mulheres reconheciam que, tendo em vista essa função, deveriam trabalhar para que as futuras gerações tivessem acesso a outras oportunidades. Maria Amália Vaz de Carvalho defendia a importância da educação, pois esta salvaguardava as mulheres da ignorância, contudo a maioria dos pais acreditava que o desenvolvimento intelectual do género feminino era um convite ao ridículo, e por isso temia conferir uma educação de qualidade às suas filhas²²¹. Como consequência, a produção artística valorizou sobretudo o sentimentalismo das relações entre mãe e filhos, desenvolvendo composições que remetem o observador para uma imagem idealizada da vida quotidiana do género feminino com as suas crianças. Na obra de Frans Verhas (1827-1897) *La poupée japonaise* (FIGURA 403), verificamos não só o retomar do típico brinquedo da criança, mas também o demonstrar do interesse pelo outro, e pelo japonismo que tanta influência teve nas soluções decorativas deste período. Esta boneca apresentada pela mãe à criança distingue-se daquelas com que ela costuma brincar²²², sendo como tal objecto do fascínio e da curiosidade da rapariga que se curva para a observar. As bonecas com que as crianças brincavam facilitavam o replicar numa escala menor a relação mãe-filha, permitindo o desenvolvimento de diversas actividades como: bordar o enxoval, organizar festas e até mesmo idealizar o seu casamento, preparando a rapariga para a sua realidade futura.

O universo doméstico, povoado pelas crianças, serviu também para a construção de imagens idealizadas, localizadas em ambientes luxuosos, especialmente reproduzidos por artistas do género masculino, como *A pequena ladra de açúcar* (FIGURA 421) de Mihály Munkácsy. Quando comparadas com obras que sabemos respeitar a realidade na qual se inseriam, de que são exemplo as peças de Aurélia de Sousa como *Interior* (FIGURA 53), apenas legitimavam um ideal de feminilidade que começava a ser rejeitado por algumas mulheres. Conforme temos vindo a observar em alguns dos vários capítulos, o género feminino exercia muitas mais funções para além da exclusiva vivência no espaço

²²⁰ Cf. Olga Moraes Sarmiento da SILVEIRA, *op. cit.*

²²¹ Cf. Maria Amália Vaz de CARVALHO, “I Carta”, in *Cartas a Luíza (Moral, Educação e Costumes)*, (...).

²²² Cf. Alain CORBIN, “Os bastidores”, in Philippe ARIÈS, Georges DUBY, (coord.), *op. cit.*, pp. 481-482.

habitacional, no qual permanecia cuidando da sua prole. Algumas mulheres eram também artistas, apesar de na maioria serem consideradas amadoras, desempenhavam ainda profissões como médicas, professoras, recusando permanecer na letargia que a sociedade lhes pretendia inculcar. E foi também devido aos seus contributos, e de muitas outras mulheres, que escolheram oferecer uma educação distinta daquela que haviam recebido, que a condição feminina pôde ser lentamente reformulada.

2.2.4.5. Dos eventos sociais

A vida social das classes socialmente privilegiadas, organizada entre bailes ou as idas ao teatro, e a circulação por novos espaços como: os cafés, as casas de chá e os restaurantes, foi também objecto da atenção dos artistas. Por se constituírem como locais aos quais as mulheres afluíam, vestindo algumas das suas mais elaboradas *toilettes*, estes eventos despertavam também o fascínio da sociedade. É testemunho deste destaque conferido às mulheres, um elevado número de obras em que são retratadas participando neste tipo de eventos, ocorridos em espaços públicos. A vivência social nestes ambientes preencheu a totalidade do arco temporal por nós trabalhado, permitindo reflectir sobre as suas diferenças e semelhanças ao longo da cronologia. Os bailes, as récitas, as idas ao teatro ocupavam grande parte da vida social feminina, sendo considerados por Maria Amália Vaz de Carvalho, os ambientes privilegiados da *senhora da alta sociedade*²²³. As mulheres que se adequavam a esta categoria, viviam para serem objecto da apreciação de quem as observava. Nesse sentido, procuravam informar-se da realidade em que se inseriam sem imporem, todavia, as suas opiniões àqueles com quem privavam, de modo a serem consideradas pessoas interessantes.

Desde muito jovens que as meninas aprendiam a vestir-se com distinção, devendo essa formação ser transmitida de mãe para filha. Os bailes constituíam-se como um dos eventos em que se permitia uma maior complexidade ao nível da indumentária feminina, por este motivo, eles eram ansiosamente aguardados pelas jovens. Cláudia de Campos recorda como a preparação para estes eventos a deixava estasiada, mencionando o seu fascínio pelos diversos materiais utilizados na produção do vestuário. Contudo, apenas um grupo muito selecto de pessoas beneficiava destes luxos, participando nestes eventos, sendo aqueles que não o poderiam fazer igualmente mencionados pela autora, que

²²³ Cf. Maria Amália Vaz de CARVALHO, “A senhora da alta sociedade”, in *A arte de viver em sociedade*, (...).

lamenta o facto de estes não beneficiarem desta realidade.²²⁴. Por serem eventos complexos, nos quais as mulheres eram alvo do constante escrutínio da sociedade, a literatura de etiqueta apresenta um conjunto de recomendações²²⁵. Perante a proximidade entre raparigas e rapazes, defende-se que após a dança, a sociabilização entre o par não deveria ser prolongada, evitando assim estimular qualquer diálogo amoroso. Na produção artística observamos, todavia, o inverso das recomendações presentes nestes manuais. Em *La conversation* (FIGURA 376), da autoria do artista Jean Béraud (1849-1935), são representadas duas personagens com *toilettes* de baile, em que a mulher se apresenta com um complexo vestido azul rendado, luvas brancas e segurando um leque. A personagem feminina desvia o olhar enquanto abre nervosamente o seu leque, procurando ocultar o embaraço perante o indivíduo do género masculino. Este é retratado adoptando uma pose informal, que se revela pelo apoio de um dos joelhos sobre a cadeira. Na sua mão direita podemos ainda observar uma aliança. A composição constitui-se como um convite à imaginação do observador, permitindo a construção de uma narrativa em torno das duas figuras. O ambiente que contextualiza as personagens é elegantemente decorado: por uma planta; uma janela com varanda, que nos permite observar o exterior no qual circulam pessoas alheias ao momento registado pelo artista; pelas cadeiras com estofos de cores claras e por um tremó de madeira entalhada e dourada. Sobre a consola são ainda observáveis dois candeeiros cuja luz é reflectida no espelho, possibilitando uma melhor leitura do reflexo da figura feminina.

A frequência dos teatros era também sujeita a um conjunto de convenções, que tinham como objectivo proteger a mulher perante o olhar da sociedade. Quando sentada no seu camarote, era recomendável que nele permanecesse durante toda a representação, ordenando que lhe fosse entregue tudo o que necessitasse²²⁶. Era sugerida a utilização de indumentárias que privilegiassem a sobriedade, independentemente da capacidade financeira da pessoa. Nesse sentido, valorizava-se também a escolha de chapéus simples para que estes não incomodassem os vizinhos de camarote ou de plateia²²⁷. Verificamos que a produção artística, de que é exemplo a obra *Le balcon* (FIGURA 418), da autoria do artista Lucien Simon, aborda o teatro enquanto parte integrante da vida quotidiana do

²²⁴ Cf. Cláudia de CAMPOS, “Charlotte Brontë”, in *Mulheres: Ensaios de Psychologia Feminina*, (...), pp.63-64.

²²⁵ M. Lurdes Lima dos SANTOS, *op. cit.*, pp. 42-43.

²²⁶ Cf. M. Lurdes Lima dos SANTOS, *op. cit.*, p. 42.

²²⁷ Cf. Maria Amália Vaz de CARVALHO, “No teatro e no concerto”, in *A arte de viver em sociedade*, (...).

género feminino, destacando a complexidade da sua frequência. Simon explora através do modo como as personagens femininas se apresentam, os aspectos que eram destacados pela literatura de etiqueta, nos capítulos dedicados aos momentos em que a mulher se apresentava perante a sociedade no contexto da sala de espectáculo. Assim, as mulheres por ele representadas surgem elegantemente vestidas, privilegiando, contudo, a sobriedade tanto dos acessórios como do vestuário.

Não eram apenas as *toilettes* que captavam a atenção de quem rodeava o género feminino no teatro, também os seus movimentos eram codificados e alvo do comentário de quem o observava: os risos, as palmas, os *flirts* realizados com os leques, eram desaconselhados por serem considerados como vulgares para uma senhora²²⁸. Apesar da sua popularidade e conseqüente representação num elevado número de obras, que se serviam da sala de espectáculos como enquadramento, a utilização de binóculos de teatro para observar os participantes no evento era amplamente criticada. No entanto, quem ia ao teatro era sobretudo para ver e ser visto. O que implicava que todos os pormenores eram importantes e registados através destes objectos, sendo depois comentados com os acompanhantes. O interesse na apreciação da sociedade, em detrimento das peças representadas, era também objecto da caricatura nacional. Na ilustração *Processos de "varejo"* (FIGURA 35), a mulher exhibe os seus binóculos de teatro enquanto responde à crítica do marido que exige a exclusividade da sua atenção. No entanto, a mulher representada interessa-se sobretudo por observar os dois indivíduos do género masculino presentes no camarote posterior (podendo, neste caso, funcionar como um *flirt*).

A sala de espectáculos encontrava-se saturada com significados sexuais, depreendemo-lo através das descrições e das obras em que são exploradas através: das bailarinas, das actrizes e da utilização dos binóculos de teatro²²⁹. Estes aspectos contextualizavam um espaço típico do prazer, da intriga e de convite, no qual a assistência era constituída por verdadeiros *voyeurs*. Estas questões foram utilizadas por Emmerico Nunes numa das suas ilustrações (FIGURA 283), em que as personagens são retratadas apreciando a sala e comentando entre si um determinado assunto. O título atribuído à obra, *O observador conhece*, predispõe que o público reconhece a realidade para a qual esta ilustração foi produzida. Compreende, portanto, que as idas ao teatro ou à opera

²²⁸ Cf. Florence HARTLEY, "Places of amusement", in *op. cit.*

²²⁹ Cf. Deborah BERSHAD, "Looking, power and sexuality: Degas' *Woman with a lorgnette*", in Richard KENDALL, Griselda POLLOCK, (coord.), *op. cit.*

serviam sobretudo para estimular o diálogo através da observação do outro. Griselda Pollock interpreta a sala de espectáculos como um espaço em que a modernidade e a feminilidade se cruzam. Reconhece ainda que se constitui como um local de observação da mulher, por parte de quem frequentava estes eventos. A autora reflecte sobre este local, analisando a obra de Mary Cassatt *In the lodge* (FIGURA 39)²³⁰. A artista subverte nesta composição o princípio que defendia que a mulher deveria ser objecto do olhar do outro, designadamente do género masculino. Cassatt ao conferir à sua personagem feminina uma função activa, remete para uma eventual figura masculina a posição de passividade perante o olhar da representada. Não obstante a solução adoptada, a artista retrata num plano recuado um homem que observa a acção desempenhada pela sua modelo, evitando que a sua interpretação da realidade fosse considerada demasiado escandalosa.

2.2.4.6. Do consumismo

A oferta de espaços ocupados pela sociedade durante a vida quotidiana ao longo do arco temporal seleccionado diversificou-se. Locais como as casas de chá, os cafés, as diversas lojas em que a mulher demonstrava o seu poder económico, legitimando o seu estatuto privilegiado em relação à restante sociedade, preenchiem o seu dia-a-dia. Imortalizados através da produção artística e da literatura, estes ambientes serviam não só as mulheres que haviam nascido num contexto privilegiado, mas também aquelas que pretendiam transmitir, em aparência, que pertenciam a esse meio. Essa necessidade de pertença motivava gastos excessivos, muitas vezes além das suas possibilidades, sendo por tal motivo, ridicularizadas e acusadas de explorarem os maridos²³¹.

Enquanto locais de consumo e de deleite, os cafés e os restaurantes eram também espaços nos quais, à semelhança das salas de espectáculo, dos bailes e das recepções, o género feminino era objecto da análise atenta do género masculino. Esta relação é observável numa das diversas ilustrações produzidas por António Soares (1894-1978) para o periódico *Ilustração Portuguesa* (FIGURA 290). O artista representa duas figuras femininas sentadas perante uma mesa, desfrutando de um momento de socialização. Ambas se apresentam com vestidos semelhantes, sendo que aquela que se encontra sentada de costas deixa cair uma *écharpe*, direccionando o nosso olhar para os ombros da

²³⁰ Cf. Griselda POLLOCK, “The gaze and the look: *Women with binoculars* – A question of difference”, in Richard KENDALL, Griselda POLLOCK, (coord.), *op. cit.*

²³¹ Cf. Fialho de ALMEIDA, “Os cabelos de Alzira”, in *Lisboa Galante: Episódios e aspectos da cidade*, (...).

personagem. As duas figuras femininas são ainda ladeadas por três indivíduos do género masculino que as observam. A ilustração de António Soares para além de testemunhar um hábito típico do quotidiano feminino, a sociabilização nos vários ambientes que as mulheres frequentavam, revela também o fascínio manifestado pelo género masculino perante a presença da mulher no espaço público. A sua obra caracteriza ainda a complexidade das indumentárias utilizadas pelo género feminino quando tomava as suas refeições nestes ambientes. Noutra ilustração (FIGURA 292), que serviu de capa para o mesmo periódico, podemos observar uma mulher cujo vestido evidencia a escolha das linhas direitas, silhueta comum no vestuário dos anos vinte. A modelo ostenta ainda um reduzido número de jóias, que apesar da sua sobriedade, se destacam devido à candura da sua pele. Neste caso, o artista representa um casal, em detrimento de duas amigas ou familiares. O modo como as figuras femininas se apresentam distingue-se, todavia, da mulher representada por Irving Ramsey Wiles na sua obra *The corner table* (FIGURA 401) pela escolha do vestuário. Cronologicamente distantes, as soluções adoptadas pelos dois artistas apresentam contudo pontos comuns, no modo como as mulheres foram abordadas, designadamente o uso de chapéus, que a literatura de etiqueta recomendava que não fossem retirados aquando da frequência destes espaços, e a escolha de indumentárias sóbrias, mas elegantes²³².

Paralelamente a estas abordagens, Carlos Verger Fioretti (1872-1929) na sua obra *Phalena* (FIGURA 440), aborda o espaço do restaurante de um modo distinto. Enquadrada por um conjunto de personagens cujas expressões evidenciam uma alegria contagiante, o semblante da figura feminina retratada no primeiro plano, como que desafiando o observador através da sua expressão, contraria as emoções dos restantes. De acordo com a interpretação apresentada por J. Blanco Coris²³³, a mulher representada é caracterizada como sendo uma *Falena*, pois à semelhança das borboletas nocturnas aproxima-se da luz eléctrica e, devido à sua elevada temperatura queima-se. A obra de Fioretti foi influenciada pelas teorias higienistas. Estas defendiam a fragilidade psicológica do género feminino como consequência dos comportamentos desviantes face às normas sociais, nomeadamente ao nível das suas funções maternais e matrimoniais. A personagem feminina através do modo como se apresenta, personifica a mulher boémia, elegantemente vestida e ostentando várias peças de joalharia. Esta constitui-se como

²³² Cf. M. Lurdes Lima dos SANTOS, *op. cit.*, p. 42.

²³³ Cf. J. BLANCO CORIS, “Los luchadores de la Exposición Nacional”, *El Heraldo de Madrid*, Ano XXX, nº 10.708, 1920.

acompanhante da figura masculina que a observa, servindo também como uma alusão à prostituição que coexistia nestes ambientes. Simultaneamente, as mulheres privilegiadas eram sujeitas a diversas normas, tendo como objectivo a protecção da sua respeitabilidade nestes locais.

A loja, enquanto espaço de consumo, potencializava a economia, estimulava o fascínio do género feminino pelos objectos comercializados e, como tal, era também alvo da criatividade dos artistas. Fialho de Almeida desenvolve uma pequena narrativa sobre o carácter tentador das vitrines das lojas, nas quais eram exibidos diversos bens luxuosos como: rendas, peles de arminho, vestidos de recepção, contrapondo esta imagem com a realidade vivida pela maioria da população, que caracteriza como sendo *maltrapilhos*²³⁴. Não obstante a diferença entre as realidades, estes espaços de comércio testemunham não só a evolução dos hábitos de consumo das mulheres pertencentes aos grupos privilegiados da sociedade, mas também o desenvolvimento verificado ao nível da moda feminina. A produção artística explorou esta relação, resultando em obras que apresentam o género feminino como elemento de destaque, enquadrando-o em espaços elegantemente decorados. Exemplo do fascínio provocado pelos hábitos de consumo femininos, a obra *La Milliner* (FIGURA 425), de Pierre Georges Jeannot. O artista retrata uma mulher que observa atentamente diversos chapéus profusamente decorados, de modo a decidir qual será a sua próxima aquisição. Apesar de Jeannot optar por explorar uma temática comum da vivência feminina, constituindo-se, de acordo com a definição de Baudelaire²³⁵, como uma obra moderna, a abordagem do artista recupera um conjunto de estereótipos comuns nas obras de arte que representavam mulheres. O artista para além de preencher o espaço pictórico com diversos chapéus que caracterizam o gosto da cronologia em que a obra se insere, adornados com rendas, plumas, aplicações de joalharia, entre outros materiais, recria também várias flores, utilizando-as enquanto solução decorativa nos chapéus, e dispendo-as sobre as várias mesas presentes no estabelecimento comercial em que a cena decorre. No panorama artístico nacional estes locais foram sobretudo registados pela lente dos fotógrafos. As suas imagens, de que é exemplo a fotografia de Joshua Benoliel referente ao interior da loja Chapelaria da Moda (FIGURA 304), ilustram a construção de ambientes elegantes, nos quais as potenciais compradoras experimentavam os objectos. Quando comparamos a fotografia de Benoliel com a obra de Jeannot (ainda que

²³⁴ Cf. Fialho de ALMEIDA, “As ruas – o demónio da vitrine – um adultério cor de roza”, in *Lisboa Galante; episódios e aspectos da cidade*, (...), p. 43.

²³⁵ Cf. Charles BAUDELAIRE, “Le peintre de la vie moderne”, in *op. cit.*, pp. 104-111.

cronologicamente distantes) verificamos semelhanças na sobriedade das indumentárias adoptadas pelas modelos. Existe contudo menor aparato no ambiente registado pelo fotógrafo, nomeadamente ao nível dos acessórios vendidos. A sobriedade dos acessórios em venda caracteriza a lenta simplificação de que a moda seria objecto.

2.2.4.7. Do retrato

Segundo a definição apresentada por Francisco de Assis Rodrigues²³⁶ o acto de retratar implica *tirar ou copiar do natural* a imagem do modelo. De modo a alcançar a sua fácil identificação, o artista deveria explorar a pose e a indumentária, servindo-se destes elementos para também caracterizar o modelo. O aspecto psicológico era também importante, à medida que se avança na cronologia, a pintura foi reconhecida como o *medium* mais indicado a explorá-lo, após ter sido obrigada a reinventar-se com o surgimento da fotografia, que permitia *per se* a captação da realidade sem a adulterar. A pintura reinventou-se de tal modo, que Agostinho de Campos²³⁷ defende que a prática retratística sua contemporânea ignora a semelhança enquanto característica de um bom retrato, aspecto que era verificável na obra de artistas de matriz académica como Veloso Salgado ou Carlos Reis. A dissemelhança entre a obra de arte e o modelo permitia, todavia, que o artista estimulasse a sua criatividade. Conforme podemos observar no *Retrato de Sarah Affonso* (FIGURA 189), de Eduardo Viana (1881-1967), o artista explora a indumentária e a carnção da modelo de um modo esquemático, distinguindo-se dos típicos retratos académicos que respeitavam a cópia da realidade. Neste caso, a atenção do artista concentra-se no rosto da representada, que se ocupa de registar com maior semelhança, possibilitando a rápida associação da obra com a modelo.

Através do retrato o género feminino preservava a sua imagem para a posteridade. A diversificação de *media*, e especialmente a invenção da fotografia devido à sua reprodutibilidade, facilitaram a democratização desta tipologia de obra. Com a necessidade de legitimar o estatuto social dos representados, os estúdios fotográficos possuíam um conjunto de objectos que permitiam a construção de uma narrativa visual, enfatizando o propósito da obra. Fialho de Almeida ridiculariza as mulheres que se faziam representar nas fotografias com animais de estimação, ao piano ou vestindo indumentárias

²³⁶ Cf. Francisco de Assis RODRIGUES, “Retratar”, in *op. cit.*

²³⁷ Cf. Agostinho de CAMPOS, *op. cit.*

de baile, procurando recuperar uma beleza passada que muito raramente correspondia à realidade²³⁸.

Por oposição ao que se verificava na pintura, em que a imagem da modelo poderia vir a ser retocada, distanciando-se da sua aparência real, na fotografia valorizava-se o natural, pois este *medium* permitia capturar os aspectos mais pessoais dos retratados²³⁹. A teoria do retrato fotográfico em Portugal valorizava o aspecto realista do *medium*. Manuel M. Rodrigues²⁴⁰, autor de uma pequena teoria sobre este suporte, critica o excesso de retoques aplicados por diversos fotógrafos, na medida em que contribuíam para a construção de uma beleza ideal que menosprezava a função do *medium*. Contudo, à semelhança do que se sucedia na pintura, os consumidores de retratos pretendiam uma imagem de si mesmos que reflectisse uma maior beleza física face à realidade. A história da fotografia, conforme Susan Sontag referiu, foi marcada pelo constante conflito entre as noções de embelezamento (princípio que era herdado das chamadas belas-artes) e o dever de *truth-telling*²⁴¹. A importância da veracidade defendida por aqueles que relegavam para a fotografia a função de registar a realidade exactamente como ela se apresentava, era, todavia, adaptada aos preceitos moralizadores da sociedade. Nesse sentido, o fotógrafo, na senda da então recente profissão do fotojornalista, reclamava para si a função de desmascarar a hipocrisia e combater a ignorância. Todavia, rapidamente compreenderam que cada fotógrafo observava o mesmo motivo de um modo distinto, inspirando os artistas a trabalhar em outros *media* a adoptarem novas abordagens, tomando decisões distintas ao nível do modo de ver o mundo que os rodeava. Se por um lado se constituía como um novo *medium*, independente das convenções aplicáveis à pintura, a imagem do género feminino permanecia inalterada para a maioria dos artistas que exploraram o suporte fotográfico²⁴².

As mulheres registadas pela prática fotográfica existiam, no entanto, para serem observadas, sendo comumente representadas em composições que caracterizavam o universo no qual se inseriam. O fotógrafo captava assim uma vivência quotidiana,

²³⁸ Cf. Fialho d'ALMEIDA, "As Photographias", in *Pasquinadas: Jornal de um Vagabundo*, 4ª ed., Porto, Lello & Irmãos Editores, 1923 (1ª edição 1890).

²³⁹ *Idem*.

²⁴⁰ Cf. Manuel M. RODRIGUES, "Exposição Internacional de Photographia no Porto", *op. cit.*

²⁴¹ Cf. Susan SONTAG, "The heroism of vision", in *On Photography*, Londres, Penguin Books, 2008, p. 86 (1ª edição 1977).

²⁴² Cf. António José de Brito Costa BARROCAS, *Sais de Sangue: O corpo fotografado: teoria e prática da fotografia em Portugal (1839-1910)*, Tese de Doutoramento em Ciências da Arte apresentada na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, 2004, pp. 95-96.

revelando normalmente um certo sentimentalismo típico das obras em que o género feminino era retratado. Estes aspectos são por exemplo observáveis no *Retrato* (FIGURA 269), da autoria de Francisco Ferreira das Neves (?-?), em que a figura feminina observa diversas fotografias, recordando as figuras nelas representadas, como se sentisse a falta da presença destas no seu quotidiano.

O retrato fotográfico executado por mulheres processava-se tanto nos seus estúdios²⁴³, como nas próprias habitações das modelos. Contrariamente ao que muitas vezes se assume, o género feminino desempenhava a sua actividade de um modo semelhante aos seus colegas do género masculino, conforme podemos depreender quando comparamos ambos os resultados (FIGURA 121 e FIGURA 230). A figura da fotógrafa amadora permitia devido à facilidade da actividade e à mobilidade do *medium* que caracterizava a sua prática, assegurar uma clientela permanente e rica, podendo até mesmo converter-se num modo de independência financeira²⁴⁴. No espaço doméstico, o género feminino realizava retratos familiares, podendo estes representar a família das próprias artistas, conforme verificamos no registo da fotógrafa Eulalia Abaitua (FIGURA 354). Elas retratavam ainda, conforme descrito no periódico anteriormente mencionado, as suas clientes e amigas. Nestas composições, as modelos são fotografadas integradas nas suas habitações, adoptando poses informais e indumentárias normalmente sóbrias. No espaço habitacional que serve de enquadramento, podemos observar elementos comuns nas obras que registam o género feminino: fotografias (FIGURA 358), plantas (FIGURA 348), animais (FIGURA 357), entre outros objectos que remetem o observador para um universo típico da vivência feminina, nomeadamente no interior das suas casas. A fotografia praticada pelo género masculino serviu também para disseminar os vários estereótipos associados com as mulheres pertencentes aos grupos privilegiados da sociedade. Com um aparato adaptado a cada uma das situações, vários artistas fotografaram figuras intelectuais femininas. Por exemplo, Eduardo Portugal, na série de retratos de Genoveva Torres de Lima, enquadra várias vezes a sua modelo perante um espelho, que retribui o seu reflexo e permite uma melhor percepção do espaço em que esta se insere (FIGURA 261). Conforme já tivemos oportunidade de demonstrar, este elemento iconográfico é comum nas representações do género feminino, remetendo, neste caso, para um ambiente típico de um quarto de vestir, no qual o sentimento de intimidade

²⁴³ Sobre o género feminino e os estúdios fotográficos veja-se Paula Cristina de Pinho Coelho Cintra VIEGAS, *op. cit.*

²⁴⁴ Cf. GASTINE, *op. cit.*

é privilegiado, não só através dos objectos que nele são dispostos, mas também devido à funcionalidade desta divisão. Todavia, a pose adoptada pela modelo demonstra tensão perante o fotógrafo, contrastando com o enquadramento em que se insere. Observando ainda um retrato (FIGURA 277) de uma cronologia anterior, a tendência é semelhante, o ambiente ilustra um sentimento de intimidade através da decoração típica do período, contudo a sua pose não evidencia naturalidade perante o fotógrafo. Neste aspecto a fotografia feminina distingue-se da masculina, possivelmente pela familiaridade entre muitas fotografas (que eram amadoras, não constituindo a sua prática uma fonte de rendimento) e as modelos.

Na pintura mantêm-se os ideais de feminilidade típicos desta cronologia. Assim, as mulheres surgem preferencialmente retratadas em ambientes domésticos, que comprovam a sua condição privilegiada. Algumas produzem auto-retratos através dos quais exploram a sua identidade, não só enquanto mulheres, mas também enquanto artistas²⁴⁵. Tendo como exemplo o auto-retrato (FIGURA 332) de Julia Alcayde y Montoya (1855-1939), em que esta se auto-representa com um complexo chapéu de plumas, que demonstra as suas poses e um aparato característico da sua condição. Todavia, quando comparamos esta obra com um dos mais conhecidos auto-retratos (FIGURA 40) da artista Aurélia de Sousa, depreendemos uma abordagem complexamente diferente. À artista não interessa tanto confirmar a sua condição privilegiada, mas sim reflectir a sua maestria técnica e criativa. A artista surge assim sobriamente vestida, permitindo que as cores da sua indumentária adquiram maior preponderância. Ao observar directamente o público que analisa a sua obra, convida-o a demorar-se no seu contacto com a peça, reconhecendo-a como artista e não como amadora, conforme a maioria das artistas femininas eram consideradas.

Apesar de se reconhecer à pintura a capacidade de explorar a componente psicológica dos modelos, a prática do retrato correspondia predominantemente a um mercado de arte que apreciava pintura de matriz acadêmica. Não obstante as distintas abordagens dos artistas, a maioria dos retratos no contexto nacional respeita um princípio de semelhança entre a obra e o modelo, em detrimento das abordagens mais livres que se começavam a manifestar ao nível internacional, através dos movimentos vanguardistas.

²⁴⁵ Cf. Noelia BÁSCONES REINA, “Mujer, autorretrato y discurso autobiográfico. Revisión del autorretrato fotográfico en la obra de mujeres artistas”, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, Ediciones Complutense, nº 18 (2018).

Nesse sentido, os retratos de Columbano Bordalo Pinheiro (FIGURA 185) ou de Joaquim Lopes (FIGURA 206), respeitam esse dever de semelhança atribuível ao retrato. Esta tendência encontra-se em conformidade com a prática retratística dominante em termos internacionais, verificável, por exemplo, na obra de artistas como John Singer Sargent (1856-1925) e Sir John Lavery. A pintura retratista privilegiava a utilização de ambientes interiores como enquadramentos. Nestes espaços, à semelhança da fotografia, as modelos faziam-se representar com um conjunto de elementos iconográficos, e desempenhando actividades que contribuía para a construção de um ideal de feminilidade, em conformidade com o que era defendido como sendo adequado para as mulheres. O género feminino surge, portanto, representado associado com flores (FIGURA 334), com leques (FIGURA 377), entre outros elementos comuns nas obras que o representam enquanto personagem, nomeadamente em cenas de género.

Face às soluções mais comuns observáveis nos dois *media*, seleccionámos também algumas excepções. A composição intitulada *Mrs. Olser* (FIGURA 406) da autoria de John Lavery, em que a modelo é representada deitada languidamente no seu sofá, desfrutando de um momento de repouso na sua habitação. Note-se a redução do aparato na forma como a modelo se apresenta perante o pintor, não se regista qualquer cerimónia na pose, no vestuário ou na escolha do espaço a representar. A composição é bastante fotográfica, na medida em que existem objectos que são cortados a meio, como as flores, o sofá do canto inferior esquerdo e o candeeiro, revelando uma mudança no paradigma da retratística, também justificável pela cronologia tardia da obra. Outra abordagem incomum, o retrato (FIGURA 199) realizado por Adolfo Greno (1854-1901) da sua mulher Josefa Greno (1850-1902) enquanto esta se encontra adormecida. A solução do artista é bastante academista no modo como recria a carnção da modelo, contudo esta obra constitui-se como um exemplo intimista não só pela relação matrimonial entre modelo e artista, mas também devido à simplicidade no modo como a modelo se faz retratar. Ela não ostenta qualquer peça de joalharia e apresenta-se com uma indumentária sóbria que é esquematicamente registada, contrastando com o brilhantismo com que o artista trabalha o rosto feminino e o laço que prende o penteado da modelo. Uma última excepção, um retrato fotográfico em que os aspectos físicos da modelo são ignorados em detrimento do valor expressivo da sua silhueta. Da autoria de Gertude Käsebier, esta obra (FIGURA 359) demonstra as possibilidades do *medium*, viabilizando, neste caso, uma interpretação simbolista do retrato produzido. Ao anular as características

físicas da representada, o destaque é conferido à acção desempenhada pela modelo – uma oração, tendo esta um propósito apenas conhecido pela própria. Käsebier ignora, portanto, a tese que defendia a utilização da fotografia como um meio de impressão da realidade, submetendo-o a novas convenções que advinham da pintura, captando designadamente a beleza do mundo, à semelhança dos seus companheiros que integravam o movimento pictorialista. A artista parafraseia também o uso da *silhouette*, enquanto solução prática e económica que se constituía como uma alternativa ao típico retrato académico, que demorava vários dias a ser executado. Encontramos, deste modo, a combinação de duas técnicas práticas e económicas – a fotografia e a silhueta.

Considerações finais

A cronologia que decidimos tratar no âmbito da temática eleita, corresponde a um período de grandes mudanças, não apenas em termos artísticos, mas também ao nível da condição feminina, sendo esta debatida e repensada, de modo a corresponder ao conceito de modernidade que se pretendia como característica da sociedade contemporânea. As mudanças verificadas tiveram igualmente expressão ao nível da produção artística, em particular, servindo esta como um meio de reflexão da realidade observada pelos artistas.

Foi também um dos nossos objectivos enquadrar a prática artística nacional na realidade internacional de matriz academista, que quando comparadas se complementam. As ideias circulavam por via da imprensa periódica, da literatura e através das pessoas que viajavam, experienciando as grandes mudanças que tinham lugar em termos artísticos e sociais. Os artistas nacionais considerados academistas e, como tal, muitas vezes subvalorizados face àqueles que se assumiram como modernos, adaptando-se às tendências vanguardistas, cuja influência ia chegando do exterior, respeitavam, em termos práticos as tendências da pintura academista internacional. Nesse sentido, as suas obras adequavam-se a um mercado de arte que consumia uma imagem de feminilidade específica, influenciadas por aspectos sociais, científicos, que defendiam a mulher enquanto mãe e esposa, ocupando sobretudo o espaço habitacional, do qual apenas se deslocava para efectuar a sua vida social, em que era objecto do escrutínio de quem a observava. Esta imagem ideal era contrariada, em certa medida, pela produção artística feminina, a qual, devido à proximidade com a realidade dos seus pares, os representa de uma forma mais realista e concreta, distanciando-se da idealização veiculada pelos criadores masculinos. No entanto, algumas artistas produziram obras nas quais as mulheres representadas correspondem a uma padronização da beleza feminina, não só nos corpos que assumem a nudez, como nas características que pretendem ilustrar entre as quais a vaidade ou o narcisismo. Estas composições fazem uso da mulher enquanto objecto e não enquanto indivíduo, recuperando a narrativa do elemento feminino como sendo capaz de despertar a paixão do observador. Obras como a *Fumadora de ópio* de Emília Santos Braga constitui-se como um exemplo deste interesse no corpo da mulher, que naturalmente agradava ao mercado de arte, conforme podemos concluir através da leitura da imprensa periódica que faz referência à exposição em que a composição foi apresentada.

Com a nossa dissertação procurámos conferir um lugar de destaque a um conjunto de artistas femininas, que haviam sido relegadas para um plano secundário após a sua morte por parte da historiografia de arte. Estas artistas acompanharam os seus colegas do género masculino nas várias temáticas que exploram o quotidiano da mulher, sendo igualmente reconhecidas pela crítica, como cremos e conseguimos demonstrar.

Em Portugal, à semelhança da conjuntura internacional, verificamos uma prevalência das temáticas de género nas quais a mulher desempenha actividades adequadas à sua condição como: os bordados e a leitura, ou que testemunham a relação entre as mães e os filhos, constituindo-se este último aspecto um ponto comum entre a produção artística feminina e masculina. Nas cenas de género observamos uma clara preferência pela representação das mulheres no espaço habitacional, o que implica que a utilização de ambientes exteriores seja mais escassa. Com o final do século XIX o conceito de cenas de género alarga-se, estas deixam de estar estritamente circunscritas às divisões da casa, representando cenários que exacerbavam o sentimentalismo comumente associado com as personagens femininas. O que implica que os espaços registados pela produção artística se diversifiquem, sendo esta mudança justificada pelo interesse na sociedade em que os artistas também se inseriam. A multiplicidade de locais frequentados pelo género feminino testemunha igualmente a evolução da sua condição. Por exemplo, através das diversas representações de idas à praia registadas tanto em pintura como na fotografia, observam-se mudanças ao nível da indumentária de banho e das poses adoptadas pelas personagens. No entanto, outros espaços caracterizam a diversificação das cenas de género durante esta cronologia, nomeadamente: os cafés, os restaurantes, os jardins. Assim, a obra de arte constitui-se, na nossa dissertação, não só como um importante testemunho do modo como a sociedade observava as mulheres, mas também como elas se reviram.

Reforçamos que, não obstante o propósito documental da prática de alguns fotógrafos, como por exemplo Joshua Benoliel, cuja actividade apresentava um propósito predominantemente jornalístico, a fotografia constituiu-se como um *medium* fundamental. O suporte fotográfico permite o registo da realidade sem que esta fosse embelezada. Como tal, as imagens produzidas por estes fotógrafos devem ser apreciadas não só pelo seu valor jornalístico, mas também enquanto objecto artístico, merecendo a análise cuidada do historiador de arte. O carácter móvel das câmaras, a fácil reprodutibilidade das imagens produzidas e o facto de se constituir como um *medium* económico, quando

comparado com a pintura, justificam a diversificação dos modos de representar a mulher. A fotografia permitiu, portanto, uma abordagem mais intimista ao quotidiano feminino. Nesse sentido, a prática não só dos fotógrafos profissionais, mas também dos amadores e até mesmo dos artistas a produzir obra em outros *media*, que se serviram deste suporte para explorar novas abordagens, foi particularmente importante. Tanto que os enquadramentos fotográficos acabariam por influenciar as abordagens adoptadas na pintura.

A produção artística reflectiu acerca das posições a favor ou contra as mudanças de que a vivência feminina era objecto, nomeadamente o direito ao voto, exigindo que reflectíssemos sobre as suas motivações. Nesse sentido, ciências como a Sociologia, a Filosofia ou os Estudos de Género foram importantes, pois contribuíram para uma melhor observação e compreensão da obra de arte.

O tema por nós escolhido permanece pertinente, existindo, como tal, muitos outros aspectos que merecem ser desenvolvidos. Estas temáticas ultimamente têm sido objecto de maior destaque, não só ao nível da investigação, possibilitando a existência de três grandes exposições nacionais e internacionais ao longo do presente ano, mas também devido à necessidade de reconhecer aqueles e aquelas que batalharam, e continuam a batalhar pela melhoria da condição feminina. Não podemos ignorar que na década de setenta do século XX foi criado o *Womanhouse* (1972), um espaço que se constituía como uma instalação, mas no qual ocorreram também *performances*. Organizado pelas artistas Judy Chicago (1939) e Miriam Schapiro (1923-2015), co-fundadoras do California Institute of Arts *Feminist Art Program*, foi uma das primeiras exposições públicas dedicadas a arte feminista. Neste espaço os seus alunos e vários artistas locais puderam contribuir para repensar a imagem convencional do género feminino na sociedade em que este se inseria. Integrada nesta exposição, a artista Faith Wilding (1943) apresentou a sua *performance* intitulada *Waiting*²⁴⁶, desenvolvendo, durante quinze minutos, uma narrativa que pretendia ilustrar a vida de uma mulher. A artista constrói através da palavra um ciclo repetitivo, no qual a mulher se encontra encarcerada, aguardando que a sua vida se possa iniciar, enquanto espera, ela ocupa-se das personagens que preenchem o seu quotidiano. Através da leitura verificamos a prevalência de uma série de aspectos que se assemelham com a condição feminina durante o arco temporal em análise, assim, a

²⁴⁶ Faith WILDING, “Waiting”, in *Faith Wilding*, 2002 <http://faithwilding.refugia.net/waiting.html> (25 Jun. 2021).

personagem feminina permanece aguardando para: ser bela, usar maquilhagem, para casar, para ter filhos, para os educar. Ou seja, a condição feminina que se encontrava em debate, o conceito de *new woman*, da maior liberdade em relação aos princípios incutidos através da antiga formação, não sofreram grandes alterações. Recorde-se que durante o arco temporal analisado foram várias as caricaturas publicadas em jornais generalistas e de cariz humorístico, que tinham como objectivo ridicularizar as mulheres que pretendiam assumir-se como modernas, defendendo questões como o direito ao voto, mudanças ao nível da indumentária ou a igualdade de oportunidades. Foi especialmente através desta tipologia que os artistas melhor expressaram não só os seus receios, mas também os da sociedade em relação àquilo que era novo e diferente, neste caso na condição feminina.

Ao concluirmos a presente dissertação, cremos ter alcançado os objectivos propostos, mas acreditamos que existe ainda muito trabalho a desenvolver. Com o nosso estudo procurámos construir uma narrativa visual da vivência do género feminino em contexto nacional, contudo a dimensão limitada a que nos tivemos de sujeitar não permitiu reflectir textualmente sobre a totalidade das obras que compõem a nossa base de dados. Disponibilizamos, todavia, todas as peças que tomámos em consideração para produzir o nosso discurso, esperando que estas possam servir investigações futuras, possibilitando assim o progresso da História de Arte enquanto ciência.

Acreditamos que existem outros espaços trabalhados pela produção artística que devem ser igualmente explorados pela História de Arte, como por exemplo os *clubs*, locais também frequentados pelas mulheres, que demonstram não só a evolução da conjuntura e da condição feminina, mas que testemunham o desenvolvimento das actividades relacionadas com o entretenimento. Estes locais que não foram contemplados na nossa dissertação, face aos limites de tempo do ano académico e de extensão, merecem ser objecto da reflexão do historiador de arte, procurando compreender a vivência da mulher integrada na sociedade e como ela continuou a servir de inspiração para diversos artistas que a utilizaram como elemento decorativo nestes espaços.

BIBLIOGRAFIA

Periódicos

ALMEIDA, Virgílio de, “O álbum d’uma senhora”, *A luz: jornal académico e literário*, Ano I, nº 7, 1908.

ARAGÃO, Helena de, “A mulher e os desportos”, *Ilustração*, Ano I, nº 17, 1926.

BLANCO CORIS, J., “Los luchadores de la Exposición Nacional”, *El Heraldo de Madrid*, Ano XXX, nº 10.708, 1920.

J. D., “O leque arma de guerra”, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 141, 1908.

GASTINE, “A mulher photographa”, *Boletim photographico*, Ano III, Vol. III, nº 32, 1902.

GOMEZ, Ruy, “O leque”, *Sociedade Futura*, Ano I, nº 14, 1902.

LEMOS, Carlos Cilia, “Rendas Portuguesas”, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 140, 1908.

LIMA, Cristiano, “As calças e a moda”, *Voga*, Ano I, nº 16, 1928.

OSÓRIO, Ana de Castro, “A Mulher de há trinta anos e a mulher d’hoje”, *Sociedade futura*, Ano I, nº 1, 1902.

PST, “Cultora insigne”, *Vida artística*, Ano I, nº 22, 1911.

RODRIGUES, Manuel M., “Exposição internacional de photographia no Porto”, *O Ocidente*, Ano IX, Vol. IX, nº 268, 1886.

S. A. “Adornos jóias e lindos enfeites”, *Ilustração*, Ano I, nº 4, 1926.

S. A., “A arte de modelar o corpo da mulher”, *O noticiário ilustrado*, 2ª Série, nº 54, 1929.

S. A., “A elegância nas habitações de vilegiatura”, *Ilustração*, Ano I, nº 14, 1926.

S. A., “A Mulher”, *A Mulher*, Ano I, nº 1, 1879.

S. A., “A obra de uma artista amadora”, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 168, 1911.

S. A., “Adornos modernos: as jóias”, *Ilustração*, Ano I, nº 10, 1926.

- S. A., “Adornos modernos: as jóias”, *Ilustração*, Ano I, nº 16, 1926.
- S. A., “Decoração da Casa”, *Serões*, 1ª Série, Vol. I, 1901.
- S. A., “No Salão da Ilustração Portuguesa”, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 370, 1913.
- S. A., “Saias curtas? Saias compridas?”, *Voga*, Ano I, nº 18, 1928.
- S.A., “O movimento feminista em França”, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 214, 1910.
- S.A., “Problema feminista”, *Sociedade futura*, Ano II, nº 26, 1903.
- S.A., “Uma pintora portuguesa: Emília Santos Braga”, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 118, 1908.
- S.A., “Utilidades e Futilidades”, *Ilustração*, Ano I, nº 3, 1926.
- SILVEIRA, Olga Sarmento da, “Educação da mulher”, *Sociedade Futura*, Ano I, nº 23-24, 1903.
- SILVEIRA, Olga Sarmento da, “O desenvolvimento físico do sexo feminino”, *Sociedade futura*, Ano I, nº 5, 1902.
- SILVESTRE, Rosa, “Os bons livros”, *Voga*, Ano I, nº 8, 1927.
- TAVARES, Santos, “Habitações Artísticas”, *Ilustração Portuguesa*, Ano I, nº 11, 1904.
- TRIGUEIROS, Luís, “A vida elegante”, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 215, 1910.

Estudos

- AITCHISON, Amelia, “Sedentary Flesh: Nineteenth-Century French orientalist and bodies of the female other”, *The Forum: Journal of History*, Vol. XII, 1ª Série, nº 1, (2020).
- ALMEIDA, Fialho de, “As ruas – o demónio da vitrine – um adultério cor de roza”, in *Lisboa Galante: Episódios e Aspectos da Cidade*, 4ª ed., Porto, Livraria Chardron de Lelo & Irmão Editores, 1927 (1ª edição 1890).
- ALMEIDA, Fialho de, *Os Gatos*, 6ª ed., Vol. II, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1935 (1ª edição 1889-1894).
- ALMEIDA, Fialho de, *Os Gatos*, 6ª ed., Vol. V, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1933 (1ª edição 1889-1894).

ALMEIDA, Fialho de, *Pasquinadas: Jornal de um Vagabundo*, 4ª ed., Porto, Lelo & Irmão Editores, 1923 (1ª edição 1890).

BALZAC, Honoré de, *Traté de la vie élégante*, Paris, Librairie Nouvelle, 1854 (1ª edição 1833).

BALZAC, Honoré, *Cousin Bette*, Paris, Michel Lévy frères [etc.], 1874 (1ª edição 1846).

BARONESA X, *Breviário da dona de casa (livro indispensável em todos os lares)*, Lisboa, Editorial O Século, 1937.

BARROCAS, António José de Brito Costa, *Sais de Sangue: O corpo fotografado: teoria e prática da fotografia em Portugal (1839-1910)*, Tese de Doutoramento em Ciências da Arte apresentada na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, 2004.

BARTHES, Roland, “La lettre d’amour”, in *Fragments d’un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

BAUDELAIRE, Charles, “The painter of modern life, and other essays”, in *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, Vol. III, Paris, Calmann Lévy, 1885 (1ª edição 1863 e 1869).

BELL, Lillian, *From a girl’s point of view*, Nova Iorque – Londres, Harper & Brothers Publishers, 1897.

BINET, Alfred, “Le fétichisme dans l’amour”, *Revue Philosophique de la France et de l’Étranger*, Vol. XXIV (1887).

BORDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

CAMPOS, Agostinho de, *O pintor Carlos Reis e as Modas em pintura*, Lisboa, Livrarias Aillaud & Bertrand, 1925.

CAMPOS, Cláudia de, “Carlota Brontë”, in *Mulheres: Ensaio de Psychologia Feminina*, Lisboa, M. Gomes Editor, 1895.

CAMPOS, Cláudia de, *Rindo*, Lisboa, Oficina Tipográfica da Empresa Literária de Lisboa, 1892.

CARLOS VARONA, María Cruz de, “Náufragas”, in ARIÈS, Philippe, DUBY, Georges, (coord.), *História da vida privada*, Vol. IV, Porto, Edições Afrontamento, 1990.

CARVALHO, Maria Amália Vaz de, *A arte de viver em sociedade*, Lisboa, Livraria de António Maria Pereira Editor, 1895.

CARVALHO, Maria Amália Vaz de, *Cartas a Luiza (Moral, Educação e Costumes)*, Porto, Barros & Filha Editores, 1886.

CARVALHO, Maria Amália Vaz de, *Mulheres e Criações (notas sobre educação)*, Porto, Joaquim Antunes Leitão & Irmão, 1880.

CHADWICK, Whitney, “Modernist Representation: The Female Body”, in *Women, Art and Society*, 6ª ed., Londres, Thames & Hudson, 2020 (1ª edição 1990).

CORBIN Alain, “Os bastidores”, in ARIÈS, Philippe, DUBY, Georges, (coord.), *História da vida privada*, Vol. IV, Porto, Edições Afrontamento, 1990.

CRONJE, Karen, *The female body as spectacle in nineteenth- and twentieth- century western art*, Dissertação de mestrado em Artes e Belas-Artes apresentada na Universidade de Stellenbosch, 2001.

DANTAS, Júlio, “Noivos”, in *Como elas amam*, 3ª ed., Lisboa, Portugal-Brasil Limitada, 1923 (1ª edição 1920).

DANTAS, Júlio, *As inimigas do homem*, Lisboa, Portugal-Brasil Limitada, s. d.

DAUB, Adrian, *Four-handed monsters: Four-hand piano playing and nineteenth-century culture*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

FRIAS, David Sanches de, *A Mulher: sua infância, educação e influência social*, 2ª ed., Lisboa, Livraria central, 1911 (1ª edição 1880).

DIAS, Carlos Malheiro, *Cartas de Lisboa*, 1ª Série, Lisboa, Livraria Classica Editora, 1905.

DIAS, Carlos Malheiro, *Cartas de Lisboa*, 2ª Série, Lisboa, Libreria Classica Editora, 1905.

EDWARD, Lucie-Smith, *How the Rich lived: The painter as a witness 1870-1914*, Nova Iorque, Paddington Press, 1976.

FERREIRA, Emília, “Da deliciosa fragilidade feminina”, *Margens e confluências: um olhar contemporâneo sobre as artes*, nº 11-12 (2006).

FRANÇA, José Augusto, *A Arte em Portugal no século XX 1911-1961*, 4ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 2009 (1ª edição 1974).

GÓMEZ CARRILLO, E., *Psicologia de la moda feminina*, Madrid, R. Péres Villavicencio Editor, 1907.

GOSCILO, Helena, “The Mirror in Art: Vanitas, Veritas, and Vision”, *Studies in 20th and 21st Century Literature*, Vol. XXXIV, 2ª Série, Artigo 7 (2010).

GRAND, Sarah, “The new aspect of the woman Question”, *The North American Review*, Vol. CLVIII, nº 448 (1894).

GREENAWAY, Kate *Language of flowers*, Londres-Nova Iorque, F. Warne, c. 1900.

GUINOTE, Paulo, *Quotidiano Feminino 1900-1940*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2001.

HAMERTON, Philip Gilbert, *Painting in France, after the decline of classicism: an essay*, Boston, Little Brown, 1895.

HARTLEY, Florence, *The ladies' book of etiquette and Manual of Politeness. A complete handbook for the use of the lady in polite society*, Boston, G. W. Cottrell Publisher, 1860.

HAWEIS, Mary Eliza Jou, *The art of beauty*, Londres, Chatto & Windus, 1883.

KRAFFT-EBING, Richard Von, *Psychopathia Sexualis*, Philadelphia-Londres, F. A. Davis Company publishers, 1894.

LEWIS, Reina, *Rethinking Orientalism: Women, travel, and the Ottoman Harem*, Londres – Nova Iorque, I. B. Tauris, 2004.

LINTON, E. Lynn, “The girl of the period”, in *The Girl of the Period and other Social Essays*, Vol. I, Londres, Richard Bentley & Son, 1883.

LITTLE, J. I., “Life without Conventionality: American Social Reformers as Summer Campers on Lake Memphremagog, Quebec, 1878-1905”, *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, Vol. IX, nº 3 (Jul. 2010).

MACHADO, J. Saavedra, *O Desenho e as Mulheres no labor artístico de Rafael Bordalo*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934.

MARTIN-FUGIER, Anne, “Os ritos da vida privada burguesa”, in ARIÈS, Philippe, DUBY, Georges, (coord.), *História da vida privada*, Vol. IV, Porto, Edições Afrontamento, 1990.

MAUPASSANT, Guy de, “La Parure”, in *Comtes du jour et de la nuit*, Paris, C. Marpon & E. Flammarion Editeurs, 1885 (1ª edição 1884).

MECKLENBURG-FAENGER, Amy L., *Scissors, paste and social change: the rhetoric of scrapbooks of women's organizations, 1875-1930*, Tese de Doutoramento em Filosofia apresentada à Ohio State University, 2007.

MELO, Helena Pereira de, “A mulher no código penal de 1886”, in PIMENTEL, Irene Flunser, MELO, Helena Pereira de, *Mulheres Portuguesas*, Lisboa, Clube do Autor, 2015.

MILL, John Stuart, *The subjection of women*, 3ª ed., Londres, Longmans, Green, Reader, and Dyer, 1870 (1ª edição 1869).

NOCHLIN, Linda, “A House is not a Home: Degas and the Subversion of Family”, in KENDALL, Richard, POLLOCK, Griselda, (coord.), *Dealing with Degas: Representations of women and the politics of vision*, Nova Iorque, Universe, 1992.

NOCHLIN, Linda, “Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art”, in *Women, art, and power: and other essays*, Nova Iorque, Harper & Row, 1988.

NOCHLIN, Linda, *Realism*, Harmondsworth, Penguin, 1971.

ONFRAY, Stéphanie, “Ellas: de modelo a fotógrafa. La mujer como impulsora de nuevas formas retratísticas en los estudios fotográficos madrileños (1860-1880)”, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, Ediciones Complutense, Vol. XVIII, nº 1 (2018).

ONFRAY, Stéphanie, “Mujeres fotógrafas en el siglo XIX español: de lo profesional a lo doméstico”, in GARCÍA RAMOS, Francisco José, FELTEN, Uta, (coord.), *Fotografía [femenino; singular]. Visiones, ensayos y otros escritos sobre mujeres fotógrafas*, Madrid, Fragua Editorial, 2019.

ORTIGÃO, Ramalho, *As praias de Portugal: guia do banhista e do viajante*, Porto, Livraria Universal de Magalhães & Moniz, 1876.

- OSÓRIO, Ana de Castro, *Às Mulheres Portuguesas*, Lisboa, Livraria Editora Viúva Tavares Cardoso, 1905.
- PASCUAL DE SANJUÁN, Pilar, *La Educación del Sentimento*, Barcelona, Antonio J. Bastinos, 1889.
- PEREIRA, Sónia Marina Martins, *Da edição de guias para a mulher e ensaios sobre a condição feminina durante o Estado Novo (1933-1950)*, Dissertação de Mestrado em Estudos Editoriais apresentada na Universidade de Aveiro, 2014.
- PERROT, Michelle, “Personagens e papéis”, in ARIÈS, Philippe, DUBY, Georges, (coord.), *História da vida privada*, Vol. IV, Porto, Edições Afrontamento, 1990.
- POLLOCK, Griselda, “On Mary Cassat’s reading *le figaro* or the case of missing women”, in *Looking back to the future: essays on art, life and death*, Amesterdão, G+B Arts International, 2001.
- POLLOCK, Griselda, “Woman as sign in Pre-Raphaelite literature: the representation of Elizabeth Siddall”, in *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*, 4ª ed., Londres- Nova Iorque, Routledge, 2008 (1ª edição 1988).
- QUEIRÓS, Eça de, *O Primo Basílio*, Lisboa, Edições 11x17, 2016 (1ª edição 1878).
- RATTAZZI, Marie, “Lettre seizième”, in *Le Portugal a vol d’oiseau : portugais et portugaises*, Paris, A. Degorce-Cadot, Éditeur, 1879.
- REYERO, Carlos, “Desnudas hasta un límite”, in G. NAVARRO, Carlos, (coord.), *INVITADAS: Fragmentos sobre mujeres, ideologia y artes plásticas en España (1833-1931)*, Madrid, Museo del Prado, 2020.
- RODRIGUES, Francisco de Assis, *Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1875.
- ROMÃO, João da Maia, *O ferro na Clorose*, Dissertação Inaugural na Segunda Clínica médica apresentada na Faculdade de Medicina do Porto, 1916.
- SALDANHA, Nuno, “Emília dos Santos Braga (1867-1949). Um triunfo no feminino”, *Margens e Confluências. Um olhar contemporâneo sobre as artes*, Guimarães, ESAP, nº 11-12, (2006).

SANDFORD, Elizabeth, *Woman in her social and domestic character*, Boston, Leonard C. Bowles, 1833.

SANTOS, M. Lurdes Lima dos, *Para uma sociologia da cultura burguesa no Portugal do século XIX*, Lisboa, Editorial Presença, 1983.

SAUNDERS-HASTINGS, Emma, “No better to give than to receive: Charity and Women’s Subjection in J. S. Mill”, *Polity*, Vol. XLVI, nº 2 (Abr. 2014).

SCOTT, Leader, “Women at work – their functions in art”, in GAIGER, Janson, HARRISON, Charles, WOOD, Paul, (coord.), *Art in Theory 1815-1900 an anthology of changing ideas*, Massachusetts, Blackwell, 1998 (1ª edição 1884).

SERRÃO, Joel, *Da Situação Da Mulher Portuguesa No Século XIX*, Lisboa, Livros Horizonte, 1987.

SILVEIRA, Olga Moraes Sarmiento da, *Problema feminista*, Conferência realizada na “Sala Portugal” da Sociedade de Geografia de Lisboa na noite de 18 de Maio de 1906, Lisboa, 1906.

SILVESTRE, Paulo Armando da Cunha, *Vivências do Feminino no final de Oitocentos – Representação da mulher em alguns romances e periódicos da época*, Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares apresentada na Universidade Aberta em Lisboa, 2009.

SONTAG, Susan, “The heroism of vision”, in *On Photography*, Londres, Penguin Books, 2008 (1ª edição 1977).

SOUSA, Isabel Maria Rodrigues de, *Educação Feminina no Estado Novo (1938-1948): impacto na imprensa periódica*, Dissertação de Mestrado em História Contemporânea apresentada na Faculdade de Letras do Porto, 2009.

UZANNE, Octave, “Women artists and bluestockings”, in GAIGER, Janson, HARRISON, Charles, WOOD, Paul, (coord.), *Art in Theory 1815-1900 an anthology of changing ideas*, Massachusetts, Blackwell, 1998 (1ª edição 1894).

VAQUINHAS, Irene, “As mulheres na sociedade portuguesa oitocentista. Algumas questões económicas e sociais (1850-1900)”, in VIEIRA, Benedicta Maria Duque, (coord.), *Grupos sociais e estratificação social em Portugal no século XIX*, Lisboa, CEHCP-ISCTE, 2005.

VASCONCELOS, Emília Albertina Sá Pereira de, *Sofia de Sousa e o Retrato*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011.

VASCONCELOS, Helena, *Humilhação e Glória*, Lisboa, Quetzal, 2012.

VIEGAS, Paula Cristina de Pinho Coelho Cintra, *Mulheres Fotógrafas em Portugal (1844-1918): Maria E. R. Campos – 1ª Photographa Portuguesa*, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018.

VORACHEK, Laura, “The instrument of the century: the piano as an icon of female sexuality in the nineteenth century”, *George Elliot – George Henry Lewes Studies*, nº 38-39 (Set. 2000).

WARBURG, Aby, *L’Atlas Mnémosyne*, Paris, L’écaille/ INHA, 2012 (1ª edição 2000).

Webgrafia

DIAMENT, Robert, TOVEY, Russel, “Caroline Coon”, in *Talk Art*, 22 Nov. 2019, <https://open.spotify.com/episode/3YjSHHI6xyV9me3xCD59Lq?si=xvNQFWC2RYanwMcKVsaKgg> (26 Fev. 2021).

POLLOCK, Griselda, “Art, Thought and Difficulty”, in *Holberg Prize*, 7 Jun. 2021 <https://www.youtube.com/watch?v=BeeJ4apjX1w&t=2791s> (7 Jun. 2021).

ZACHARY, Cassidy, CALAHAM, April, “Freeing the body: the birth of modern dress”, in *Dressed: the history of fashion*, Mar. 2018 <https://open.spotify.com/episode/0iGfVCRmxwkPejrzkLJ9v?si=icYiGGaATnm-lkNdR54cOQc> (17 Mar. 2021).

ZACHARY, Cassidy, CALAHAM, April, “The king of fashion: Paul Poiret”, in *Dressed: the history of fashion*, Abr. 2018 https://open.spotify.com/episode/69WmVaO6H6MZjtmRM0fqIy?si=WX3gLOM5SnWo_yeaEGe7Dg (17 Mar. 2021).

WILDING, Faith, “Waiting”, in *Faith Wilding*, 2002 <http://faithwilding.refugia.net/waiting.html> (25 Jun. 2021).

ANEXOS

1. Figuras

- Figura 1** – *Portrait de famille*, c. 1858-1867, Edgar Degas (1834-1917), óleo s/ tela, 200 cm x 250 cm, Musée d’Orsay, Paris (Inv. RF 2210). © RMN-Grand Palais (Musée d’Orsay), Fot. Hervé Lewandowski..... 201
- Figura 2** – Salão da habitação de D. Sarah Marques, *Ilustração Portuguesa*, 2ª série, nº 150, 1909. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 201
- Figura 3** – Sala de recepção em casa do sr. Domingos Briffa, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 215, 1910. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 202
- Figura 4** – *La toilette*, 1898, Marie Louise Catherine Breslau (1856-1927), óleo s/ tela, 62,9 cm x 65.7 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 202
- Figura 5** – Anúncio referente a loja de espartilhos e cintas, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 569, 1917. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 203
- Figura 6** – Anúncio referente a tratamentos de antienvhecimento, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 774, 1920. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 203
- Figura 7** – *Modelos fotografadas com indumentárias elegantes*, *Ilustração*, Ano II, nº 26, 1927. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 204
- Figura 8** – *Una, Lady Troubridge*, 1924, Romaine Brooks (1874-1970), óleo s/ tela, 127,3 cm x 76,4 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington D. C., (Inv. 1966.49.6). © Domínio Público..... 204
- Figura 9** – Retrato de Aida Emília dos Santos, *Vida Artística*, Ano I, nº 22, 1911. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 205
- Figura 10** – *O Voto das mulheres*, s.d., *O Zé*, Ano III, nº 85, 1912. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 205
- Figura 11** – Capa de periódico A Bicycleta, *A Bicycleta: Revista Quinzenal de Velocipedia*, Ano I, nº 1, 1895. © 2021 Livraria Campos Trindade..... 206
- Figura 12** – *Burocracia feminina*, s.d., Stuart Carvalhais (1887-1961), *A Sátira*, Ano I, nº 1, 1911. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 206

Figura 13 – <i>Confusão de Sexos...</i> , s.d., Emmerico Nunes (1888-1968), <i>O Espectro</i> , Ano I, nº 3, 1925. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	207
Figura 14 – S/ título, s.d., <i>A Bomba</i> , Ano I, nº 5, 1912. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	207
Figura 15 – <i>No Club</i> , s.d., Emmerico Nunes (1888-1968), <i>O Riso d’a vitória: quinzenário humorístico</i> , Ano I, nº 9, 1920. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	208
Figura 16 – Retrato de Romaine Brooks, c. 1910, Perou (?-?), Romaine Brooks papers, Caixa 6, Pasta 5, Archives of American Art, Smithsonian Institute, Washington D.C., ©2021 Archives of American Art, Smithsonian Institution, Smithsonian Institution...	208
Figura 17 – S/ título, s.d., s.a., in Maria João Lello Ortigão de OLIVEIRA, <i>Aurélia de Sousa em Contexto: Cultura artística no fim de século</i> , Tese de doutoramento em Belas-Artes apresentada na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, 2002, p. 16.....	209
Figura 18 – Olga Morais Sarmiento da Silveira, <i>Latina</i> , Ano II, nº 9, 10 de Março de 1910.....	209
Figura 19 – D. Carolina Michäelis de Vasconcelos com seus netos mais velhos, Manuel e Joaquim Ernesto, 1911, Magalhães e C. ^a , <i>Lusitania: Revista de estudos portugueses</i> , Vol. X, Fascículo X, 1927. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	210
Figura 20 – <i>A Moda</i> , s.d., Jorge Barradas (1894-1971), <i>O Riso d’a vitória: quinzenário humorístico</i> , Ano I, nº 1, 1912. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	210
Figura 21 – <i>Outros Tempos</i> , s.d., Jorge Barradas (1894-1971), <i>O Riso d’a vitória: quinzenário humorístico</i> , Ano I, nº 3, 1912. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	211
Figura 22 – <i>Reading “Le Figaro” (portrait of the mother of the artist)</i> , 1878, Mary Cassatt (1843-1926), óleo s/ tela, 104 cm x 83,7 cm, col. partic. © 2021 Norman Rockwell Museum.....	211
Figura 23 – <i>Children in a Garden (The Nurse)</i> , 1878, Mary Cassatt (1843-1926), óleo s/ tela, 65,4 cm x 80,97 cm, Museum of Fine Arts, Houston, (Inv. 2001.471) © 2019 The Museum of Fine Arts, Houston.....	212

- Figura 24** – *Mother and child (A goodnight hug)*, 1880, Mary Cassatt (1843-1926), pastel s/ papel, 42 cm x 61 cm, col. partic. © 2021 Sotheby's..... 212
- Figura 25** – *Mary Van Poole Scrapbook*, 1908-1912, University of North Carolina, Greensboro, (Cota MSS304.001.001), p. 9. © 2018. UNC Greensboro. Transcrição: Miss Jamison 1910; Miss Case; Miss Robinson; Miss Ruena D. West; Passaic, N. J.; Miss McNaughten; Miss Bagby; Miss Parker; Miss West’s table 1908-1909: Nell McLendon, Lena Huther, Ollie Bacon, Helen Howard, Mamie Barnes, Mary Van Poole, Bina Garvey, Bertha and Annie Stanbury..... 213
- Figura 26** - *Mattie L. Griffin Scrapbook*, 1896-1897, University of North Carolina, Greensboro, (Cota MSS294.001.001), p. 82. © 2018. UNC Greensboro. Transcrição: Got this from (?) Candy S. Kitchen..... 213
- Figura 27** – *Frances Hope Purdon Leavitt Scrapbook*, 1901-1910, Barnard Archives & Special Collections, Nova Iorque, (sem cota), p. 33. © 2021 Barnard College | Columbia University..... 214
- Figura 28** – S/ título, 1886, Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), técnica desconhecida, *Álbum de autógrafos (escritos e desenhos) de D. Maria Amélia de Carvalho, condessa de Burnay (1847-1924)*, 18 cm x 27,5 cm x 5 cm (álbum), col. partic. © Cabral Moncada Leilões..... 214
- Figura 29** – S/ título, s.d., D. Carlos, Duque de Bragança (1863-1908), técnica desconhecida, *Álbum de autógrafos (escritos e desenhos) de D. Maria Amélia de Carvalho, condessa de Burnay (1847-1924)*, 18 cm x 27,5 cm x 5 cm (álbum), col. partic. © Cabral Moncada Leilões..... 215
- Figura 30** - *Mattie L. Griffin Scrapbook*, 1896-1897, University of North Carolina, Greensboro, (Cota MSS294.001.001), p. 32. © 2018. UNC Greensboro. Transcrição: Give us a mother, - and we’ll go home, we are the girls from (?) that do the harm. Originated mon. March. 29th ’97..... 215
- Figura 31** - *Mattie L. Griffin Scrapbook*, 1896-1897, University of North Carolina, Greensboro,(Cota MSS294.001.001), p. 8. © 2018. UNC Greensboro..... 216
- Figura 32** – *Jessie May Wendover Scrapbook*, 1892-1896, Barnard Archives & Special Collections, Nova Iorque, (sem cota), p. 526. © 2021 Barnard College | Columbia

University. Transcrição: Lest we Forget our salad days when we were green in judgement; 1896; Jessie Wendover; 1906..... 216

Figura 33 – *Domestic Happiness*, 1849, Lilly Martin Spencer (1822-1902), óleo s/ tela, 140,3 cm x 116,2 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit (Inv. 34.274). © 2021 Detroit Institute of Arts..... 217

Figura 34 – *La bestia humana*, 1897, Antonio Fillol Granel (1870-1930), óleo s/ tela, 190 cm x 280 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid (Inv. P007167). © 2021. Museo Nacional del Prado..... 217

Figura 35 – *Processos de “varejo”*, s.d., *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 650, 1918. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 218

Figura 36 – *Vaidade*, 1913, Angelina Agostini (1888-1973), óleo s/ tela, 73,5 cm x 78,5 cm, Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (Inv. desconhecido). © 2015. Museu Nacional de Belas Artes..... 218

Figura 37 – *Indiana de Damão*, 1944, Fausto Sampaio (1893-1956), óleo s/tela, 80 x 65 cm, Museu de Arte de Macau (Inv. desconhecido) © Instituto Cultural..... 219

Figura 38 – *Roses and Lillies*, 1897, Mary Fairchild MacMonnies (1858-1946), óleo s/ tela, 133 cm x 176 cm, Musée des Beaux-Arts de Rouen, Ruão (Inv. 1903.2.1). © Domínio Público..... 219

Figura 39 – *In the lodge*, 1878, Mary Cassatt (1843-1926), óleo s/ tela, 81,28 cm x 66,04 cm, Museum of Fine Arts, Boston (Inv. 10.35) © 2021 Museum of Fine Arts, Boston.....220

Figura 40 – *Auto-retrato*, 1900, Aurélia de Sousa (1866-1922), óleo s/ tela, 45,6 cm x 36,4 cm, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (Inv. 878 Pin MNSR). © DGPC, Fot. Manuel Palma..... 220

Obras de artistas nacionais que compõem a base de dados

Figura 41 – *Estudo*, s.d., Adelaide Joice (?-?), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 379, 1913. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 221

Figura 42 – *Estudo de Movimento*, 1929, Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985), dim. desconhecidas, pena s/ papel, loc. desconhecida..... 221

Figura 43 – <i>Lendo</i> , s.d., Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 167, 1909. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	222
Figura 44 – <i>Primeiros cuidados</i> , s.d., Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 379, 1913. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	222
Figura 45 – <i>S/ título</i> , s.d., Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985), óleo s/ tela, dim. desconhecidas, loc. desconhecida.....	223
Figura 46 – <i>Sonata “Mozart”</i> , s.d., Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 431, 1914. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	223
Figura 47 – <i>Tempos Antigos</i> , s.d., Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 226, 1910. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	224
Figura 48 – <i>Estudos</i> , s.d., Alice Rey Colaço (1892-1978), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 226, 1910. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	224
Figura 49 – <i>Retrato de M. A. C. F.</i> , s.d., Alice Rey Colaço (1892-1978), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 370, 1910. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	225
Figura 50 – <i>À sombra</i> , 1900-1910, Aurélia de Sousa (1866-1922), óleo s/ tela, 46,5 cm x 65,5 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. DEP_EXT204242 116). © DGPC, Fot. Carlos Monteiro.....	225
Figura 51 – <i>Cena de interior</i> , s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), óleo s/ tela, 40 cm x 51 cm, col. partic.....	226
Figura 52 – <i>Femme qui passe</i> , c. 1900, Aurélia de Sousa (1866-1922), grafite s/ papel, dim. desconhecidas, col. José Caiado de Sousa.....	226
Figura 53 – <i>Interior</i> , s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), óleo s/ tela, 52 cm x 45,5 cm, col. partic.....	227
Figura 54 – <i>Lendo</i> , s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), óleo s/ tela, 30,5 cm x 44,5 cm, col. partic.....	227
Figura 55 – <i>Meninas</i> , s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), óleo s/ tela, 39,5 cm x 31 cm, col. partic.....	228
Figura 56 – <i>No jardim</i> , s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), óleo s/ tela, 31 cm x 46,5 cm, col. partic.....	228

Figura 57 – <i>O vestido verde</i> , s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), óleo s/ tela, dim. desconhecidas, loc. desconhecida.....	229
Figura 58 – <i>Retrato de Sofia de Sousa</i> , s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), óleo s/ tela, 100 cm x 81 cm, Col. Câmara Municipal de Matosinhos, Porto (Inv. 430).....	229
Figura 59 – <i>Nu</i> , 1910, Emília Santos Braga (1867-1950), óleo s/tela, 72,2 cm x 56 cm, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha (Inv. Pin 25). © DGPC, Fotog. José Pessoa, 2005.....	230
Figura 60 – <i>Fumadora de ópio</i> , s.d., Emília Santos Braga (1867-1950), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 379, 1913. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	230
Figura 61 – <i>Retrato de Aida Santos</i> , s.d., Emília Santos Braga (1867-1950), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 118, 1908. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	231
Figura 62 – <i>Rosalia dos Santos</i> , s.d., Emília Santos Braga (1867-1950), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 118, 1908. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	231
Figura 63 – <i>Senhora fumando</i> , s.d., Emília Santos Braga (1867-1950), suporte desconhecido, dim. desconhecidas, loc. desconhecida.....	232
Figura 64 – <i>Vaidade</i> , s.d., Emília Santos Braga (1867-1950), óleo s/ tela, 65 cm x 50 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 1447). © DGPC, Fot. Estúdio Novais, 1975.....	232
Figura 65 – <i>Violoncelista</i> , s.d., Filomena Freitas (1878-1939), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 431, 1914. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	233
Figura 66 – <i>Cigana</i> , s.d., Filomena Freitas (1878-1939), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 379, 1913. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	233
Figura 67 – <i>Retrato</i> , s.d., Filomena Freitas (1878-1939), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 268, 1911. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	234
Figura 68 – <i>Retrato</i> , s.d., Filomena Freitas (1878-1939), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 268, 1911. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	234
Figura 69 – <i>Ao sol</i> , s.d., Helena Roque Gameiro (1895-1986), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 724, 1920. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	235

Figura 70 – <i>Auto-retrato com a família na Foz do Arelho</i> , 1916, Raquel Roque Gameiro (1889-1970), aguarela, dim. desconhecidas, col. partic.....	235
Figura 71 – S/ título, s.d., Mãmia Roque Gameiro (1901-1996), <i>Eva</i> , Ano XVIII, nº 169, 1932. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	236
Figura 72 – <i>Estudo</i> , s.d., Maria A. Pires Chaves (1892-1979), <i>Alma Nova</i> , 2ª Série, nº 19, 1916. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	236
Figura 73 – <i>A carta</i> , 1926, Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996), óleo s/ madeira, 45,7 cm x 29 cm, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (Inv. 548). © DGPC.....	237
Figura 74 – <i>À hora do chá</i> , 1930, Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996), óleo s/ tela, 57 cm x 68 cm, col. partic.....	237
Figura 75 – <i>A leitura</i> , 1925, Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996), óleo s/ tela, 49 cm x 36 cm, col. partic.....	238
Figura 76 – <i>A preterida</i> , 1926, Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996), óleo s/ tela, 66 cm x 51 cm, col. partic.....	238
Figura 77 – <i>Castelos no ar</i> , 1928, Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996), óleo s/ tela, 51, 5 cm x 67 cm, col. partic.....	239
Figura 78 – <i>Retrato de Maria Manuela de Sousa Campeão Gouveia</i> , c. 1936, Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996), óleo s/ tela, 40 cm x 30,5 cm, col. partic.....	239
Figura 79 – <i>No Rio Nabão (esboço)</i> , 1929, Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996), óleo s/ tela, 32,5 cm x 40,5 cm, col. Mário Soares.....	240
Figura 80 – <i>Praia com figura</i> , s.d., Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996), óleo s/ tela, 21 cm x 23 cm, col. partic. © 2021 MutualArt Services, Inc.....	240
Figura 81 – <i>Retrato de senhora</i> , s.d., Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996), óleo s/ tela, 60 cm x 49 cm, col. partic.....	241
Figura 82 – <i>Cabeça</i> , s.d., Milly Possoz (1888-1968), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 413, 1914. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	241
Figura 83 – <i>Entre amigas</i> , s.d., Milly Possoz (1888-1968), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 370, 1913. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	242

Figura 84 – <i>Figuras num jardim</i> , s.d., Milly Possoz (1888-1968), <i>Alma Nova</i> , 3ª Série, nº 2, 1922. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	242
Figura 85 – <i>S/ título</i> , s.d., Ofélia Marques (1902-1952), técnica mista s/ papel, 21,5 cm x 16,5 cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. DP629). ©2021 Calouste Gulbenkian Foundation.....	243
Figura 86 - <i>S/ título</i> , s.d., Ofélia Marques (1902-1952), técnica mista s/ papel, 29,1 cm x 22,4 cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. DP626). ©2021 Calouste Gulbenkian Foundation.....	243
Figura 87 - <i>S/ título</i> , s.d., Ofélia Marques (1902-1952), técnica mista s/ papel, 27 cm x 21,2 cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. DP641). ©2021 Calouste Gulbenkian Foundation.....	244
Figura 88 - <i>Bilhete postal de Boas Festas "Ceia de Natal"</i> , s.d., Raquel Roque Gameiro (1889-1970), aguarela s/ papel, 21 cm x 30 cm, Fundação Portuguesa das Comunicações, Lisboa (Inv. FP693). © 2018 Fundação Portuguesa das Comunicações.....	244
Figura 89 – <i>À hora do chá</i> , 1919, Raquel Roque Gameiro (1889-1970), aguarela s/ cartão, 39,5 cm x 37,3 cm, Col. Telo de Morais, Coimbra (Inv. 142P). © 2021. Câmara Municipal de Coimbra.....	245
Figura 90 – <i>Maria da Saudade</i> , 1930, Raquel Roque Gameiro (1889-1970), suporte desconhecido, dim. desconhecidas, loc. desconhecida.....	245
Figura 91 – <i>Senhora com sombrinha</i> , 1910, Raquel Roque Gameiro (1889-1970), aguarela sobre papel, 25 cm x 12,5 cm, col. partic. © Cabral Moncada Leilões.....	246
Figura 92 – <i>Menina a ler à janela</i> , s.d., Helena Roque Gameiro (1895-1986), suporte desconhecido, dim. desconhecidas, col. partic.....	246
Figura 93 – <i>O atelier da casa, c.</i> 1910, Raquel Roque Gameiro (1889-1970), suporte desconhecido, c. 24,3 cm x 31,3 cm, loc. desconhecida.....	247
Figura 94 – <i>Retrato</i> , s.d., Raquel Roque Gameiro (1889-1970), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 301, 1911. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	247
Figura 95 – <i>Pensativa</i> , s.d., Rita Santos Silva (?-?), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 269, 1911. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	248

Figura 96 – <i>Retrato de Madame Souarez</i> , s.d., Sara Lamarão Bramão (1870- ?), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 431, 1914. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	248
Figura 97 – <i>Retrato de Maria Isabel Bramão</i> , s.d., Sara Lamarão Bramão (1870- ?), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 379, 1913. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	249
Figura 98 – <i>De castigo</i> , 1901-1960, Sofia de Sousa (1870-1960), óleo s/ tela, 38 cm x 46 cm, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (Inv. 1067PIN). © DGPC, Fot. Arnaldo Soares, 1992.....	249
Figura 99 – <i>Espiga ao sol</i> , s.d., Sofia de Sousa (1870-1960), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 383, 1913. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	250
Figura 100 – <i>Retrato de Joana Santos</i> , s.d. Virgínia Santos Avelar (1868-1960), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 167, 1909. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	250
Figura 101- <i>Portrait a jeune fille</i> , s.d., Viscondessa de Sistelo (1853-?), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª série, nº 375, 1913. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	251
Figura 102 – <i>La réponse</i> , s.d., Viscondessa de Sistelo (1853-?), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 168, 1909. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	251
Figura 103 – <i>Sous les Pommières</i> , s.d., Viscondessa de Sistelo (1853-?), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 327, 1912. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	252
Figura 104 – <i>Pensando</i> , s.d., Hebe Gonçalves Gomes (?-?), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 724, 1920. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	252
Figura 105 – S/ título, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), negativo de vidro, dim. desconhecidas, col. partic.	253
Figura 106 - S/ título, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), negativo de vidro, dim. desconhecidas, col. partic.....	253
Figura 107 - S/ título, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), negativo de vidro, dim. desconhecidas, col. partic.....	254

Figura 108 – S / título, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), negativo de vidro, dim. desconhecidas, col. partic.....	254
Figura 109 - S / título, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), negativo de vidro, dim. desconhecidas, col. partic.....	255
Figura 110 - S / título, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), negativo de vidro, dim. desconhecidas, col. partic.....	255
Figura 111 - S / título, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), negativo de vidro, dim. desconhecidas, col. partic.....	256
Figura 112 - <i>Sofia de Sousa ladeada por Luísa e Helena</i> , s. d., Aurélia de Sousa / atrib. (1866-1922), suporte desconhecido, 17,5 cm x 12,5 cm, Casa Museu Marta Ortigão Sampaio / Câmara Municipal do Porto, Porto (s/ nº inv.). © Câmara Municipal do Porto 2021.....	256
Figura 113 – <i>A primeira educação da criança nos seus diferentes períodos</i> , s.d., Eliza A. Bobone (?-?), <i>Branco & Negro</i> , Ano II, nº 88, 1897. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	257
Figura 114 - <i>Retrato feminino</i> , 1930-195-, Helena Corrêa de Barros (1910 – 2000), Negativo de gelatina e prata em acetato de celulose, 35 mm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota HCB002388). © Câmara Municipal de Lisboa.....	257
Figura 115 – S/ título, in <i>Album de fotografias em Portugal e Viagens na europa</i> , 1834-1938, Helena Corrêa de Barros (1910 – 2000), papel, 240 mm x 330 mm (álbum), Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota HCB000327). © Câmara Municipal de Lisboa...	258
Figura 116 - S/ título, in <i>Album de fotografias em Portugal e Viagens na europa</i> , 1834-1938, Helena Corrêa de Barros (1910 – 2000), papel, 240 mm x 330 mm (álbum), Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota HCB000336). © Câmara Municipal de Lisboa...	258
Figura 117 – <i>Maria de Magalhães</i> , s.d., Margarida Relvas (1837-1887), suporte desconhecido, 171 cm x 114 cm, col. Fundação Casa de Mateus, Golegã (Cota PT SICM SBA-01-03).....	259
Figura 118 – <i>Retrato</i> , s.d., Margarida Relvas (1837-1887), carte de visite, dim. desconhecidas, col. partic.....	259

Figura 119 - Retrato, s.d., Margarida Relvas (1837-1887), cabinet, 11,5 x 17 cm, col. partic.....	260
Figura 120 – S/ título, c.1882-88, Maria Eugénia Ruya Campos (c. 1843-1917), carte de visite, 7,8 cm x 10,5 cm, col. histórica LUPA.....	260
Figura 121- S/ título, c. 1882-88, Maria Eugénia Ruya Campos (c. 1843-1917), carte de visite, 7,1 cm x 11,2 cm, col. histórica LUPA.....	261
Figura 122 – S/ título, c. 1882-88, Maria Eugénia Ruya Campos (c. 1843-1917), cabinet, 9 cm x 13 cm, col. partic.....	261
Figura 123 – <i>Grupo</i> , s.d., Maria Romana Henriques Gonçalves (?-?), <i>Boletim Photographico</i> , Ano VIII, Nº 85, 1907. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa....	262
Figura 124 – <i>O Livro de bebé</i> , s.d., Raquel Roque Gameiro (1889-1970), <i>Ilustração</i> , Ano II, nº 38, 1927. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	262
Obras de artistas masculinos nacionais	
Figura 125 – <i>A mesa do chá</i> , 1925, Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ tela, 73 cm x 60,5 cm, col. partic.....	263
Figura 126 – <i>A minha família</i> , s.d., José Júlio de Sousa Pinto (1856-1939), óleo s/ madeira, 16 cm x 22 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 2217). © DGPC, Fot. Arnaldo Soares, 1994.....	263
Figura 127 – <i>A praia de Leça</i> , 1931, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ cartão, 30 cm x 39,5 cm, col. partic.....	264
Figura 128 – <i>A praia</i> , s.d., Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 60,5 cm x 50 cm, col. João de Almeida, Lisboa.....	264
Figura 129 - <i>O serão</i> , s.d., António Ramalho (1859-1916), suporte desconhecido, dim. desconhecidas, loc. desconhecida.....	265
Figura 130 – <i>As jogadoras de cartas</i> , s.d., José Júlio de Sousa Pinto (1856-1939), óleo s/ tela, 40 cm x 32,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	265
Figura 131 – <i>Cena de interior</i> , s.d., Abel Manta (1888-1982), óleo s/ tela, 51 cm x 62 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.....	266

Figura 132 – <i>Colhendo flores</i> , 1926, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 33 cm x 40,5 cm, col. partic. © 2021 MutualArt Services, Inc.....	266
Figura 133 – <i>Concerto de amadores</i> , 1882, Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), óleo s/ tela, 220 cm x 300 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 498). © DGPC, Fot. José Pessoa, 2007.....	267
Figura 134 – <i>Concerto</i> , s.d., Carlos Bonvalot (1893-1934), técnica mista s/ papel, 27 cm x 36,5 cm, col. partic.....	267
Figura 135 – <i>Convite à valsa</i> , 1880, Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), óleo s/ cartão, 26 cm x 21,5 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 926). © DGPC, Carlos Monteiro, 1998.....	268
Figura 136 – <i>O patriotismo</i> , s.d., Rafael Bordalo Pinheiro (1847-1905), <i>A Paródia</i> , Vol. II, nº 40, 1900. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	268
Figura 137 – <i>Efeito de Luz</i> , 1914, Adriano Sousa Lopes (1879-1944), óleo s/ tela, 74 cm x 55 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 304). © DGPC, Fot. Arnaldo Soares, 1993.....	269
Figura 138 – <i>Figuras na praia</i> , s.d., Marques de Oliveira (1853-1927), óleo s/ tela, 29,5 cm x 42 cm, col. partic. © 2021 MutualArt Services, Inc.....	269
Figura 139 – <i>Gerânios e Malmequeres</i> , s.d., Carlos Reis (1863-1940), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 360, 1913. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	270
Figura 140 – <i>Hortenses</i> , 1923, José Malhoa (1855-1933), óleo s/ madeira, 79 cm x 99 cm, col. partic.....	270
Figura 141 – <i>Inspiração</i> , 1917, Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ tela, 80 cm x 100 cm, col. partic.....	271
Figura 142 – <i>Interior com figuras</i> , s.d., Severo Portela Júnior (1898-1985), óleo s/ platex, 44 cm x 53 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	271
Figura 143 – <i>Interior</i> , 1914, Eduardo Viana (1881-1967), óleo s/ tela, 100 cm x 81 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 184). © DGPC, Fot. Manuel Palma, 1991.....	272

- Figura 144** – *Interior*, 1884, Marques de Oliveira (1853-1927), óleo s/ tela, 79,2 cm x 101,6 cm, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (Inv. 79 PIN CMP/ MNSR). © DGPC, Fot. José Pessoa, 1995..... 272
- Figura 145** – *Intimidade/ A Melancia*, 1916, Carlos Reis (1863-1940), óleo s/ tela, 120 cm x 150 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses..... 273
- Figura 146** – *Juventude/ Tomando chá*, 1923, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 140 cm x 110 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 273
- Figura 147** – *Leda e o cisne*, 1921, Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ tela, 168 cm x 220 cm, col. de pintura da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Lisboa (Inv. FBAUL/3923/P)..... 274
- Figura 148** – *Leitura de uma carta*, 1874, Alfredo Keil (1850-1907), óleo s/ tela, 92 cm x 73 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 455). © DGPC, Fot. Luísa Oliveira, 2010..... 274
- Figura 149** – *Maria*, 1918, Carlos Bonvalot (1893-1934), aguarela s/ papel, 26,5 cm x 21,5 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 441). © DGPC, Fot. Luísa Oliveira, 2016..... 275
- Figura 150** – *Melancolia*, 1917, Carlos Bonvalot (1893-1934), técnica mista s/ papel, 40 cm x 26,5 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 328). © DGPC, Fot. Luísa Oliveira, 1995..... 275
- Figura 151** – *Música de câmara*, s.d., Rafael Bordalo Pinheiro (1847-1905), *A paródia*, Vol. II, nº 40, 1900. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 276
- Figura 152** – *Na cremerie*, 1901, Tomás Leal da Câmara (1876-1948), aguarela s/ papel, 35,5 cm x 35,5 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 1277). © DGPC, Fot. Luísa Oliveira, 2001..... 276
- Figura 153** – *Na exposição industrial*, s.d., Rafael Bordalo Pinheiro (1847-1905), *O António Maria*, 2ª Série, nº 368-392, 1893. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 277
- Figura 154** – *No castanhal*, 1895, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 65,5 cm x 81,5 cm, col. Maria da Conceição Veloso Salgado, Lisboa..... 277

- Figura 155** – *No jardim*, s.d., Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 62,5 cm x 77 cm, col. João de Almeida, Lisboa..... 278
- Figura 156** – *No Salão da Ilustração Portuguesa*, s.d., Fernando Correia Dias (1892-1935), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 423, 1914. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 278
- Figura 157** – *Núbil*, 1893, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 91,5 cm x 65 cm, col. Maria da Conceição Veloso Salgado, Lisboa..... 279
- Figura 158** – *O pintor e a modelo*, 1909, Emmerico Nunes (1888-1968), técnica mista s/ papel, 14 cm x 9 cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. DP124). ©2021 Calouste Gulbenkian Foundation..... 279
- Figura 159** – *O teatro da avenida*, s.d., Rafael Bordalo Pinheiro (1847-1905), *O António Maria*, 2ª Série, nº 294 – 334, 1891. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 280
- Figura 160** – *Horas de estudo*, s.d., Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), *Occidente*, Ano II, Vol. II, nº 38, 1879. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa... 280
- Figura 161** – *Interior*, s.d., Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), *Occidente*, Ano III, Vol. III, nº 72, 1880. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 281
- Figura 162** – *Pierrot*, 1916, Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ tela, 100 cm (diâmetro), Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 285). © DGPC, Fot. Luísa Oliveira, 1995..... 281
- Figura 163** – *Praia dos Pescadores em Cascais*, 1929, Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ tela, 42 cm x 60 cm, Museu Condes de Castro de Guimarães, Cascais (Inv. 545). © Cascais 2021..... 282
- Figura 164** – *Primavera*, 1926, Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ tela, 135 cm x 97 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 585). © DGPC, Fot. Luísa Oliveira, 1995..... 282
- Figura 165** – *Primavera*, 1917, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 160 cm x 180 cm, Museu do Abade de Baçal, Bragança (Inv. 1). © DGPC, Fot. José Pessoa, 1999... 283

Figura 166 – <i>Provocando</i> , 1914, José Malhoa (1855-1933), óleo s/ tela, 80 cm x 70 cm, Museu do Abade de Baçal, Bragança (Inv. 1216D). © DGPC, Fot. José Pessoa, 1994.....	283
Figura 167 – <i>Coquetismo</i> , s.d., A. Roque Gameiro (1864-1935), <i>Branco & Negro</i> , Ano II, nº 59, 1897. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	284
Figura 168 – <i>S/ título</i> , 1908, Emmerico Nunes (1888-1968), óleo s/ cartão, 50 cm x 52 cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. 84P48). ©2021 Calouste Gulbenkian Foundation.....	284
Figura 169 – <i>Salão cómico</i> , s.d., Rafael Bordalo Pinheiro (1847-1905), <i>O António Maria</i> , 2ª Série, nº 393-414, 1894. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	285
Figura 170 – <i>S/ título</i> , 1908, Emmerico Nunes (1888-1968), técnica mista s/ papel, 9 cm x 14 cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. DP125). ©2021 Calouste Gulbenkian Foundation.....	285
Figura 171 - <i>Senhora com Criança numa Rua de Cascais</i> , 1923, Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ tela, 58 cm x 38 cm, col. partic.....	286
Figura 172 – <i>Senhora de costas</i> , s.d., Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ tela, 100 cm x 80 cm, col. partic.....	286
Figura 173 – <i>Senhora em claustro</i> , 1891, António Ramalho (1859-1916), óleo s/ tela, 130 cm x 108 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	287
Figura 174 – <i>Senhoras na varanda</i> , s.d., Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ cartão, 31 cm x 39 cm, col. partic.....	287
Figura 175 – <i>A carta</i> , s.d., José Júlio Souza Pinto (1856-1939), óleo s/ tela, 38,1 cm x 45,7 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.....	288
Figura 176 – <i>Uma explicação</i> , 1885, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 31 cm x 36 cm, col. Maria Conceição Veloso Salgado, Lisboa.....	288
Figura 177 – <i>Uma taça de chá</i> , 1912, José Campas (1888-1971), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 323, 1912. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	289

- Figura 178** – *Vitorina lendo*, 1895, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 55 cm x 46 cm, col. Maria da Conceição Veloso Salgado, Lisboa..... 289
- Figura 179** – *Três gerações*, 1922, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 151 cm x 183 cm, Museu Nacional do Traje e da Moda, Lisboa (Inv. 15592). © DGPC. Fot. Google Cultural Institute..... 290
- Figura 180** – *Retrato de Madame Sousa Lopes*, 1927, Adriano Sousa Lopes (1879-1944), óleo s/ madeira, 76 cm x 63 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. DEP1266 (54)). © DGPC. Fot. José Paulo Ruas, 2015..... 290
- Figura 181** – *Retrato de Alice Furtado*, s.d., Veloso Salgado (1864-1945), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 276, 1911. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 291
- Figura 182** - *Alice Rey Colaço*, s.d., Carlos Reis (1863-1940), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 170, 1909. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 291
- Figura 183** - *Retrato de D. A. A. L. C.*, s.d., Carlos Reis (1863-1940), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 167, 1909. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 292
- Figura 184** – *Clotilde Silva*, s.d., Alberto Silva (1882-1940), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 228, 1910. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 292
- Figura 185** – *Retrato de Berta Ortigão Ramos*, s.d., Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), pastel s/ cartão, 66 cm x 50 cm, col. partic. © Cabral Moncada Leilões..... 293
- Figura 186** – *Constantina Veiga*, s.d., Simão da Veiga (1903-1959), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 384, 1913. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 293
- Figura 187** – *Dama do lorgnon*, 1915, José Malhoa (1855-1933), óleo s/ madeira, 26 cm x 21 cm, loc. desconhecida..... 294
- Figura 188**- *Desalento*, 1915, José Malhoa (1855-1933), pastel s/ papel, 65,5 cm x 51,5 cm, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (Inv. 17 PIN CMFC/ MNSR). © DGPC. Fot. Arquivo Fotográfico Nacional..... 294
- Figura 189** – *Sarah Affonso*, s.d., Eduardo Viana (1881-1967), óleo s/ tela, 39,5 cm x 30 cm, col. partic. © Cabral Moncada Leilões..... 295
- Figura 190** – *Elegante*, s.d., Abel Salazar (1889-1946), óleo s/ madeira, 37 cm x 21 cm, col. partic. Copyright© 2000-2021 askART..... 295

- Figura 191** - *Elisa Baptista de Sousa Pedroso*, s.d., Adriano Sousa Lopes (1879-1944), *Ilustração*, Ano I, nº 3, 1926. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 296
- Figura 192**- *Elisa Reis*, s.d., Carlos Reis (1863-1940), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 170, 1909. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 296
- Figura 193** – *Retrato*, s.d., F. R. Esteves (?-?), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 167, 1909. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 297
- Figura 194** – *Figura feminina com chapéu*, 1920, Jorge Barradas (1894-1971), técnica mista s/ papel, 23 cm x 13 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 297
- Figura 195** – *Figura feminina*, 1926, António Carneiro (1872-1930), óleo s/ tela, 41 cm x 35 cm, col. partic. © 2017 BNL Leilões, Lda..... 298
- Figura 196** – *Figura feminina*, s.d., Abel Salazar (1889-1946), tinta da china s/ papel, 32,5 cm x 10,5 cm, col. partic. © Cabral Moncada Leilões..... 298
- Figura 197** – *Figura feminina*, s.d., Severo Portela Júnior (1898-1985), óleo s/ platex, 44 cm x 53 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 299
- Figura 198** – *Grupo de família*, 1911, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 190 cm x 241,5 cm, col. Maria da Conceição Veloso Salgado, Lisboa..... 299
- Figura 199** – *Josefa Greno a dormir*, 1884, Adolfo Greno (1854-1901), óleo s/ tela, 44 cm x 39 cm, col. partic. © 2017 BNL Leilões, Lda..... 300
- Figura 200** – *O valete de copas*, s.d., A. Pinto (?-?), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 277, 1911. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 300
- Figura 201** – *Lolita*, 1918, José Malhoa (1855-1933), óleo s/ tela, 44 cm x 36 cm, loc. desconhecida..... 301
- Figura 202** – *Madame L.*, s.d., Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 269, 1911. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 301
- Figura 203** – *Madame Sagastume*, s.d., José Malhoa (1855-1933), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 308, 1912. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 302
- Figura 204** – *Madmoiselle Santos e Silva*, s.d., Carlos Reis (1863-1940), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 276, 1911. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 302

Figura 205 - <i>Maria d'Eça O'Neil</i> , s.d., Carlos Reis (1863-1940), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 170, 1909. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	303
Figura 206 – <i>Mimi</i> , 1926, Joaquim Lopes (1886-1956), óleo s/ tela, 107 cm x 54,5 cm, Museu Nacional Grão Vasco, Viseu (Inv. 2313). © DGPC. Fot. Luísa Oliveira, 2012.....	303
Figura 207 – <i>Pérola negra</i> , 1905, José Malhoa (1855-1933), pastel s/ papel, 58 cm x 47 cm, col. partic.....	304
Figura 208 – <i>Retrato da atriz Virgínia</i> , 1893, Ramalho Júnior (1859-1916), óleo s/ tela, 105 cm x 70 cm, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (Inv. desconhecido). © DGPC. Fot. Google Cultural Institute.....	304
Figura 209 – <i>Retrato da irmã do artista</i> , 1937, António Soares (1894-1978), óleo s/ tela, 110 cm x 110 cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. 75P449). ©2021 Calouste Gulbenkian Foundation.....	305
Figura 210 - <i>Retrato de Adelaide Vieira de Melo</i> , 1892, Artur Napoleão Vieira de Mello (1869-?), óleo s/ tela, 35 cm x 27 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 1657). © DGPC, Fot. Estúdio Novais, 1976.....	305
Figura 211 – <i>D. A. S.</i> , s.d., Alberto Lacerda (1889-1975), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 379, 1913. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	306
Figura 212 - <i>Retrato de E. da S. G.</i> , s.d., Carlos Reis (1863-1940), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 431, 1914. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	306
Figura 213 – <i>Retrato de figura feminina</i> , s.d., Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ platem, 77 cm x 50 cm, col. partic. © 2021 Soluxo.net Srls.....	307
Figura 214 - <i>M. J. B.</i> , s.d., Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 431, 1914. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	307
Figura 215 - <i>Retrato de Mme. A. Z Cortesão</i> , s.d., Simão da Veiga (1903-1959), <i>Ilustração</i> , Ano III, nº 57, 1928. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	308
Figura 216 - <i>Retrato de senhora</i> , s.d., Alberto Carlos Sousa (1861-1939), óleo s/ tela, 185 cm x 83 cm, col. partic. © 2021 Veritas Art Auctioneers.....	308

- Figura 217** – *Retrato de senhora*, s.d., Luís Salvador Júnior (1897-1986), óleo s/ tela, dim. desconhecidas, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 3251). © DGPC..... 309
- Figura 218** – *Retrato de Virgínia Arruda*, s.d., José Tagarro (1902-1931), grafite s/ cartão, 33,4 cm x 47,8 cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. DP1059). ©2021 Calouste Gulbenkian Foundation..... 309
- Figura 219** - *Sala Azul/ Retrato da Mulher do Pintor*, 1927, Augusto Benoit (?-?), óleo s/ cartão, 41 cm x 32,5 cm, col. partic..... 310
- Figura 220** – *Tenista*, 1917, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 33 cm x 25 cm, col. partic. © 2021 MutualArt Services, Inc..... 310
- Figura 221** – *Casa dos Condes de Valença em dia de Reis*, c. 1900, Alberto Carlos Lima (1872-1949), negativo de gelatina e prata em vidro, 13 cm x 18 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota LIM002609). © Câmara Municipal de Lisboa..... 311
- Figura 222** - *Senhoras em pose para um fotógrafo*, 191-, Alberto Carlos Lima (1872-1949), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 11 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota LIM001194). © Câmara Municipal de Lisboa..... 311
- Figura 223** - *A escritora Maria Amália Vaz de Carvalho com o neto António, no jardim da sua casa em Cascais*, 1911, Alberto Carlos Lima (1872-1949), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota LIM001193). © Câmara Municipal de Lisboa..... 312
- Figura 224**- *Batalha de flores*, 191-, Alberto Carlos Lima (1872-1949), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota LIM000507). © Câmara Municipal de Lisboa..... 312
- Figura 225** - *Serão familiar*, s.d., Alberto Carlos Lima (1872-1949), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota LIM001629). © Câmara Municipal de Lisboa..... 313
- Figura 226** - *Festa realizada no clube Brasileiro. Senhoras e cavalheiros que assistiram ao sarau e ao baile*, 1914, Alberto Carlos Lima (1872-1949), negativo de gelatina e prata em vidro, 13 cm x 18 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota LIM003276). © Câmara Municipal de Lisboa..... 313

- Figura 227** - *Lucinda do Carmo, atriz*, s.d., Alberto Carlos Lima (1872-1949), negativo de gelatina e prata em vidro, 13 cm x 18 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota LIM003284). © Câmara Municipal de Lisboa..... 314
- Figura 228** – *Depois da merenda*, s.d., António José Leitão (?-?), *Boletim Photographico*, Ano I, nº 5, 1900. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 314
- Figura 229** - *Retrato da Sra. E. C.*, s.d., Arnaldo Fonseca (1868-1936?), *Boletim Photographico*, Ano X, nº 110, 1909. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 315
- Figura 230** - *Retrato de estúdio: senhora*, ant. 1910, Augusto Bobone (1952-1910), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 13 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota BOB000369). © Câmara Municipal de Lisboa..... 315
- Figura 231** - *Retrato de estúdio: senhora*, ant. 1910, Augusto Bobone (1952-1910), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 13 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota BOB000359). © Câmara Municipal de Lisboa..... 316
- Figura 232** - *Retrato de estúdio: senhora*, ant. 1910, Augusto Bobone (1952-1910), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota BOB000138). © Câmara Municipal de Lisboa..... 316
- Figura 233** - *Retrato de estúdio: senhora*, ant. 1910, Augusto Bobone (1952-1910), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 13 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota BOB000379). © Câmara Municipal de Lisboa..... 317
- Figura 234** - *As senhoras acompanhadas por um carregador com as suas compras*, 1912, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN000919). © Câmara Municipal de Lisboa..... 317
- Figura 235** - *Venda da flor, iniciativa da escritora Veva de Lima a favor das vítimas da I Grande Guerra*, 1917, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN001085). © Câmara Municipal de Lisboa..... 318
- Figura 236** - *Lisboetas passeando na avenida da Liberdade*, 1912, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN000153). © Câmara Municipal de Lisboa..... 318

- Figura 237** - *Convidados do casamento do secretário da delegação da Áustria, conde Constantino Deyno*, 1907, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN001112). © Câmara Municipal de Lisboa..... 319
- Figura 238** - *Banhistas na praia do Estoril*, 1909, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN001583). © Câmara Municipal de Lisboa..... 319
- Figura 239** - *Senhoras que tomaram parte nos coros da Mireille, poema de Mistral e música de Gounod. Festa organizada para recolher fundos para o Lactário das Crianças*, 1907, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN001777). © Câmara Municipal de Lisboa..... 320
- Figura 240** - *Hipódromo de Palhavã, o público feminino*, 1909, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN002693). © Câmara Municipal de Lisboa..... 320
- Figura 241** - *A Festa da Flor no jardim da Estrela, campanha do jornal O Século e do comité Anglo-Franco-Belga, para apoio ao Corpo Expedicionário Português*, 1918, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN001158). © Câmara Municipal de Lisboa..... 321
- Figura 242** - *Campanha do jornal O Século e do comité Anglo-Franco-Belga, para auxílio ao Corpo Expedicionário Português. Pavilhão de venda de chá, pertencente à Cruzada das Mulheres Portuguesas*, 1918, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN002351). © Câmara Municipal de Lisboa..... 321
- Figura 243** - *Aula de pintura no atelier da professora Emília Santos Braga*, 1912, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN002812). © Câmara Municipal de Lisboa..... 322
- Figura 244** - *Grupo na praia, debaixo do toldo na praia dos pescadores*, 1906, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN002690). © Câmara Municipal de Lisboa..... 322

- Figura 245** - *Grupo de senhoras à entrada da pastelaria Foz, que existiu no palácio Foz*, 1918, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN001780). © Câmara Municipal de Lisboa..... 323
- Figura 246** - *Senhoras a jogar no jardim do Clube da Parada*, 1907, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN002084). © Câmara Municipal de Lisboa..... 323
- Figura 247** - *No Bufete do Recinto Onde se Realizou o Concurso Hípico, s.d., Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 659, 1918. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 324
- Figura 248** - *Família reunida à hora do chá*, 19--, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU001525). © Câmara Municipal de Lisboa..... 324
- Figura 249** - *Grupo de pessoas*, 19--, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU001771). © Câmara Municipal de Lisboa..... 325
- Figura 250** - *Retrato de família no jardim*, 19--, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU001814). © Câmara Municipal de Lisboa..... 325
- Figura 251** - *Senhoras e crianças passeando pelo campo*, 19--, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU001511). © Câmara Municipal de Lisboa.... 326
- Figura 252** - *Casamento de Dona Fernanda Barbosa Graça com Alfredo Felício. O pai da noiva, major Joaquim Lobo d'Ávila Graça, com a condessa de Burnay*, 19--, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU000944). © Câmara Municipal de Lisboa..... 326
- Figura 253** - *Palácio Burnay, garden party no jardim*, 1907, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU001483). © Câmara Municipal de Lisboa..... 327

- Figura 254** - *Grupo merendando num pinhal*, 19--, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU000412). © Câmara Municipal de Lisboa..... 327
- Figura 255** - *Grupo de senhoras*, 19--, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU000080). © Câmara Municipal de Lisboa..... 328
- Figura 256** - *Retrato de senhora*, 19--, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU001742). © Câmara Municipal de Lisboa..... 328
- Figura 257** - *Casamento, retrato de grupo no terraço da capela do Palácio Fronteira*, 19--, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU001872). © Câmara Municipal de Lisboa..... 329
- Figura 258** - *Retrato feminino*, 19--, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU002067). © Câmara Municipal de Lisboa..... 329
- Figura 259** - *Natália Bela Almeida, retrato*, 1925, Eduardo Portugal (1900-1958), negativo de gelatina e prata em vidro, 6 cm x 9 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota POR001671). © Câmara Municipal de Lisboa..... 330
- Figura 260** - *Raquel Calheiros, retrato*, s.d., Eduardo Portugal (1900-1958), negativo de gelatina e prata em vidro, 6 cm x 9 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota POR000581). © Câmara Municipal de Lisboa..... 330
- Figura 261** - *Retrato de Genoveva Torres de Lima*, 1927, Eduardo Portugal (1900-1958), negativo de gelatina e prata em vidro, 6 cm x 9 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota POR000412). © Câmara Municipal de Lisboa..... 331
- Figura 262** - *Maria Emília e Constança Belo de Almeida*, 1925, Eduardo Portugal (1900-1958), negativo de gelatina e prata em vidro, 6 cm x 9 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota POR000498). © Câmara Municipal de Lisboa..... 331

- Figura 263-** *Retrato de Pepa, prima do maestro Ivo Cruz*, 1925, Eduardo Portugal (1900-1958), negativo de gelatina e prata em vidro, 6 cm x 9 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota POR000237). © Câmara Municipal de Lisboa..... 332
- Figura 264 -** *Palmira Cruz*, 1925, Eduardo Portugal (1900-1958), negativo de gelatina e prata em vidro, 6 cm x 9 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota POR000240). © Câmara Municipal de Lisboa..... 332
- Figura 265 -** *Retrato de Genoveva Torres de Lima*, 1927, Eduardo Portugal (1900-1958), negativo de gelatina e prata em vidro, 6 cm x 9 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota POR000400). © Câmara Municipal de Lisboa..... 333
- Figura 266 –** *Na costura*, s.d., Ernesto Netto (?-?), *Boletim Photographico*, Ano VI, nº 64, 1905. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 333
- Figura 267 –** *Retrato em casa*, s.d., Francisco Raposo de Souza Alte (?-?), *Boletim Photographico*, Ano X, nº 110, 1909. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 334
- Figura 268 –** *Vanitas*, s.d., Bernardo dos Santos Leitão (?-?), *A Arte Photographica – Revista mensal*, nº51, 1917..... 334
- Figura 269 –** *Retrato*, s.d., Francisco Ferreira da Neves (?-?), *Boletim Photographico*, Ano XI, nº 112, 1910. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 335
- Figura 270-** *Passeantes no Jardim do Campo Grande*, 19-- , Paulo Guedes (1886-1947), negativo de gelatina e prata em vidro, 8 cm x 9 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota PAG000053). © Câmara Municipal de Lisboa..... 335
- Figura 271 -** *Jeanne Rey Colaço na casa Monsalvat*, 1906, s.a., negativo de gelatina e prata em nitrato de celulose, 4,5 cm x 6 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ARC000120). © Câmara Municipal de Lisboa..... 336
- Figura 272 -** *Amélia Rey Colaço*, 1919, s.a., negativo de gelatina e prata em nitrato de celulose, 4,5 cm x 6 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ARC000377). © Câmara Municipal de Lisboa..... 336
- Figura 273 -** *Amélia Rey Colaço*, 1919, s.a., negativo de gelatina e prata em nitrato de celulose, 4,5 cm x 6 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ARC000379). © Câmara Municipal de Lisboa..... 337

Figura 274 – <i>O 1º filho</i> , s.d., San Payo (1890-1974), <i>A Arte Photographica – Revista mensal</i> , nº 48, 1917.....	337
Figura 275 – <i>Pic-nic</i> , s.d., Visconde de Coruche (1842-1904), <i>Boletim Photographico</i> , Ano I, nº 2, 1900. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	338
Figura 276 - <i>Retrato de família à mesa</i> , 1885-1910, s.a., prova em papel directo de colódio ou gelatina, 8,3 cm x 11,2 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ORI000126). © Câmara Municipal de Lisboa.....	338
Figura 277 - <i>Senhora recostada a almofadas</i> , 1890 – 192-, s.a., negativo de gelatina e prata em vidro, 18 cm x 24 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota NEG000333). © Câmara Municipal de Lisboa.....	339
Figura 278 - <i>Retrato feminino</i> , 1890 – 192-, s.a., negativo de gelatina e prata em vidro, 13 cm x 18 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota NEG001791). © Câmara Municipal de Lisboa.....	339
Figura 279 - <i>Retrato feminino</i> , s.a., negativo de gelatina e prata em vidro, 13 cm x 18 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota NEG001890). © Câmara Municipal de Lisboa.....	340
Figura 280 - <i>Em Pleno Chá</i> , s.d., Serra Ribeiro (?-?), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 752, 1920. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	340
Figura 281 – <i>Festa no jardim</i> , s.d., Serra Ribeiro (?-?), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 753, 1920. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	341
Figura 282 – <i>Como eu gosto da verdade</i> , s.d., Jorge Barradas (1894-1971), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 743, 1920. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	341
Figura 283 – <i>O observador conhece</i> , s.d., Emmerico Nunes (1888-1968), técnica mista s/ papel, dim. desconhecidas, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	342
Figura 284 – <i>Conversação</i> , s.d., Emmerico Nunes (1888-1968), técnica mista s/ papel, dim. desconhecidas, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	342
Figura 285 – <i>Estudo para a capa de revista ABC</i> , 1926, Jorge Barradas (1894-1971), técnica mista s/ papel, 29 cm x 20,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	343

Figura 286 – <i>A Alta das lãs</i> , s.d., Rocha Vieira (1883-1947), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 722, 1920. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	343
Figura 287 – <i>Critério musical</i> , s.d., Rocha Vieira (1883-1947), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª série, nº 726, 1920. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	344
Figura 288 – <i>Modas</i> , s.d., Rocha Vieira (1883-1947), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 745, 1920. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	344
Figura 289 – <i>S/ título</i> , s.d., Jorge Barradas (1894-1971), <i>Ilustração</i> , Ano III, nº 56, 1928. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	345
Figura 290 – <i>S/ título</i> , s.d., António Soares (1894-1978), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 763, 1920. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	345
Figura 291 - <i>S/ título</i> , s.d., António Soares (1894-1978), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 768, 1920. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	346
Figura 292 - <i>S/ título</i> , s.d., António Soares (1894-1978), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 769, 1920. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	346
Figura 293 - <i>S/ título</i> , s.d., Emmerico Nunes (1888-1968), <i>Ilustração</i> , Ano II, nº 44, 1927. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	347
Figura 294 - <i>S/ título</i> , s.d., Stuart Carvalhais (1887-1961), <i>Ilustração</i> , Ano I, nº 15, 1927. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	347
Figura 295 – <i>Amor mundano</i> , 192-, Emmerico Nunes (1888-1968), técnica mista, dim. desconhecidas, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	348
Figura 296 – <i>Namoro interrompido</i> , 1924, Jorge Barradas (1894-1971), guache s/ papel, 31 cm x 56 cm, col. partic. © Cabral Moncada Leilões.....	348
Figura 297 - <i>S/ título</i> , s.d., Stuart Carvalhais (1887-1961), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 513, 1915. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	349
Figura 298 – <i>Na exposição</i> , s.d., Rafael Bordalo Pinheiro (1847-1905), <i>O António Maria</i> , 1ª Série, nº 31-83, 1880. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	349
Figura 299 – <i>O chá em casa dos Pires</i> , s.d., Emmerico Nunes (1888-1968), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª série, nº 268, 1911. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	350

Figura 300 – S/ título, s.d., P. Marinho (?-?), <i>Serões</i> , 2ª Série, Vol. V, nº 25, 1907. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	350
Figura 301 – S/ título, s.d., A. Roque Gameiro (1864-1935), 2ª Série, Vol. II, nº 7-12, 1907. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	351
Figura 302 - S/ título, s.d., Stuart Carvalhais (1887-1961), <i>Ilustração</i> , Ano III, nº 56, 1928. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	351
Figura 303 – <i>Na Semana Santa</i> , s.d., Stuart Carvalhais (1887-1961), <i>Ilustração</i> , Ano III, nº 55, 1928. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	352
Figura 304 - <i>Chapelaria da Moda, interior da loja</i> , 1912, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN002342). © Câmara Municipal de Lisboa.....	352
Figura 305 - <i>A Casa das Meias</i> , s.d., s.a., <i>Voga</i> , nº 19, 1928.....	353
Figura 306 – <i>Figura Feminina</i> , 1925, Jorge Barradas (1894-1971), técnica mista s/ papel, 31 cm x 20,5 cm, col. partic.	353
Figura 307 – <i>Interior</i> , s.d., Adriano Sousa Lopes (1879-1944), <i>Ilustração Portuguesa</i> , 2ª Série, nº 165, 1909. © 2005 Hemeroteca Municipal de Lisboa.....	354
Obras de artistas femininas internacionais	
Figura 308 – <i>Interruption</i> , s.d., Anna Airy (1882-1964), aguarela, 54 cm x 45 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	354
Figura 309 – <i>Spring birthday</i> , s.d., Anna Airy (1882-1964), óleo s/ tela, 128 cm x 154 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	355
Figura 310 – <i>Young April</i> , s.d., óleo s/ tela, 88,9 cm x 76,2 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	355
Figura 311 – <i>Interiør med kvinde som syr</i> , 1891, Bertha Wegmann (1847-1926), óleo s/ tela, 96 cm x 87 cm, col. partic. © Christie's 2021.....	356
Figura 312 – <i>Retrato da senhora Else Rek</i> , 1925, Bertha Wegmann (1847-1926), óleo s/ tela, 79 cm x 102 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	356

Figura 313 – <i>Nu feminino com brinco</i> , s.d., Bertha Wegmann (1847-1926), óleo s/ tela, 53 cm x 41 cm, col. partic., ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	357
Figura 314 – <i>Interior com duas mulheres que decoram porcelana</i> , s.d., Caroline van Deurs (1860-1932), óleo s/ tela, 37 cm x 30 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	357
Figura 315 – <i>Kabalelæggeren</i> , s.d., Caroline van Deurs (1860-1932), suporte desconhecido, 82 cm x 62 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	358
Figura 316 - <i>Et godt råd</i> , 1922, Caroline van Deurs (1860-1932), óleo s/ tela, 68 cm x 80 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	358
Figura 317 - <i>Liggende spillende kvinde</i> , s.d., Caroline van Deurs (1860-1932), óleo s/ tela, 47 cm x 67 cm, col. partic.....	359
Figura 318 – <i>Interior with figures</i> , s.d., Constance Rea (c. 1866-1952), óleo s/ tela, 59,1 cm x 35,2 cm, Museums Sheffield, Sheffield (Inv. VIS.1209). © 2021 Sheffield Museums.....	359
Figura 319 – <i>The balcony</i> , c. 1920, Constance Rea (c. 1866-1952), óleo s/ tela, 71 cm x 53,2 cm, Laing Art Gallery, Newcastle (Inv. TWCMS: 2018.657). © Copyright 2014-2021 Tyne & Wear Archives & Museums.....	360
Figura 320 – <i>Namnsdag</i> , 1902, Fanny Brate (1861-1940), óleo s/ tela, 110 cm x 88 cm, National Museum, Estocolmo (Inv. NM 1605). © Domínio Público.....	360
Figura 321 - <i>La classe de broiderie</i> , s.d., Madeleine Lemaire (1845-1928), óleo s/ tela, 129,5 cm x 200 cm, col. partic. © 2021 Sotheby's.....	361
Figura 322 - <i>Le gouter au salon du peintre</i> , s.d., Madeleine Lemaire (1845-1928), óleo s/ tela, 115 cm x 138 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.....	361
Figura 323 – <i>No boudoir</i> , s.d., Malva Schalek (1882-1945), óleo s/ tela, 63,5 cm x 45,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	362
Figura 324 – <i>Young mother sewing</i> , 1900, Mary Cassatt (1844-1926), óleo s/ tela, 92,4 cm x 73,7 cm, Metropolitan Museum, Nova Iorque (Inv. 29.100.48). © 2000–2021 The Metropolitan Museum of Art.....	362

- Figura 325** – *The Tea*, c. 1880, Mary Cassatt (1843-1926), óleo s/ tela, 64,77 cm x 92,07 cm, Museum of Fine Arts, Boston (Inv. 42.178). © 2021 Museum of Fine Arts, Boston..... 363
- Figura 326** – *The drawing room*, s.d., Vanessa Bell (1879-1961), óleo s/ tela, 75 cm x 62 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 363
- Figura 327** - *Après le déjeuner*, 1891, Berthe Morisot, (1841-1895), óleo s/ tela, 81 cm x 100 cm, col. partic. © Christie's 2021..... 364
- Figura 328** – *Jeune fille à l'ombrelle*, 1893, óleo s/ tela, 60,3 cm x 56,3 cm, col. partic. © Christie's 2021..... 364
- Figura 329** – *Mulher e criança num jardim*, 1883-1884, Berthe Morisot, (1841-1895), óleo s/ tela, 60 cm x 73,40 cm, National Galleries of Scotland, Edinburgh (Inv. NG2269). © Domínio Público..... 365
- Figura 330** – *Arte y sentimiento*, s.d., Luisa Mar-Ehrler, *La ilustración*, Ano VIII, nº 328, 1887. ©2021 BNE..... 365
- Figura 331** – *Puesto de flores*, 1885, María Luisa de la Riva y Callol-Muñoz (1865-1926), óleo s/ tela, 70 cm x 53 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid (Inv. P-5705). © 2021. Museo Nacional del Prado..... 366
- Figura 332** – *Auto-retrato*, 1903, Julia Alcayde y Montoya (1855-1939), óleo s/ cartão, 89 cm x 74 cm, Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón (Inv. MJ0009)..... 366
- Figura 333** - *Dama con sombrero*, s.d., Julia Alcayde y Montoya (1855-1939), óleo s/ tela, 80 cm x 60 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 367
- Figura 334** - *Retrato de Marta Vidal Puig*, 1907-11, Lluïsa Vidal Puig (1876-1918), óleo s/ tela, 180 cm x 141 cm, Museu nacional d'art de Catalunya, Barcelona (Inv. 011674-00). © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona..... 367
- Figura 335** - *Las amas de Casa*, 1905, Lluïsa Vidal Puig (1876-1918), óleo s/ tela, 180 cm x 139 cm, Museu nacional d'art de Catalunya, Barcelona (Inv. 1167500). © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona..... 368

- Figura 336** – *Dans le bleu*, 1894, Amélie Beaury-Saurel (1848-1924), pastel s/ tela, 74,93 cm x 81,92 cm, Musée des Augustins, Toulouse (RO 494). © Bernard Delorme; © Photo Daniel Martin..... 368
- Figura 337** – *Séverine*, 1893, Amélie Beaury-Saurel (1848-1924), óleo s/ tela, 138 cm x 103 cm, Musée Carnavalet, Paris (Inv. P1449). © Copyright 2021 / Paris Musées / Musée Carnavalet - Histoire de Paris..... 369
- Figura 338** - *Femme endormie tennant un livre*, 1884, Amélie Beaury-Saurel (1848-1924), óleo s/ tela, 81,5 cm x 65 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 369
- Figura 339** – *A charrete*, s.d., Georgina de Albuquerque (1885-1962), óleo s/ tela, dim. desconhecidas, Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (Inv. desconhecido). © 2015. Museu Nacional de Belas Artes..... 370
- Figura 340** – *Primavera*, 1926, Georgina de Albuquerque (1885-1962), óleo s/ tela, 65,5 cm x 50,5 cm, col. partic. © Domínio Público..... 370
- Figura 341** - *Retrato de Senhora*, 1906, Georgina de Albuquerque (1885-1962), óleo s/ tela, 73 cm x 91 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo (Inv. 2089)..... 371
- Figura 342** - *Nuori tyttö koivujen alla*. 1891, Helene Schjerfbeck (1892-1942), óleo s/ tela, 26,77 cm x 30,71 cm, col. Villa Gyllenberg Art Museum, Helsínquia (Inv. G-2011-236)..... 371
- Figura 343** – *Rapariga num sofá vermelho*, 1882, Helene Schjerfbeck (1892-1942), óleo s/ tela, 37,5 cm x 46,5 cm, col. partic. Copyright © 2008-2021 Bukowski Auktioner AB..... 372
- Figura 344**- *Angelica*, 1898, Juana Romani (1867-1924), óleo s/ madeira, 61 cm x 131 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 372
- Figura 345** – *Salomé*, c. 1898, Juana Romani (1867-1924), óleo s/ tela, 96,5 cm x 63,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 373
- Figura 346** – *Cheirando uma rosa*, s.d., Juana Romani (1867-1924), óleo s/ madeira, 130,8 cm x 70,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 373

- Figura 347** – *Retrato de Aurelia Dexter*, s.d., Heva Coomans (1860-1939), pastel, 26, 67 cm x 34, 29 cm, col. partic. © 2002-2021 LiveAuctioneers..... 374
- Figura 348** – *Danish girl*, s.d., Alice Boughton (1865-1943), impressão de sais de platina, 24,2 cm x 19,3 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (Inv. 33.43.239). © 2000–2021 The Metropolitan Museum of Art..... 374
- Figura 349** - *The seasons*, 1900, Alice Boughton (1865-1943), fotogravura, 20,8 cm x 15, 56 cm, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis (Inv. 64.34.27.6). © Minneapolis Institute of Art (Mia)..... 375
- Figura 350** – *At dusk*, c. 1893, Emma Justine Farnworth (1860-1952), impressão de sais de platina, 13 cm x 19 cm, Library of Congress, Washington DC (Cota LC-USZC4-9062). © Domínio Público..... 375
- Figura 351** - *La niñera y un nieto de Eulalia en el jardín del Palacio del Pino*, 1908, Eulalia Abaitua (1853-1943), negativo de gelatina e prata sobre vidro, 10,7 cm x 4,5 cm, Euskal Museoa-Bilbao- Museo Vasco, Bilbao (Inv ABA-01435)..... 376
- Figura 352** – *Concha Olano*, c. 1900, Eulalia Abaitua (1853-1943), negativo de gelatina e prata sobre vidro, 10,7 cm x 4,5 cm, Euskal Museoa-Bilbao- Museo Vasco, Bilbao (Inv ABA-01417)..... 376
- Figura 353** – *Concha Olano*, 1903, Eulalia Abaitua (1853-1943), negativo de gelatina e prata sobre vidro, 10,7 cm x 4,5 cm, Euskal Museoa-Bilbao- Museo Vasco, Bilbao (Inv ABA-01399)..... 377
- Figura 354** – *Familia Urquijo Olano*, 1918-1919, Eulalia Abaitua (1853-1943), negativo de gelatina e prata sobre vidro, 10,7 cm x 4,5 cm, Euskal Museoa-Bilbao- Museo Vasco, Bilbao (Inv ABA-02036)..... 377
- Figura 355** - *Retrato da Sra. C. B.*, c. 1900, Eva Watson-Schütze (1867-1935), impressão de sais de platina ou metal semelhante, 20,3 cm x 15,2 cm, col. partic. © 2021 Artsy..... 378
- Figura 356** - *Retrato da Sra. George D. Vicent*, c. 1901, Eva Watson-Schütze (1867-1935), impressão de sais de platina, 15,9 cm x 20,8 cm, Museum of Fine Arts, Huston (Inv. 80.24). Copyright © 2021, The Museum of Fine Arts, Houston..... 378

Figura 357 - <i>S/ Título</i> , c. 1900, Eva Watson-Schütze (1867-1935), impressão de sais de platina ou metal semelhante, 20,3 cm x 15,6 cm, col. partic. © 2021 Artsy.....	379
Figura 358 - <i>Florence L. Carpeter portrait</i> , 1900, Gertude Käsebier (1852-1934), impressão de sais de platina, 19,7 cm x 14,9 cm, col. partic. © 2002-2021 LiveAuctioneers.....	379
Figura 359 – <i>Silhouette of a woman/ A maiden at prayer</i> , c. 1899, Gertude Käsebier (1852-1934), impressão de sais de platina, 20 cm x 10 cm, Getty Museum, Los Angeles (Inv. 87.XM.59.28). © J. Paul Getty Trust.....	380
Figura 360 - <i>The letter</i> , 1906, Gertude Käsebier (1852-1934), impressão de sais de platina, 29,5 cm x 22,7 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	380
Figura 361 - <i>Portrait of Vera Bell</i> , c. 1910, Gertude Käsebier (1852-1934), impressão de sais de platina s/ cartão, 37,5 cm x 24,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	381
Figura 362 - <i>Cena de Género</i> , c. 1895-1900, Jeanette Vogt Bernard (1855-1941), impressão de sais de platina, 15, 56 cm x 20, 64 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas (Inv. 2005.27.3887).....	381
Obras de artistas masculinos internacionais	
Figura 363 – <i>Au tour d'une partition</i> , 1888, Albert Aublet (1851-1938), óleo s/ tela, 195,6 cm x 157,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	382
Figura 364 - <i>A Rapariga das Flores</i> , 1888, Albert Aublet (1851-1938), óleo s/ tela, 80,6 cm x 66 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	382
Figura 365 - <i>A Valsa</i> , 1890, Anders Zorn (1860-1920), óleo s/ tela, 53 cm x 34 cm, col. partic. Copyright © 2008-2021 Bukowski Auktioner AB.....	383
Figura 366 – <i>Senhora Emily Crane</i> , 1904, Anders Zorn (1860-1920), óleo s/ tela, 155 cm x 89,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	383
Figura 367 - <i>Madame Rikoff</i> , 1889, Anders Zorn (1860-1920), óleo s/ tela, 201 cm x 133 cm, Zorn Museet, Mora (Inv. ZO84).....	384
Figura 368 - <i>La Lettera</i> , s.d., Federico Andreotti (1847-1930), óleo s/ tela, 85,7 cm x 60,3 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	384

- Figura 369** - *Uma Senhora Elegante*, 1885-1900, Federico Andreotti (1847-1930), óleo s/ tela, 28,3 cm x 23,2 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 385
- Figura 370** - *Diálogo no Salão*, s.d., Federico Andreotti (1847-1930), óleo s/ tela, 110 cm x 79 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 385
- Figura 371** - *Admirando a sua Aparência*, 1881, Auguste Toulmouche (1829-1890), óleo s/ tela, 65,4 cm x 46,4, col. partic. © Bonhams 2001-2021..... 386
- Figura 372** – *Vaidade*, 1889, Auguste Toulmouche (1829-1890), óleo s/ tela, 73 cm x 48 cm, col. partic. © Christie's 2021..... 386
- Figura 373** – *Soberba*, c. 1908, Baldomero Gili y Roig (1873-1926), óleo s/ tela, 172 cm x 130 cm, Museu Nacional del Prado, Madrid (Inv. P005912). © 2021. Museo Nacional del Prado..... 387
- Figura 374** - *Scène de bal*, s.d., Jean Béraud (1849-1935), óleo s/ tela, 27,4 cm x 35,3 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 387
- Figura 375** - *Senhora num Restaurante Segurando uma Carta*, s.d., Jean Béraud / atrib. (1849-1935), óleo s/ tela, 70 cm x 60 cm, col. partic. © 2021 MutualArt Services, Inc..... 388
- Figura 376** – *La conversation*, s.d., Jean Béraud (1849-1935), óleo s/ tela, 55,9 cm x 39,3 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 388
- Figura 377** - *Портрет А. Н. Промасова*, 1900, Boris Kunstodiev (1878-1927), óleo s/ tela, 90 cm x 60 cm, Astrakhan State Art Gallery, Astrakhan (Inv. desconhecido).... 389
- Figura 378** - *На меппаце*, 1906, Boris Kunstodiev (1878-1927), óleo s/ tela, 134 cm x 97,5 cm, Ninzhi Novgorod State Museum, Ninzhi Novgorod (Inv. НГХМ-Ж-989)..... 389
- Figura 379** - *В ложе театра*, 1912, Boris Kunstodiev (1878-1927), pastel s/ papel, dim. desconhecidas, col. partic..... 390
- Figura 380** - *Interior com mulher à janela*, s.d., Carl Vilhelm Holsøe (1863-1935), óleo s/ madeira, 45,1 cm x 50 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses..... 390

Figura 381 - <i>Jovem Senhora Tocando Espineta</i> , c. 1900, Carl Vilhelm Holsøe (1863-1935), óleo s/ tela, 62,8 cm x 68 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.....	391
Figura 382 - <i>Interior com Senhora Lendo</i> , s.d., Carl Vilhelm Holsøe (1863-1935), óleo s/ tela, 61 cm x 50,5 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.	391
Figura 383 – <i>La coiffure</i> , c. 1896, Edgar Degas (1834-1917), óleo s/ tela, 114,3 cm x 146,7 cm, National Gallery, Londres (Inv. NG4865). © The National Gallery, London.....	392
Figura 384 – <i>Curiosità</i> , s.d., Edoardo Tofano (1838-1920), óleo s/ madeira, 37 cm x 26 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	392
Figura 385 - <i>Os Jovens Casados</i> , s.d., Edoardo Tofano (1838-1920), cromolitografia, 27 cm x 18,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	393
Figura 386 - <i>Mrs. Ernest Guinness Portrait</i> , 1912, Francis Dicksee (1853-1928), óleo s/ tela, 223,7 cm x 147,3 cm, col. partic. © Christie's 2021.....	393
Figura 387 - <i>La Ofendida</i> , 1891, Francisco Masriera y Manovens (1842-1902), óleo s/ tela, 54 cm x 41 cm, Museu Nacional del Prado, Madrid (Inv. P006666) © 2021. Museo Nacional del Prado.....	394
Figura 388 – <i>Uma conversa interessante</i> , s.d., Frédéric Soulacroix (1858-1933), óleo s/ tela, 73 cm x 82,5 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.....	394
Figura 389 – <i>Confidências</i> , s.d., Giovanni Boldini (1842-1931), óleo s/ tela, 88,6 cm x 67,8 cm, col. partic., © 2020 Sotheby's.....	395
Figura 390 - <i>Um Último Olhar ao Espelho</i> , s.d., Giovanni Boldini (1842-1931), 34,9 cm x 23,4 cm, col. partic. © 2020 Sotheby's.....	395
Figura 391 - <i>Senhora Elegante com Cabinet Chinês</i> , s.d., Gustave Léonhard de Jonghe (1829-1893), 73,7 cm x 54,6 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	396

Figura 392 – <i>Vaidade</i> , s.d., Gustave Léonhard de Jonghe (1829-1893), óleo s/ madeira, 65 cm x 48,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.	396
Figura 393 - <i>Scène de café</i> , s.d., Henri Gervex /atrib. (1852-1929), óleo s/ tela, 60 cm x 81 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	397
Figura 394 - <i>Scène de bal</i> , s.d., Henri Gervex (1852-1929), pastel s/ papel, 43 cm x 18 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.....	397
Figura 395 - <i>Retrato de Olivia Guedes Penteado</i> , 1911, Henri Gervex (1852-1929), óleo s/ tela, 106 cm x 133 cm, col. partic. © 2021 - LeilaoDeArte.com.....	398
Figura 396 - <i>Le salon littéraire</i> , 1899, Henri Gervex (1852-1929), óleo s/ tela, 82 cm x 101 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	398
Figura 397 – <i>Memories</i> , 1890-1891, Irving Ramsay Wiles (1861-1948), óleo s/ tela, 121,9 cm x 91,4 cm, col. partic. © Christie's 2021.....	399
Figura 398 - <i>At the piano</i> , s.d., Irving Ramsay Wiles (1861-1948), óleo s/ tela, 39,7 cm x 34,6 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	399
Figura 399 - <i>Woman in her dressing room</i> , s.d., Irving Ramsay Wiles (1861-1948), óleo s/ madeira, 35,6 cm x 30,5 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.....	400
Figura 400 - <i>Girl from Martinique</i> , 1910, Irving Ramsay Wiles (1861-1948), óleo s/ tela, 35,6 cm x 25,4 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	400
Figura 401 - <i>The corner table</i> , 1886, Irving Ramsay Wiles (1861-1948), óleo s/ tela, 50,8 cm x 66 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	401
Figura 402 – <i>Cena familiar</i> , s.d., Jans Frans Verhas (1834-1896), óleo s/ madeira, 85 cm x 60 cm, col. partic.....	401
Figura 403 - <i>La poupée japonaise</i> , 1881, Jans Frans Verhas (1834-1896), óleo s/ madeira, 81 cm x 64 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	402
Figura 404 - <i>Le regard provocateur</i> , s.d., Jean Henri Gouweloos (1865-1943), óleo s/ tela, 70 cm x 80 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	402
Figura 405 - <i>Elégante dans un Intérieur</i> , s.d., Jean Henri Gouweloos (1865-1943), óleo s/ tela, 73 cm x 73 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	403

Figura 406 - <i>Mrs. Osler</i> , 1929, John Lavery (1856-1941), óleo s/ tela, 73,6 cm x 60 cm, col. partic. © 2021 Sotheby's.....	403
Figura 407 - <i>Mrs. Rosen's Bedroom</i> , 1926, John Lavery (1856-1941), óleo s/ tela, 63,5 cm x 76,2 cm, col. partic. © 2021 MutualArt Services, Inc.....	404
Figura 408 – <i>Finale</i> , s.d., John Lavery (1856-1941), óleo s/ tela, 86,5 cm x 112 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.....	404
Figura 409 - <i>The Glasgow International Exhibition</i> , 1888, John Lavery (1856-1941), óleo s/ tela, 30,5 cm x 35,6 cm, col. partic. © Christie's 2021.....	405
Figura 410 - <i>Flores cor de rosa</i> , s.d., Joseph Caraud (1821-1905), óleo s/ tela, 73,7 cm x 91,4 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.....	405
Figura 411 - <i>Le maquillage</i> , 1858, Joseph Caraud (1821-1905), óleo s/ madeira, 44,45 cm x 36,83 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	406
Figura 412 – <i>Le gouter</i> , s.d., Jules Alexandre Grün (1868–1934), óleo s/ tela, 60 cm x 73 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	406
Figura 413 – <i>Interior</i> , 1918, Luis Ritman (1889-1963), óleo s/ tela, 81,3 cm x 81,3, col. partic. © Christie's 2021.....	407
Figura 414 - <i>Looking outside</i> , s.d., Luis Ritman (1889-1963), óleo s/ tela, 92,1 cm x 92,1 cm, col. partic. © 2021 Sotheby's.....	407
Figura 415 - <i>Interior</i> , 1912, Luis Ritman (1889-1963), óleo s/ tela, 91,4 cm x 73,7 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	408
Figura 416 - <i>Fin de repas à Kergait</i> , s.d., Lucien Simon (1861-1945), óleo s/ tela, 140 x 190, National Museum, Estocolmo (Inv. NM 1601). © Domínio Público.....	408
Figura 417 - <i>Le petit-déjeuner</i> , s.d., Lucien Simon (1861-1945), óleo s/ tela, 180 cm x 230 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	409
Figura 418 - <i>Le balcon</i> , c. 1908, Lucien Simon (1861-1945), óleo s/ tela, 129 cm x 148,5 cm, Kirklees Museums and Galleries, Huddersfield (Inv. 1983.2176). © Kirklees Council 2021.....	409

Figura 419 - <i>Jovem Senhora Sentada num Sofá</i> , 1887, Mihaly Munkacsy (1844-1900), óleo s/ tela, 115,6 cm x 87 cm, col. partic. © Christie's 2021.....	410
Figura 420 - <i>As Duas Famílias</i> , 1880, Mihaly Munkacsy (1844-1900), óleo s/ tela, 106,5 cm x 150,3 cm, col. partic. © Christie's 2021.....	410
Figura 421 - <i>A Pequena Ladra de Açúcar</i> , 1883, Mihaly Munkacsy (1844-1900), óleo s/ tela, 91,4 cm x 118,1 cm, col. partic. © Christie's 2021.....	411
Figura 422 - <i>No Quarto</i> , 1901, Peter Ilsted (1861-1933), óleo s/ tela, 46,5 cm x 38,7 cm, col. partic. © 1999-2021 Art Renewal Center.....	411
Figura 423 - <i>Tocando Espineta</i> , 1911, Peter Ilsted (1861-1933), mezzotinta colorida, 35 cm x 32 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	412
Figura 424 - <i>La promenade sur l'embarcadère</i> , s.d., Pierre-Georges Jeannot (1848-1934), óleo s/ tela, 60 cm x 73 cm, col. partic. © 2021 meisterdrucke.uk.....	412
Figura 425 - <i>Na Milliner</i> , 1900, Pierre-Georges Jeannot (1848-1934), óleo s/ tela, 50,8 cm x 61 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	413
Figura 426 - <i>La Promenade</i> , c. 1900, Pierre-Georges Jeannot (1848-1934), óleo s/ tela, 38,1 cm x 48,3 cm, col. partic. © 2021 Leighton Fine Art.....	413
Figura 427 - <i>Le balcon</i> , 1905-06, René François Xavier Prinnet (1861-1946), óleo s/ tela, 161,2 cm x 191,7 cm, Musée des Beaux Arts de Caen, Caena (Inv. desconhecido). © Musée des Beaux-Arts de Caen.....	414
Figura 428 - <i>Jeanne Prinnet lendo</i> , c. 1900, René François Xavier Prinnet (1861-1946), óleo s/ tela, 55,3 cm x 46 cm, Galeria Alexis Bordes. 2021 © Alexis Bordes.....	414
Figura 429 - <i>Les joueurs de dames</i> , s.d., René François Xavier Prinnet (1861-1946), óleo s/ tela, 41 cm x 33 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	415
Figura 430 - <i>Asleep</i> , s.d., Robert James Gordon (1845-1932), óleo s/ tela, 74 cm x 59 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	415
Figura 431 - <i>Venice interior</i> , 1899, John Singer Sargent (1856-1925), óleo s/ tela, 66 cm x 83,5 cm, Royal Academy of Arts, Londres (Inv. 03/1387). © Royal Academy of Arts.....	416

Figura 432 - <i>Breakfast table</i> , 1883-1884, John Singer Sargent (1856-1925), óleo s/ tela, 54 cm x 45 cm, Harvard Art Museum, Harvard (Inv. 1943.150). ©2021 President and Fellows of Harvard College.....	416
Figura 433 - <i>A dinner table at night</i> , 1884, John Singer Sargent (1856-1925), óleo s/ tela, 51,4 cm x 68,6 cm, Fine Arts Museums of San Francisco, São Francisco (Inv. 73.12). ©2021 Fine Arts Museums of San Francisco.....	417
Figura 434 – <i>Dando cuerda</i> , 1885-1899, Joaquin Sorolla y Bastida (1863-1923), óleo s/ madeira, 78,8 cm x 58,4 cm, col. partic. © Christie's 2021.....	417
Figura 435 - <i>Madame Blouet jouant le violon</i> , s.d., Alfred Stevens (1823-1906), suporte desconhecido s/ madeira, 27 cm x 22 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	418
Figura 436 - <i>Retrato de uma Jovem</i> , 1906, Alfred Stevens (1823-1906), óleo s/ tela, 35,5 cm x 27 cm, col. partic. © Domínio Público.....	418
Figura 437 - <i>Femme à la poupée japonaise</i> , 1894, Alfred Stevens (1823-1906), óleo s/ tela, 81,3 cm x 65,4 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	419
Figura 438 - <i>The new dress</i> , s.d., Talbot Hughes (1869-1942), óleo s/ tela, 57,2 cm x 41,3 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	419
Figura 439 - <i>The love letter</i> , c. 1895, Talbot Hughes (1869-1942), óleo s/ madeira, 25 cm x 20 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	420
Figura 440 – <i>Phalena</i> , 1920, Carlos Verger Fioretti (1872-1929), óleo s/ tela, 160 cm x 201,5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid (Inv. P007784). © 2021. Museo Nacional del Prado.....	420
Figura 441 - <i>Preparando-se para o Baile</i> , s.d., Viktor Schramm (1865-1929), óleo s/ tela, 112 cm x 83,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	421
Figura 442 - <i>Experimentando Vestidos</i> , 1900, Viktor Schramm (1865-1929), óleo s/ tela, 100 cm x 75,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	421
Figura 443 - <i>Dame in blauem Kleid</i> , s.d., Viktor Schramm (1865-1929), óleo s/ madeira, 68 cm x 58 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.....	422

- Figura 444** - *Interior com Jovem Posando*, s.d., Viktor Schramm (1865-1929), óleo s/ tela, 27,6 cm x 23,75 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 422
- Figura 445** - *Uma Tarde na Varanda*, 1895, Vittorio Matteo Corcos (1859-1933), óleo s/ tela, 149,9 cm x 149,9 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 423
- Figura 446** - *Conversa no Jardim do Luxembourgo*, 1892, Vittorio Matteo Corcos (1859-1933), óleo s/ tela, 171 cm x 140 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 423
- Figura 447** - *Uma Jogadora Elegante*, 1897, Vittorio Matteo Corcos (1859-1933), óleo s/ tela, 108,3 cm x 66 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 424
- Figura 448** - *Yvonne in Montreuil-sur-Mer*, s.d., William Crampton Gore (1871-1946), óleo s/ tela, 76,5 cm x 65 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses..... 424
- Figura 449** - *Interior with the Artist's Wife, Mother, and daughter in the drawing room*, s.d., William Crampton Gore (1871-1946), óleo s/ tela, 56 cm x 47 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 425
- Figura 450** - *1875/The green dress*, 1914, William McGregor Paxton (1869-1941), óleo s/ tela, 91,4 cm x 71,1 cm, col. partic. © 2021 Sotheby's..... 425
- Figura 451** - *The other door*, 1917, William McGregor Paxton (1869-1941), óleo s/ tela, 101,9 cm x 76,8 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 426
- Figura 452** - *Girl with the sea beyond*, 1900-1909, William McGregor Paxton (1869-1941), óleo s/ tela, 76,2 cm x 63,5 cm, col. partic..... 426
- Figura 453** - *By the sea*, c. 1892, William Merritt Chase (1849-1916), óleo s/ tela, 50,8 cm x 86,4 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (Inv. 67.187.123). © 2000–2021 The Metropolitan Museum of Art..... 427
- Figura 454** - *The window: night*, c. 1907, William Orpen (1878-1931), óleo s/ tela, 107 cm x 79 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 427
- Figura 455** – *Sunlight*, c. 1925, William Orpen (1878-1931), óleo s/ tela, 50 cm x 61 cm, National Gallery of Ireland, Dublin (Inv. NGI 957). © 2021 National Gallery of Ireland..... 428

- Figura 456** - *The mirror*, 1900, William Orpen (1878-1931), óleo s/ tela, 50,8 cm x 40,6 cm, TATE, Londres (Inv. N02940). © Tate..... 428
- Figura 457** - *The refugees*, 1901-1905, William Orpen (1878-1931), óleo s/ tela, 63,5 cm x 76,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 429
- Figura 458** – *O convite*, 1897, Władysław Czachórski (1850-1911), óleo s/ tela, 48,3 cm x 71,1 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 429
- Figura 459** - *Um Momento de Descanso*, 1890, Władysław Czachórski (1850-1911), óleo s/ tela, 54, 5 cm x 74,5 cm, col. partic. © 2021 Sotheby's..... 430
- Figura 460** – *A melodia*, 1902, Władysław Czachórski (1850-1911), óleo s/ tela, 35,7 cm x 50,2 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses..... 430
- Figura 461** - *Sun rays, Paula, Berlim*, 1889, Alfred Stieglitz (1864-1946), impressão de sais de platina, 20,32 cm x 25,4 cm, Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth (Inv. P2004.2). ©2021 Amon Carter Museum of American Art..... 431
- Figura 462** - *Mrs. Conde Nast*, 1907, Edward Steichen (1879-1973), impressão de carbono, 29,2 cm x 21 cm, Museum of Modern Art, Nova Iorque (Inv. 553.1960). © 2021 The Museum of Modern Art..... 431
- Figura 463** - *Mulher sentada junto a uma janela*, 1900, Émile Constant Puyo (1857-1933), impressão de pigmentos, 16,2 cm x 22,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 432
- Figura 464** - *Femme à la lampe*, c. 1910, Émile Constant Puyo (1857-1933), impressão de carbono, 24,7 cm x 18,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 432
- Figura 465** - *Senhora com Sombrinha*, 1900, Émile Constant Puyo (1857-1933), impressão de pigmento, 22,2 cm x 17,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 433
- Figura 466** - *Emmeline Stieglitz*, 1907, Frank Eugene (1865-1936), autocromo, 12 cm x 16,6 cm, Art Institute of Chicago, Chicago (Inv. 1952.308). © 2016 Art Institute of Chicago..... 433

- Figura 467** – *Emmy*, 1900-1908, Frank Eugene (1865-1936), impressão de sais de platina, dim. desconhecidas, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (Inv. 1972.633.73). © 2000–2021 The Metropolitan Museum of Art..... 434
- Figura 468** - *Friedel wearing a kimono*, 1911, Frank Eugene (1865-1936), impressão de sais de platina, dim. desconhecidas, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (Inv. 1972.633.158). © 2000–2021 The Metropolitan Museum of Art..... 434
- Figura 469** - *Miss Jones, c*, 1899, Frank Eugene (1865-1936), impressão de sais de platina, 16,6 cm x 11,6 cm, Art Institute of Chicago, Chicago (Inv. 1949.672). © 2016 Art Institute of Chicago..... 435
- Figura 470** - *Mary Sentada numa Cadeira Branca*, c. 1910, Heinrich Kühn (1866-1944), impressão de borracha, 29 cm x 22 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 435
- Figura 471** - *Mary Warner na Encosta de uma Colina*, 1907, Heinrich Kühn (1866-1944), autocromo, 23,9 cm x 17,8 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 436
- Figura 472** - *Nu com Vaso*, 1906, Heinrich Kühn (1866-1944), impressão de sais de platina s/ papel japonês, 30 cm x 24 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 436
- Figura 473** - *Senhora olhando-se ao espelho*, s.d., Heinrich Kühn (1866-1944), impressão de goma, 29,8 cm x 23,9, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 437
- Figura 474** - *Retrato de Senhora*, 1912, Robert Demachy (1859-1936), impressão de bromoil, 21,5 cm x 16,75 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation..... 437
- Figura 475** - *A Illha Feliz*, s.d., Émile Constant Puyo (1857-1933), Boletim Photographico, Ano II, nº 16-17, 1901. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.... 438
- Figura 476** – *O ramalhete branco*, s.d., Émile Constant Puyo (1857-1933), Ano II, nº 19, 1901. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa..... 438



Figura 1 – *Portrait de famille*, c. 1858-1867, Edgar Degas (1834-1917), óleo s/ tela, 200 cm x 250 cm, Musée d'Orsay, Paris (Inv. RF 2210). © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay), Fot. Hervé Lewandowski.



Figura 2 – Salão da habitação de D. Sarah Marques, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 150, 1909. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 3 – Sala de recepção em casa do sr. Domingos Briffa, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 215, 1910. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 4 – *La toilette*, 1898, Marie Louise Catherine Breslau (1856-1927), óleo s/ tela, 62,9 cm x 65,7 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 5 – Anúncio referente a loja de espartilhos e cintas, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 569, 1917. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.

<p>CURA RADICAL DOS Sinaes de Bexigas</p> <p><i>por mais antigos que sejam. Sendo recentes a cura é muito rapida; começando o tratamento logo que a doença se manifesta o doente levanta-se sem o menor vestigio de cicatriz consultando</i></p> <p>Madame Campos <small>Laurada pela Escola Superior de Farmacia da Universidade de Coimbra</small> <i>Descontos aos revendedores</i></p>	<p>RUGAS <small>(dos olhos, rosto, pescoço e mãos)</small> TRATAMENTO EFICAZ <i>Melhoras sensiveis em 8 dias</i></p> <p>SARDAS E MANCHAS DA PELE <small>Tiram-se em 8 dias, pelo processo de descamação</small></p> <p><i>Só n'este consultorio de</i> Beleza as senhoras devem comprar os seus productos e fazer os seus tratamentos de estica, por ser a unica em Portugal onde se fazem todos os tratamentos da pele com a maxima seriedade, imensos atestados á disposição das clientes.</p>
<p>DIRECTORA DA Academia Scientifica de Beleza AVENIDA, 23 LISBOA — Resposta mediante estampilha — Tele ³⁶⁴¹ _{GRUPO BELEZA}</p>	

Figura 6 – Anúncio referente a tratamentos de antienvhecimento, *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 774, 1920. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 7 – *Modelos fotografadas com indumentárias elegantes, Ilustração, Ano II, nº 26, 1927.* © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.

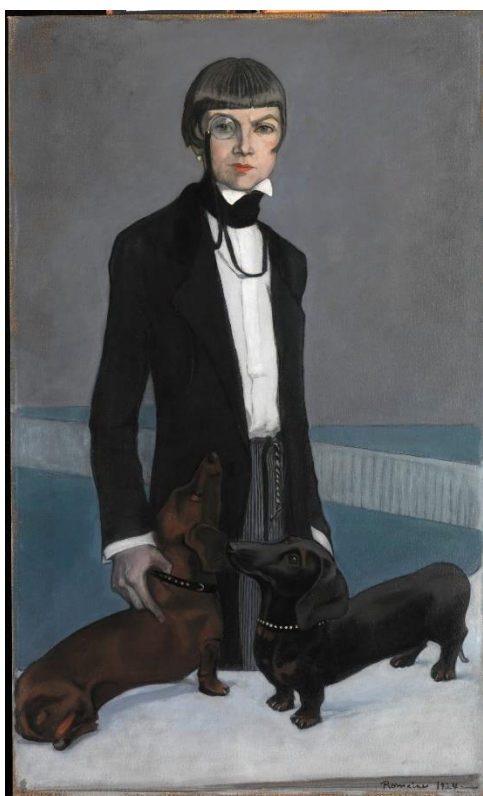


Figura 8 – *Una, Lady Troubridge, 1924, Romaine Brooks (1874-1970), óleo s/ tela, 127,3 cm x 76,4 cm, Smithsonian American Art Museum, Washington D. C., (Inv. 1966.49.6).* © Domínio Público.



D. Aida no seu atelier.

Figura 9 – Retrato de Aida Emília dos Santos, *Vida Artística*, Ano I, nº 22, 1911. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Ellas votam; elles tratam dos bebés, esfregam a casa e lavam a loiça... Inconvenientes do progresso!...

Figura 10 – *O Voto das mulheres*, s.d., *O Zé*, Ano III, nº 85, 1912. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.

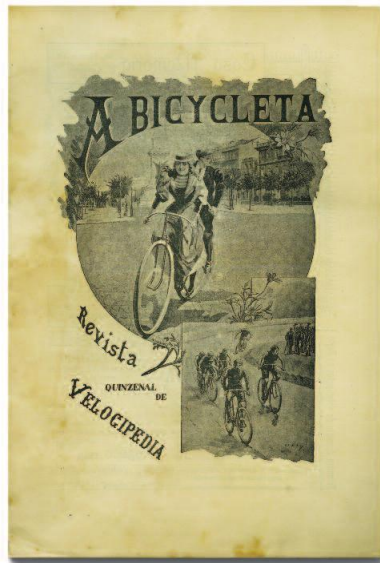


Figura 11 – Capa de periódico A Bicycleta, *A Bicycleta: Revista Quinzenal de Velocipedia*, Ano I, nº 1, 1895. © 2021 Livraria Campos Trindade.



Figura 12 – *Burocracia feminina*, s.d., Stuart Carvalhais (1887-1961), *A Sátira*, Ano I, nº 1, 1911. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 13 – *Confusão de Sexos...*, s.d., Emmerico Nunes (1888-1968), *O Espectro*, Ano I, nº 3, 1925. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.

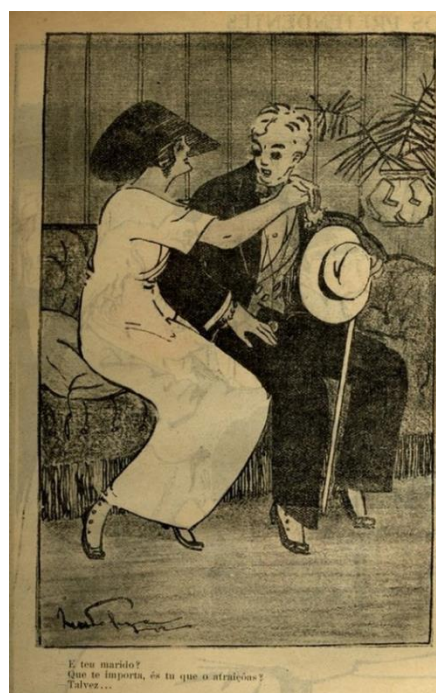


Figura 14 – S/ título, s.d., *A Bomba*, Ano I, nº 5, 1912. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.

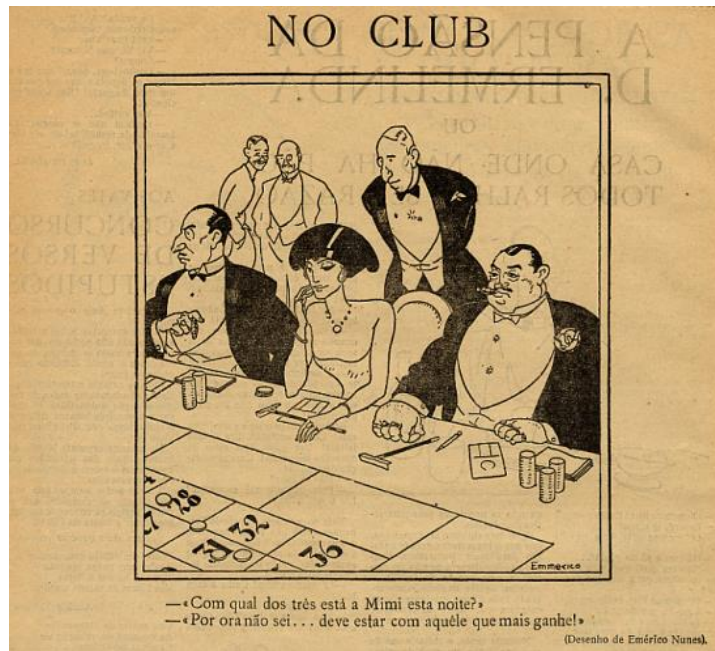


Figura 15 – *No Club*, s.d., Emmerico Nunes (1888-1968), *O Riso d'a vitória: quinzenário humorístico*, Ano I, nº 9, 1920. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 16 – Retrato de Romaine Brooks, c. 1910, Perou (?-?), Romaine Brooks papers, Caixa 5, Pasta 6, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C., ©2021 Archives of American Art, Smithsonian Institution, Smithsonian Institution.



Figura 17 – S/ título, s.d., s.a., in Maria João Lello Ortigão de OLIVEIRA, *Aurélia de Sousa em Contexto: Cultura artística no fim de século*, Tese de doutoramento em Belas-Artes apresentada na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, 2002, p. 16.



D. OLGA MORAIS SARMENTO DA SILVEIRA

Figura 18 – Olga Morais Sarmiento da Silveira, *Latina*, Ano II, nº 9, 10 de Março de 1910.



Figura 19 – D. Carolina Michäelis de Vasconcelos com seus netos mais velhos, Manuel e Joaquim Ernesto, 1911, Magalhães e C.^a, *Lusitania: Revista de estudos portugueses*, Vol. X, Fascículo X, 1927. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 20 – *A Moda*, s.d., Jorge Barradas (1894-1971), *O Riso d'a vitória: quinzenário humorístico*, Ano I, nº 1, 1912. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 21 – Outros Tempos, s.d., Jorge Barradas (1894-1971), *O Riso d'a vitória: quinzenário humorístico*, Ano I, nº 3, 1912. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 22 – *Reading “Le Figaro”* (portrait of the mother of the artist), 1878, Mary Cassatt (1843-1926), óleo s/ tela, 104 cm x 83,7 cm, col. partic. © 2021 Norman Rockwell Museum.



Figura 23 – *Children in a Garden (The Nurse)*, 1878, Mary Cassatt (1843-1926), óleo s/ tela, 65,4 cm x 80,97 cm, Museum of Fine Arts, Houston, (Inv. 2001.471) © 2019 The Museum of Fine Arts, Houston.



Figura 24 – *Mother and child (A goodnight hug)*, 1880, Mary Cassatt (1843-1926), pastel s/ papel, 42 cm x 61 cm, col. partic. © 2021 Sotheby's.



Figura 25 – Mary Van Poole Scrapbook, 1908-1912, University of North Carolina, Greensboro, (Cota MSS304.001.001), p. 9. © 2018. UNC Greensboro. Transcrição: Miss Jamison 1910; Miss Case; Miss Robinson; Miss Ruena D. West; Passaic, N. J.; Miss McNaughten; Miss Bagby; Miss Parker; Miss West's table 1908-1909: Nell McLendon, Lena Huther, Ollie Bacon, Helen Howard, Mamie Barnes, Mary Van Poole, Bina Garvey, Bertha and Annie Stanbury.



Figura 26 - Mattie L. Griffin Scrapbook, 1896-1897, University of North Carolina, Greensboro, (Cota MSS294.001.001), p. 82. © 2018. UNC Greensboro. Transcrição: Got this from (?) Candy S. Kitchen.



Figura 27 – *Frances Hope Purdon Leavitt Scrapbook, 1901-1910, Barnard Archives & Special Collections, Nova Iorque, (sem cota), p. 33. © 2021 Barnard College | Columbia University.*



Figura 28 – s/ título, 1886, Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), técnica desconhecida, *Álbum de autógrafos (escritos e desenhos) de D. Maria Amélia de Carvalho, condessa de Burnay (1847-1924), 18 cm x 27,5 cm x 5 cm (álbum), col. partic. © Cabral Moncada Leilões.*



Figura 29 – S/ título, s.d., D. Carlos, Duque de Bragança (1863-1908), técnica desconhecida, Álbum de autógrafos (escritos e desenhos) de D. Maria Amélia de Carvalho, condessa de Burnay (1847-1924), 18 cm x 27,5 cm x 5 cm (álbum), col. partic. © Cabral Moncada Leilões.



Figura 30 - *Mattie L. Griffin Scrapbook*, 1896-1897, University of North Carolina, Greensboro, (Cota MSS294.001.001), p. 32. © 2018. UNC Greensboro. Transcrição: Give us a mother, - and we'll go home, we are the girls from (?) that do the harm. Originated mon. March. 29th '97.

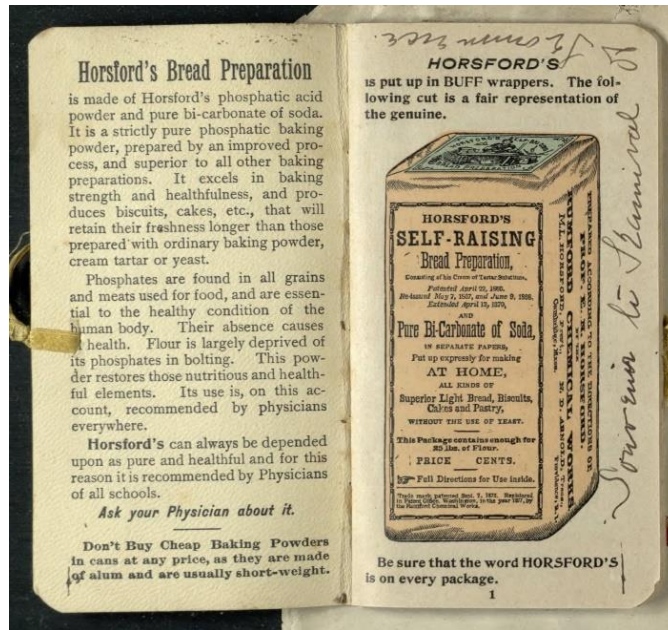


Figura 31 - *Mattie L. Griffin Scrapbook*, 1896-1897, University of North Carolina, Greensboro, (Cota MSS294.001.001), p. 8. © 2018. UNC Greensboro.

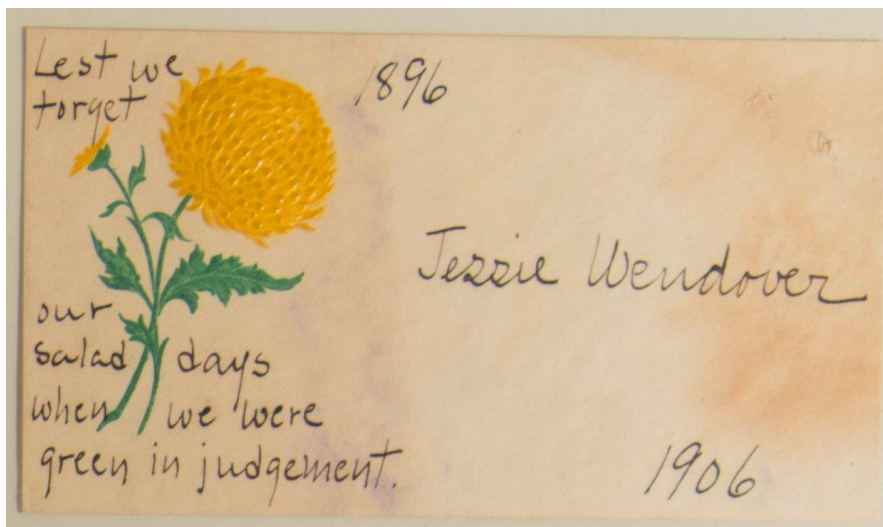


Figura 32 – *Jessie May Wendover Scrapbook*, 1892-1896, Barnard Archives & Special Collections, Nova Iorque, (sem cota), p. 526. © 2021 Barnard College | Columbia University. Transcrição: Lest we Forget our salad days when we were green in judgement; 1896; Jessie Wendover; 1906.



Figura 33 – *Domestic Happiness*, 1849, Lilly Martin Spencer (1822-1902), óleo s/ tela, 140,3 x 116,2 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit (Inv. 34.274). © 2021 Detroit Institute of Arts.



Figura 34 – *La bestia humana*, 1897, Antonio Fillol Granel (1870-1930), óleo s/ tela, 190 cm x 280 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid (Inv. P007167). © 2021. Museo Nacional del Prado.



Figura 35 – *Processos de “varejo”*, s.d., *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 650, 1918. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 36 – *Vaidade*, 1913, Angelina Agostini (1888-1973), óleo s/ tela, 73,5 cm x 78,5 cm, Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (Inv. desconhecido). © 2015. Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 37 – *Indiana de Damão*, 1944, Fausto Sampaio (1893-1956), óleo s/tela, 80 cm x 65 cm, Museu de Arte de Macau (Inv. desconhecido) © Instituto Cultural.



Figura 38 – *Roses and Lillies*, 1897, Mary Fairchild MacMonnies (1858-1946), óleo s/ tela, 133 cm x 176 cm, Musée des Beaux-Arts de Rouen, Ruão (Inv. 1903.2.1). © Domínio Público.



Figura 39 – *In the lodge*, 1878, Mary Cassatt (1843-1926), óleo s/ tela, 81,28 cm x 66,04 cm, Museum of Fine Arts, Boston (Inv. 10.35) © 2021 Museum of Fine Arts, Boston.

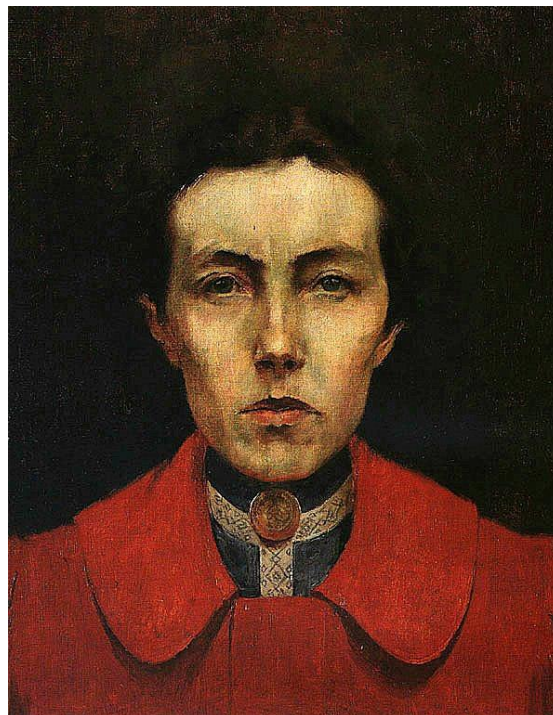


Figura 40 – *Auto-retrato*, 1900, Aurélia de Sousa (1866-1922), óleo s/ tela, 45,6 cm x 36,4 cm, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (Inv. 878 Pin MNSR). © DGPC, Fot. Manuel Palma.

Obras de artistas femininas nacionais que compõem a base de dados



Figura 41 – *Estudo*, s.d., Adelaide Joice (?-?), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 379, 1913. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.

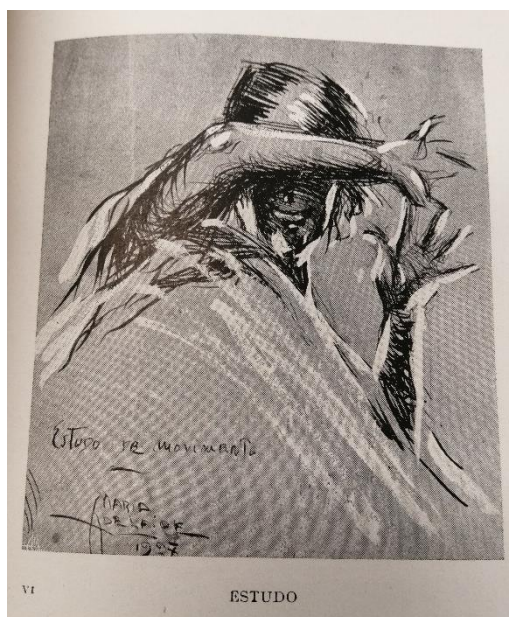


Figura 42 – *Estudo de Movimento*, 1929, Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985), dim. desconhecidas, pena s/ papel, loc. desconhecida.



Figura 43 – *Lendo*, s.d., Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 167, 1909. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 44 – *Primeiros cuidados*, s.d., Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 379, 1913. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 45 – *S/ título*, s.d., Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985), óleo s/ tela, dim. desconhecidas, loc. desconhecida.



Figura 46 – *Sonata “Mozart”*, s.d., Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 431, 1914. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.

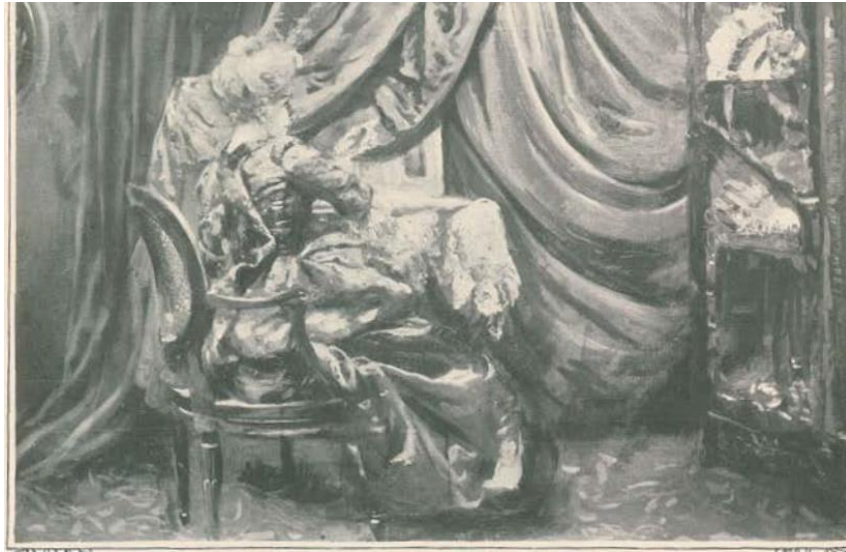


Figura 47 – *Tempos Antigos*, s.d., Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 226, 1910. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.

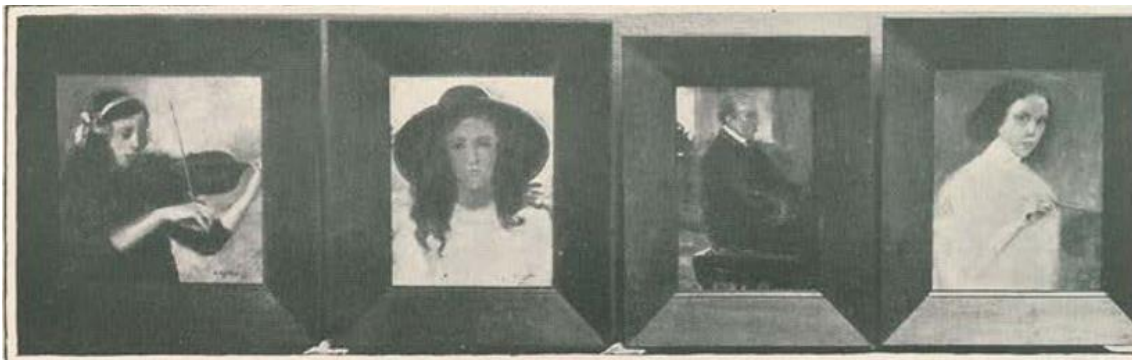


Figura 48 – *Estudos*, s.d., Alice Rey Colaço (1892-1978), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 226, 1910. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 49 – Retrato de M. A. C. F., s.d., Alice Rey Colaço (1892-1978), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 370, 1910. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 50 – *À sombra*, 1900-1910, Aurélia de Sousa (1866-1922), óleo s/ tela, 46,5 cm x 65,5 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. DEP_EXT204242 116). © DGPC, Fot. Carlos Monteiro.

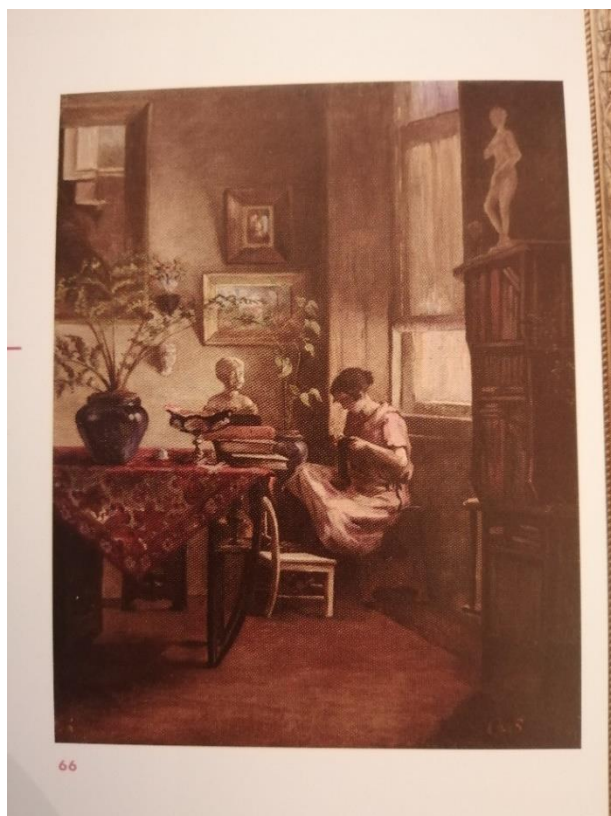


Figura 51 – *Cena de interior*, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), óleo s/ tela, 40 cm x 51 cm, col. partic.



Figura 52 – *Femme qui passe*, c. 1900, Aurélia de Sousa (1866-1922), grafite s/ papel, dim. desconhecidas, col. José Caiado de Sousa.



Figura 53 – *Interior*, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), óleo s/ tela, 52 cm x 45,5 cm, col. partic.

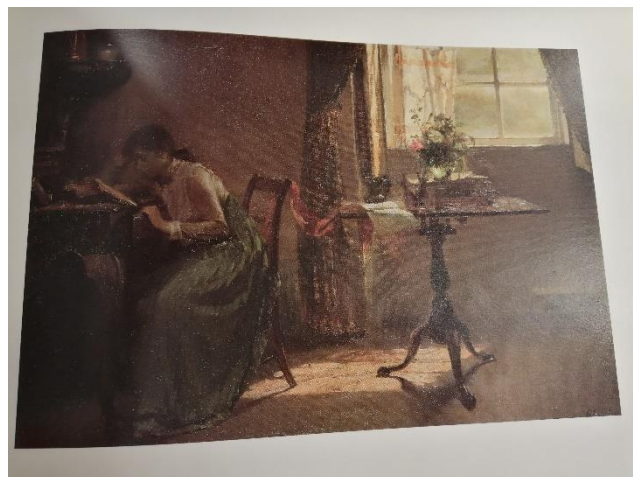


Figura 54 – *Lendo*, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), óleo s/ tela, 30,5 cm x 44,5 cm, col. partic.



Figura 55 – Meninas, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), óleo s/ tela, 39,5 cm x 31 cm, col. partic.



Figura 56 – No jardim, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), óleo s/ tela, 31 cm x 46,5 cm, col. partic.



Figura 57 – *O vestido verde*, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), óleo s/ tela, dim. desconhecidas, loc. desconhecida.



Figura 58 – *Retrato de Sofia de Sousa*, s. d., Aurélia de Sousa (1866-1922), óleo s/ tela, 100 cm x 81 cm, Col. Câmara Municipal de Matosinhos, Porto (Inv. 430).

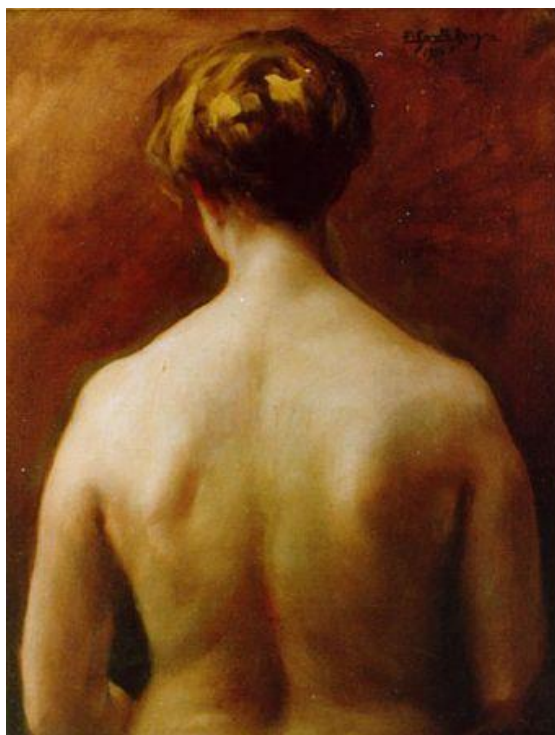


Figura 59 –Nu, 1910, Emília Santos Braga (1867-1950), óleo s/tela, 72,2 cm x 56 cm, Museu José Malhoa, Caldas da Rainha (Inv. Pin 25). © DGPC, Fotog. José Pessoa, 2005.



Figura 60 – Fumadora de ópio, s.d., Emília Santos Braga (1867-1950), Ilustração Portuguesa, 2ª Série, nº 379, 1913. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 61 – Retrato de Aida Santos, s.d., Emília Santos Braga (1867-1950), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 118, 1908. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 62 – Rosalia dos Santos, s.d., Emília Santos Braga (1867-1950), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 118, 1908. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 63 – *Senhora fumando*, s.d., Emília Santos Braga (1867-1950), suporte desconhecido, dim. desconhecidas, loc. desconhecida.



Figura 64 – *Vaidade*, s.d., Emília Santos Braga (1867-1950), óleo s/ tela, 65 cm x 50 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 1447). © DGPC, Fot. Estúdio Novais, 1975.



Figura 65 – Violoncelista, s.d., Filomena Freitas (1878-1939), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 431, 1914. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 66 – Cigana, s.d., Filomena Freitas (1878-1939), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 379, 1913. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 67 – Retrato, s.d., Filomena Freitas (1878-1939), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 268, 1911. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 68 – Retrato, s.d., Filomena Freitas (1878-1939), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 268, 1911. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 69 – *Ao sol*, s.d., Helena Roque Gameiro (1895-1986), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 724, 1920. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 70 – *Auto-retrato com a família na Foz do Arelho*, 1916, Raquel Roque Gameiro (1889-1970), aguarela, dim. desconhecidas, col. partic.



Figura 71 – *S/ título*, s.d., Mâmia Roque Gameiro (1901-1996), *Eva*, Ano XVIII, nº 169, 1932. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 72 – *Estudo*, s.d., Maria A. Pires Chaves (1892-1979), *Alma Nova*, 2ª Série, nº 19, 1916. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 73 – *A carta*, 1926, Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996), óleo s/ madeira, 45,7 cm x 29 cm, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (Inv. 548). © DGPC.



Figura 74 – *À hora do chá*, 1930, Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996), óleo s/ tela, 57 cm x 68 cm, col. partic.



Figura 75 – *A leitura*, 1925, Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996), óleo s/ tela, 49 cm x 36 cm, col. partic.



Figura 76 – *A preterida*, 1926, Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996), óleo s/ tela, 66 cm x 51 cm, col. partic.



Figura 77 – *Castelos no ar*, 1928, Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996), óleo s/ tela, 51, 5 cm x 67 cm, col. partic.



Figura 78 – *Retrato de Maria Manuela de Sousa Campeão Gouveia*, c. 1936, Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996), óleo s/ tela, 40 cm x 30,5 cm, col. partic.



Figura 79 – *No Rio Nabão (esboço)*, 1929, Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996), óleo s/ tela, 32,5 cm x 40,5 cm, col. Mário Soares.



Figura 80 – *Praia com figura*, s.d., Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996), óleo s/ tela, 21 cm x 23 cm, col. partic. © 2021 MutualArt Services, Inc.



Figura 81 – *Retrato de senhora*, s.d., Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996), óleo s/ tela, 60 cm x 49 cm, col. partic.



Figura 82 – *Cabeça*, s.d., Milly Possoz (1888-1968), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 413, 1914. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 83 – *Entre amigas*, s.d., Milly Possoz (1888-1968), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 370, 1913. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 84 – *Figuras num jardim*, s.d., Milly Possoz (1888-1968), *Alma Nova*, 3ª Série, nº 2, 1922. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 85 – S/ título, s.d., Ofélia Marques (1902-1952), técnica mista s/ papel, 21,5 cm x 16,5 cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. DP629). ©2021 Calouste Gulbenkian Foundation.



Figura 86 - S/ título, s.d., Ofélia Marques (1902-1952), técnica mista s/ papel, 29,1 cm x 22,4 cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. DP626). ©2021 Calouste Gulbenkian Foundation.



Figura 87 - S/ título, s.d., Ofélia Marques (1902-1952), técnica mista s/ papel, 27 cm x 21,2 cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. DP641). ©2021 Calouste Gulbenkian Foundation.



Figura 88 - Bilhete postal de Boas Festas "Ceia de Natal", s.d., Raquel Roque Gameiro (1889-1970), aguarela s/ papel, 21 cm x 30 cm, Fundação Portuguesa das Comunicações, Lisboa (Inv. FP693). © 2018 Fundação Portuguesa das Comunicações.



Figura 89 – À hora do chá, 1919, Raquel Roque Gameiro (1889-1970), aguarela s/ cartão, 39,5 cm x 37,3 cm, Col. Telo de Morais, Coimbra (Inv. 142P). © 2021. Câmara Municipal de Coimbra.



Figura 90 – Maria da Saudade, 1930, Raquel Roque Gameiro (1889-1970), suporte desconhecido, dim. desconhecidas, loc. desconhecida.



Figura 91 – *Senhora com sombrinha*, 1910, Raquel Roque Gameiro (1889-1970), aguarela sobre papel, 25 cm x 12,5 cm, col. partic. © Cabral Moncada Leilões.



Figura 92 – *Menina a ler à janela*, s.d., Helena Roque Gameiro (1895-1986), suporte desconhecido, dim. desconhecidas, col. partic.



Figura 93 – *O atelier da casa*, c. 1910, Raquel Roque Gameiro (1889-1970), suporte desconhecido, c. 24,3 cm x 31,3 cm, loc. desconhecida.



Figura 94 – *Retrato*, s.d., Raquel Roque Gameiro (1889-1970), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 301, 1911. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 95 – *Pensativa*, s.d., Rita Santos Silva (?-?), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 269, 1911. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 96 – *Retrato de Madame Souarez*, s.d., Sara Lamarão Bramão (1870- ?), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 431, 1914. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 97 – Retrato de Maria Isabel Bramão, s.d., Sara Lamarão Bramão (1870- ?), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 379, 1913. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 98 – *De castigo*, 1901-1960, Sofia de Sousa (1870-1960), óleo s/ tela, 38 cm x 46 cm, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (Inv. 1067PIN). © DGPC, Fot. Arnaldo Soares, 1992.



Figura 99 – *Espiga ao sol*, s.d., Sofia de Sousa (1870-1960), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 383, 1913. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 100 – *Retrato de Joana Santos*, s.d. Virgínia Santos Avelar (1868-1960), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 167, 1909. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 101- *Portrait a jeune fille*, s.d., Viscondessa de Sistelo (1853-?), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 375, 1913. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 102 – *La réponse*, s.d., Viscondessa de Sistelo (1853-?), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 168, 1909. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 103 – *Sous les Pommiers*, s.d., Viscondessa de Sistelo (1853-?), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 327, 1912. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 104 – *Pensando*, s.d., Hebe Gonçalves Gomes (?-?), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 724, 1920. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 105 – *S/ título*, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), negativo de vidro, dim. desconhecidas, col. partic.



Figura 106 - *S/ título*, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), negativo de vidro, dim. desconhecidas, col. partic.



Figura 107 - S/ título, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), negativo de vidro, dim. desconhecidas, col. partic.



Figura 108 – S / título, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), negativo de vidro, dim. desconhecidas, col. partic.



Figura 109 - S / título, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), negativo de vidro, dim. desconhecidas, col. partic.



Figura 110 - S / título, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), negativo de vidro, dim. desconhecidas, col. partic.



Figura 111 - S / título, s.d., Aurélia de Sousa (1866-1922), negativo de vidro, dim. desconhecidas, col. partic.



Figura 112 - *Sofia de Sousa ladeada por Luisa e Helena*, s. d., Aurélia de Sousa / atrib. (1866-1922), suporte desconhecido, 17,5 cm x 12,5 cm, Casa Museu Marta Ortigão Sampaio / Câmara Municipal do Porto, Porto (s/ n° inv.). © Câmara Municipal do Porto 2021.



Figura 113 – *A primeira educação da criança nos seus diferentes períodos, s.d.*, Eliza A. Bobone (?-?), Branco & Negro, Ano II, nº 88, 1897. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 114 - *Retrato feminino, 1930-195-*, Helena Corrêa de Barros (1910 – 2000), Negativo de gelatina e prata em acetato de celulose, 35 mm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota HCB002388). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 115 – S/ título, in Album de fotografias em Portugal e Viagens na europa, 1834-1938, Helena Corrêa de Barros (1910 – 2000), papel, 240 mm x 330 mm (álbum), Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota HCB000327). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 116 - S/ título, in Album de fotografias em Portugal e Viagens na europa, 1834-1938, Helena Corrêa de Barros (1910 – 2000), papel, 240 mm x 330 mm (álbum), Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota HCB000336). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 117 – *Maria de Magalhães*, s.d., Margarida Relvas (1837-1887), suporte desconhecido, 171 cm x 114 cm, col. Fundação Casa de Mateus, Golegã (Cota PT SICM SBA-01-03).



Figura 118 – Retrato, s.d., Margarida Relvas (1837-1887), carte de visite, dim. desconhecidas, col. partic.



Figura 119 - Retrato, s.d., Margarida Relvas (1837-1887), cabinet, 11,5 x 17 cm, col. partic.



Figura 120 – S/ título, c.1882-88, Maria Eugénia Ruya Campos (c. 1843-1917), carte de visite, 7,8 cm x 10,5 cm, col. histórica LUPA.



Figura 121- S/ título, c. 1882-88, Maria Eugénia Ruya Campos (c. 1843-1917), carte de visite, 7,1 cm x 11,2 cm, col. histórica LUPA.



Figura 122 – S/ título, c. 1882-88, Maria Eugénia Ruya Campos (c. 1843-1917), cabinet, 9 cm x 13 cm, col. partic.



Figura 123 – Grupo, s.d., Maria Romana Henriques Gonçalves (?-?), *Boletim Photographico*, Ano VIII, Nº 85, 1907. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 124 – *O Livro de bebê*, s.d., Raquel Roque Gameiro (1889-1970), *Ilustração*, Ano II, nº 38, 1927. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Obras de artistas masculinos nacionais que compõem a base de dados



Figura 125 – *A mesa do chá*, 1925, Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ tela, 73 cm x 60,5 cm, col. partic.



Figura 126 – *A minha família*, s. d., José Júlio de Sousa Pinto (1856-1939), óleo s/ madeira, 16 cm x 22 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 2217). © DGPC, Fot. Arnaldo Soares, 1994.

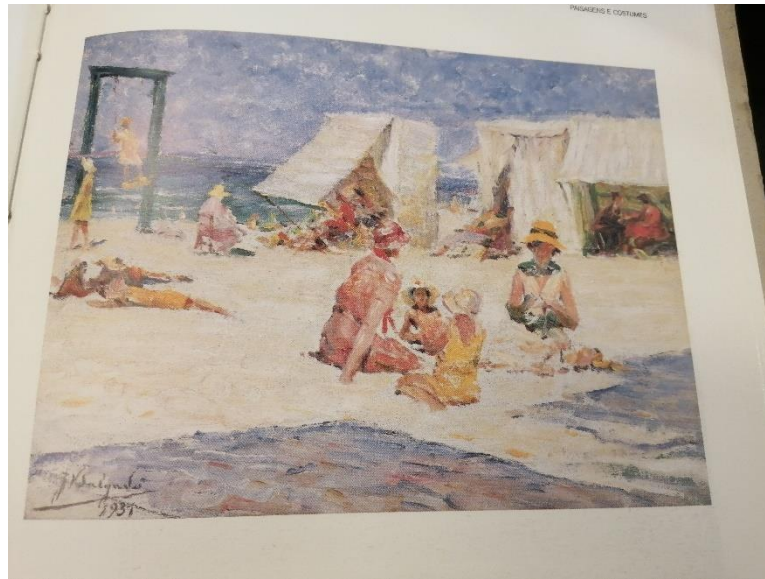


Figura 127 – A praia de Leça, 1931, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ cartão, 30 cm x 39,5 cm, col. partic.

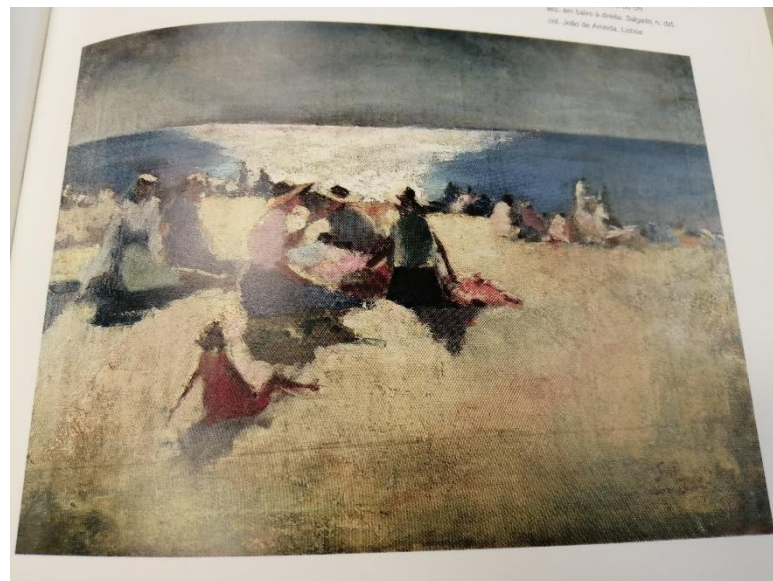


Figura 128 – A praia, s.d., Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 60,5 cm x 50 cm, col. João de Almeida, Lisboa.



Figura 129 - *O serão*, s.d., António Ramalho (1859-1916), suporte desconhecido, dim. desconhecidas, loc. desconhecida.



Figura 130 – *As jogadoras de cartas*, s.d., José Júlio de Sousa Pinto (1856-1939), óleo s/ tela, 40 cm x 32,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 131 – *Cena de interior*, s.d., Abel Manta (1888-1982), óleo s/ tela, 51 cm x 62 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.

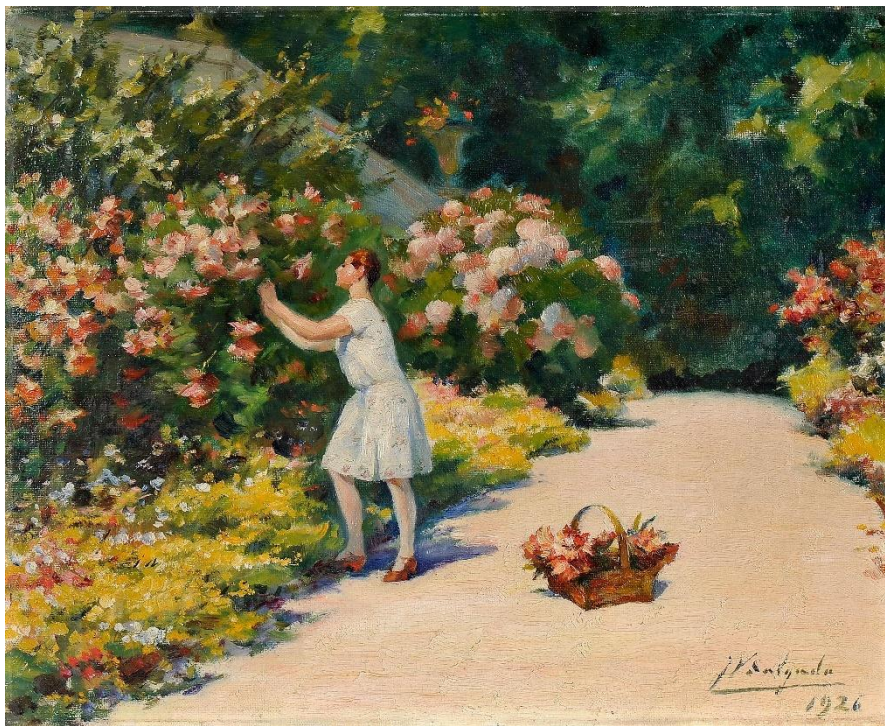


Figura 132 – *Colhendo flores*, 1926, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 33 cm x 40,5 cm, col. partic. © 2021 MutualArt Services, Inc.



Figura 133 – *Concerto de amadores*, 1882, Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), óleo s/ tela, 220 cm x 300 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 498). © DGPC, Fot. José Pessoa, 2007.

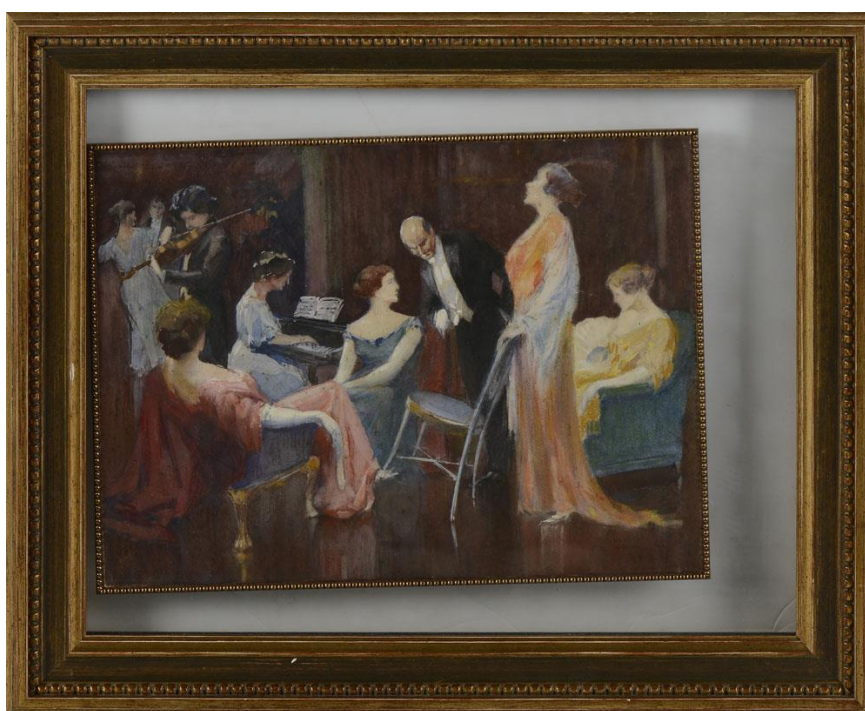


Figura 134 – *Concerto*, s.d., Carlos Bonvalot (1893-1934), técnica mista s/ papel, 27 cm x 36,5 cm, col. partic.



Figura 135 – *Convite à valsa*, 1880, Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), óleo s/ cartão, 26 cm x 21,5 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 926). © DGPC, Carlos Monteiro, 1998.



Figura 136 – *O patriotismo*, s.d., Rafael Bordalo Pinheiro (1847-1905), *A Paródia*, Vol. II, nº 40, 1900. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 137 – *Efeito de Luz*, 1914, Adriano Sousa Lopes (1879-1944), óleo s/ tela, 74 cm x 55 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 304). © DGPC, Fot. Arnaldo Soares, 1993.



Figura 138 – *Figuras na praia*, s.d., Marques de Oliveira (1853-1927), óleo s/ tela, 29,5 cm x 42 cm, col. partic. © 2021 MutualArt Services, Inc.



Figura 139 – *Gerânios e Malmequeres*, s.d., Carlos Reis (1863-1940), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 360, 1913. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 140 – *Hortenses*, 1923, José Malhoa (1855-1933), óleo s/ madeira, 79 cm x 99 cm, col. partic.

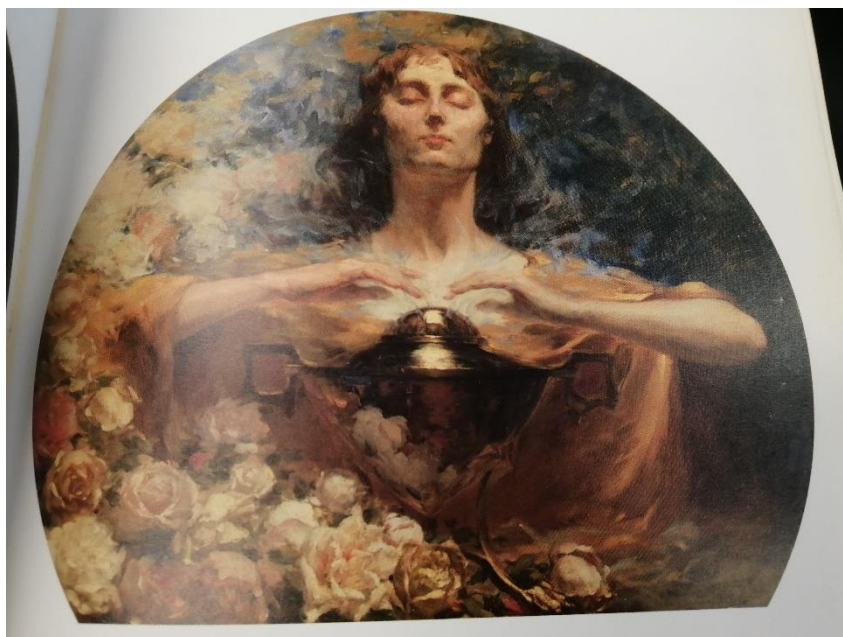


Figura 141 – *Inspiração*, 1917, Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ tela, 80 cm x 100 cm, col. partic.



Figura 142 – *Interior com figuras*, s.d., Severo Portela Júnior (1898-1985), óleo s/ platex, 44 cm x 53 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 143 – *Interior*, 1914, Eduardo Viana (1881-1967), óleo s/ tela, 100 cm x 81 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 184). © DGPC, Fot. Manuel Palma, 1991.



Figura 144 – *Interior*, 1884, Marques de Oliveira (1853-1927), óleo s/ tela, 79,2 cm x 101,6 cm, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (Inv. 79 PIN CMP/ MNSR). © DGPC, Fot. José Pessoa, 1995.



Figura 145 – *Intimidade/ A Melancia*, 1916, Carlos Reis (1863-1940), óleo s/ tela, 120 cm x 150 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.



Figura 146 – *Juventude/ Tomando chá*, 1923, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 140 cm x 110 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.

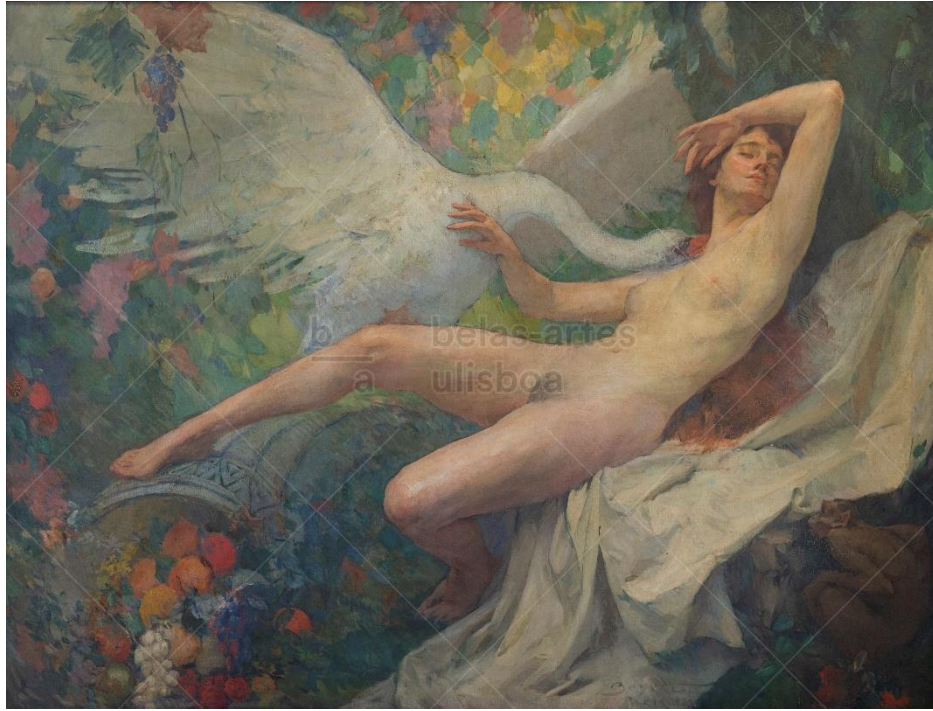


Figura 147 – *Leda e o cisne*, 1921, Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ tela, 168 cm x 220 cm, col. de pintura da Faculdade de Belas Artes de Lisboa, Lisboa (Inv. FBAUL/3923/P).



Figura 148 – *Leitura de uma carta*, 1874, Alfredo Keil (1850-1907), óleo s/ tela, 92 cm x 73 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 455). © DGPC, Fot. Luísa Oliveira, 2010.



Figura 149 – *Maria*, 1918, Carlos Bonvalot (1893-1934), aguarela s/ papel, 26,5 cm x 21,5 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 441). © DGPC, Fot. Luísa Oliveira, 2016.



Figura 150 – *Melancolia*, 1917, Carlos Bonvalot (1893-1934), técnica mista s/ papel, 40 cm x 26,5 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 328). © DGPC, Fot. Luísa Oliveira, 1995.

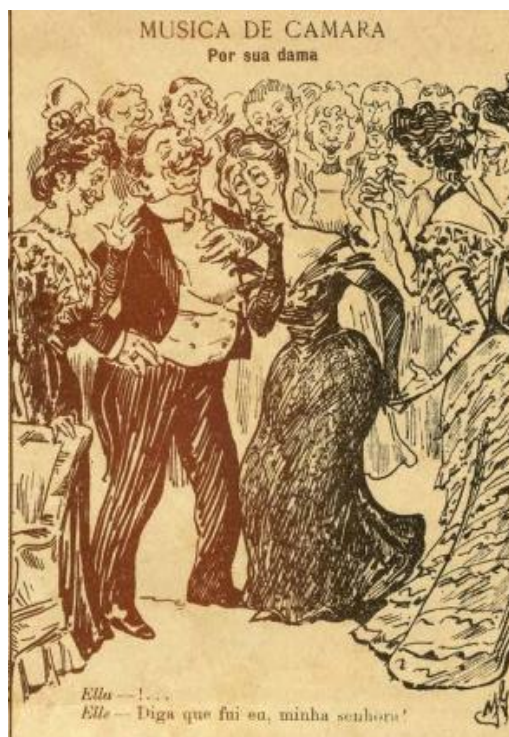


Figura 151 – *Música de câmara*, s.d., Rafael Bordalo Pinheiro (1847-1905), *A paródia*, Vol. II, nº 40, 1900. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 152 – *Na cremerie*, 1901, Tomás Leal da Câmara (1876-1948), aguarela s/ papel, 35,5 cm x 35,5 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 1277). © DGPC, Fot. Luísa Oliveira, 2001.



Figura 153 – Na exposição industrial, s.d., Rafael Bordalo Pinheiro (1847-1905), O António Maria, 2ª Série, nº 368-392, 1893. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.

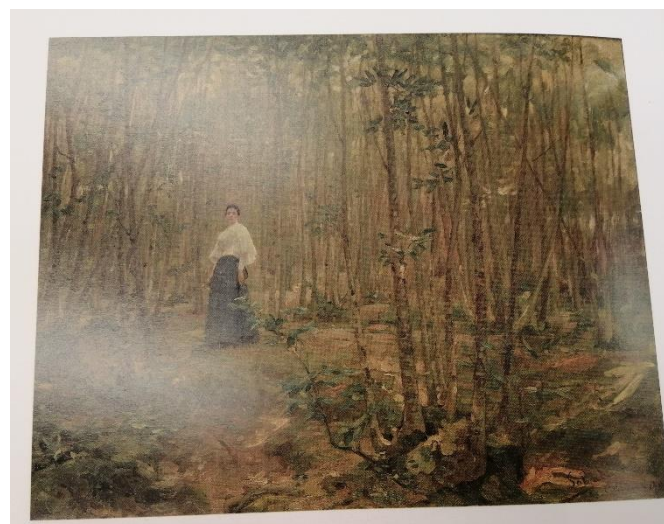


Figura 154 – No castanhal, 1895, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 65,5 cm x 81,5 cm, col. Maria da Conceição Veloso Salgado, Lisboa.

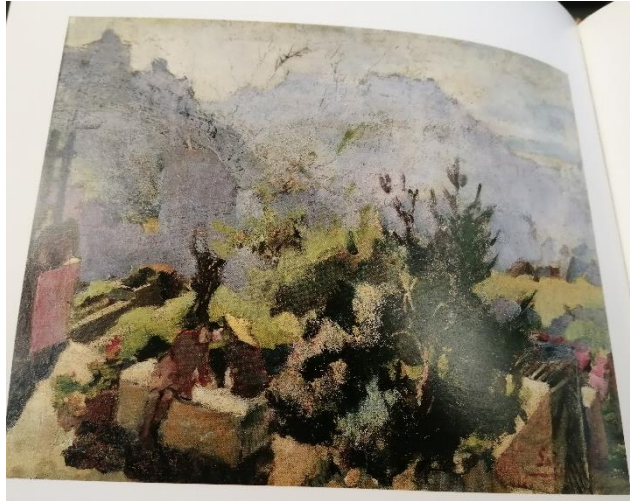


Figura 155 – *No jardim*, s.d., Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 62,5 cm x 77 cm, col. João de Almeida, Lisboa.

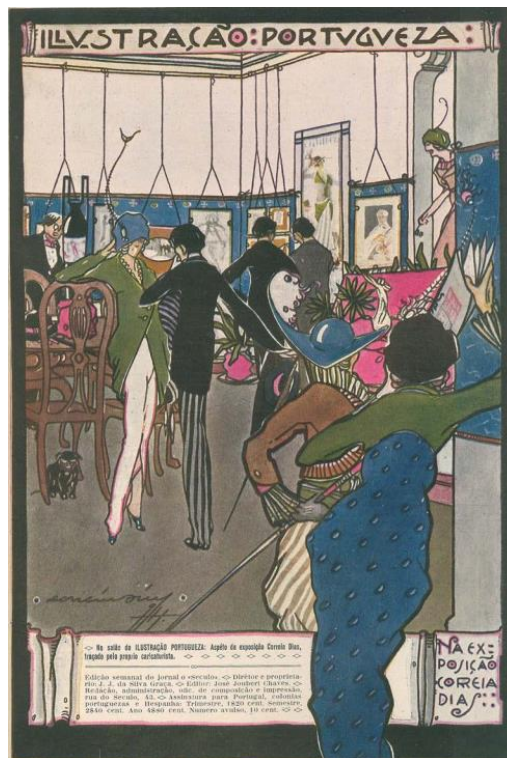


Figura 156 – *No Salão da Ilustração Portuguesa*, s.d., Fernando Correia Dias (1892-1935), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 423, 1914. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.

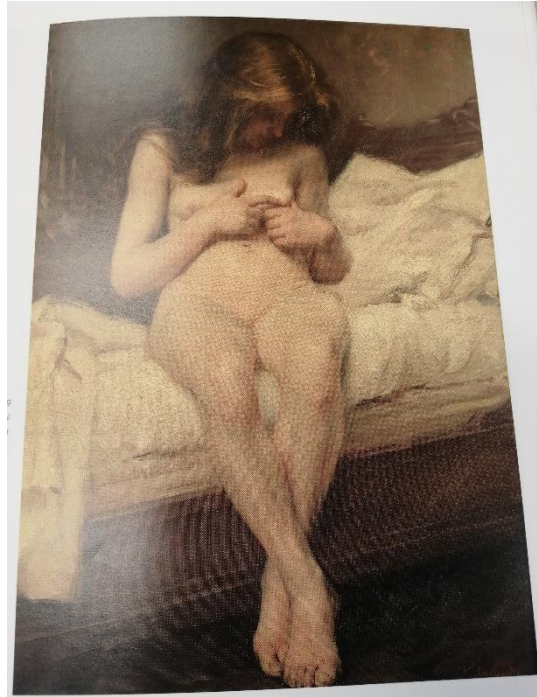


Figura 157 – *Núbil*, 1893, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 91,5 cm x 65 cm, col. Maria da Conceição Veloso Salgado, Lisboa.



Figura 158 – *O pintor e a modelo*, 1909, Emmerico Nunes (1888-1968), técnica mista s/ papel, 14 cm x 9 cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. DP124). ©2021 Calouste Gulbenkian Foundation.



Figura 159 – *O teatro da avenida*, s.d., Rafael Bordalo Pinheiro (1847-1905), *O António Maria*, 2ª Série, nº 294 – 334, 1891. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 160 – *Horas de estudo*, s.d., Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), *Occidente*, Ano II, Vol. II, nº 38, 1879. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 161 – Interior, s.d., Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), *Occidente*, Ano III, Vol. III, nº 72, 1880. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 162 – Pierrot, 1916, Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ tela, 100 cm (diâmetro), Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 285). © DGPC, Fot. Luísa Oliveira, 1995.

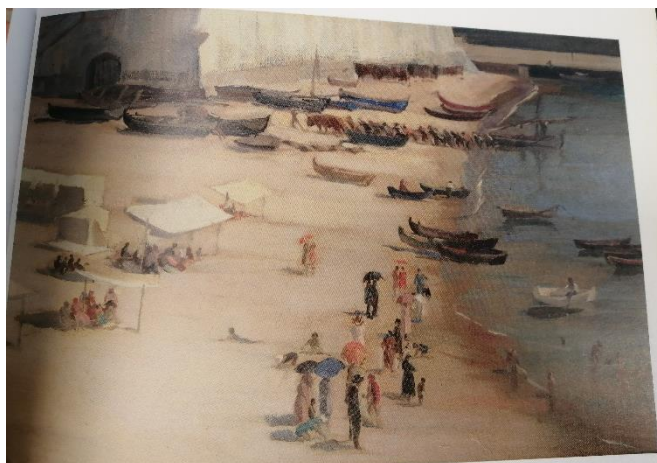


Figura 163 – *Praia dos Pescadores em Cascais*, 1929, Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ tela, 42 cm x 60 cm, Museu Condes de Castro de Guimarães, Cascais (Inv. 545). © Cascais 2021.

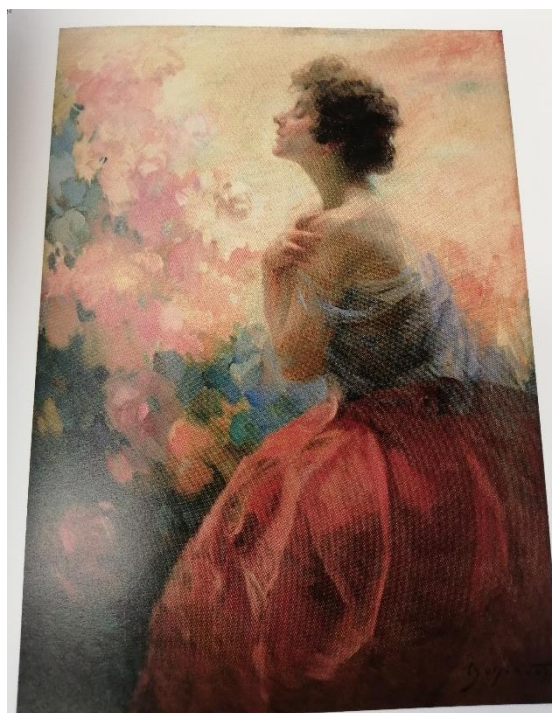


Figura 164 – *Primavera*, 1926, Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ tela, 135 cm x 97 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 585). © DGPC, Fot. Luísa Oliveira, 1995.



Figura 165 – *Primavera*, 1917, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 160 cm x 180 cm, Museu do Abade de Baçal, Bragança (Inv. 1). © DGPC, Fot. José Pessoa, 1999.



Figura 166 – *Provocando*, 1914, José Malhoa (1855-1933), óleo s/ tela, 80 cm x 70 cm, Museu do Abade de Baçal, Bragança (Inv. 1216D). © DGPC, Fot. José Pessoa, 1994.



Figura 167 – *Coquetismo*, s.d., A. Roque Gameiro (1864-1935), *Branco & Negro*, Ano II, nº 59, 1897. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 168 – *S/ título*, 1908, Emmerico Nunes (1888-1968), óleo s/ cartão, 50 cm x 52 cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. 84P48). ©2021 Calouste Gulbenkian Foundation.



Figura 169 – *Salão cómico*, s.d., Rafael Bordalo Pinheiro (1847-1905), *O António Maria*, 2ª Série, nº 393-414, 1894. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 170 – *S/ título*, 1908, Emmerico Nunes (1888-1968), técnica mista s/ papel, 9 cm x 14 cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. DP125). ©2021 Calouste Gulbenkian Foundation – Rights reserved.

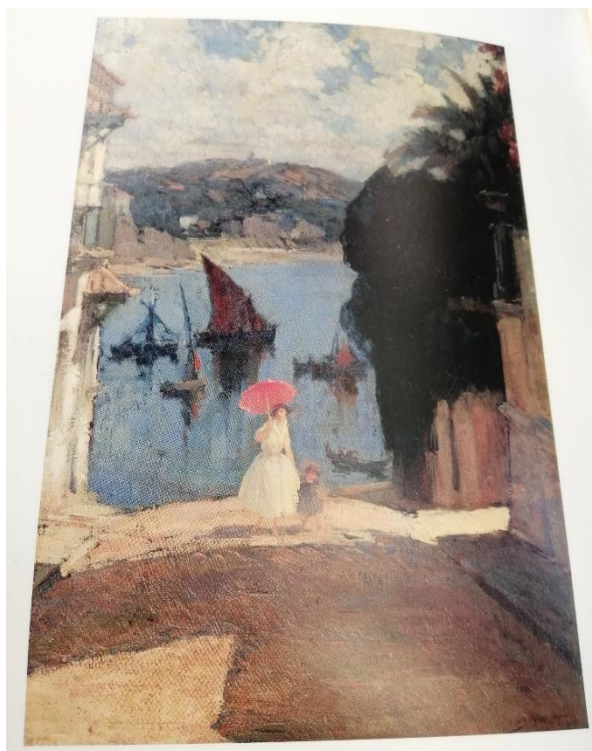


Figura 171 - *Senhora com Criança numa Rua de Cascais*, 1923, Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ tela, 58 cm x 38 cm, col. partic.

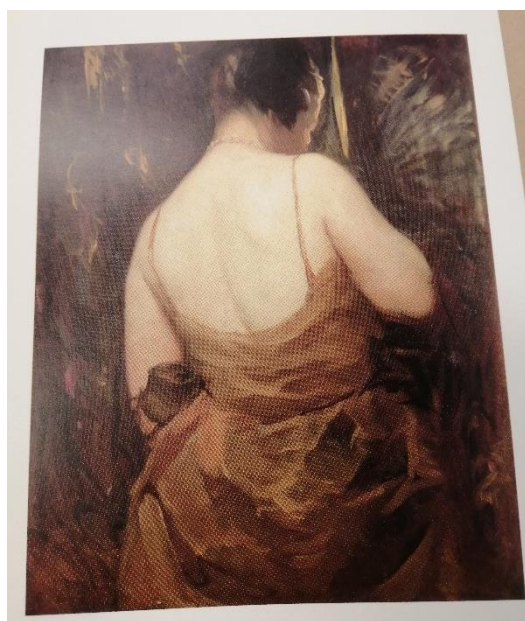


Figura 172 – *Senhora de costas*, s.d., Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ tela, 100 cm x 80 cm, col. partic.

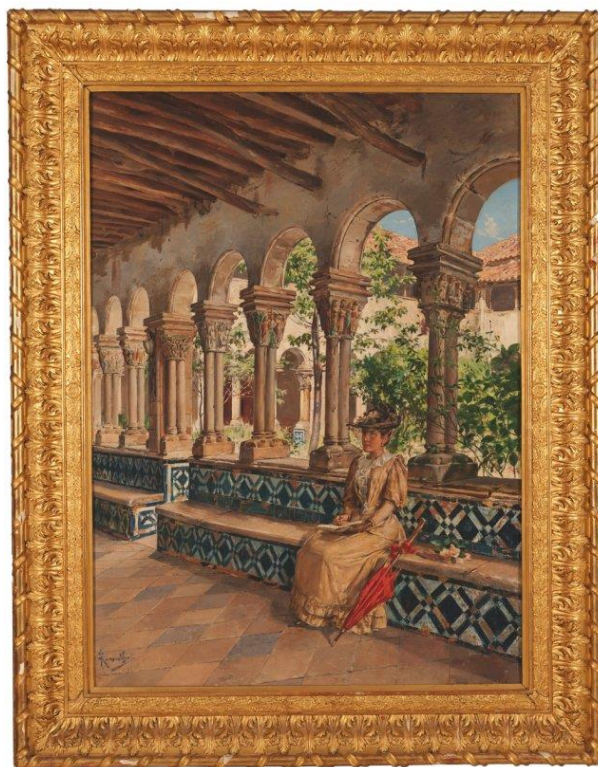


Figura 173 – *Senhora em claustro*, 1891, António Ramalho (1859-1916), óleo s/ tela, 130 cm x 108 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.

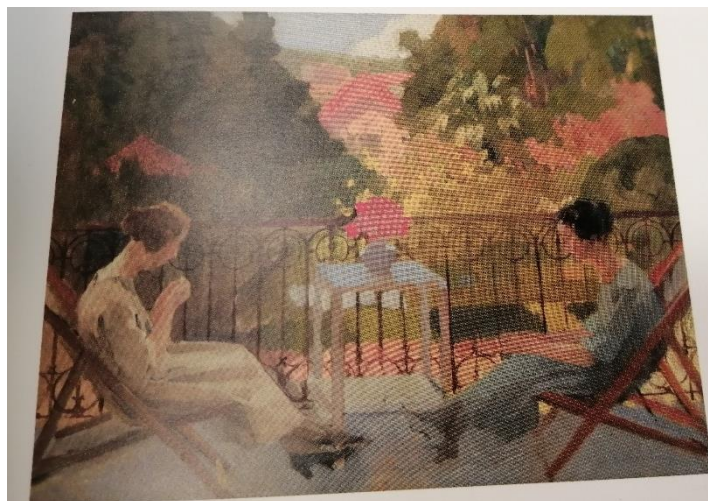


Figura 174 – *Senhoras na varanda*, s.d., Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ cartão, 31 cm x 39 cm, col. partic.



Figura 175 – *A carta, s.d.*, José Júlio Souza Pinto (1856-1939), óleo s/ tela, 38,1 cm x 45,7 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.



Figura 176 – *Uma explicação*, 1885, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 31 cm x 36 cm, col. Maria Conceição Veloso Salgado, Lisboa.



Figura 177 – Uma taça de chá, 1912, José Campas (1888-1971), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 323, 1912. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.

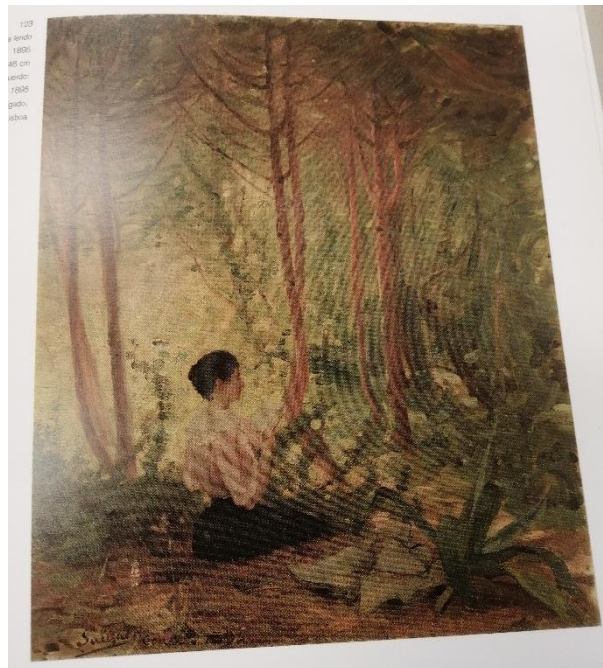


Figura 178 – Vitorina lendo, 1895, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 55 cm x 46 cm, col. Maria da Conceição Veloso Salgado, Lisboa.



Figura 179 – *Três gerações*, 1922, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 151 cm x 183 cm, Museu Nacional do Traje e da Moda, Lisboa (Inv. 15592). © DGPC. Fot. Google Cultural Institute.

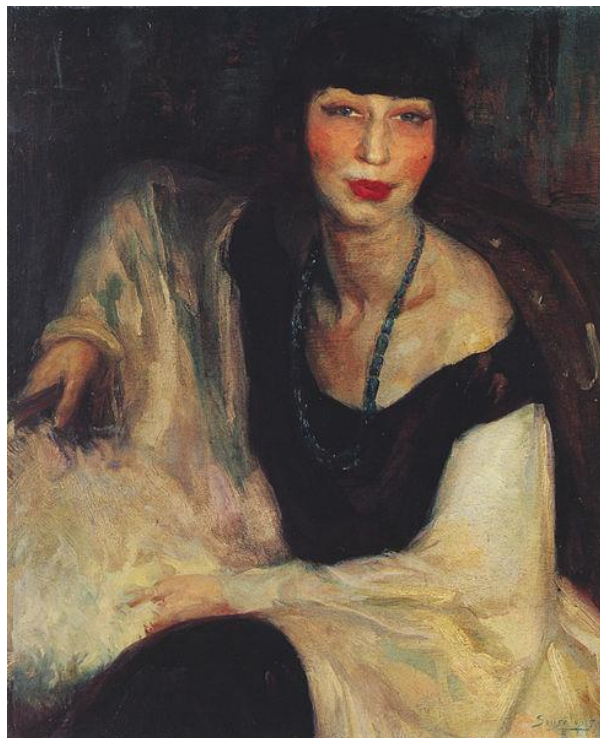


Figura 180 – *Retrato de Madame Sousa Lopes*, 1927, Adriano Sousa Lopes (1879-1944), óleo s/ madeira, 76 x 63 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. DEP1266 (54)). © DGPC. Fot. José Paulo Ruas, 2015.

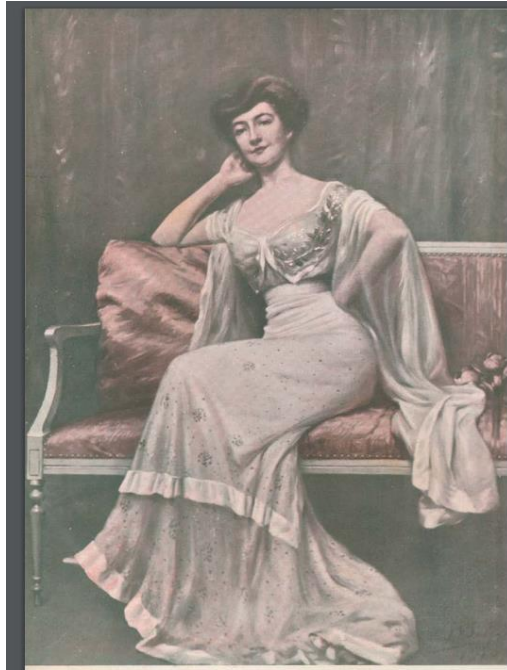


Figura 181 – Retrato de Alice Furtado, s.d., Veloso Salgado (1864-1945), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 276, 1911. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 182 - Alice Rey Colaço, s.d., Carlos Reis (1863-1940), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 170, 1909. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 183 - Retrato de D. A. A. L. C., s.d., Carlos Reis (1863-1940), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 167, 1909. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 184 – Clotilde Silva, s.d., Alberto Silva (1882-1940), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 228, 1910. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 185 – Retrato de Berta Ortigão Ramos, s.d., Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), pastel s/ cartão, 66 cm x 50 cm, col. partic. © Cabral Moncada Leilões.



Figura 186 – Constantina Veiga, s.d., Simão da Veiga (1903-1959), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 384, 1913. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 187 – *Dama do lorgnon*, 1915, José Malhoa (1855-1933), óleo s/ madeira, 26 cm x 21 cm, loc. desconhecida.



Figura 188- *Desalento*, 1915, José Malhoa (1855-1933), pastel s/ papel, 65,5 cm x 51,5 cm, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (Inv. 17 PIN CMFC/MNSR). © DGPC. Fot. Arquivo Fotográfico Nacional.



Figura 189 – Sarah Affonso, s.d., Eduardo Viana (1881-1967), óleo s/ tela, 39,5 cm x 30 cm, col. partic. © Cabral Moncada Leilões.

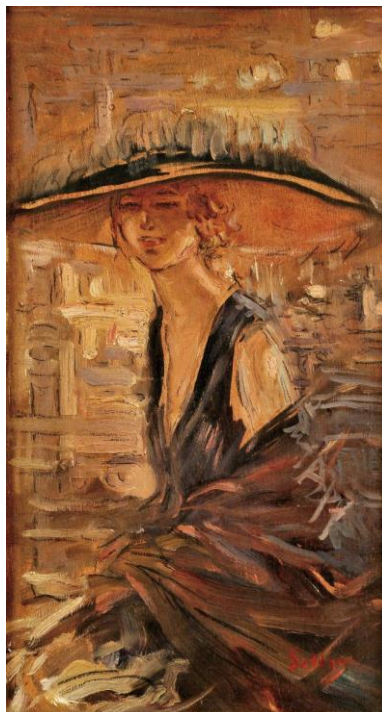


Figura 190 – Elegante, s.d., Abel Salazar (1889-1946), óleo s/ madeira, 37 cm x 21 cm, col. partic. Copyright© 2000-2021 askART.



Figura 191 - Elisa Baptista de Sousa Pedroso, s.d., Adriano Sousa Lopes (1879-1944), Ilustração, Ano I, nº 3, 1926. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 192- Elisa Reis, s.d., Carlos Reis (1863-1940), Ilustração Portuguesa, 2ª Série, nº 170, 1909. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 193 – Retrato, s.d., F. R. Esteves (?-?), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 167, 1909. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 194 – *Figura feminina com chapéu*, 1920, Jorge Barradas (1894-1971), técnica mista s/ papel, 23 cm x 13 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 195 – *Figura feminina*, 1926, António Carneiro (1872-1930), óleo s/ tela, 41 cm x 35 cm, col. partic. © 2017 BNL Leilões, Lda.

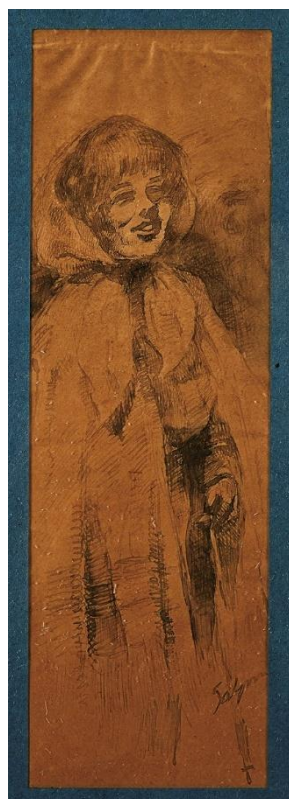


Figura 196 – *Figura feminina*, s.d., Abel Salazar (1889-1946), tinta da china s/ papel, 32,5 cm x 10,5 cm, col. partic. © Cabral Moncada Leilões.



Figura 197 – *Figura feminina*, s.d., Severo Portela Júnior (1898-1985), óleo s/ platex, 44 cm x 53 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 198 – *Grupo de família*, 1911, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 190 cm x 241,5 cm, col. Maria da Conceição Veloso Salgado, Lisboa.



Figura 199 – Josefa Greno a dormir, 1884, Adolfo Greno (1854-1901), óleo s/ tela, 44 cm x 39 cm, col. partic. © 2017 BNL Leilões, Lda.



Figura 200 – O valete de copas, s.d., A. Pinto (?-?), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 277, 1911. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 201 – *Lolita*, 1918, José Malhoa (1855-1933), óleo s/ tela, 44 cm x 36 cm, loc. desconhecida.



Figura 202 – *Madame L.*, s.d., Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, n° 269, 1911. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 203 – Madame Sagastume, s.d., José Malhoa (1855-1933), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 308, 1912. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 204 – Madmoiselle Santos e Silva, s.d., Carlos Reis (1863-1940), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 276, 1911. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 205 - *Maria d'Eça O'Neil*, s.d., Carlos Reis (1863-1940), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 170, 1909. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 206 – *Mimi*, 1926, Joaquim Lopes (1886-1956), óleo s/ tela, 107 cm x 54,5 cm, Museu Nacional Grão Vasco, Viseu (Inv. 2313). © DGPC. Fot. Luísa Oliveira, 2012.



Figura 207 – *Pérola negra*, 1905, José Malhoa (1855-1933), pastel s/ papel, 58 cm x 47 cm, col. partic.

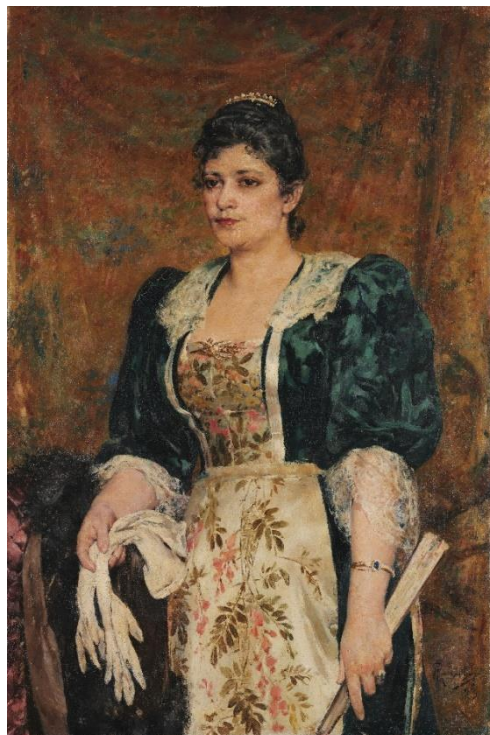


Figura 208 – *Retrato da atriz Virgínia*, 1893, Ramalho Júnior (1859-1916), óleo s/ tela, 105 cm x 70 cm, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto (Inv. Desconhecido). © DGPC. Fot. Google Cultural Institute.



Figura 209 – Retrato da irmã do artista, 1937, António Soares (1894-1978), óleo s/ tela, 110 cm x 110 cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. 75P449). ©2021 Calouste Gulbenkian Foundation.



Figura 210 - Retrato de Adelaide Vieira de Melo, 1892, Artur Napoleão Vieira de Mello (1869-?), óleo s/ tela, 35 cm x 27 cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 1657). © DGPC, Fot. Estúdio Novais, 1976.



Figura 211 – D. A. S., s.d., Alberto Lacerda (1889-1975), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 379, 1913. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 212 - Retrato de E. da S. G., s.d., Carlos Reis (1863-1940), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 431, 1914. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 213 – Retrato de figura feminina, s.d., Carlos Bonvalot (1893-1934), óleo s/ platex, 77 cm x 50 cm, col. partic. © 2021 Soluxo.net Srls.



Figura 214 - M. J. B., s.d., Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 431, 1914. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.

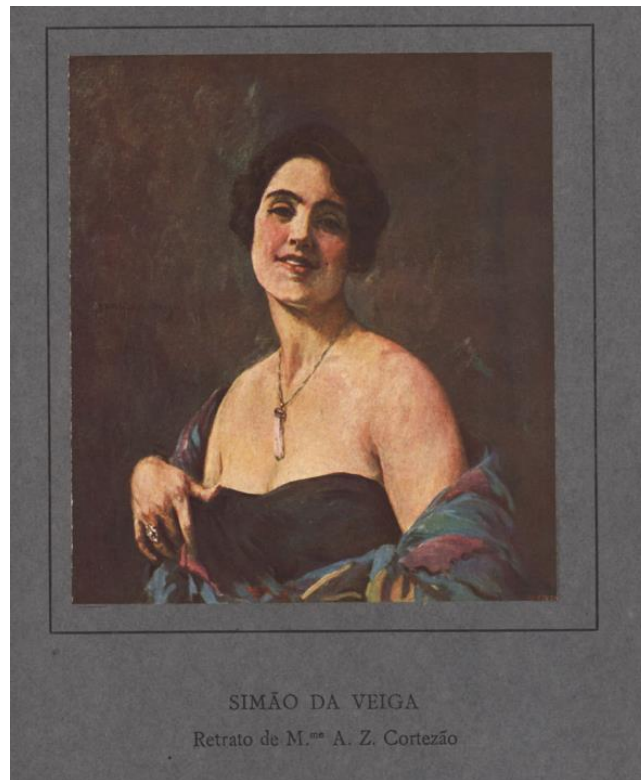


Figura 215 - Retrato de Mme. A. Z. Cortezão, s.d., Simão da Veiga (1903-1959), *Ilustração*, Ano III, nº 57, 1928. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 216 - Retrato de senhora, s.d., Alberto Carlos Sousa (1861-1939), óleo s/ tela, 185 cm x 83 cm, col. partic. © 2021 Veritas Art Auctioneers.



Figura 217 – *Retrato de senhora*, s.d., Luis Salvador Júnior (1897-1986), óleo s/ tela, dim. desconhecidas, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Lisboa (Inv. 3251). © DGPC.



Figura 218 – *Retrato de Virgínia Arruda*, s.d., José Tagarro (1902-1931), grafite s/ cartão, 33,4 cm x 47,8 cm, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Inv. DP1059). ©2021 Calouste Gulbenkian Foundation.

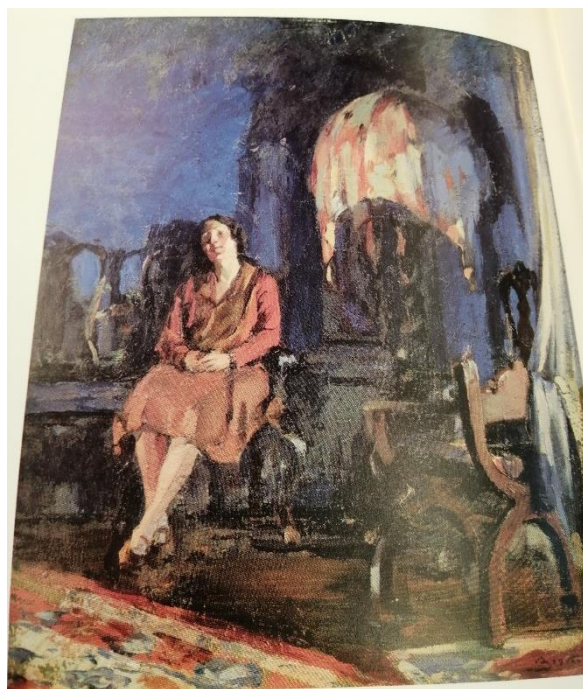


Figura 219 - Sala Azul/ Retrato da Mulher do Pintor, 1927, Augusto Benoit (?-?), óleo s/ cartão, 41 x 32,5 cm, col. partic.



Figura 220 – Tenista, 1917, Veloso Salgado (1864-1945), óleo s/ tela, 33 cm x 25 cm, col. partic. © 2021 MutualArt Services, Inc.



Figura 221 – *Casa dos Condes de Valença em dia de Reis*, c. 1900, Alberto Carlos Lima (1872-1949), negativo de gelatina e prata em vidro, 13 cm x 18 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota LIM002609). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 222 - *Senhoras em pose para um fotógrafo*, 191-, Alberto Carlos Lima (1872-1949), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 11 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota LIM001194). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 223 - A escritora Maria Amália Vaz de Carvalho com o neto António, no jardim da sua casa em Cascais, 1911, Alberto Carlos Lima (1872-1949), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota LIM001193). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 224- Batalha de flores, 191-, Alberto Carlos Lima (1872-1949), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota LIM000507). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 225 - *Serão familiar, s.d.*, Alberto Carlos Lima (1872-1949), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota LIM001629). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 226 - *Festa realizada no clube Brasileiro*. Senhoras e cavalheiros que assistiram ao sarau e ao baile, 1914, Alberto Carlos Lima (1872-1949), negativo de gelatina e prata em vidro, 13 cm x 18 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota LIM003276). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 227 - *Lucinda do Carmo, atriz, s.d.*, Alberto Carlos Lima (1872-1949), negativo de gelatina e prata em vidro, 13 cm x 18 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota LIM003284). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 228 – *Depois da merenda, s.d.*, António José Leitão (?-?), *Boletim Photographico*, Ano I, nº 5, 1900. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 229 - Retrato da Sra. E. C., s.d., Arnaldo Fonseca (1868-1936?), *Boletim Photographico*, Ano X, nº 110, 1909. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 230 - Retrato de estúdio: senhora, ant. 1910, Augusto Bobone (1952-1910), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 13 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota BOB000369). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 231 - Retrato de estúdio: senhora, ant. 1910, Augusto Bobone (1952-1910), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 13 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota BOB000359). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 232 - Retrato de estúdio: senhora, ant. 1910, Augusto Bobone (1952-1910), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota BOB000138). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 233 - Retrato de estúdio: senhora, ant. 1910, Augusto Bobone (1952-1910), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 13 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota BOB000379). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 234 - As senhoras acompanhadas por um carregador com as suas compras, 1912, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN000919). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 235 - Venda da flor, iniciativa da escritora Veva de Lima a favor das vítimas da I Grande Guerra, 1917, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN001085). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 236 - Lisboaetas passeando na avenida da Liberdade, 1912, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN000153). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 237 - Convidados do casamento do secretário da delegação da Áustria, conde Constantino Deyno, 1907, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN001112). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 238 - Banhistas na praia do Estoril, 1909, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN001583). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 239 - *Senhoras que tomaram parte nos coros da Mireille, poema de Mistral e música de Gounod. Festa organizada para recolher fundos para o Lactário das Crianças, 1907, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN001777). © Câmara Municipal de Lisboa.*



Figura 240 - *Hipódromo de Palhavã, o público feminino, 1909, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN002693). © Câmara Municipal de Lisboa.*



Figura 241 - A Festa da Flor no jardim da Estrela, campanha do jornal *O Século* e do comité Anglo-Franco-Belga, para apoio ao Corpo Expedicionário Português, 1918, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN001158). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 242 - Campanha do jornal *O Século* e do comité Anglo-Franco-Belga, para auxílio ao Corpo Expedicionário Português. Pavilhão de venda de chá, pertencente à Cruzada das Mulheres Portuguesas, 1918, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN002351). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 243 - Aula de pintura no atelier da professora Emília Santos Braga, 1912, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN002812). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 244 - Grupo na praia, debaixo do toldo na praia dos pescadores, 1906, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN002690). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 245 - Grupo de senhoras à entrada da pastelaria Foz, que existiu no palácio Foz, 1918, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN001780). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 246 - Senhoras a jogar no jardim do Clube da Parada, 1907, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN002084). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 247 - No Bufete do Recinto Onde se Realizou o Concurso Hípico, s.d., Ilustração Portuguesa, 2ª Série, nº 659, 1918. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 248 - Família reunida à hora do chá, 19--, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU001525). © Câmara Municipal de Lisboa.

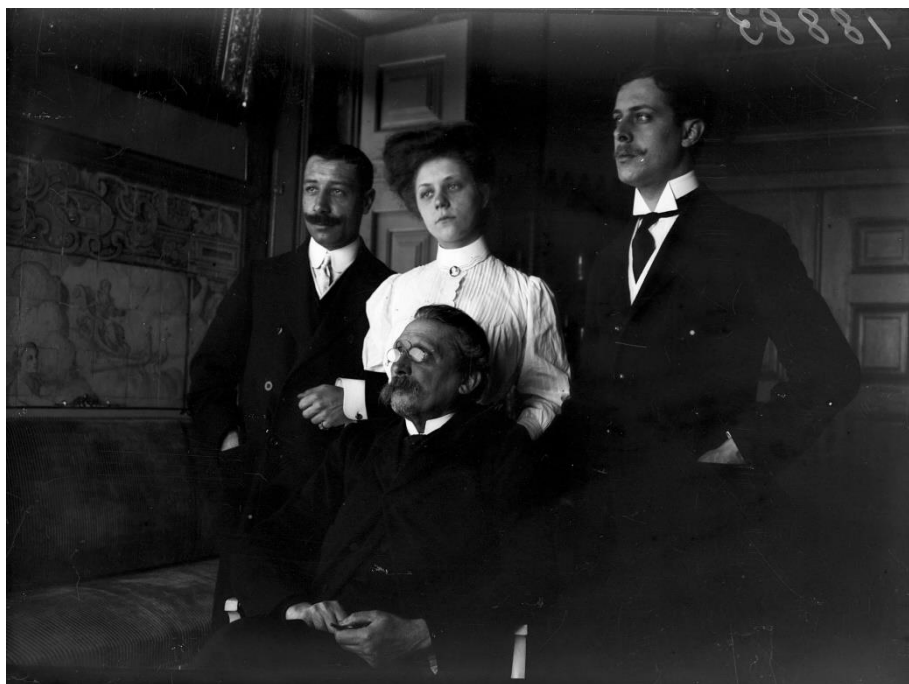


Figura 249 - *Grupo de pessoas*, 19--, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU001771). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 250 - *Retrato de família no jardim*, 19--, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU001814). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 251 - *Senhoras e crianças passeando pelo campo, 19--*, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU001511). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 252 - *Casamento de Dona Fernanda Barbosa Graça com Alfredo Felício. O pai da noiva, major Joaquim Lobo d'Ávila Graça, com a condessa de Burnay, 19--*, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU000944). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 253 - Palácio Burnay, garden party no jardim, 1907, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU001483). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 254 - Grupo merendando num pinhal, 19--, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU000412). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 255 - Grupo de senhoras, 19--, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU000080). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 256 - Retrato de senhora, 19--, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU001742). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 257 - Casamento, retrato de grupo no terraço da capela do Palácio Fronteira, 19--, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU001872). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 258 - Retrato feminino, 19--, Eduardo Alexandre Cunha (187--1959), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ACU002067). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 259 - *Natália Bela Almeida, retrato, 1925, Eduardo Portugal (1900-1958), negativo de gelatina e prata em vidro, 6 cm x 9 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota POR001671). © Câmara Municipal de Lisboa.*



Figura 260 - *Raquel Calheiros, retrato, s.d., Eduardo Portugal (1900-1958), negativo de gelatina e prata em vidro, 6 cm x 9 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota POR000581). © Câmara Municipal de Lisboa.*



Figura 261 - Retrato de Genoveva Torres de Lima, 1927, Eduardo Portugal (1900-1958), negativo de gelatina e prata em vidro, 6 cm x 9 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota POR000412). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 262 - Maria Emília e Constança Belo de Almeida, 1925, Eduardo Portugal (1900-1958), negativo de gelatina e prata em vidro, 6 cm x 9 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota POR000498). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 263- Retrato de Pepa, prima do maestro Ivo Cruz, 1925, Eduardo Portugal (1900-1958), negativo de gelatina e prata em vidro, 6 cm x 9 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota POR000237). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 264 - Palmira Cruz, 1925, Eduardo Portugal (1900-1958), negativo de gelatina e prata em vidro, 6 cm x 9 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota POR000240). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 265 - Retrato de Genoveva Torres de Lima, 1927, Eduardo Portugal (1900-1958), negativo de gelatina e prata em vidro, 6 cm x 9 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota POR000400). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 266 – Na costura, s.d., Ernesto Netto (?-?), Boletim Photographico, Ano VI, nº 64, 1905. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 267 – Retrato em casa, s.d., Francisco Raposo de Souza Alte (?-?), *Boletim Photographico*, Ano X, nº 110, 1909. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 268 – Vanitas, s.d., Bernardo dos Santos Leitão (?-?), *A Arte Photographica – Revista mensal*, nº51, 1917.



Figura 269 – Retrato, s.d., Francisco Ferreira da Neves (?-?), *Boletim Photographico*, Ano XI, nº 112, 1910. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 270- *Passeantes no Jardim do Campo Grande*, 19---, Paulo Guedes (1886-1947), negativo de gelatina e prata em vidro, 8 cm x 9 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota PAG000053). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 271 - *Jeanne Rey Colaço na casa Monsalvat, 1906, s.a., negativo de gelatina e prata em nitrato de celulose, 4,5 cm x 6 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ARC000120). © Câmara Municipal de Lisboa.*



Figura 272 - *Amélia Rey Colaço, 1919, s.a., negativo de gelatina e prata em nitrato de celulose, 4,5 cm x 6 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ARC000377). © Câmara Municipal de Lisboa.*



Figura 273 - *Amélia Rey Colaço, 1919, s.a.*, negativo de gelatina e prata em nitrato de celulose, 4,5 cm x 6 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ARC000379). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 274 – *O 1º filho, s.d.*, San Payo (1890-1974), *A Arte Photographica – Revista mensal*, nº 48, 1917.



Figura 275 – *Pic-nic*, s.d., Visconde de Coruche (1842-1904), Boletim Photographico, Ano I, nº 2, 1900. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 276 - *Retrato de família à mesa*, 1885-1910, s.a., prova em papel directo de colódio ou gelatina, 8,3 x 11,2 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota ORI000126). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 277 - Senhora recostada a almofadas, 1890 – 192-, s.a., negativo de gelatina e prata em vidro, 18 cm x 24 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota NEG000333). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 278 - Retrato feminino, 1890 – 192-, s.a., negativo de gelatina e prata em vidro, 13 cm x 18 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota NEG001791). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 279 - Retrato feminino, s.a., negativo de gelatina e prata em vidro, 13 cm x 18 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota NEG001890). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 280 - Em Pleno Chá, s.d., Serra Ribeiro (?-?), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 752, 1920. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 281 – Festa no jardim, s.d., Serra Ribeiro (?-?), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 753, 1920. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 282 – *Como eu gosto da verdade*, s.d., Jorge Barradas (1894-1971), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 743, 1920. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 283 – *O observador conhece*, s.d., Emmerico Nunes (1888-1968), técnica mista s/ papel, dim. desconhecidas, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 284 – *Conversação*, s.d., Emmerico Nunes (1888-1968), técnica mista s/ papel, dim. desconhecidas, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 285 – Estudo para a capa de revista ABC, 1926, Jorge Barradas (1894-1971), técnica mista s/ papel, 29 cm x 20,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 286 – A Alta das lãs, s.d., Rocha Vieira (1883-1947), Ilustração Portuguesa, 2ª Série, nº 722, 1920. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 287 – *Critério musical*, s.d., Rocha Vieira (1883-1947), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 726, 1920. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 288 – *Modas*, s.d., Rocha Vieira (1883-1947), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 745, 1920. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 289 – *S/ título*, s.d., Jorge Barradas (1894-1971), *Ilustração*, Ano III, nº 56, 1928. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 290 – *S/ título*, s.d., António Soares (1894-1978), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 763, 1920. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 291 - *S/ título, s.d., António Soares (1894-1978), Ilustração Portuguesa, 2ª Série, nº 768, 1920. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.*



Figura 292 - *S/ título, s.d., António Soares (1894-1978), Ilustração Portuguesa, 2ª Série, nº 769, 1920. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.*



Figura 293 - S/ título, s.d., Emmerico Nunes (1888-1968), *Ilustração*, Ano II, nº 44, 1927. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.

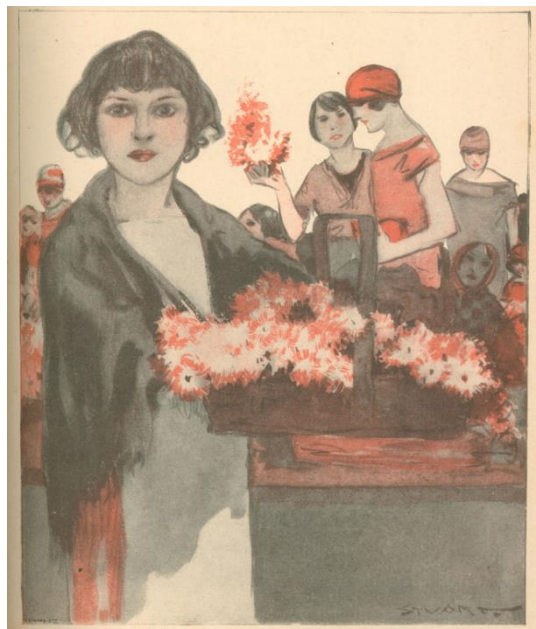


Figura 294 - S/ título, s.d., Stuart Carvalhais (1887-1961), *Ilustração*, Ano I, nº 15, 1927. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 295 – *Amor mundano*, 1922, Emmerico Nunes (1888-1968), técnica mista, dim. desconhecidas, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 296 – *Namoro interrompido*, 1924, Jorge Barradas (1894-1971), guache s/ papel, 31 cm x 56 cm, col. partic. © Cabral Moncada Leilões.



Figura 297 - *S/ título, s.d., Stuart Carvalhais (1887-1961), Ilustração Portuguesa, 2ª Série, nº 513, 1915. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.*

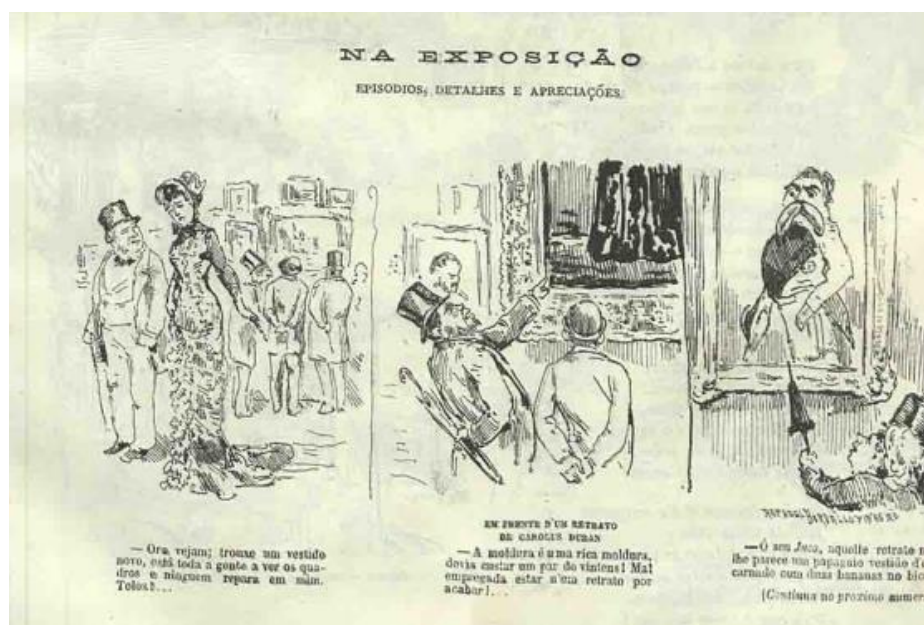


Figura 298 – *Na exposição, s.d., Rafael Bordalo Pinheiro (1847-1905), O António Maria, 1ª Série, nº 31-83, 1880. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.*

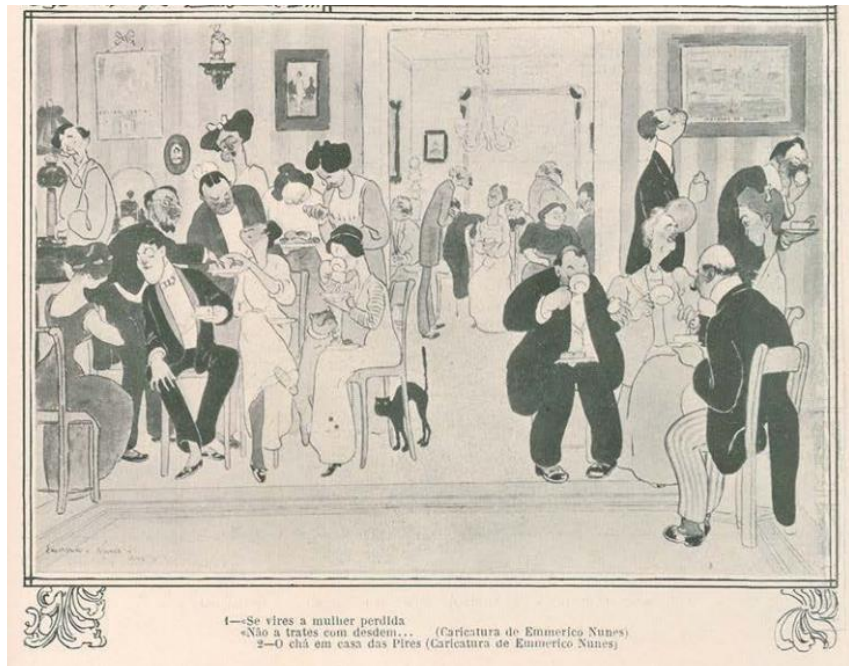


Figura 299 – *O chá em casa dos Pires, s.d.*, Emmerico Nunes (1888-1968), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, n.º 268, 1911. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 300 – *S/ título, s.d.*, P. Marinho (?-?), *Serões*, 2ª série, Vol. V, n.º 25, 1907. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.

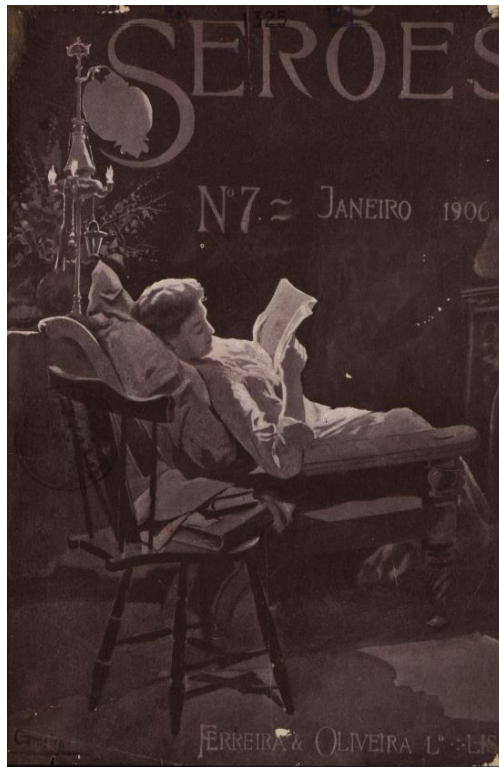


Figura 301 – S/ título, s.d., A. Roque Gameiro (1864-1935), *Serões*, 2ª Série, Vol. II, nº 7-12, 1907. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 302 - S/ título, s.d., Stuart Carvalhais (1887-1961), *Ilustração*, Ano III, nº 56, 1928. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 303 – *Na Semana Santa*, s.d., Stuart Carvalhais (1887-1961), *Ilustração*, Ano III, nº 55, 1928. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 304 - *Chapelaria da Moda*, interior da loja, 1912, Joshua Benoliel (1873-1932), negativo de gelatina e prata em vidro, 9 cm x 12 cm, Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa (Cota JBN002342). © Câmara Municipal de Lisboa.



Figura 305 - *A Casa das Meias*, s.d., s.a., *Voga*, nº 19, 1928.



Figura 306 – *Figura Feminina*, 1925, Jorge Barradas (1894-1971), técnica mista s/ papel, 31 cm x 20,5 cm, col. partic.



Figura 307 – *Interior*, s.d., Adriano Sousa Lopes (1879-1944), *Ilustração Portuguesa*, 2ª Série, nº 165, 1909. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Obras de artistas femininas internacionais que compõem a base de dados

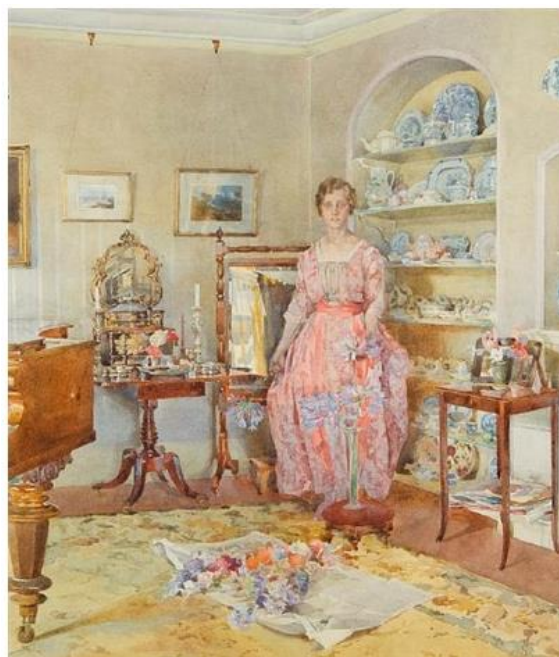


Figura 308 – *Interruption*, s.d., Anna Airy (1882-1964), aguarela, 54 cm x 45 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 309 – *Spring birthday*, s.d., Anna Airy (1882-1964), óleo s/ tela, 128 cm x 154 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 310 – *Young April*, s.d., óleo s/ tela, 88,9 cm x 76,2 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 311 – *Interiør med kvinde som syr*, 1891, Bertha Wegmann (1847-1926), óleo s/ tela, 96 cm x 87 cm, col. partic. © Christie's 2021.



Figura 312 – *Retrato da senhora Else Rek*, 1925, Bertha Wegmann (1847-1926), óleo s/ tela, 79 cm x 102 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 313 – *Nu feminino com brinco*, s.d., Bertha Wegmann (1847-1926), óleo s/ tela, 53 cm x 41 cm, col. partic., ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 314 – *Interior com duas mulheres que decoram porcelana*, s.d., Caroline van Deurs (1860-1932), óleo s/ tela, 37 cm x 30 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 315 – *Kabalelæggeren*, s.d., Caroline van Deurs (1860-1932), suporte desconhecido, 82 cm x 62 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 316 - *Et godt råd*, 1922, Caroline van Deurs (1860-1932), óleo s/ tela, 68 cm x 80 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 317 - Liggende spillende kvinde, s.d., Caroline van Deurs (1860-1932), óleo s/ tela, 47 cm x 67 cm, col. partic.



Figura 318 – Interior with figures, s.d., Constance Rea (c. 1866-1952), óleo s/ tela, 59,1 cm x 35,2 cm, Museums Sheffield, Sheffield (Inv. VIS.1209). © 2021 Sheffield Museums.



Figura 319 – *The balcony*, c. 1920, Constance Rea (c. 1866-1952), óleo s/ tela, 71 cm x 53,2 cm, Laing Art Gallery, Newcastle (Inv. TWCMS: 2018.657). © Copyright 2014-2021 Tyne & Wear Archives & Museums.

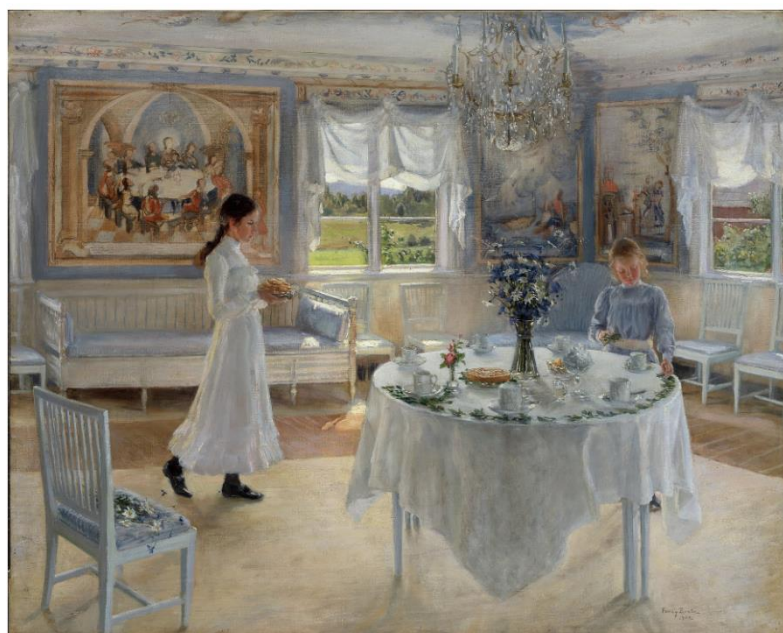


Figura 320 – *Namnsdag*, 1902, Fanny Brate (1861-1940), óleo s/ tela, 110 cm x 88 cm, National Museum, Estocolmo (Inv. NM 1605). © Domínio Público.



Figura 321 - *La classe de broderie*, s.d., Madeleine Lemaire (1845-1928), óleo s/ tela, 129,5 cm x 200 cm, col. partic. © 2021 Sotheby's.



Figura 322 - *Le goûter au salon du peintre*, s.d., Madeleine Lemaire (1845-1928), óleo s/ tela, 115 cm x 138 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.



Figura 323 – *No boudoir*, s.d., Malva Schalek (1882-1945), óleo s/ tela, 63, 5 cm x 45,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 324 – *Young mother sewing*, 1900, Mary Cassatt (1844-1926), óleo s/ tela, 92,4 cm x 73,7 cm, Metropolitan Museum, Nova Iorque (Inv. 29.100.48). © 2000–2021 The Metropolitan Museum of Art.



Figura 325 – *The Tea*, c. 1880, Mary Cassatt (1843-1926), óleo s/ tela, 64,77 cm x 92,07 cm, Museum of Fine Arts, Boston (Inv. 42.178). © 2021 Museum of Fine Arts, Boston.



Figura 326 – *The drawing room, s.d.*, Vanessa Bell (1879-1961), óleo s/ tela, 75 cm x 62 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 327 - Après le déjeuner, 1891, Berthe Morisot, (1841-1895), óleo s/ tela, 81 cm x 100 cm, col. partic. © Christie's 2021.



Figura 328 – Jeune fille à l'ombrelle, 1893, óleo s/ tela, 60,3 cm x 56,3 cm, col. partic. © Christie's 2021.



Figura 329 – *Mulher e criança num jardim*, 1883-1884, Berthe Morisot, (1841-1895), óleo s/ tela, 60 cm x 73,40 cm, National Galleries of Scotland, Edinburgh (Inv. NG2269). © Domínio Público.



Figura 330 – *Arte y sentimiento*, s.d., Luisa Mar-Ehrler, *La ilustración*, Ano VIII, nº 328, 1887. ©2021 BNE.



Figura 331 – *Puesto de flores*, 1885, María Luisa de la Riva y Callol-Muñoz (1865-1926), óleo s/ tela, 70 cm x 53 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid (Inv. P-5705). © 2021. Museo Nacional del Prado.



Figura 332 – *Auto-retrato*, 1903, Julia Alcayde y Montoya (1855-1939), óleo s/ cartão, 89 cm x 74 cm, Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón (Inv. MJ0009).



Figura 333 - *Dama con sombrero*, s.d., Julia Alcayde y Montoya (1855-1939), óleo s/ tela, 80 cm x 60 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 334 - *Retrato de Marta Vidal Puig*, 1907-11, Lluïsa Vidal Puig (1876-1918), óleo s/ tela, 180 cm x 141 cm, Museu nacional d'art de Catalunya, Barcelona (Inv. 011674-00). © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



Figura 335 - *Las amas de Casa*, 1905, Lluïsa Vidal Puig (1876-1918), óleo s/ tela, 180 cm x 139 cm, Museu nacional d'art de Catalunya, Barcelona (Inv. 1167500). © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



Figura 336 – *Dans le bleu*, 1894, Amélie Beaury-Saurel (1848-1924), pastel s/ tela, 74,93 cm x 81,92 cm, Musée des Augustins, Toulouse (RO 494). © Bernard Delorme; © Photo Daniel Martin.

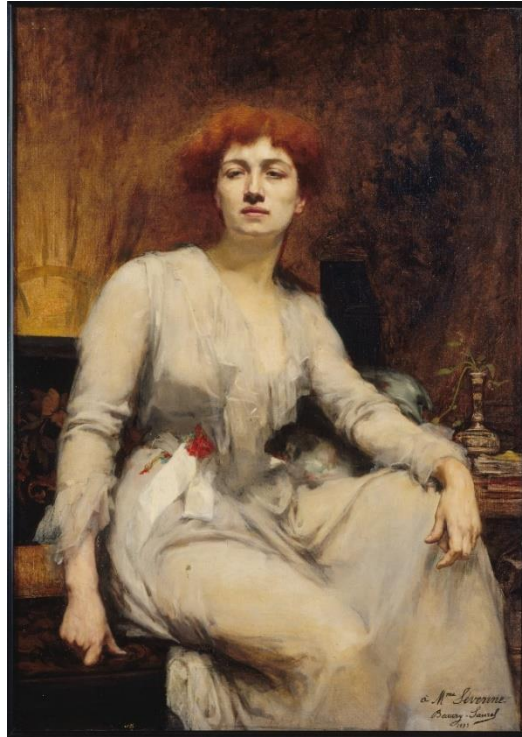


Figura 337 – *Séverine*, 1893, Amélie Beaury-Saurel (1848-1924), óleo s/ tela, 138 cm x 103 cm, Musée Carnavalet, Paris (Inv. P1449). © Copyright 2021 / Paris Musées / Musée Carnavalet - Histoire de Paris.



Figura 338 - *Femme endormie tennant un livre*, 1884, Amélie Beaury-Saurel (1848-1924), óleo s/ tela, 81,5 cm x 65 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 339 – *A charrete*, s.d., Georgina de Albuquerque (1885-1962), óleo s/ tela, dim. desconhecidas, Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro (Inv. desconhecido). © 2015. Museu Nacional de Belas Artes.



Figura 340 – *Primavera*, 1926, Georgina de Albuquerque (1885-1962), óleo s/ tela, 65,5 cm x 50,5 cm, col. partic. © Domínio Público.

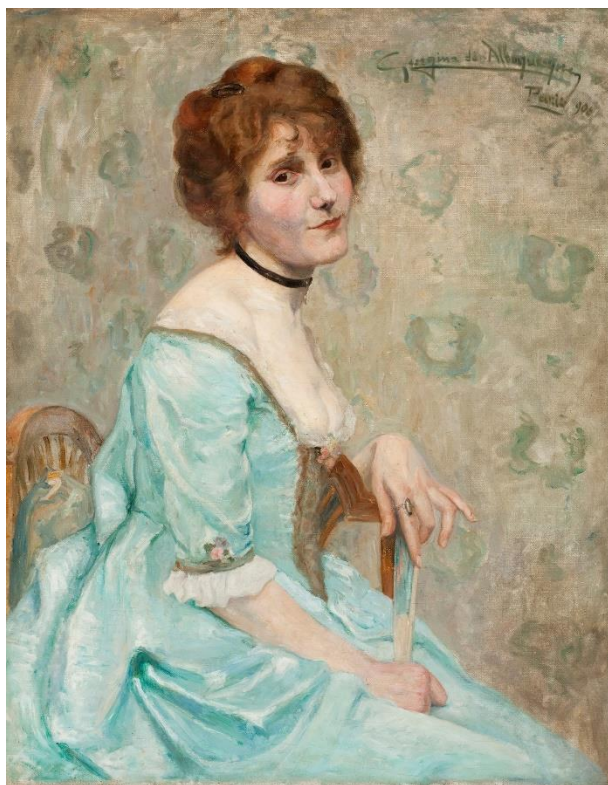


Figura 341 - Retrato de Senhora, 1906, Georgina de Albuquerque (1885-1962), óleo s/ tela, 73 cm x 91 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo (Inv. 2089).



Figura 342 - Nuori tyttö koivujen alla. 1891, Helene Schjerfbeck (1892-1942), óleo s/ tela, 26,77 cm x 30,71 cm, col. Villa Gyllenberg Art Museum, Helsinquia (Inv. G-2011-236).



Figura 343 – *Rapariga num sofá vermelho*, 1882, Helene Schjerfbeck (1892-1942), óleo s/ tela, 37,5 cm x 46,5 cm, col. partic. Copyright © 2008-2021 Bukowski Auktioner AB.



Figura 344- *Angelica*, 1898, Juana Romani (1867-1924), óleo s/ madeira, 61 cm x 131 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 345 – *Salomé*, c. 1898, Juana Romani (1867-1924), óleo s/ tela, 96,5 cm x 63,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 346 – *Cheirando uma rosa*, s.d., Juana Romani (1867-1924), óleo s/ madeira, 130,8 cm x 70,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 347 – Retrato de Aurelia Dexter, s.d., Heva Coomans (1860-1939), pastel, 26, 67 cm x 34, 29 cm, col. partic. © 2002-2021 LiveAuctioneers.



Figura 348 – Danish girl, s.d., Alice Boughton (1865-1943), impressão de sais de platina, 24,2 cm x 19,3 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (Inv. 33.43.239). © 2000–2021 The Metropolitan Museum of Art.



Figura 349 - *The seasons*, 1900, Alice Boughton (1865-1943), fotogravura, 20,8 cm x 15, 56 cm, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis (Inv. 64.34.27.6). © Minneapolis Institute of Art (Mia).

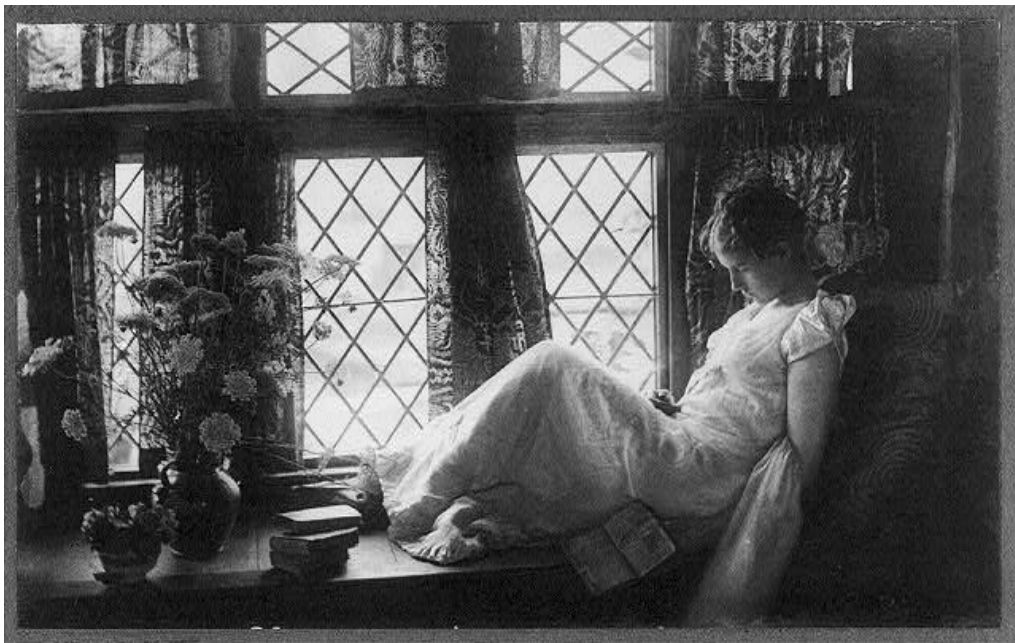


Figura 350 – *At dusk*, c. 1893, Emma Justine Farnworth (1860-1952), impressão de sais de platina, 13 cm x 19 cm, Library of Congress, Washington DC (Cota LC-USZC4-9062). © Domínio Público.



Figura 351 - *La niñera y un nieto de Eulalia en el jardín del Palacio del Pino*, 1908, Eulalia Abaitua (1853-1943), negativo de gelatina e prata sobre vidro, 10,7 cm x 4,5 cm, Euskal Museoa-Bilbao-Museo Vasco, Bilbao (Inv ABA-01435).



Figura 352 – *Concha Olano*, c. 1900, Eulalia Abaitua (1853-1943), negativo de gelatina e prata sobre vidro, 10,7 cm x 4,5 cm, Euskal Museoa-Bilbao- Museo Vasco, Bilbao (Inv ABA-01417).



Figura 353 – *Concha Olano*, 1903, Eulalia Abaitua (1853-1943), negativo de gelatina e prata sobre vidro, 10,7 cm x 4,5 cm, Euskal Museoa-Bilbao- Museo Vasco, Bilbao (Inv ABA-01399).



Figura 354 – *Familia Urquijo Olano*, 1918-1919, Eulalia Abaitua (1853-1943), negativo de gelatina e prata sobre vidro, 10,7 cm x 4,5 cm, Euskal Museoa-Bilbao- Museo Vasco, Bilbao (Inv ABA-02036).



Figura 355 - Retrato da Sra. C. B., c. 1900, Eva Watson-Schütze (1867-1935), impressão de sais de platina ou metal semelhante, 20,3 cm x 15,2 cm, col. partic. © 2021 Artsy.



Figura 356 - Retrato da Sra. George D. Vicent, c. 1901, Eva Watson-Schütze (1867-1935), impressão de sais de platina, 15,9 cm x 20,8 cm, Museum of Fine Arts, Huston (Inv. 80.24). Copyright © 2021, The Museum of Fine Arts, Houston.



Figura 357 - S/ Título, c. 1900, Eva Watson-Schütze (1867-1935), impressão de sais de platina ou metal semelhante, 20,3 cm x 15,6 cm, col. partic. © 2021 Artsy.



Imaged by Heritage Auctions, HA.com

Figura 358 - *Florence L. Carpenter portrait*, 1900, Gertude Käsebier (1852-1934), impressão de sais de platina, 19,7 cm x 14,9 cm, col. partic. © 2002-2021 LiveAuctioneers.



Figura 359 – *Silhouette of a woman/ A maiden at prayer*, c. 1899, Gertude Käsebier (1852-1934), impressão de sais de platina, 20 cm x 10 cm, Getty Museum, Los Angeles (Inv. 87.XM.59.28). © J. Paul Getty Trust.



Figura 360 - *The letter*, 1906, Gertude Käsebier (1852-1934), impressão de sais de platina, 29,5 cm x 22,7 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 361 - *Portrait of Vera Bell*, c. 1910, Gertude Käsebier (1852-1934), impressão de sais de platina s/ cartão, 37,5 cm x 24,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 362 - *Cena de Gênero*, c. 1895-1900, Jeanette Vogt Bernard (1855-1941), impressão de sais de platina, 15, 56 cm x 20, 64 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas (Inv. 2005.27.3887).

Obras de artistas masculinos internacionais que compõem a base de dados



Figura 363 – *Au tour d'une partition*, 1888, Albert Aublet (1851-1938), óleo s/ tela, 195,6 cm x 157,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 364 - *A Rapariga das Flores*, 1888, Albert Aublet (1851-1938), óleo s/ tela, 80,6 cmx 66 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 365 - *A Valsa*, 1890, Anders Zorn (1860-1920), óleo s/ tela, 53 cm x 34 cm, col. partic. Copyright © 2008-2021 Bukowski Auktioner AB.



Figura 366 – *Senhora Emily Crane*, 1904, Anders Zorn (1860-1920), óleo s/ tela, 155 cm x 89,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 367 - *Madame Rikoff*, 1889, Anders Zorn (1860-1920), óleo s/ tela, 201 cm x 133 cm, Zorn Museet, Mora (Inv. ZO84).



Figura 368 - *La Lettera*, s.d., Federico Andreotti (1847-1930), óleo s/ tela, 85,7 cm x 60,3 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 369 - *Uma Senhora Elegante*, 1885-1900, Federico Andreotti (1847-1930), óleo s/ tela, 28,3 cm x 23,2 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 370 - *Diálogo no Salão*, s.d., Federico Andreotti (1847-1930), óleo s/ tela, 110 cm x 79 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 371 - *Admirando a sua Aparência*, 1881, Auguste Toulmouche (1829-1890), óleo s/ tela, 65,4 cm x 46,4, col. partic. © Bonhams 2001-2021.



Figura 372 - *Vaidade*, 1889, Auguste Toulmouche (1829-1890), óleo s/ tela, 73 cm x 48 cm, col. partic. © Christie's 2021.



Figura 373 – *Soberba*, c. 1908, Baldomero Gili y Roig (1873-1926), óleo s/ tela, 172 cm x 130 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid (Inv. P005912). © 2021. Museo Nacional del Prado.



Figura 374 - *Scène de bal*, s.d., Jean Béraud (1849-1935), óleo s/ tela, 27,4 cm x 35,3 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 375 - Senhora num Restaurante Segurando uma Carta, s.d., Jean Béraud / atrib. (1849-1935), óleo s/ tela, 70 cm x 60 cm, col. partic. © 2021 MutualArt Services, Inc.



Figura 376 – La conversation, s.d., Jean Béraud (1849-1935), óleo s/ tela, 55,9 cm x 39,3 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 377 - *Портрет А. Н. Промасова*, 1900, Boris Kunstodiev (1878-1927), óleo s/ tela, 90 cm x 60 cm, Astrakhan State Art Gallery, Astrakhan (Inv. desconhecido).



Figura 378 - *Ha meppace*, 1906, Boris Kunstodiev (1878-1927), óleo s/ tela, 134 cm x 97,5 cm, Ninzhi Novgorod State Museum, Ninzhi Novgorod (Inv. НГХМ-Ж-989).

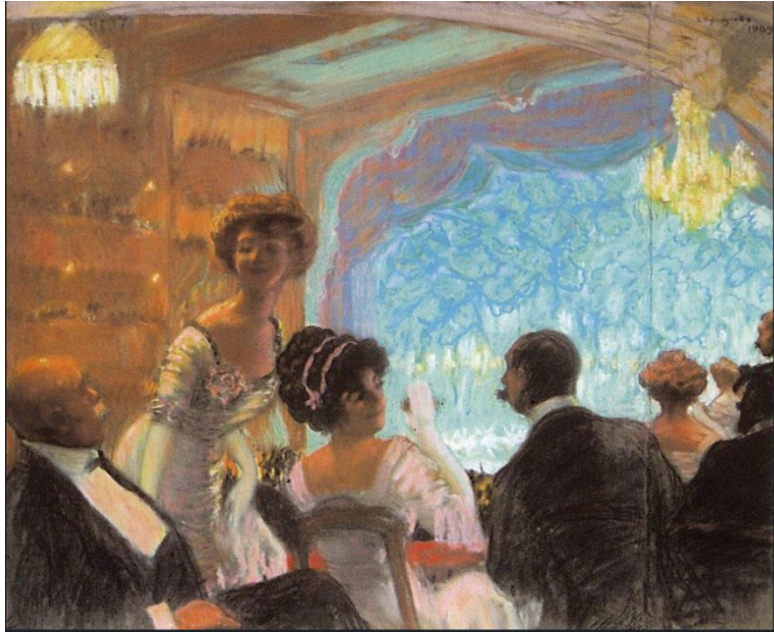


Figura 379 - В ложе театра, 1912, Boris Kunstodiev (1878-1927), pastel s/ papel, dim. desconhecidas, col. partic.



Figura 380 - Interior com Mulher à Janela, s.d., Carl Vilhelm Holsøe (1863-1935), óleo s/ madeira, 45,1 cm x 50 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.



Figura 381 - *Jovem Senhora Tocando Espineta*, c. 1900, Carl Vilhelm Holsøe (1863-1935), óleo s/ tela, 62,8 cm x 68 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.



Figura 382 - *Interior com Senhora Lendo*, s.d., Carl Vilhelm Holsøe (1863-1935), óleo s/ tela, 61 cm x 50,5 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.

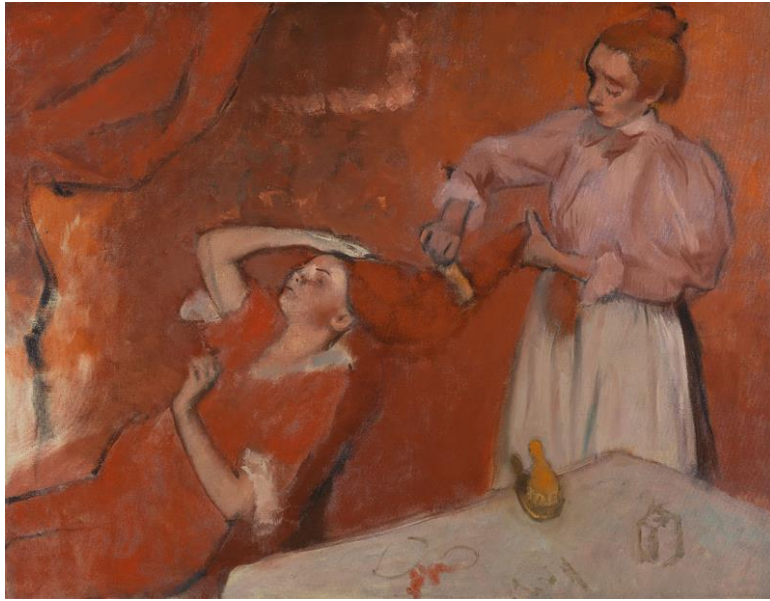


Figura 383 – *La coiffure*, c. 1896, Edgar Degas (1834-1917), óleo s/ tela, 114,3 cm x 146,7 cm, National Gallery, Londres (Inv. NG4865). © The National Gallery, London.



Figura 384 – *Curiosità, s.d.*, Edoardo Tofano (1838-1920), óleo s/ madeira, 37 cm x 26 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 385 - *Os Jovens Casados, s.d.*, Edoardo Tofano (1838-1920), cromolitografia, 27 cm x 18,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 386 - *Mrs. Ernest Guinness Portrait, 1912*, Francis Dicksee (1853-1928), óleo s/ tela, 223,7 cm x 147,3 cm, col. partic. © Christie's 2021.



Figura 387 - *La Ofendida*, 1891, Francisco Masriera y Manovens (1842-1902), óleo s/ tela, 54 cm x 41 cm, Museu Nacional del Prado, Madrid (Inv. P006666) © 2021. Museo Nacional del Prado.



Figura 388 – *Uma conversa interessante*, s.d., Frédéric Soulacroix (1858-1933), óleo s/ tela, 73 cm x 82,5 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.



Figura 389 – *Confidências*, s.d., Giovanni Boldini (1842-1931), óleo s/ tela, 88,6 cm x 67,8 cm, col. partic., © 2020 Sotheby's.



Figura 390 - *Um Último Olhar ao Espelho*, s.d., Giovanni Boldini (1842-1931), 34,9 cm x 23,4 cm, col. partic. © 2020 Sotheby's.

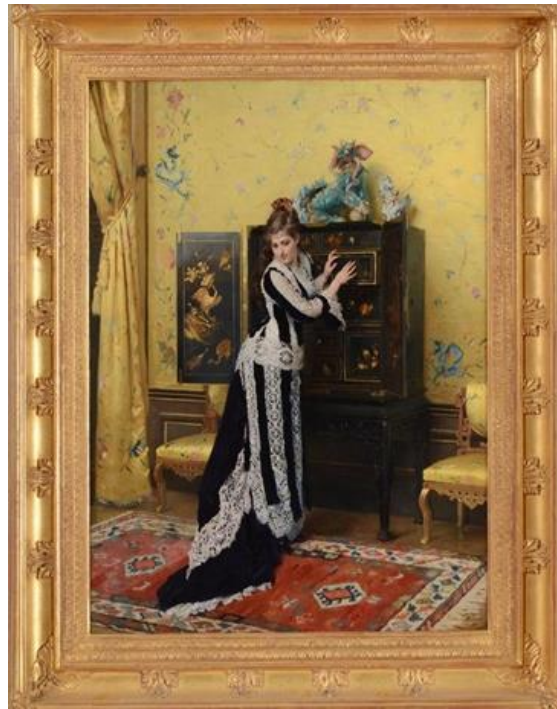


Figura 391 - *Senhora Elegante com Cabinet Chinês*, s.d., Gustave Léonhard de Jonghe (1829-1893), 73,7 cm x 54,6 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 392 – *Vaidade*, s.d., Gustave Léonhard de Jonghe (1829-1893), óleo s/ madeira, 65 cm x 48,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.

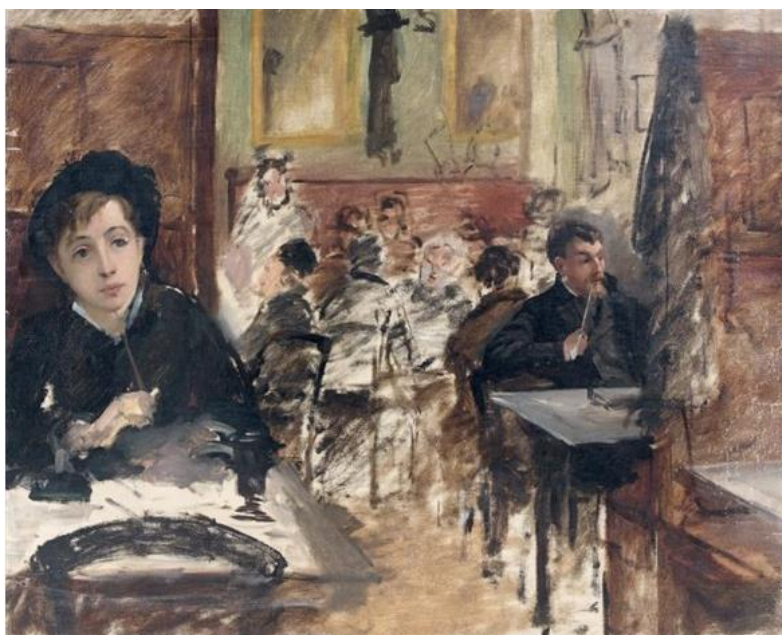


Figura 393 - *Scène de café*, s.d., Henri Gervex /atrib. (1852-1929), óleo s/ tela, 60 cm x 81 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.

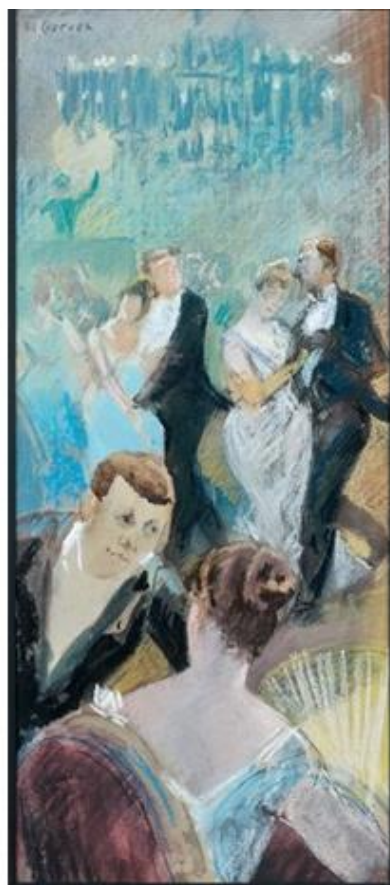


Figura 394 - *Scène de bal*, s.d., Henri Gervex (1852-1929), pastel s/ papel, 43 cm x 18 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.



Figura 395 - Retrato de Olivia Guedes Penteadó, 1911, Henri Gervex (1852-1929), óleo s/ tela, 106 cm x 133 cm, col. partic. © 2021 - LeilaoDeArte.com.



Figura 396 - Le salon littéraire, 1899, Henri Gervex (1852-1929), óleo s/ tela, 82 cm x 101 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 397 – *Memories*, 1890-1891, Irving Ramsay Wiles (1861-1948), óleo s/ tela, 121,9 cm x 91,4 cm, col. partic. © Christie's 2021.



Figura 398 - *At the piano*, s.d., Irving Ramsay Wiles (1861-1948), óleo s/ tela, 39,7 cm x 34,6 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 399 - *Woman in her dressing room*, s.d., Irving Ramsay Wiles (1861-1948), óleo s/ madeira, 35,6 cm x 30,5 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.



Figura 400 - *Girl from Martinique*, 1910, Irving Ramsay Wiles (1861-1948), óleo s/ tela, 35,6 cm x 25,4 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 401 - *The corner table*, 1886, Irving Ramsay Wiles (1861-1948), óleo s/ tela, 50,8 cm x 66 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 402 – *Cena familiar*, s.d., Jans Frans Verhas (1834-1896), óleo s/ madeira, 85 cm x 60 cm, col. partic.



Figura 403 - *La poupée japonaise*, 1881, Jans Frans Verhas (1834-1896), óleo s/ madeira, 81 cm x 64 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 404 - *Le regard provocateur*, s.d., Jean Henri Gouweloos (1865-1943), óleo s/ tela, 70 cm x 80 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 405 - *Elégante dans un Intérieur*, s.d., Jean Henri Gouweloos (1865-1943), óleo s/ tela, 73 cm x 73 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 406 - *Mrs. Osler*, 1929, John Lavery (1856-1941), óleo s/ tela, 73,6 cm x 60 cm, col. partic. © 2021 Sotheby's.

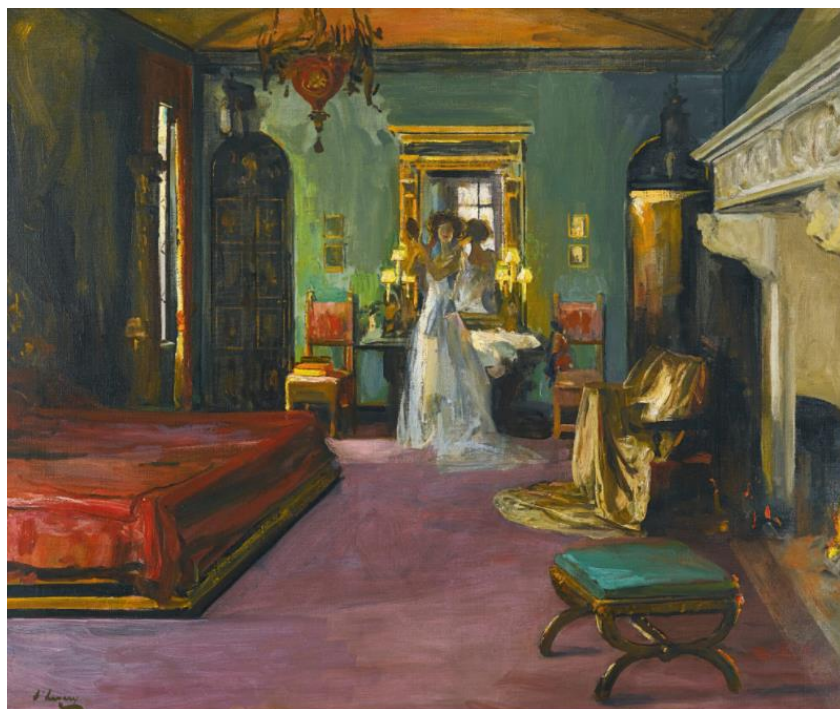


Figura 407 - Mrs. Rosen's Bedroom, 1926, John Lavery (1856-1941), óleo s/ tela, 63,5 cm x 76,2 cm, col. partic. © 2021 MutualArt Services, Inc.



Figura 408 – Finale, s.d., John Lavery (1856-1941), óleo s/ tela, 86,5 cm x 112 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.



Figura 409 - *The Glasgow International Exhibition*, 1888, John Lavery (1856-1941), óleo s/ tela, 30,5 cm x 35,6 cm, col. partic. © Christie's 2021.



Figura 410 - *Flores cor de rosa*, s.d., Joseph Caraud (1821-1905), óleo s/ tela, 73,7 cm x 91,4 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.



Figura 411 - *Le maquillage*, 1858, Joseph Caraud (1821-1905), óleo s/ madeira, 44,45 cm x 36,83 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 412 - *Le gouter*, s.d., Jules Alexandre Grün (1868-1934), óleo s/ tela, 60 cm x 73 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.

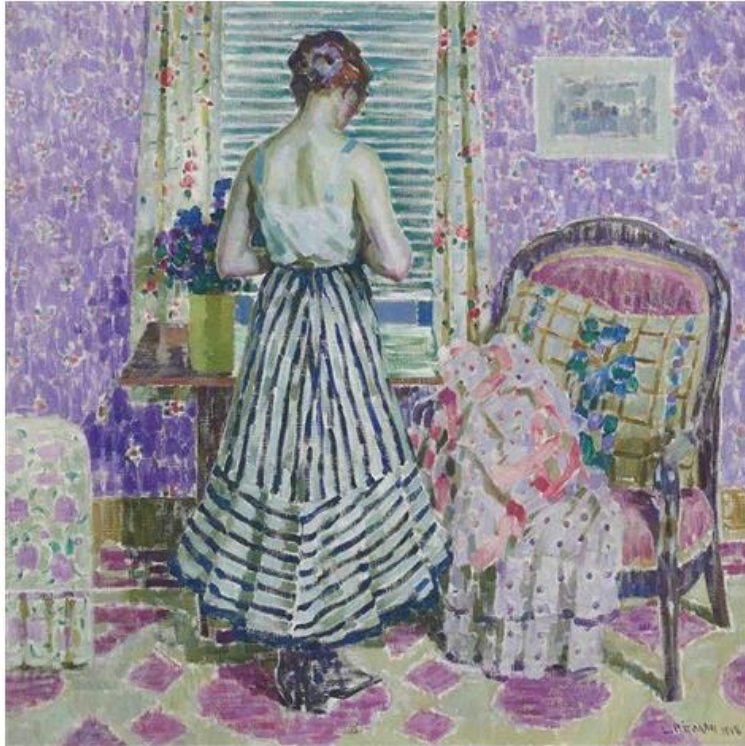


Figura 413 – *Interior*, 1918, Luis Ritman (1889-1963), óleo s/ tela, 81,3 cm x 81,3, col. partic. © Christie's 2021.



Figura 414 - *Looking outside*, s.d., Luis Ritman (1889-1963), óleo s/ tela, 92,1 cm x 92,1 cm, col. partic. © 2021 Sotheby's.



Figura 415 - *Interior*, 1912, Luis Ritman (1889-1963), óleo s/ tela, 91,4 cm x 73,7 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 416 - *Fin de repas à Kergait*, s.d., Lucien Simon (1861-1945), óleo s/ tela, 140 x 190, National Museum, Estocolmo (Inv. NM 1601). © Domínio Público.



Figura 417 - *Le petit-déjeuner*, s.d., Lucien Simon (1861-1945), óleo s/ tela, 180 cm x 230 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 418 - *Le balcon*, c. 1908, Lucien Simon (1861-1945), óleo s/ tela, 129 cm x 148,5 cm, Kirklees Museums and Galleries, Huddersfield (Inv. 1983.2176). © Kirklees Council 2021.



Figura 419 - *Jovem Senhora Sentada num Sofá*, 1887, Mihaly Munkacsy (1844-1900), óleo s/ tela, 115,6 cm x 87 cm, col. partic. © Christie's 2021.



Figura 420 - *As Duas Famílias*, 1880, Mihaly Munkacsy (1844-1900), óleo s/ tela, 106,5 cm x 150,3 cm, col. partic. © Christie's 2021.



Figura 421 - *A Pequena Ladra de Açúcar*, 1883, Mihaly Munkacsy (1844-1900), óleo s/ tela, 91,4 cm x 118,1 cm, col. partic. © Christie's 2021.

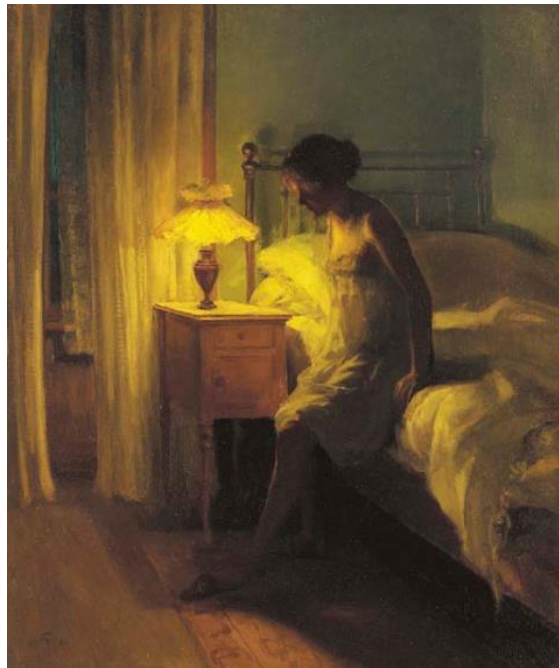


Figura 422 - *No Quarto*, 1901, Peter Ilsted (1861-1933), óleo s/ tela, 46,5 cm x 38,7 cm, col. partic. © 1999-2021 Art Renewal Center.



Figura 423 - *Tocando Espineta*, 1911, Peter Ilsted (1861-1933), mezzotinta colorida, 35 cm x 32 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 424 - *La promenade sur l'embarcadère*, s.d., Pierre-Georges Jeanniot (1848-1934), óleo s/ tela, 60 cm x 73 cm, col. partic. © 2021 meisterdrucke.uk.



Figura 425 - *Na Milliner*, 1900, Pierre-Georges Jeanniot (1848-1934), óleo s/ tela, 50,8 cm x 61 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 426 - *La Promenade*, c. 1900, Pierre-Georges Jeanniot (1848-1934), óleo s/ tela, 38,1 cm x 48,3, col. partic. © 2021 Leighton Fine Art.



Figura 427 - *Le balcon*, 1905-06, René François Xavier Prinnet (1861-1946), óleo s/ tela, 161,2 cm x 191,7 cm, Musée des Beaux Arts de Caen, Caena (Inv. desconhecido). © Musée des Beaux-Arts de Caen.



Figura 428 – *Jeanne Prinnet lendo*, c. 1900, René François Xavier Prinnet (1861-1946), óleo s/ tela, 55,3 cm x 46 cm, Galeria Alexis Bordes. 2021 © Alexis Bordes.



Figura 429 - *Les joueurs de dames*, s.d., René François Xavier Prinnet (1861-1946), óleo s/ tela, 41 cm x 33 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 430 - *Asleep*, s.d., Robert James Gordon (1845-1932), óleo s/ tela, 74 cm x 59 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 431 - *Venice interior*, 1899, John Singer Sargent (1856-1925), óleo s/ tela, 66 cm x 83,5 cm, Royal Academy of Arts, Londres (Inv. 03/1387). © Royal Academy of Arts.



Figura 432 - *Breakfast table*, 1883-1884, John Singer Sargent (1856-1925), óleo s/ tela, 54 cm x 45 cm, Harvard Art Museum, Harvard (Inv. 1943.150). ©2021 President and Fellows of Harvard College.



Figura 433 - *A dinner table at night*, 1884, John Singer Sargent (1856-1925), óleo s/ tela, 51,4 cm x 68,6 cm, Fine Arts Museums of San Francisco, São Francisco (Inv. 73.12). ©2021 Fine Arts Museums of San Francisco.



Figura 434 – *Dando cuerda*, 1885-1899, Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923), óleo s/ madeira, 78,8 cm x 58,4 cm, col. partic. © Christie's 2021.



Figura 435 - *Madame Blouet jouant le violon*, s.d., Alfred Stevens (1823-1906), suporte desconhecido s/ madeira, 27 cm x 22 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 436 - *Retrato de uma Jovem*, 1906, Alfred Stevens (1823-1906), óleo s/ tela, 35,5 cm x 27 cm, col. partic. © Domínio Público.



Figura 437 - *Femme à la poupée japonaise*, 1894, Alfred Stevens (1823-1906), óleo s/ tela, 81,3 cm x 65,4 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 438 - *The new dress*, s.d., Talbot Hughes (1869-1942), óleo s/ tela, 57,2 cm x 41,3 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 439 - *The love letter*, c. 1895, Talbot Hughes (1869-1942), óleo s/ madeira, 25 cm x 20 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 440 – *Phalena*, 1920, Carlos Verger Fioretti (1872-1929), óleo s/ tela, 160 cm x 201,5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid (Inv. P007784). © 2021. Museo Nacional del Prado.



Figura 441 - *Preparando-se para o Baile*, s.d., Viktor Schramm (1865-1929), óleo s/ tela, 112 cm x 83,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 442 - *Experimentando Vestidos*, 1900, Viktor Schramm (1865-1929), óleo s/ tela, 100 cm x 75,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 443 - *Dame in blauem Kleid*, s.d., Viktor Schramm (1865-1929), óleo s/ madeira, 68 cm x 58 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 444 - *Interior com Jovem Posando*, s.d., Viktor Schramm (1865-1929), óleo s/ tela, 27,6 cm x 23,75 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 445 - *Uma Tarde na Varanda*, 1895, Vittorio Matteo Corcos (1859-1933), óleo s/ tela, 149,9 cm x 149,9 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 446 - *Conversa no Jardim do Luxembourg*, 1892, Vittorio Matteo Corcos (1859-1933), óleo s/ tela, 171 cm x 140 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 447 - *Uma Jogadora Elegante*, 1897, Vittorio Matteo Corcos (1859-1933), óleo s/ tela, 108,3 cm x 66 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.

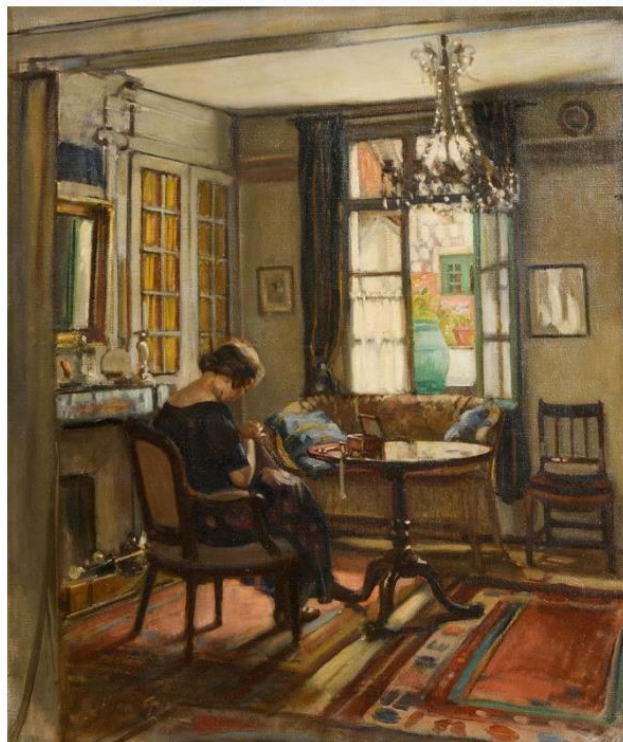


Figura 448 - *Yvonne in Montreuil-sur-Mer*, s.d., William Crampton Gore (1871-1946), óleo s/ tela, 76,5 cm x 65 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.



Figura 449 - *Interior with the Artist's Wife, Mother, and daughter in the drawing room, s.d.*, William Crampton Gore (1871-1946), óleo s/ tela, 56 cm x 47 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 450 - *1875/ The green dress, 1914*, William McGregor Paxton (1869-1941), óleo s/ tela, 91,4 cm x 71,1 cm, col. partic. © 2021 Sotheby's.



Figura 451 - *The other door*, 1917, William McGregor Paxton (1869-1941), óleo s/ tela, 101,9 cm x 76,8 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 452 - *Girl with the sea beyond*, 1900-1909, William McGregor Paxton (1869-1941), óleo s/ tela, 76,2 cm x 63,5 cm, col. partic.



Figura 453 - *By the sea*, c. 1892, William Merritt Chase (1849-1916), óleo s/ tela, 50,8 cm x 86,4 cm, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (Inv. 67.187.123). © 2000–2021 The Metropolitan Museum of Art.



Figura 454 - *The window: night*, c. 1907, William Orpen (1878-1931), óleo s/ tela, 107 cm x 79 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 455 – *Sunlight*, c. 1925, William Orpen (1878-1931), óleo s/ tela, 50 cm x 61 cm, National Gallery of Ireland, Dublin (Inv. NGI 957). © 2021 National Gallery of Ireland.



Figura 456 - *The mirror*, 1900, William Orpen (1878-1931), óleo s/ tela, 50,8 cm x 40,6 cm, TATE, Londres (Inv. N02940). © Tate.



Figura 457 - *The refugees*, 1901-1905, William Orpen (1878-1931), óleo s/ tela, 63,5 cm x 76,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 458 – *O convite*, 1897, Władysław Czachórski (1850-1911), óleo s/ tela, 48,3 cm x 71,1 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.

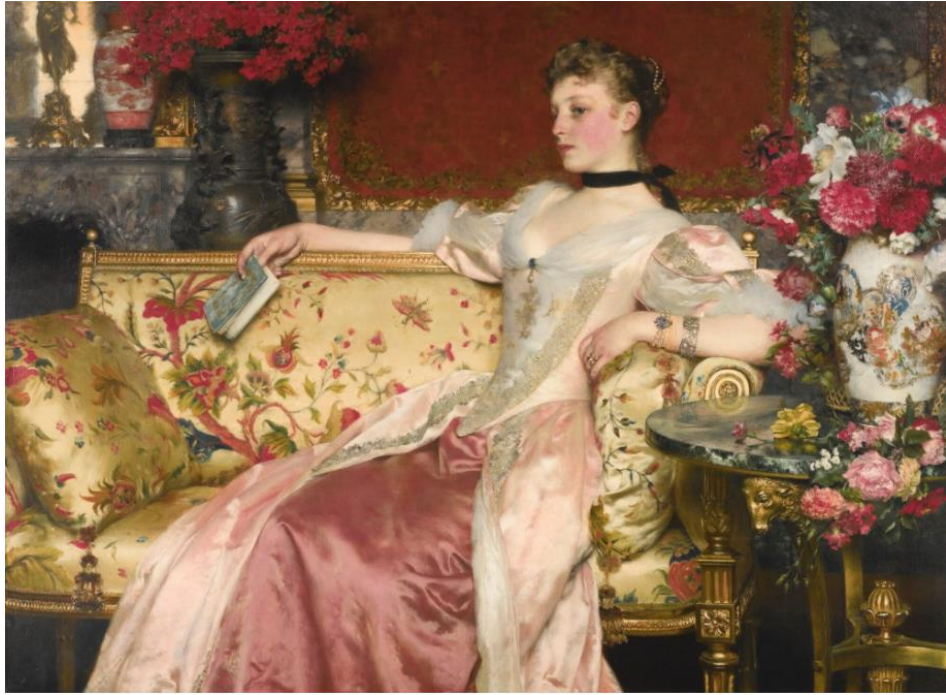


Figura 459 - *Um Momento de Descanso*, 1890, Władysław Czachórski (1850-1911), óleo s/ tela, 54, 5 cm x 74,5 cm, col. partic. © 2021 Sotheby's.

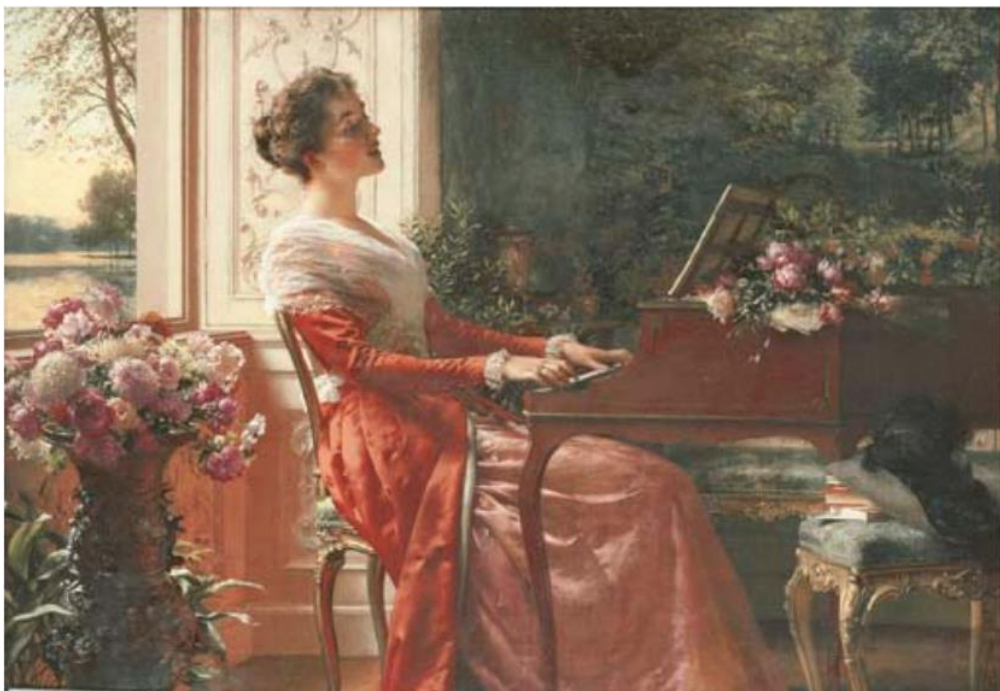


Figura 460 – *A melodia*, 1902, Władysław Czachórski (1850-1911), óleo s/ tela, 35,7 cm x 50,2 cm, col. partic. © 1986-2021 Invaluable, LLC. and participating auction houses.



Figura 461 - *Sun rays, Paula, Berlin*, 1889, Alfred Stieglitz (1864-1946), impressão de sais de platina, 20,32 cm x 25,4 cm, Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth (Inv. P2004.2). ©2021 Amon Carter Museum of American Art.



Figura 462 - *Mrs. Conde Nast*, 1907, Edward Steichen (1879-1973), impressão de carbono, 29,2 cm x 21 cm, Museum of Modern Art, Nova Iorque (Inv. 553.1960). © 2021 The Museum of Modern Art.



Figura 463 - *Mulher sentada junto a uma janela*, 1900, Émile Constant Puyo (1857-1933), impressão de pigmentos, 16,2 cm x 22,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 464 - *Femme à la lampe*, c. 1910, Émile Constant Puyo (1857-1933), impressão de carbono, 24,7 cm x 18,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 465 - *Senhora com Sombrinha*, 1900, Émile Constant Puyo (1857-1933), impressão de pigmento, 22,2 cm x 17,5 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 466 - *Emmeline Stieglitz*, 1907, Frank Eugene (1865-1936), autocromo, 12 cm x 16,6 cm, Art Institute of Chicago, Chicago (Inv. 1952.308). © 2016 Art Institute of Chicago.



Figura 467 – *Emmy*, 1900-1908, Frank Eugene (1865-1936), impressão de sais de platina, dim. desconhecidas, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (Inv. 1972.633.73). © 2000–2021 The Metropolitan Museum of Art.



Figura 468 - *Friedel wearing a kimono*, 1911, Frank Eugene (1865-1936), impressão de sais de platina, dim. desconhecidas, Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (Inv. 1972.633.158). © 2000–2021 The Metropolitan Museum of Art.



Figura 469 - *Miss Jones*, c, 1899, Frank Eugene (1865-1936), impressão de sais de platina, 16,6 cm x 11,6 cm, Art Institute of Chicago, Chicago (Inv. 1949.672). © 2016 Art Institute of Chicago.



Figura 470 - *Mary Sentada numa Cadeira Branca*, c. 1910, Heinrich Kühn (1866-1944), impressão de borracha, 29 cm x 22 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 471 - *Mary Warner na Encosta de uma Colina*, 1907, Heinrich Kühn (1866-1944), autocromo, 23,9 cm x 17,8 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 472 - *Nu com Vaso*, 1906, Heinrich Kühn (1866-1944), impressão de sais de platina s/ papel japonês, 30 cm x 24 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 473 - *Senhora olhando-se ao espelho*, s.d., Heinrich Kühn (1866-1944), impressão de goma, 29,8 cm x 23,9, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 474 - *Retrato de Senhora*, 1912, Robert Demachy (1859-1936), impressão de bromoil, 21,5 cm x 16,75 cm, col. partic. ©2021 Artnet Worldwide Corporation.



Figura 475 - *A Ilha Feliz*, s.d., Émile Constant Puyo (1857-1933), *Boletim Photographico*, Ano II, nº 16-17, 1901. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.



Figura 476 - *O ramalhete branco*, s.d., Émile Constant Puyo (1857-1933), Ano II, nº 19, 1901. © 2005 | Hemeroteca Municipal de Lisboa.

2. Bases de dados (Tabelas)

Tabela 1 – Obras de artistas femininas nacionais

Tabela 2 – Obras de artistas masculinos nacionais

Tabela 3 – Obras de artistas femininas internacionais

Tabela 4 – Obras de artistas masculinos internacionais

Tabela 5 – Quadro alusivo aos resultados presentes nas obras dos vários artistas nos diversos contextos.

Tabela 1 – Obras de artistas femininas nacionais

Tipologia	Título	Artista	Ano	Suporte	Indivíduo/ Grupo	Pose	Iconografia	Olhar	Espaço	Localização	nº INV
Retrato	Estudo	Adelaide Joice (?-?)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	*	Ocupada	Abstracto	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 379, 1913	*
Retrato	Estudo de movimento	Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985)	1929	Desenho	Indivíduo	Meio Corpo	*	Ocupada	Abstracto	Loc. Desconhecida	*
Género	Lendo	Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Livro e Toucador	Ocupada	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 167, 1909	*
Género	Primeiros Cuidados	Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985)	s.d.	Pintura	Grupo	Meio Corpo	Armário e Molduras	Ocupada	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 379, 1913	*
Género	S/ Título	Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Frutos e Árvore	Ocupada	Exterior	Loc. Desconhecida	*
Género	Sonata "Mozart"	Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Piano, Biombo, Flores	Ocupada	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 431, 1914	*
Género	Tempos Antigos	Maria Adelaide Lima Cruz (1908-1985)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Vitrine, Reposteiro, Leques	Ocupada	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 226, 1910	*
Retrato	Estudos	Alice Rey Colaço (1892-1978)	s.d.	Pintura	Grupo	Meio Corpo	Violino, Pincel	Observador	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 226, 1910	*
Retrato	Retrato de M. A. C. F.	Alice Rey Colaço (1892-1978)	s.d.	Pintura	Indivíduo	3.4	Violino	Ocupada	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 370, 1910	*
Género	À Sombra	Aurélia de Sousa (1866-1922)	1900-1910	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Mesa, Rede, Jardim, flores	Ocupada	Exterior	MNAC, Lisboa	SEP_EXT204242 116
Género	Cena de Interior	Aurélia de Sousa (1866-1922)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Flores, Mesa, Prateleira, Quadros, Bordado	Ocupada	Interior	Col. Partic.	*
Figura	Femme qui passe	Aurélia de Sousa (1866-1922)	1900	Desenho	Indivíduo	Corpo Inteiro	*	Ocupada	Abstracto	Col. José Caiado de Sousa	*
Género	Interior	Aurélia de Sousa (1866-1922)	s.d.	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Mesa, Prateleira, Jornal	Ocupada	Interior	Col. Partic.	*
Género	Lendo	Aurélia de Sousa (1866-1922)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Mesa, Flores, Livro, Secretária	Ocupada	Interior	Col. Partic.	*
Género	Meninas	Aurélia de Sousa (1866-1922)	s.d.	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Árvores, Jardim	Ocupada	Exterior	Col. Maria Angelica Andersen Castro Henriques	*
Género	No Jardim	Aurélia de Sousa (1866-1922)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Jardim, Cadeira, Costura?, Varanda	Ocupada	Exterior	Col. Partic.	*
Género	O Vestido Verde	Aurélia de Sousa (1866-1922)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Prateleira, Livros, Leitura	Ocupada	Interior	Loc. Desconhecida	*
Retrato	Retrato de Luísa de Sousa	Aurélia de Sousa (1866-1922)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Mesa, Livro	Ocupada	Interior	Col. Câmara Municipal de Matosinhos	*
Nu	Nu	Emília Santos Braga (1867-1950)	1910	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	*	Ocupada	Abstracto	Museu José Malhoa, Caldas da Rainha	PIN 25
Nu	Fumadora de ópio	Emília Santos Braga (1867-1950)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Cama, Reposteiro	Observador	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 379, 1913	*
Retrato	Retrato de Aida Santos	Emília Santos Braga (1867-1950)	s.d.	Pintura	Indivíduo	3.4	Jóias	Observador	Abstracto	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 118, 1908	*
Retrato	Rosalina dos Santos	Emília Santos Braga (1867-1950)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Chapéu	Observador	Abstracto	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 118, 1908	*
Retrato	Senhora Fumando	Emília Santos Braga (1867-1950)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Xaile, Cigarro, Cadeira, flores	Ocupada	Interior	Loc. Desconhecida	*
Alegoria/nu	Vaidade	Emília Santos Braga (1867-1950)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Flores, Xaile	Ocupada	Abstracto	MNAC, Lisboa	1447
Retrato	"Violoncelista"	Filomena Freitas (1878-1939)	s.d.	Pintura	Indivíduo	3.4	Violino	Ocupada	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 431, 1914	*
Retrato	Cigana	Filomena Freitas (1878-1939)	s.d.	Pintura	Indivíduo	3.4	Alaúde, flores	Observador	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 379, 1913	*
Retrato	Retrato	Filomena Freitas (1878-1939)	s.d.	Pintura	Indivíduo	3.4	Livro, Plantas, Xaile, flores	Ocupada	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 268, 1911	*
Retrato	Retrato	Filomena Freitas (1878-1939)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Busto	Xaile	Ocupada	Abstracto	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 268, 1911	*
Género	Ao Sol	Helena Roque Gameiro (1895-1986)	s.d.	Aguarela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Jardim, Flores, Plantas	Ocupada	Exterior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 724, 1920	*
Género/Retrato	Auto-retrato com família na foz do Arelho	Raquel Roque Gameiro (1889-1970)	1916	Aguarela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Praia, Chapéu de Praia, Bordado	Ocupada	Exterior	Col. Partic.	*
Género	S/ Título	Mamia Roque Gameiro (1901-1996)	s.d.	Ilustração	Indivíduo	Corpo Inteiro	Sofá, Mesa, Bordados, Flores	Ocupada	Interior	Eva, Ano XVIII, nº 169, 1932	*
Retrato	Estudo	Maria A. Pires Chaves (1892-1979)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Cabeça	*	Ocupada	Abstracto	Alma Nova, 2ª série, nº 19, 1916	*
Género	A Carta	Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996)	1926	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Flores, Carta, Varanda	Ocupada	Exterior	MNSR, Porto	548
Género	À Hora do Chá	Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996)	1930	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Chá, Jardim, Mesa, Flores, Árvores	Ocupada	Exterior	Col. Partic.	*
Género	A Leitura	Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996)	1925	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Livro, Janela	Ocupada	Interior	Col. Partic.	*
Género/Alegoria	A Preterida	Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996)	1926	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Flores, Jardim, Alegoria, Ténistas	Ocupada	Exterior	Col. Partic.	*
Género	Castelos no Ar	Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996)	1928	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Praia, Livro, Chapéus de Praia	Ocupada	Exterior	Col. Partic.	*
Retrato	Retrato de Maria Manuela de S. Campeão G.	Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996)	c. 1936	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Flores	Observador	Interior	Col. Partic.	*
Género	No Rio Nabão	Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996)	1929	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Água, Árvores, Barcos	Ocupada	Exterior	Col. Mário Soares	*
Género	Praia com Figura	Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Chapéu de Praia, Mar	Ocupada	Exterior	Col. Partic.	*
Retrato	Retrato de Senhora	Maria de Lurdes de Mello e Castro (1903-1996)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Busto	*	Observador	Abstracto	Col. Partic.	*
Retrato	Cabeça	Milly Possoz (1888-1968)	s.d.	Aguarela	Indivíduo	Busto	Janela, Plantas	Observador	Exterior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 413, 1914	*
Género	Entre Amigas	Milly Possoz (1888-1968)	s.d.	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Flores, Chá, Mesa, Cão, Quadros	Ocupada	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 370, 1913	*
Género	Figuras num Jardim	Milly Possoz (1888-1968)	s.d.	Pintura	Grupo	3.4	Jardim, Sombrias, Cadeira, flores	Ocupada	Exterior	Alma Nova, 3ª série, nº 2, 1922	*
Género	S/ Título	Ofélia Marques (1902-1952)	s.d.	Pintura	Grupo	Meio Corpo	Mesa, Cartas, Cadeiras	Ocupada	Interior	FCG, Lisboa	DP629
Género	S/ Título	Ofélia Marques (1902-1952)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Bordado, Varanda, Plantas, flores	Ocupada	Interior	FCG, Lisboa	DP626
Género	S/ Título	Ofélia Marques (1902-1952)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Espelho, Flores, Quarto, Tapete	Ocupada	Interior	FCG, Lisboa	DP641
Género	Bilhete postal de Boas Festas "Ceia de Natal"	Raquel Roque Gameiro (1889-1970)	s.d.	Aguarela	Grupo	Corpo Inteiro	Mesa, Refeição, Castiçal	Ocupada	Interior	FPC, Lisboa	FP 693
Género	À Hora do Chá	Raquel Roque Gameiro (1889-1970)	1919	Aguarela	Grupo	Meio Corpo	Cama, Livro, Espelho, Retratos, Xaile, Serviço de Chá	Ocupada	Interior	CTM, Coimbra	142P
Género	Maria da Saudade	Raquel Roque Gameiro (1889-1970)	1930	Desenho	Indivíduo	Corpo Inteiro	Secretária, Retrato, Livros, flores	Ocupada	Interior	Loc. Desconhecida	*
Género	Senhora com Sombria	Raquel Roque Gameiro (1889-1970)	1910	Aguarela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Livro, Chapéu, Sombria	Ocupada	Interior	Col. Partic.	*
Género	Menina a ler à janela	Helena Roque Gameiro (1895-1986)	s.d.	Aguarela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Sofá, Mesa, Flores, Plantas, Livros, Varanda	Ocupada	Interior	Col. Partic.	*
Género	O Atelier da Casa	Raquel Roque Gameiro (1889-1970)	1910	Aguarela	Grupo	Corpo Inteiro	Prateleiras, Plantas, Piano, Livros	Ocupada	Interior	Loc. Desconhecida	*
Retrato	Retrato	Raquel Roque Gameiro (1889-1970)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Chapéu, Cómoda, Planta, Frasco, Carteira	Observador	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 301, 1911	*
Alegoria/ Género	Pensativa	Rita Santos Silva (?-?)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Encharpe, Leque, Cadeira, flores	Observador	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 269, 1911	*
Retrato	Retrato de Madame Souarez	Sara Lamarão Bramão (1870-?)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Flores, Cadeira	Observador	Abstracto	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 431, 1914	*
Retrato	Retrato de Maria Isabel Bramão	Sara Lamarão Bramão (1870-?)	s.d.	Pintura	Indivíduo	3.4	Chapéu, Estola	Ocupada	Abstracto	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 379, 1913	*
Género	De Castigo	Sofia de Sousa (1870-1960)	c. 1901-1960	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Jardim, Flores, Plantas, Quadros, Cadeira	Observador	Interior	MNSR, Porto	1067 PIN
Género	Espiga ao Sol	Sofia de Sousa (1870-1960)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Vasos, Chapéu, Quintal	Observador	Exterior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 383, 1913	*
Retrato	Retrato de Joana Santos	Virgínia Santos Avelar (1868-1960)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Busto	Chapéu, Penas	Observador	Abstracto	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 167, 1909	*
Retrato	Portrait a Jeune Fille	Viscondessa de Sistelo (1853-?)	s.d.	Pintura	Indivíduo	3,4	Mesa, Flores, Jóias	Observador	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 375, 1913	*
Género	La réponse	Viscondessa de Sistelo (1853-?)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Mesa, Livros, Flores, Carta, Bilhete, Sombria, Chapéu	Ocupada	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 168, 1909	*
Género	Sous les Pommiers	Viscondessa de Sistelo (1853-?)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Mesa, Frutos, Flores, Cão, Livro, Jardim	Observador	Exterior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 327, 1912	*
Género	Pensando	Hebe Gonçalves Gomes (?-?)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Mesa, Relógio, Castiçais, Canapé?	Ocupada	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 724, 1920	*
Género	S/ Título	Aurélia de Sousa (1866-1922)	s.d.	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Mesa, Livros, Cadeira, Chávena de Chá	Ocupada	Interior	Col. Partic.	*
Género	S/ Título	Aurélia de Sousa (1866-1922)	s.d.	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Sofá, Quadro, Livros	Ocupada	Interior	Col. Partic.	*
Género	S/ Título	Aurélia de Sousa (1866-1922)	s.d.	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Piano, Plantas, Quadro, Reposteiro	Observador	Interior	Col. Partic.	*

Tipologia	Título	Artista	Ano	Suporte	Indivíduo/ Grupo	Pose	Iconografia	Olhar	Espaço	Localização	nº INV
Retrato	S/ Título	Aurélia de Sousa (1866-1922)	s. d.	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Biombo, Vestido	Ocupada	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	S/ Título	Aurélia de Sousa (1866-1922)	s. d.	Fotografia	Indivíduo	3,4	Laço, Quadros	Observador	Interior	Col. Partic.	*
Género	S/ Título	Aurélia de Sousa (1866-1922)	s. d.	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Lago, Jardim, Árvores	Ocupada	Exterior	Col. Partic.	*
Retrato	S/ Título	Aurélia de Sousa (1866-1922)	s. d.	Fotografia	Grupo	3,4	Sentadas	Observador	Exterior	Col. Partic.	*
Retrato	Sofia de Sousa ladeada por Luísa e Helena (...)	Aurélia de Sousa (1866-1922)	s. d.	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Sombrinhas, Chapéus	Observador	Exterior	CMMOS, Porto	s/ nº inv
Género	A Primeira Educação da Criança nos Seus Diferentes Períodos	Eliza A. Bobone (?-?)	s. d.	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Costura, Móvel, Relógio, Gravuras	Ocupadas	Interior	Branco & Negro, Ano II, nº 88, 1897	*
Retrato	Retrato Feminino	Helena Corrêa Barros (1910-2000)	c. 1930	Fotografia	Indivíduo	Meio Corpo	Cadeira, Chapéu	Observador	Interior	AML, Lisboa	HCB002388
Retrato	Álbum de viagens em Portugal e na Europa	Helena Corrêa Barros (1910-2000)	1926-1928	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Criança; Jardim; Pic-nic, Festa, Jogo de Xadrez	Ocupada/ Obs	Interior/ext	AML, Lisboa	HCB004
Retrato	Margarida de Magalhães	Margarida Relvas (1837-1887)	s. d.	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Vestido, Telão representando Plantas	Observador	Interior	Fundação Casa de Mateus	PT SCM SBA-11-02-01-03
Retrato	Retrato	Margarida Relvas (1837-1887)	s. d.	Fotografia	Indivíduo	Busto	Vestido, Alfinete	Observador	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Retrato	Margarida Relvas (1837-1887)	s. d.	Fotografia	Indivíduo	3,4	Vestido, Laço, Alfinete, Chantelaine	Ocupada	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	S/ Título	Maria Eugénia Ruya Campos (c. 1843-1917)	c. 1882-88	Fotografia	Indivíduo	Busto	Vestido	Ocupada	Interior	Col. LUPA	*
Retrato	S/ Título	Maria Eugénia Ruya Campos (c. 1843-1917)	c. 1882-88	Fotografia	Indivíduo	Busto	Vestido, Alfinete	Ocupada	Interior	Col. LUPA	*
Retrato	S/ Título	Maria Eugénia Ruya Campos (c. 1843-1917)	c. 1888	Fotografia	Indivíduo	Busto	Vestido	Ocupada	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Grupo	Maria Romana Henriques Gonçalves (?-?)	s. d.	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Jardim	Observador	Exterior	Boletim Photographico, Ano VIII, nº 85, 1907	*
Género	O Livro de Bêbé	Raquel Roque Gameiro (1889-1970)	s. d.	Ilustração	Grupo	3,4	Família, Criança, Flores, Presentes, Bilhetes	Ocupada	Interior	Ilustração, Ano II, nº 38, 1927	*

Tabela 2 – Obras de artistas masculinos nacionais

Tema	Título	Artista	Data	Tipologia	Indivíduo/ Grupo	Pose	Iconografia	Olhar	Espaço	Localização	nº INV
Género	A Mesa do Chá	Carlos Bonvalot (1893-1934)	1925	Pintura	Grupo	Meio Corpo	Candeieiro, Serviço de Chá, Flores, Frutos, Mesa	Observador	Interior	Col. Partic.	*
Género	A Minha Família	José Júlio de Sousa Pinto (1856-1939)	s. d.	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Mesa, Serviço de Chá, Jardim, Árvores	Ocupados	Interior	MNAC, Lisboa	2217
Género	A Praia de Leça	Veloso Salgado (1864-1945)	1931	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Barracas, Toalhas, Famílias que Brincam	Ocupados	Exterior	Col. Partic.	*
Género	A Praia	Veloso Salgado (1864-1945)	s. d.	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Toalhas, Grupos de Pessoas	Ocupados	Exterior	Col. João de Almeida	*
Género	O Serão	António Ramalho (1859-1916)	s. d.	Pintura	Grupo	Meio Corpo	Mesa, Livro, Bordado, Flores, Plantas, Quadros	Ocupadas	Interior	loc. Desconhecida	i.d.
Género	As Jogadoras de Cartas	José Júlio de Sousa Pinto (1856-1939)	s. d.	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Mesa de Jogo, Candeieiro, Quadro, Jarro, Espelho	Ocupadas	Interior	Col. Partic.	*
Género	Cena de Interior	Abel Manta (1888-1982)	s. d.	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Mesa, Trajes de Festa, Estolas, Chapéus	Ocupados	Interior	Col. Partic.	*
Género	Colhendo Flores	Veloso Salgado (1864-1945)	1926	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Jardim, Flores, Árvores, Cesto de Flores	Ocupadas	Exterior	Col. Partic.	*
Género	Concerto de Amadores	Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929)	1882	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Piano, Partituras, Planta, Trajes de Noite	Ocupados	Interior	MNAC, Lisboa	498
Género	Concerto	Carlos Bonvalot (1893-1934)	s. d.	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Cadeiras, Piano, Violino, Cantora	Ocupados	Interior	Col. Partic.	*
Género	Convite à Valsa	Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929)	1880	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Sala de Baile, Traje de Festa, Escultura, Flor, Leque	Ocupados	Interior	MNAC, Lisboa	926
Género	Depressa que vêm aí os ingleses	Rafael Bordalo Pinheiro (1847-1905)	1900	Desenho	Grupo	Corpo Inteiro	Piano, Salão, Quadros, Gravuras, Gato	Ocupados	Interior	A Paródia, Vol. II, nº 40, 1900	*
Género	Efeito de Luz	Adriano Sousa Lopes (1879-1944)	1914	Pintura	Indivíduo	3,4	Cadeira, Jóias, Flores, Almofada	Ocupada	Interior	MNAC, Lisboa	304
Género	Figuras na Praia	Marques de Oliveira (1853-1927)	s. d.	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Cadeiras, Sombrinhas, Bengala	Ocupadas	Interior	Col. Partic.	*
Género	Geranios e Malmequeres	Carlos Reis (1863-1940)	1913	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Jardim, Flores, Árvores, Mulher que Colhe Flores	Observador	Exterior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 360, 1913	*
Género	Hortenses	José Malhoa (1855-1933)	1923	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Jardim, Flores, Árvores, Sombrinha, Latada, Vasos	Ocupada	Exterior	Col. Partic.	*
Alegoria	Inspiração	Carlos Bonvalot (1893-1934)	1917	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Flores, Incensário, Árvores	Ocupada	Exterior	Col. Partic.	*
Género	Interior com Figuras	Severo Portela Júnior (1898-1985)	s. d.	Pintura	Grupo	3,4	Flores, Mesa, Quadro	Ocupados	Interior	Col. Partic.	*
Género	Interior	Eduardo Viana (1881-1967)	1914	Pintura	Grupo	Meio Corpo	Mesa, Tapete, Frutos, Serviço de Chá, Vaso, Prato de Porcelana	Observador	Interior	MNAC, Lisboa	184
Género	Interior	Marques de Oliveira (1853-1927)	1884	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Costura, Crochet, Mesa com Garrafa, Tapete, Varanda, Quadros	Ocupadas	Interior	MNSR, Porto	79 PIN CMP/ MNSR
Género	Intimidade/ A Melancia	Carlos Reis (1863-1940)	1916	Pintura	Grupo	Meio Corpo	Frutas, Vaso com Flores, Toalha com Rendas, Copa com Pratas	Ocupadas	Interior	Col. Partic.	*
Género	Juventude	Veloso Salgado (1864-1945)	1923	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Chapéu, Chaleira, Chávena de Chá, Toalha de Renda, Jardim	Ocupada	Interior	Col. Partic.	*
Nu	Leda e o Cisne	Carlos Bonvalot (1893-1934)	1921	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Flores, Cisne	Ocupada	Exterior	FBAUL, Lisboa	FBAUL/3923/P
Género	Leitura de uma Carta	Alfredo Keil (1850-1907)	1874	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Carta, Flores, Caixa, Esculturas, Quadro, Bibelot, Tapete	Ocupadas	Interior	MNAC, Lisboa	455
Retrato	Maria	Carlos Bonvalot (1893-1934)	1918	Aquarela	Indivíduo	Meio Corpo	Livro	Ocupada	Interior	MNAC, Lisboa	441
Alegoria	Melancolia	Carlos Bonvalot (1893-1934)	1917	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Cadeira	Ocupada	Abstracto	MNAC, Lisboa	328
Género	Música de Câmara	Rafael Bordalo Pinheiro (1847-1905)	s. d.	Ilustração	Grupo	Corpo Inteiro	Atuação Musical, Público, Roupas de Gala	Ocupados	Interior	A Paródia, Vol. II, nº 40, 1900	*
Género	Na Cremerie	Tomás Leal da Câmara (1876-1948)	1901	Ilustração	Grupo	Meio Corpo	Refeição, Mesa, Copos, Garrafa, Chapéus	Ocupados	Interior	MNAC, Lisboa	1277
Género	Na Exposição Industrial	Rafael Bordalo Pinheiro (1847-1905)	1883	Ilustração	Grupo	Corpo Inteiro	Visita, Sombrinha, Chapéu	Ocupados	Interior	O António Maria, II Série, nº 368-392, 1893	*
Género	No Castanhão	Veloso Salgado (1864-1945)	1895	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Árvores, Floresta	Observador	Interior	Col. Maria da Conceição Veloso Salgado	*
Género	No Jardim	Veloso Salgado (1864-1945)	s. d.	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Jardim, Árvores, Flores, Casal	Ocupados	Exterior	Col. João de Almeida	*
Género	No Salão da Ilustração Portuguesa	Fernando Correia Dias (1892-1935)	1914	Ilustração	Grupo	Corpo Inteiro	Sala de Exposição, Sociedade Elegante, Cão, Plantas, Mesas	Ocupados	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 423, 1914	*
Nu / Género	Núbil	Veloso Salgado (1864-1945)	1893	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Cama	Ocupada	Interior	Col. Maria da Conceição Veloso Salgado	*
Género	O Pintor e a Modelo	Emmerico Nunes (1888-1968)	1909	Ilustração	Grupo	Corpo Inteiro	Atelier, Quadros, Mulher que Posa	Ocupados	Interior	FCG, Lisboa	DP124
Género	O Teatro da Avenida	Rafael Bordalo Pinheiro (1847-1905)	s. d.	Ilustração	Grupo	Corpo Inteiro	Atores Vestidos para Peça	Ocupados	Interior	O António Maria, 2ª série, nº 294-334, 1891	*
Género	Horas de Estudo	Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Cadeirão, Piano, Plantas, Flores, Partituras	Ocupada	Interior	Occidente, Ano II, Vol. II, nº 38, 1879	*
Género	Interior	Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929)	s. d.	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Leque, Lenço, Escultura, Espelho, Quadros, Flores	Ocupados	Interior	Occidente, Ano III, Vol. III, nº 72, 1880	*
Género	Pierrot	Carlos Bonvalot (1893-1934)	1916	Pintura	Grupo	3,4	Trajes de Carnaval, Casal	Ocupados	Interior	MNAC, Lisboa	285
Género	Praia dos Pescadores	Carlos Bonvalot (1893-1934)	1929	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Famílias, Barcos, Toldos, Sombrinhas, Crianças	Ocupados	Exterior	MCCG, Cascais	545
Alegoria/ Género	Primavera	Carlos Bonvalot (1893-1934)	1926	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Flores, Jardim	Ocupada	Exterior	MNAC, Lisboa	585
Género	Primavera	Veloso Salgado (1864-1945)	1917	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Árvores, Jardim, Sombrinhas	Observador	Exterior	MAB, Bragança	1
Alegoria	Provocando	José Malhoa (1855-1933)	1914	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Fumadora, seminu	Observador	Interior	MAB, Bragança	1216
Alegoria/ Género	Coquetismo	A. Roque Gameiro (1864-1935)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Espelho, Flores, Sombrinha, Traje Elegante, Chapéu	Ocupada	Interior	Branco & Negro, Ano II, nº 59, 1897	*
Género	S/ Título	Emmerico Nunes (1888-1968)	1913	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Quarto, Candeieiro, Quadro, Cama	Ocupados	Interior	FCG, Lisboa	84P48
Género	Salão Cómico	Rafael Bordalo Pinheiro (1847-1905)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Busto	Roupa de Sair	Ocupada	Interior	O António Maria, 2ª série, nº 393-414, 1894	*
Género	S/ Título	Emmerico Nunes (1888-1968)	1908	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Piano, Planta, Assistência	Ocupados	Interior	FCG, Lisboa	DP125
Género	Senhora com Criança numa Rua de Cascais	Carlos Bonvalot (1893-1934)	1923	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Rua, Mar, Sombrinha, Criança	Ocupados	Exterior	Col. Partic.	*
Género	Senhora de Costas	Carlos Bonvalot (1893-1934)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Vestido Elegante	Ocupada	Interior	Col. Partic.	*
Género	Senhora em Claustro	António Ramalho (1859-1916)	1891	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Chapéu, Livro, Jardim, Sombrinha, Flores	Ocupada	Interior	Col. Partic.	*
Género	Senhoras na Varanda	Carlos Bonvalot (1893-1934)	s. d.	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Mesa, Varanda, Flores, Jardim	Ocupadas	Exterior	Col. Partic.	*
Género	A Carta	José Júlio de Sousa Pinto (1856-1939)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Mesa, Flores, Quadros, Plantas, Piano, Candeieiro, Livro	Ocupada	Interior	Col. Partic.	*
Género	Uma explicação	Veloso Salgado (1864-1945)	1885	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Cómoda, Livro, Prato, Gato, Mesa	Ocupadas	Interior	Col. Maria da Conceição Veloso Salgado	*
Género	Uma taça de chá	José Campas (1888-1971)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Chávena e Serviço de Chá, Sofá, Mesa, Quadros	Observador	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 323, 1912	*
Retrato	Vitorina Lendo	Veloso Salgado (1864-1945)	1895	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Floresta, Árvores, Livro	Ocupada	Exterior	Col. Maria da Conceição Veloso Salgado	*
Retrato	Três Gerações	Veloso Salgado (1864-1945)	1922	Pintura	Grupo	3,4	Flores, Estola, Laços, Jóias	Ocupadas	Interior	MNTM, Lisboa	15592
Retrato	Retrato de Madame Sousa Lopes	Adriano Sousa Lopes (1879-1944)	1927	Pintura	Indivíduo	3,4	Xaile, Jóias	Observador	Interior	MNAC, Lisboa	DEP1266(54)
Retrato	Retrato de Alice Furtado	Veloso Salgado (1864-1945)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Flores, Sofá	Observador	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 276, 1911	*
Retrato	Alice Rey Colaço	Carlos Reis (1863-1940)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Busto	*	Observador	Abstracto	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 170, 1909	*
Retrato	Retrato de D. A. A. L. C.	Carlos Reis (1863-1940)	s. d.	Pintura	Indivíduo	3,4	Chapéu, Flores, Plumas, Estola, Jóias	Observador	Abstracto	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 167, 1909	*
Retrato	Clotilde da Silva	Alberto Silva (1882-1940)	s. d.	Pintura	Indivíduo	3,4	Chapéu, Estola, Plumas	Observador	Abstracto	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 228, 1910	*
Retrato	Retrato de Berta Ortigão Ramos	Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Chapéu, Lenço, Flores, Luvas, Jóias	Observador	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Constantina Veiga	Simão da Veiga (1903-1959)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Sombrinha, Chapéu	Observador	Abstracto	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 384, 1913	*
Retrato	Dama do Lorgnon	José Malhoa (1855-1933)	1915	Pintura	Indivíduo	Busto	Chapéu, Flores, Lorignon	Observador	Abstracto	Loc. Desconhecida	*
Retrato	Desalento	José Malhoa (1855-1933)	1915	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Chapéu, Plumas, Jóias	Observador	Abstracto	MNSR CMFC, Porto	17 PIN CMFC/ MNSR
Retrato	Sarah Affonso	Eduardo Viana (1881-1967)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Traje Simples	Observador	Abstracto	Col. Partic.	*
Alegoria	Elegante	Abel Salazar (1889-1946)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Xaile, Chapéu	Observador	Abstracto	Col. Partic.	*
Retrato	Elisa Baptista de Sousa Pedroso	Adriano Sousa Lopes (1879-1944)	s. d.	Pintura	Indivíduo	3,4	Piano, Biombo	Observador	Interior	Ilustração, Ano I, nº 3, 1926	*

Tema	Título	Artista	Data	Tipologia	Indivíduo/ Grupo	Pose	Iconografia	Olhar	Espaço	Localização	nº INV
Retrato	Elisa Reis	Carlos Reis (1863-1940)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Busto	Chapéu, Plumas	Observador	Abstracto	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 170, 1909	*
Retrato	Retrato	F. R. Esteves (?-?)	s. d.	Pintura	Indivíduo	3,4	Luvras, Traje Elegante, Pequenas Jóias	Observador	Abstracto	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 167, 1909	*
Retrato	Figura Feminina com Chapéu	Jorge Barradas (1894-1971)	1920	Desenho	Indivíduo	Corpo Inteiro	Vestido, Bolsa, Jóias, Chapéu, Bengala	Ocupada	Abstracto	Col. Partic.	*
Retrato	Figura Feminina	António Carneiro (1872-1930)	1926	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Livro, Jarro, Flores, Quadro	Ocupada	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Figura feminina	Abel Salazar (1889-1946)	s. d.	Desenho	Indivíduo	3,4	Manto, Lenço, Sombrinha	Ocupada	Abstracto	Col. Partic.	*
Retrato	Figura Feminina	Severo Portela Júnior (1898-1985)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Luvras, Chapéu, Flor	Ocupada	Abstracto	Col. Partic.	*
Retrato	Grupo de família	Veloso Salgado (1864-1945)	1911	Pintura	Grupo	3,4	Estola, Chapéu, Plumas, Jóias	Observador	Interior	Col. Maria da Conceição Veloso Salgado	*
Retrato	Josefa Greno a Dormir	Adolfo Greno (1856-1901)	1884	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Laço, Cadeira	Ocupada	Interior	Col. Partic.	*
Género	O Valete de Copas	A. Pinto (?-?)	s. d.	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Mesas, Candeeiro, Quadros, Jóias, Cartas de Jogar	Ocupadas	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 277, 1911	*
Género	Lolita	José Malhoa (1855-1933)	1918	Pintura	Indivíduo	Busto	Fruto	Observador	Abstracto	Loc. Desconhecida	*
Retrato	Madame L	Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Leque, Escultura, Chávena de Chá, Jóias	Ocupada	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 269, 1911	*
Retrato	Madame Sagastume	José Malhoa (1855-1933)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Jóias, Chapéu, Plumas, Traje Elegante, Mesa, Espelho	Observador	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 308, 1912	*
Retrato	Madmoiselle Santos e Silva	Carlos Reis (1863-1940)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Chapéu, Rendas, Laço	Observador	Abstracto	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 276, 1911	*
Retrato	Maria d'Eça O'Neil	Carlos Reis (1863-1940)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Busto	Chapéu	Observador	Abstracto	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 170, 1909	*
Retrato	Mimi	Joaquim Lopes (1886-1956)	1926	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Chapéu, Jóias, Reposteiro com Flores	Observador	Interior	MGV, Viseu	2313
Género	Pérola Negra	José Malhoa (1855-1933)	1905	Pintura	Indivíduo	Busto	Jóias	Observador	Abstracto	Col. Partic.	*
Retrato	Retrato da Atriz Virgínia	Ramalho Júnior (1859-1916)	1850-1922	Pintura	Indivíduo	3,4	Jóias, Luvras, Leque, Reposteiro com Flores	Observador	Interior	MNSR, Porto	i.d.
Retrato	Retrato da Irmã do Artista	António Soares (1894-1978)	1937	Pintura	Indivíduo	3,4	Vestido	Ocupada	Interior	FCG, Lisboa	75P449
Retrato	Retrato de Adelaide Vieira de Melo	Artur Napoleão Vieira de Mello (1869-?)	1892	Pintura	Indivíduo	3,4	Flores, Varanda, Jóias	Ocupada	Interior	MNAC, Lisboa	1657
Retrato	D. A. S.	Alberto Lacerda (1889-1975)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Busto	Vestido	Ocupada	Abstracto	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 379, 1913	*
Retrato	Retrato de E. da S. G.	Carlos Reis (1863-1940)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Chapéu, Plumas, Flores, Mesa, Espelho	Observador	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 431, 1914	*
Retrato	Retrato de Figura Feminina	Carlos Bonvalot (1893-1934)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Vestido, Grande Decote	Ocupada	Abstracto	Col. Partic.	*
Retrato	M. J. B.	Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Chaise Long, Xaile	Ocupada	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 431, 1914	*
Retrato	Retrato de mme. A. Z Corteão	Simão da Veiga (1903-1959)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Jóias, Xaile	Observador	Abstracto	Ilustração, Ano III, nº 57, 1928	*
Retrato	Retrato de Senhora	Alberto Carlos Sousa (1861-1939)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Jóias, Chapéu, Plumas, Luvras, Leque?	Observador	Abstracto	Col. Partic.	*
Retrato	Retrato de Senhora	Luis Salvador Júnior (1897-1986)	s. d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Jóias, Sofá, Relógio, Xaile, Livro	Ocupada	Interior	MNAC, Lisboa	3251
Retrato	Retrato de Virgínia Arruda	José Tagarro (1902-1931)	s.d.	Desenho	Indivíduo	Meio Corpo	Jóias	Observador	Abstracto	FCG, Lisboa	DP1059
Retrato	Sala Azul/ Retrato da Mulher do Pintor	Augusto Benoit (?-?)	1927	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Tapete, Vestido, Sofá, Mesa	Ocupada	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Tenista	Veloso Salgado (1864-1945)	1917	Pintura	Indivíduo	Meio Corpo	Chapéu, Laço, Raquete	Observador	Exterior	Col. Partic.	*
Retrato	Casa dos Condes de Valença, Dia de Reis	Alberto Carlos Lima (1872-1949)	c. 1900	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Sala, Plantas, Candelabro, Traje Elegante, Pintura Mural	Ocupados	Interior	AML, Lisboa	LIM002609
Retrato	Senhoras em Pose para um Fotógrafo	Alberto Carlos Lima (1872-1949)	c. 1910	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Jardim, Flores, Árvores, Fotógrafo	Ocupados	Exterior	AML, Lisboa	LIM001194
Retrato	A escritora Maria Amália Vaz de Carvalho com neto	Alberto Carlos Lima (1872-1949)	1911	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Jardim, Plumas, Plantas, Flores, Espaço Doméstico	Ocupados	Exterior	AML, Lisboa	LIM001193
Género	Batalha de flores	Alberto Carlos Lima (1872-1949)	c. 1910	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Carruagem, Plumas, Chapéu, Luvras, Árvores	Ocupados	Exterior	AML, Lisboa	LIM000507
Género	Serão Familiar	Alberto Carlos Lima (1872-1949)	s. d.	Fotografia	Grupo	Meio Corpo	Candeeiro, Quadro, Mesa, Livro, Cortinado	Ocupadas	Interior	AML, Lisboa	LIM001629
Género	Festa no clube Brasileiro. Assistencia do Sarau e Baile	Alberto Carlos Lima (1872-1949)	1914	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Gala, Luvras, Estolas, Rendas	Ocupadas	Interior	AML, Lisboa	LIM003276
Retrato	Lucinda do Carmo	Alberto Carlos Lima (1872-1949)	s. d.	Fotografia	Indivíduo	3,4	Chapéu, Flores, Jarra, Jóias, Rendas, Luvras, Espelho	Ocupada	Interior	AML, Lisboa	LIM003284
Género	Depois da Merenda	António José Leitão (?-?)	1900	Fotografia	Grupo	Meio Corpo	Mesa, Crochet, Jóias, Jardim	Observador	Exterior	Boletim Photographic, Ano I, nº 5, 1900	*
Retrato	Retrato da Sra. E. C.	Arnaldo Fonseca (1868-1936?)	s. d.	Fotografia	Indivíduo	Meio Corpo	Telão com Jardim, Flores, Rendas, Chapéu, Plumas, Cão	Observador	Interior	Boletim Photographic, Ano X, nº 110, 1909	*
Retrato	Retrato de estúdio: senhora	Augusto Bobone (1952-1910)	pré 1910	Fotografia	Indivíduo	3,4	Jóias, Rendas	Ocupada	Interior	AML, Lisboa	BOB000369
Retrato	Retrato de estúdio: senhora	Augusto Bobone (1952-1910)	pré 1910	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Jóias, Rendas, Planta, Mesa	Ocupada	Interior	AML, Lisboa	BOB000359
Retrato	Retrato de estúdio: senhora	Augusto Bobone (1952-1910)	pré 1910	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Jóias, Chapéu, Estola, Telão Representando Floresta	Observador	Interior	AML, Lisboa	BOB000138
Retrato	Retrato de estúdio: senhora	Augusto Bobone (1952-1910)	pré 1910	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Chapéu, Flores, Rendas	Ocupada	Interior	AML, Lisboa	BOB000379
Retrato	As Senhoras Acompanhadas	Joshua Benoliel (1873-1932)	1912	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Chapéu, Carteira, Sombrinha	Ocupadas	Interior	AML, Lisboa	JBN000919
Género	Venda da Flor, incentivada por Veva de Lima a	Joshua Benoliel (1873-1932)	1917	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Chapéu, Estolas, Flores	Ocupadas	Exterior	AML, Lisboa	JBN001085
Género	Lisboetas Passeando na Avenida da Liberdade	Joshua Benoliel (1873-1932)	1912	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Chapéu, Avenida, Árvores, Plumas, Estola	Observador	Exterior	AML, Lisboa	JBN000153
Retrato	Convividos do Casamento do Secretário da Delegação da Áustria	Joshua Benoliel (1873-1932)	1907	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Chapéu, Luvras, Leques, Plumas, Jóias	Observador	Exterior	AML, Lisboa	JBN001112
Género	Banhistas na Praia do Estoril	Joshua Benoliel (1873-1932)	1909	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Sombrinha, Praia, Mar, Vestido	Ocupadas	Exterior	AML, Lisboa	JBN001583
Retrato	Senhoras que foram parte dos Corsos em Festa para Recolha de Fundos	Joshua Benoliel (1873-1932)	1907	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Chapéus, Plumas, Rendas, Traje Elegante, Luvras, Sombrinhas	Observador	Exterior	AML, Lisboa	JBN001777
Retrato	Hipódromo de Palhavã, o Público Feminino	Joshua Benoliel (1873-1932)	1909	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Chapéus, Trajes Elegantes	Observador	Exterior	AML, Lisboa	JBN002693
Género	A Festa da Flor no Jardim da Estrela	Joshua Benoliel (1873-1932)	1918	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Chapéus, Flores, Sombrinhas, Plumas, Plantas	Ocupadas	Exterior	AML, Lisboa	JBN001158
Género	Pavilhão de Venda de Chá	Joshua Benoliel (1873-1932)	1918	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Chapéus, Plantas, Flores	Observador	Exterior	AML, Lisboa	JBN002351
Género	Aula de Pintura no Atelier da Professora Emilia Santos Braga	Joshua Benoliel (1873-1932)	1912	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Cavaletes, Tapete, Rendas, Quadros, Escultura	Ocupadas	Interior	AML, Lisboa	JBN002812
Retrato	Grupo na Praia, Debaixo do Toldo na Praia dos Pescadores	Joshua Benoliel (1873-1932)	1906	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Chapéus, Sombrinhas, Penas, Toldo, Luvras	Observador	Exterior	AML, Lisboa	JBN002690
Exterior	Grupo de Senhoras à Entrada da Pastelaria Foz	Joshua Benoliel (1873-1932)	1918	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Pastelaria, Chapéus, Luvras	Observador	Exterior	AML, Lisboa	JBN001780
Género	Senhoras a Jogar no Jardim do Clube da Parada	Joshua Benoliel (1873-1932)	1907	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Chapéus, plumas, Sombrinhas, Jóias, Luvras, Jogo, Mantilha?	Ocupadas	Exterior	AML, Lisboa	JBN002084
Género	No Bufete do Recinto Onde se Realizou o Concurso Hípico	Joshua Benoliel (1873-1932)	s. d.	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Chapéus, Mesa, Bebidas, Traje Elegante	Ocupados	Exterior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 659, 1918	*
Retrato/ Género	Família Reunida à Hora do Chá	Eduardo Alexandre Cunha (187- - 1959)	c. 1900	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Mesa de Refeição, Serviço de Chá, Quadros, Sofá	Ocupados	Interior	AML, Lisboa	ACU001525
Género	Grupo de pessoas	Eduardo Alexandre Cunha (187- - 1959)	c. 1900	Fotografia	Grupo	3,4	Painel Azulejar, Jóia	Ocupados	Interior	AML, Lisboa	ACU001771
Retrato	Retrato de Família no Jardim	Eduardo Alexandre Cunha (187- - 1959)	c. 1900	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Jardim, Plantas, Traje de Dia, Jóias	Observador	Exterior	AML, Lisboa	ACU001814
Género	Senhoras e Crianças Passeando pelo Campo	Eduardo Alexandre Cunha (187- - 1959)	c. 1900	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Montanhas, Chapéus, Penas, Plumas, Rendas, Elegante	Ocupados	Exterior	AML, Lisboa	ACU001511
Retrato	Casamento de Dona Fernanda Barbosa Graça com Alfredo Felício	Eduardo Alexandre Cunha (187- - 1959)	c. 1900	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Sombrinhas, Chapéus, Mesa, Rendas, Luvras	Ocupados	Exterior	AML, Lisboa	ACU000944
Retrato	Palácio Burnay, Garden Party no Jardim	Eduardo Alexandre Cunha (187- - 1959)	1907	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Chapéus, Sombrinhas, Flores, Jardim, Jóias, Luvras, Rendas	Ocupadas	Exterior	AML, Lisboa	ACU001483
Género	Grupo Merendando num Pinhal	Eduardo Alexandre Cunha (187- - 1959)	c. 1900	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Chapéus, Floresta, Refeição	Ocupados	Exterior	AML, Lisboa	ACU000412
Retrato	Grupo de Senhoras	Eduardo Alexandre Cunha (187- - 1959)	c. 1900	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Jardim, Flores, Rendas	Observador	Exterior	AML, Lisboa	ACU000080
Retrato	Retrato de Senhora	Eduardo Alexandre Cunha (187- - 1959)	c. 1900	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Chapéu, Rendas, Chapéu, Penas, Carteira, Jóias	Observador	Interior	AML, Lisboa	ACU001742
Retrato	Casamento, Retrato de Grupo	Eduardo Alexandre Cunha (187- - 1959)	c. 1900	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Rendas, Jóias, Chapéus, Leques, Plumas, Luvras	Observador	Exterior	AML, Lisboa	ACU001872
Retrato	Retrato Feminino	Eduardo Alexandre Cunha (187- - 1959)	c. 1900	Fotografia	Indivíduo	3,4	Estola, Mesa, Livro, Vaso, Lucerna, Quadros, Fotografia	Ocupada	Interior	AML, Lisboa	ACU002067

Tema	Título	Artista	Data	Tipologia	Indivíduo/ Grupo	Pose	Iconografia	Olhar	Espaço	Localização	nº INV
Retrato	Natália Bela Almeida	Eduardo Portugal (1900-1950)	1925	Fotografia	Indivíduo	3,4	Jóias, Biombo, Cadeira	Observador	Interior	AML, Lisboa	POR001671
Retrato	Raquel Calheiros	Eduardo Portugal (1900-1950)	s. d.	Fotografia	Indivíduo	3,4	Leque, Mesa, Livro, Jóias	Ocupada	Interior	AML, Lisboa	POR000581
Retrato	Genoveva Torres de Lima	Eduardo Portugal (1900-1950)	1927	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Almofadas com Flores, Espelho, Caixas, Jóias	Ocupada	Interior	AML, Lisboa	POR000412
Retrato	Maria Emília e Constança Belo de Almeida	Eduardo Portugal (1900-1950)	1925	Fotografia	Grupo	3,4	Biombo, Jóias, Livro, Sofá	Ocupadas	Interior	AML, Lisboa	POR000498
Retrato	Pepa, Prima do Maestro Ivo Cruz	Eduardo Portugal (1900-1950)	1925	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Jóias, Plumas, Fotografia, Gravura	Observador	Interior	AML, Lisboa	POR000237
Retrato	Palmira Cruz	Eduardo Portugal (1900-1950)	1925	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Jóias, Plumas, Fotografia, Gravura	Ocupada	Interior	AML, Lisboa	POR000240
Retrato	Genoveva Torres de Lima	Eduardo Portugal (1900-1950)	1927	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Jóias, Espelho, Tapete, Caixas, Frascos	Ocupada	Interior	AML, Lisboa	POR000400
Género	Na Costura	Ernesto Netto (?-?)	s.d.	Fotografia	Indivíduo	Meio Corpo	Candeeiro, Costura, Mesa, Revista/ Livro, Jóias	Ocupada	Interior	Boletim Photographic, Ano VI, nº 64, 1905	*
Retrato	Retrato em Casa	Francisco Raposo de Souza Alte (?-?)	s. d.	Fotografia	Indivíduo	Meio Corpo	Mesa, Fotografias, Jóias, Rendas	Ocupada	Interior	Boletim Photographic, X Ano, nº 110, 1909	*
Género/ Alegoria	Vanitas	Bernardo dos Santos Leitão (?-?)	s. d.	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Nu, Biombo, Mesa, Obj. Toilette, Espelho, Xaile Transparente	Ocupada	Interior	A Arte Photographica - Revista mensal, nº 51, 1917	*
Retrato	Retrato	Francisco Ferreira da Neves (?-?)	s. d.	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Mesa, Fotografias, Candeeiro, Livro, Mísula	Ocupada	Interior	Boletim Photografico, XI Ano, nº 112, 1910	*
Género	Passantes no Jardim do Campo Grande	Paulo Guedes (1886-1947)	c. 1900	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Árvores, Chapéus, Plumas, Sombriinha, Traje de Passeio	Observador	Exterior	AML, Lisboa	PAG000053
Retrato	Jeanne Rey Colaço na Casa Monsalvat, no Monte Estoril	s.a.	1906	Fotografia	Indivíduo	3,4	Plantas, Livro	Ocupada	Interior	AML, Lisboa	ARC000120
Retrato	Amélia Rey Colaço	s.a.	1919	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Espelho, Pinturas, Carteira, Espaço Íntimo	Ocupada	Interior	AML, Lisboa	ARC000377
Retrato	Amélia Rey Colaço	s.a.	1919	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Leque, Plumas, Sofá	Ocupada	Interior	AML, Lisboa	ARC000379
Género	O 1º Filho	San Payo (1890-1974)	s.d.	Fotografia	Indivíduo	3,4	Maternidade, Mulher com Criança	Ocupados	Interior	A Arte Photographica - Revista mensal, nº 48, 1917	*
Género	Pic-nic	Visconde de Coruche (1842-1904)	s. d.	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Pic-nic, Trajes Elegantes, Chapéus, Árvores, Bosque	Ocupados	Exterior	Boletim Photografico, I Ano, nº 2, 1900	*
Retrato	Retrato de Família	s.a.	1885-1910	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Refeição, Candelabro, Mesa, Móveis, Vestidos de Renda	Observador	Interior	AML, Lisboa	ORIO00126
Retrato	Retrato Feminino	s.a.	1890-192-	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Bric-a-brac, Fotografias, Leque, Plantas, Livros, Sofá	Observador	Interior	AML, Lisboa	NEG000333
Retrato	Retrato Feminino	s.a.	1890-192-	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Jóias, Flores, Vasos, Mesa, Sofá	Ocupada	Interior	AML, Lisboa	NEG001791
Retrato	Retrato Feminino	s.a.	1890-192-	Fotografia	Indivíduo	3,4	Bordado, Candeeiro, Biombo	Observador	Interior	AML, Lisboa	NEG001890
Género	Em Pleno Chá	Serra Ribeiro (?-?)	s. d.	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Trajes Elegantes, Chapéus, Mesas	Observador	Exterior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 752, 1920	*
Género	Festa no Jardim	Serra Ribeiro (?-?)	s. d.	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Lago, Árvores, Flores, Trajes Elegantes	Ocupados	Exterior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 753, 1920	*
Género	Como eu Gosto da Verdade	Jorge Barradas (1894-1971)	1910	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Quadros, Frascos, Planta, Jóias, Xaile, Espelho	Ocupada	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 743, 1920	*
Género	Sabendo da situação	Emmerico Nunes (1888-1968)	s.d.	Pintura	Grupo	3,4	Box de Teatro, Chapéus, Plumas, Luvas	Ocupados	Interior	Col. Partic.	*
Género	Conversação	Emmerico Nunes (1888-1968)	s.d.	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Quarto, Roupa de Casa, Empregada	Ocupadas	Interior	Col. Partic.	*
Género	Estudo para Capa de Revista ABC	Jorge Barradas (1894-1971)	1926	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Caixas, Acessórios, Roupa Elegante	Ocupada	Abstracto	Col. Partic.	*
Género	A Alta das Lãs	Rocha Vieira (1883-1947)	s.d.	Ilustração	Grupo	Corpo Inteiro	Chapéu, Penas, Jóias	Ocupados	Exterior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 722, 1920	*
Género	Crítério Musical	Rocha Vieira (1883-1947)	s.d.	Ilustração	Grupo	Meio Corpo	Plumas, Jóias, Grande Decote	Ocupados	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 726, 1920	*
Género	Modas	Rocha Vieira (1883-1947)	s.d.	Ilustração	Grupo	Corpo Inteiro	Sofá, Mesa, Jarros, Flores, Jóias, Espelho	Ocupados	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 745, 1920	*
Género	S/ Título	Jorge Barradas (1894-1971)	s.d.	Ilustração	Indivíduo	Corpo Inteiro	Jardim, flores	Observador	Exterior	Ilustração, Ano III, nº 56, 1928	*
Género	S/ Título	António Soares (1894-1978)	s.d.	Pintura	Grupo	Meio Corpo	Chapéu, Jóias, Flores, Xaile, Mesa de Café	Ocupada	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 763, 1920	*
Género	S/ Título	António Soares (1894-1978)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Chapéu, Jóias, Cão, Chaise Longue, Tapete	Ocupada	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 768, 1920	*
Género	S/ Título	António Soares (1894-1978)	s.d.	Pintura	Grupo	Meio Corpo	Chapéu, Jóias, Flores, Mesa de Café/Restaurante	Ocupados	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 769, 1920	*
Género	S/ Título	Emmerico Nunes (1888-1968)	s.d.	Pintura	Indivíduo	3,4	Jóias, Pequena Escultura Figura Feminina Elegante	Ocupada	Abstracto	Ilustração, Ano II, nº 44, 1927	*
Género	S/ Título	Stuart Carvalhais (1887-1961)	s.d.	Pintura	Grupo	3,4	Flores	Ocupadas	Exterior	Ilustração, Ano I, nº 15, 1927	*
Género	Amor Mundano	Emmerico Nunes (1888-1968)	s.d.	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Interior, Mesa, Serviço de Chá, Mulher com Jóias	Ocupados	Interior	Col. Partic.	*
Género	Namoro Interrompido	Jorge Barradas (1894-1971)	1924	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Árvores, Rochedos, Chapéus, Flores, Cabra	Ocupados	Exterior	Col. Partic.	*
Género	S/ Título	Stuart Carvalhais (1887-1961)	s.d.	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Mulher com Traje de Inverno, Bolsa, Crianças	Ocupados	Exterior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 513, 1915	*
Género	Na Exposição	Rafael Bordalo Pinheiro (1847-1905)	s.d.	Ilustração	Grupo	Corpo Inteiro	Exposição, Traje Elegante, Salão com Quadros	Ocupados	Interior	O António Maria, 1ª série, nº 31-83, 1880	*
Género	O chá em Casa das Pires	Emmerico Nunes (1888-1968)	s.d.	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Chávenas de Chá, Quadros, Mísulas, Esculturas, Gato	Ocupados	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 268, 1911	*
Género	S/ Título	P. Marinho (?-?)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Chapéu, Plumas, Sombriinha	Ocupada	Exterior	Serões, 2ª série, Vol. V, nº 25-30, 1907	*
Género	S/ Título	A. Roque Gameiro (1864-1935)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Lucerna, Jarro, Flores, Livros, Revista, Lareira	Ocupada	Interior	Serões, 2ª série, Vol. II, nº 7-12, 1907	*
Género	S/ Título	Stuart Carvalhais (1887-1961)	s.d.	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Trajes Elegantes	Ocupadas	Interior	Ilustração, Ano III, nº 56, 1928	*
Género	Na Semana Santa	Stuart Carvalhais (1887-1961)	s.d.	Pintura	Grupo	Corpo Inteiro	Chapéus, Trajes Elegantes	Ocupadas	Exterior	Ilustração, Ano III, nº 55, 1928	*
Retrato	Chapelaria da Moda, interior da loja	Joshua Benoliel (1873-1932)	1912	Fotografia	Indivíduo	3,4	Loja de chapéus, espelho	Ocupada	Interior	AML, Lisboa	JBN002342
Retrato	A Casa das Meias	s.a.	s.d.	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Espaço da vida Lisboaeta, Chapéu, Luvas, Carteira, Móvel	Ocupadas	Interior	Voga, nº 19, 1928	*
Retrato	Figura Feminina	Jorge Barradas (1894-1971)	1925	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Chapéu, Maquilhagem, Sombriinha, Xaile	Ocupada	Abstracto	Col. Partic.	*
Género	Interior	Adriano Sousa Lopes (1879-1944)	s.d.	Pintura	Indivíduo	Corpo Inteiro	Secretária, Bilhetes, Flores	Ocupada	Interior	Il. Portuguesa, 2ª série, nº 165, 1909	*

Tabela 3 – Obras de artistas femininas internacionais

Tipologia	Título	Artista	Ano	Suporte	Indivíduo/ Grupo	Pose	Iconografia	Olhar	Nacionalidade	Espaço	Localização	Nº Inv
Género	Interruption	Anna Airy (1882-1964)	s.d.	Aguarela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Quadros, Piano, Espelho, Flores, Frascos, Loiça	Observador	Inglesa	Interior	Col. Partic.	*
Género	Spring Birthday	Anna Airy (1882-1964)	s.d.	Óleo	Indivíduo	Corpo Inteiro	Quadros, Rendas, Pratos, Flores, Bilhete, Cartas, Jarros	Ocupada	Inglesa	Interior	Col. Partic.	*
Género	Young April	Anna Airy (1882-1964)	s.d.	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Quadros, Flores, Escultura, Castiçal	Observador	Inglesa	Interior	Col. Partic.	*
Género	Interiør med kvinde som syr	Bertha Wegmann (1847-1926)	1891	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Quadros, Plantas, Flores, Serviço de Mesa, Janela, Costura	Ocupada	Dinamarquesa	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Retrato da Sra. Else Rek	Bertha Wegmann (1847-1926)	1925	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Chapéu, Jóia, Quadro, Sofá com Motivos Fitomórficos	Ocupada	Dinamarquesa	Interior	Col. Partic.	*
Nu/ Género	Nu Feminino com Brinco	Bertha Wegmann (1847-1926)	s.d.	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Nu, Brinco	Ocupada	Dinamarquesa	Abstracto	Col. Partic.	*
Género	Interior com Duas Mulheres que decoram Porcelana	Caroline van Deurs (1860-1932)	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Plantas, Janela, Candeeiro, Porcelana, Mulheres Artistas	Ocupadas	Holandesa	Interior	Col. Partic.	*
Género	Kabalelæggeren	Caroline van Deurs (1860-1932)	s.d.	Pintura?	Indivíduo	Meio Corpo	Mesa, Candeeiro, Cartas de Jogar	Ocupada	Holandesa	Interior	Col. Partic.	*
Género	Et godt råd	Caroline van Deurs (1860-1932)	1922	Óleo s/ Tela	Grupo	Meio Corpo	Candeeiro, Quadros, Gravuras, Escultura	Ocupadas	Holandesa	Interior	Col. Partic.	*
Género	Liggende spillende kvinde	Caroline van Deurs (1860-1932)	s.d.	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Sofá, Almofada, Guitarra, Manta	Observador	Holandesa	Interior	Col. Partic.	*
Género	Interior with figures	Constance Rea (c. 1866-1952)	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Vasos, Quadros, Chapéu, Laços	Ocupadas	Inglesa	Interior	MS, Sheffield	VIS 1209
Género	The balcony	Constance Rea (c. 1866-1952)	c. 1920	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Chapéus, Plumas, Flores, Varanda	Ocupadas	Inglesa	Exterior	LAG, Newcastle	17WCM5 : 2018.657
Género	Namnsdag	Fanny Brate (1861-1940)	1902	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Pintura Mural, Flores	Ocupadas	Sueca	Interior	NMS, Estocolmo	NM 1605
Género	La classe de broderie	Madeleine Lemaire (1845-1928)	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Espelho, Bordado, Porcelana, Flores	Ocupadas	Francesa	Interior	Col. Partic.	*
Género	Le gouter au salon du peintre	Madeleine Lemaire (1845-1928)	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Espelho, Flores, Sombriinha, Chapéus, Plumas, Serviço de Chá, Cão	Ocupados	Francesa	Interior	Col. Partic.	*
Género	No Boudoir	Malva Schalek (1882-1945)	s.d.	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Samovar, Flores, Tapetes, Chávena de Chá, Quadros, Frascos	Ocupada	Checa	Interior	Col. Partic.	*
Género	Young mother sewing	Mary Cassatt (1844-1926)	1900	Óleo s/ Tela	Grupo	3,4	Jarro, Flores, Costura, Maternidade	Ocupadas	Americana	Interior	MET, Nova Iorque	29.100.48
Género	The tea	Mary Cassatt (1844-1926)	c. 1880	Óleo s/ Tela	Grupo	Meio Corpo	Serviço de Chá, Chávena, Luvas, Quadro, Jarro, Mesa	Ocupadas	Americana	Interior	MFA, Boston	42.178
Género	The drawing room	Vanessa Bell (1879-1961)	s.d.	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Secretária, Livros, Flores, Janela, Candeeiro, Gato	Observador	Inglesa	Interior	Col. Partic.	*
Género	Après le déjeuner	Berthe Morisot, (1841-1895)	1891	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Mesa, Jarro, Frutas, Flores, Leque, Chapéu, Laço, Varanda	Observador	Francesa	Interior	Col. Partic.	*
Género	Jeune fille à l'ombrelle	Berthe Morisot, (1841-1895)	1893	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Sombriinha, Árvores, Chapéu, Jardim	Observador	Francesa	Exterior	Col. Partic.	*
Género	Mulher e Criança num Jardim	Berthe Morisot, (1841-1895)	1883-1884	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Costura, Chapéu, Laço, Árvores, Jardim	Ocupada	Francesa	Exterior	NGS, Edimburgo	NG 2269
Género	Arte y sentimiento	Luisa Mar-Ehrler	c. 1887	não definido	Indivíduo	3,4	Flores, Leque, Pássaro, Pintura de Leque	Ocupada	Espanhola	Interior	Ilustración, Ano VII, nº 328, 1887	*
Género	Puesto de Flores	María Luisa de la Riva y Callol-Muñoz (1865-1926)	1885	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Flores, Jóias	Ocupada	Espanhola	Exterior	MNP, Madrid	P-5705
Retrato	Auto-retrato	Julia Alcayde y Montoya (1855-1939)	1903	Pastel s/ Cartão	Indivíduo	Corpo Inteiro	Chapéu, Plumas, Jóias	Observador	Espanhola	Abstracto	MCNJ, Gijón	MJ 0009
Retrato	Dama con sombrero	Julia Alcayde y Montoya (1855-1939)	s.d.	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Meio Corpo	Chapéu, Penas, Rendas	Observador	Espanhola	Abstracto	Col. Partic.	*
Retrato	Retrato de Marta Vidal Puig	Lluïsa Vidal Puig (1876-1918)	c. 1907-11	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Chapéu, Flores, Rendas, Luvas, Sofá	Observador	Espanhola	Interior	MNAC, Barcelona	011674-000
Género	Las amas de Casa	Lluïsa Vidal Puig (1876-1918)	1905	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Vida Doméstica, Espelho, Toucador, Castiçais	Observador	Espanhola	Interior	MNAC, Barcelona	1167500
Género	Dans le Bleu	Amélie Beaury-Saurel (1848-1924)	1894	Pastel s/ Tela	Indivíduo	Meio Corpo	Mesa, Chávena de Café, Isqueiro, Cigarro, Açucareiro	Ocupada	Francesa	Interior	MA, Toulouse	RO494
Retrato	Séverine	Amélie Beaury-Saurel (1848-1924)	1893	Óleo s/ Tela	Indivíduo	3,4	Jarro, Flores, Livros, Almofada com Plantas	Observador	Francesa	Interior	MC, Paris	P1449
Nu/ Género	Femme Endormie Tenant un Livre	Amélie Beaury-Saurel (1848-1924)	1884	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Meio Corpo	Nu, Livro	Ocupada	Francesa	Interior	Col. Partic.	*
Género	A Charrete	Georgina de Albuquerque (1885-1962)	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Árvores, Charrete, Jardim, Flores	Ocupados	Brasileira	Exterior	MBRJ, Rio de Janeiro	i.d.
Alegoria/Género	Primavera	Georgina de Albuquerque (1885-1962)	1926	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Meio Corpo	Flores, Chapéu, Luvas	Ocupada	Brasileira	Exterior	Col. Partic.	*
Retrato	Retrato de Senhora	Georgina de Albuquerque (1885-1962)	1906	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Meio Corpo	Jóias, Flores, Leque	Observador	Brasileira	Interior	PESP, São Paulo	2089
Género	Nuori tyttö koivujen alla	Helene Schjerfbeck (1892-1942)	1891	Pintura?	Indivíduo	3,4	Mesa, Refeição, Jardim, Árvores	Ocupada	Finlandesa	Exterior	VG, Helsinquia	G-2011-236
Género	Rapariga num Sofá Vermelho	Helene Schjerfbeck (1892-1942)	1882	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Almofadas com Flores, Livro, Quadro	Ocupada	Finlandesa	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Angelica	Juana Romani (1867-1924)	1898	Óleo s/ Tela	Indivíduo	3,4	Traje Elegante	Observador	Italiana	Abstracto	Col. Partic.	*
Retrato	Salomé	Juana Romani (1867-1924)	c. 1898	Óleo s/ Tela	Indivíduo	3,4	Flores, espada, bandeja	Observador	Italiana	Abstracto	Col. Partic.	*
Retrato	Cheirando uma Rosa	Juana Romani (1867-1924)	s.d.	Óleo s/ Madeira	Indivíduo	3,4	Flor, Laços, Pluma (Pintada no Tecido)	Ocupada	Italiana	Abstracto	Col. Partic.	*
Retrato	Retrato de Aurelia Dexter	Heva Coomans (1860-1939)	s.d.	Pastel	Indivíduo	Meio Corpo	Jóias	Observador	Francesa	Abstracto	Col. Partic.	*
Retrato	Danish girl	Alice Boughton (1865-1943)	s.d.	Fotografia	Indivíduo	Meio Corpo	Planta, Jarro, Renda, Jóia, Janela	Observador	Americana	Interior	MET, Nova Iorque	33.43.239
Género/ Alegoria	The seasons	Alice Boughton (1865-1943)	1900	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Jardim, Lago, Flores, Plantas, Livro	Ocupadas	Americana	Exterior	MAI, Minneapolis	64.34.27.6
Género	At dusk	Emma Justine Farnworth (1860-1952)	1893	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Janela, Flores, Jarros, Livros, Almofada	Ocupada	Americana	Interior	LOC, Washington DC	LC-USZC4-9062
Retrato	La niñera y un nieto de Eulalia en el jardín del Palacio del Pino	Eulalia Abaitua (1853-1943)	1908	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Jóias, Rendas, Maternidade	Observador	Espanhola	Exterior	EMBV, Bilbao	ABA-01435
Retrato	Concha Olano	Eulalia Abaitua (1853-1943)	1900-1904	Fotografia	Indivíduo	Meio Corpo	Chapéu	Ocupada	Espanhola	Interior	EMBV, Bilbao	ABA-01417
Retrato	Concha Olano Abaitua e a sua filha Conchita Urquijo Olano	Eulalia Abaitua (1853-1943)	1900-1904	Fotografia	Grupo	3,4	Rendas, Relógio, Livros, Maternidade	Ocupadas	Espanhola	Interior	EMBV, Bilbao	ABA-01399
Retrato	Familia Urquijo Olano con Aurora Querejeta	Eulalia Abaitua (1853-1943)	c. 1915	Fotografia	Grupo	3,4	Quadros, Castiçais, Jóias	Ocupados	Espanhola	Interior	EMBV, Bilbao	ABA-02036
Retrato	Retrato da Sra. C. B.	Eva Watson-Schütze (1867-1935)	c. 1900	Fotografia	Indivíduo	Meio Corpo	Sofá, Espelho	Observador	Americana	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Retrato da Sra. George D. Vicent	Eva Watson-Schütze (1867-1935)	c. 1901	Fotografia	Indivíduo	3,4	Quadro, Jóias, Traje Elegante	Ocupada	Americana	Interior	MFAH, Huston	80.24
Retrato	S/ Título	Eva Watson-Schütze (1867-1935)	c. 1900	Fotografia	Indivíduo	Meio Corpo	Pássaro, Gaiola, Cadeira, Janela	Ocupada	Americana	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Florence L. Carpeter portrait	Gertude Käsebier (1852-1934)	1900	Fotografia	Indivíduo	3,4	Jóias, Janela, Vaso, Plantas, Fotografias	Observador	Americana	Interior	Col. Partic.	*
Género	Silhouette of a woman/ A maiden at prayer	Gertude Käsebier (1852-1934)	c. 1899	Fotografia	Indivíduo	3,4	Varanda, Véu	Ocupada	Americana	Interior	GM, Los Angeles	87.XM.59.28
Género	The letter	Gertude Käsebier (1852-1934)	1906	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Traje Elegante, Flores, Luvas, Carta, Fotografias	Ocupadas	Americana	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Portrait of Vera Bell	Gertude Käsebier (1852-1934)	c. 1910	Fotografia	Indivíduo	Meio Corpo	Vaso, Plantas, Fotografias, Janela	Ocupada	Americana	Interior	Col. Partic.	*
Género	Cena de Género	Jeanette Vogt Bernard (1855-1941)	1895-1900	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Biombo, Espelho, Cadeira	Ocupadas	Americana	Interior	NAMA, Kansas	2005.27.3887

Tabela 4 – Obras de artistas masculinos internacionais

Tipologia	Título	Artista	Ano	Suporte	Indivíduo/Grupo	Pose	Iconografia	Olhar	Nacionalidade	Espaço	Localização	Nº Inv
Género	Au tour d'une partition	Albert Aublet (1851-1938)	1888	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Flores, Vasos, Tapetes, Pintura Mural, Piano, Livro	Ocupados	Francês	Interior	Col. Partic.	*
Género	A Rapariga das Flores	Albert Aublet (1851-1938)	1888	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Flores, Vasos, Pintura, Tapeçaria	Ocupada	Francês	Interior	Col. Partic.	*
Género	A Valsa	Anders Zorn (1860-1920)	1890	Gravura	Grupo	Corpo Inteiro	Candeiro, Traje Elegante, Luvas, Reposteiro	Ocupados	Sueco	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Senhora Emily Crane	Anders Zorn (1860-1920)	1904	Pintura s/ Tela	Indivíduo	Meio Corpo	Piano, Laços	Ocupada	Sueco	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Madame Rikoff	Anders Zorn (1860-1920)	1889	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Livro, Estola, Móvel	Ocupada	Sueco	Interior	ZM, Mora	ZO 84
Género	La Lettera	Federico Andreotti (1847-1930)	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Cão, Quadros, Jarros, Carta, Bilhetes, Sombriinha, Flores	Ocupadas	Italiano	Interior	Col. Partic.	*
Género	Uma Senhora Elegante	Federico Andreotti (1847-1930)	1885-1900	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Sofá, Livro, Contador, Biombo, Mesa	Observador	Italiano	Interior	Col. Partic.	*
Género	Diálogo no Salão	Federico Andreotti (1847-1930)	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Biombo, Bilhete, Plumas, Flores, Vasos	Ocupados	Italiano	Interior	Col. Partic.	*
Género	Admirando a sua Aparência	Auguste Toulmouche (1829-1890)	1881	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Biombo, Jóias, Flores, Espelho, Vaidade	Ocupada	Francês	Interior	Col. Partic.	*
Alegoria	Vaidade	Auguste Toulmouche (1829-1890)	1889	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Espelho, Leque, Flores, Caixas, Mesa, Vaidade	Ocupada	Francês	Interior	Col. Partic.	*
Alegoria	Soberba	Baldomero Gili y Roig (1873-1926)	c. 1908	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Sombriinha, Chapéu, Flores, Pavão, Jardim, Plantas, Soberba	Ocupada	Espanhol	Exterior	MNP, Madrid	P005912
Género	Scène de bal	Jean Béraud (1849-1935)	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Traje Elegante, Flores, Candelários, Quadros, Espelho, Escultura	Ocupados	Frances	Interior	Col. Partic.	*
Género	Senhora num Restaurante Segurando uma Carta	Jean Béraud (1849-1935)	s.d.	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Chapéu, Penas, Carta, Restaurante, Traje Elegante	Ocupada	Frances	Interior	Col. Partic.	*
Género	La conversation	Jean Béraud (1849-1935)	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Leque, Traje Elegante, Espelho, Plantas, Candelários, Varanda	Ocupados	Frances	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Портрет А. Н. Протасова	Boris Kunstodiev (1878-1927)	1900	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Meio Corpo	Jóias, Leque, Animais, Janela	Observador	Rússia	Interior	ASG, Astrakhan	i.d.
Género	На террасе	Boris Kunstodiev (1878-1927)	1906	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Serviço de Chá, Samovar, Jardim, Árvores, Maternidade	Ocupados	Rússia	Exterior	NNSM, Nizhni Novgorod Oblast	HFXM-ЖК-989
Género	В ложе театра	Boris Kunstodiev (1878-1927)	1912	Pastel s/ Papel	Grupo	Meio Corpo	Traje Elegante, Flores, Binóculos, Luvas	Ocupados	Rússia	Interior	Col. Partic.	*
Género	Interior com Mulher à Janela	Carl Vilhelm Holsøe (1863-1935)	s.d.	Óleo s/ Madeira	Indivíduo	Corpo Inteiro	Espelho, Castiçais, Jarro, Flores, Janela	Ocupada	Dinamarquês	Interior	Col. Partic.	*
Género	Jovem Senhora Tocando Espineta	Carl Vilhelm Holsøe (1863-1935)	c. 1900	Óleo s/ Madeira	Indivíduo	Meio Corpo	Quadros, Jarro, Flores, Espineta	Ocupada	Dinamarquês	Interior	Col. Partic.	*
Género	Interior com Senhora Lendo	Carl Vilhelm Holsøe (1863-1935)	s.d.	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Quadros, Espelho, Jarra, Flores, Chávena, Frasco, Livro	Ocupada	Dinamarquês	Interior	Col. Partic.	*
Género	La coiffure	Edgar Degas (1834-1917)	c. 1896	Óleo s/ Tela	Grupo	Meio Corpo	Escovas, Frasco, Espelho	Ocupadas	Francês	Interior	NG, Londres	NG4865
Alegoria	Curiosità	Edoardo Tofano (1838-1920)	s.d.	Óleo s/ Madeira	Indivíduo	Corpo Inteiro	Planta, Cortinado, Sofá, Traje Elegante, Jóias, Tapete	Ocupada	Italiano	Interior	Col. Partic.	*
Género	Os Jovens Casados	Edoardo Tofano (1838-1920)	s.d.	Cromolitografia	Grupo	Corpo Inteiro	Plantas, Flores, Sofá, Lareira, Biombo de Lareira	Ocupados	Italiano	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Mrs. Ernest Guinness Portrait	Francis Dicksee (1853-1928)	1912	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Traje Elegante, Pluma, Vaso, Flores, Cômada, Salva, Tapete	Observador	Inglês	Interior	Col. Partic.	*
Alegoria	La Ofendida	Francisco Masriera y Manovens (1842-1902)	1891	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Meio Corpo	Leque, Luvas, Jóias, Flores, Traje Elegante	Ocupada	Espanhol	Interior	MNP, Madrid	P006666
Género	Uma Conversa Interessante	Frédéric Soulacroix (1858-1933)	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Tapete, Espelho, Escultura, Livros, Janela, Vaso, Flores	Ocupados	Francês	Interior	Col. Partic.	*
Género	Confidências	Giovanni Boldini (1842-1931)	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Livros, Bordado, Luvas, Espelho, Castiçal, Flor, Bilhete	Ocupadas	Italiano	Interior	Col. Partic.	*
Género	Um Último Olhar ao Espelho	Giovanni Boldini (1842-1931)	s.d.	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Flores, Espelho, Vaso, Jóias, Luva, Bengala	Ocupada	Italiano	Interior	Col. Partic.	*
Género	Senhora Elegante com Cabinet Chinês	Gustave Léonhard de Jonghe (1829-1893)	s.d.	Óleo s/ Madeira	Indivíduo	Corpo Inteiro	Tapete, Porcelana, Madeira Lacada com Animais	Ocupada	Belga	Interior	Col. Partic.	*
Alegoria	Vaidade	Gustave Léonhard de Jonghe (1829-1893)	s.d.	Óleo s/ Madeira	Indivíduo	Corpo Inteiro	Espelho, Jóias, Caixas, Frascos, Traje Elegante	Ocupada	Belga	Interior	Col. Partic.	*
Género	Scène de café	Henri Gervex (1852-1929)/ atrib.	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Meio Corpo	Cachimbo, Café, Mesas, Chapéu	Ocupados	Francês	Interior	Col. Partic.	*
Género	Scène de bal	Henri Gervex (1852-1929)	s.d.	Pastel s/ Papel	Grupo	Corpo Inteiro	Leque, Cadeira, Luvas	Ocupados	Francês	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Retrato de Olivia Guedes Penteado	Henri Gervex (1852-1929)	1911	Óleo s/ Tela	Indivíduo	3,4	Traje Elegante, Jóias, Flores, Jarro, Chávena	Ocupada	Francês	Interior	Col. Partic.	*
Género	Le salon littéraire	Henri Gervex (1852-1929)	1889	Óleo s/ Tela	Grupo	Meio Corpo	Traje Elegante, Jóias, Plumas	Ocupados	Francês	Interior	Col. Partic.	*
Género	Memories	Irving Ramsay Wiles (1861-1948)	c. 1890-91	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Piano, Flores, Laços, Quadros	Ocupados	Americano	Interior	Col. Partic.	*
Género	At the piano	Irving Ramsay Wiles (1861-1948)	s.d.	Óleo s/ Tela	Indivíduo	3,4	Piano, Quadros, Janela, Livros	Ocupada	Americano	Interior	Col. Partic.	*
Género	Woman in her dressing room	Irving Ramsay Wiles (1861-1948)	s.d.	Óleo s/ Madeira	Indivíduo	Meio Corpo	Guarda Jóias, Espelho, Frasco, Jóias, Laço, Fotografia	Ocupada	Americano	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Girl from Martinique	Irving Ramsay Wiles (1861-1948)	1910	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Flores, Jarro, Cadeira, Mesa	Ocupada	Americano	Interior	Col. Partic.	*
Género	The corner table	Irving Ramsay Wiles (1861-1948)	1886	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Meio Corpo	Chapéu, Plumas, Luvas, Leque, Espelho	Ocupada	Americano	Interior	Col. Partic.	*
Género	Cena Familiar	Jans Frans Verhas (1834-1896)	s.d.	Óleo s/ Madeira	Grupo	Corpo Inteiro	Bergo, Maternidade, Faiança, Tapete, Gravuras	Ocupadas	Belga	Interior	Col. Partic.	*
Género	La poupée japonaise	Jans Frans Verhas (1834-1896)	1881	Óleo s/ Madeira	Grupo	Corpo Inteiro	Boneca, Biombo, Jarros, Tapete, Tapeçaria	Ocupadas	Belga	Interior	Col. Partic.	*
Alegoria	Le regard provocateur	Jean Henri Gouweloos (1865-1943)	s.d.	Óleo s/ Tela	Indivíduo	3,4	Espelho, Pintura, Sofá	Observador	Belga	Interior	Col. Partic.	*
Género/nu	Élégante dans un Intérieur	Jean Henri Gouweloos (1865-1943)	s.d.	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Traje Elegante, Jóias, Semi-nu, Quadros	Ocupada	Belga	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Mrs. Osler	John Lavery (1856-1941)	1929	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Flores, Quadros, Candeiro, Jóias	Observador	Irlandês	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Mrs. Rosen's Bedroom	John Lavery (1856-1941)	1926	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Candelários, Espelho, Lareira, Espelho de Mão, Traje Elegante	Ocupada	Irlandês	Interior	Col. Partic.	*
Género	Finale	John Lavery (1856-1941)	s.d.	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Candeiro, Jarros, Flores, Piano, Traje Elegante	Ocupada	Irlandês	Interior	Col. Partic.	*
Género	The Glasgow International Exhibition	John Lavery (1856-1941)	1888	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Jardim, Rio, Árvores, Sombriinha, Luvas, Plumas	Ocupados	Irlandês	Exterior	Col. Partic.	*
Género	Flores Cor de Rosa	Joseph Caraud (1821-1905)	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Flores, Livros, Costura, Quadros	Ocupados	Francês	Interior	Col. Partic.	*
Género	Le maquillage	Joseph Caraud (1821-1905)	1858	Óleo s/ Madeira	Indivíduo	Corpo Inteiro	Espelho, Jarro Flores, Caixas, Maquilhagem, Laço	Ocupada	Francês	Interior	Col. Partic.	*
Género	Le goutter	Jules Alexandre Grün (1868-1934)	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Serviço de Chá, Candeiro, Jarro, Flores, Plumas, Jóias, Copa	Ocupadas	Francês	Interior	Col. Partic.	*
Género	Interior	Luis Ritman (1889-1963)	1918	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Flores, Jarro, Quadro	Ocupada	Americano	Interior	Col. Partic.	*
Género	Looking outside	Luis Ritman (1889-1963)	s.d.	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Flores, Jarro, Frutos, Leque, Varanda, Jardim	Ocupada	Americano	Interior	Col. Partic.	*
Género	Interior	Luis Ritman (1889-1963)	1912	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Candeiro, Espelho, Serviço de Chá, Janela	Ocupada	Americano	Interior	Col. Partic.	*
Género	Fin de repas à Kergait	Lucien Simon (1861-1945)	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Meio Corpo	Castiçal, Flores, Serviço de Chá, Jóias, Árvores, Frutos	Ocupados	Francês	Interior	NMS, Estocolmo	NM 1601
Género	Le petit-déjeuner	Lucien Simon (1861-1945)	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Chávena, Cafeteira, Candeiro, Mar, Cão, Frutos	Ocupados	Francês	Interior	Col. Partic.	*
Género	Le balcon	Lucien Simon (1861-1945)	c. 1908	Óleo s/ Tela	Grupo	Meio Corpo	Flores, Leques, Luvas, Trajes Elegantes, Chapéus	Ocupados	Frances	Interior	KMG, Huddersfield	1983.2176
Género	Jovem Senhora Sentada num Sofá	Mihaly Munkacsy (1844-1900)	1887	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Flores, Quadro, Piano, Salva, Serviço de Chá, Livro	Ocupada	Húngaro	Interior	Col. Partic.	*
Género	As Duas Famílias	Mihaly Munkacsy (1844-1900)	1880	Óleo s/ Madeira	Grupo	Corpo Inteiro	Quadros, Candelários, Plantas, Animais, Flores, Serviço de Chá	Ocupadas	Húngaro	Interior	Col. Partic.	*
Género	A Pequena Ladra de Açúcar	Mihaly Munkacsy (1844-1900)	1883	Óleo s/ Madeira	Grupo	Corpo Inteiro	Plantas, Flores, Biombo, Janela, Serviço de Café	Ocupadas	Húngaro	Interior	Col. Partic.	*
Género	No Quarto	Peter Ilsted (1861-1933)	1901	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Cama, Candeiro, Janela	Ocupada	Dinamarquês	Interior	Col. Partic.	*
Género	Tocando Espineta	Peter Ilsted (1861-1933)	1911	Mezzotint Colorida	Indivíduo	Meio Corpo	Espineta, Quadro, Espineta, Janela	Ocupada	Dinamarquês	Interior	Col. Partic.	*
Género	La promenade sur l'embarcadère	Pierre-Georges Jeannot (1848-1934)	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Sombriinha, Chapéu, Laços, Flores, Mar	Ocupados	Francês	Exterior	Col. Partic.	*
Género	Na Milliner	Pierre-Georges Jeannot (1848-1934)	1900	Óleo s/ Tela	Indivíduo	3,4	Chapéus, Loja, Sombriinha, Rendas, Flores, Espelho	Ocupada	Francês	Interior	Col. Partic.	*
Género	La Promenade	Pierre-Georges Jeannot (1848-1934)	c. 1900	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Jardim, Plantas, Flores, Sombriinha	Ocupados	Francês	Exterior	Col. Partic.	*
Género	Le balcon	René François Xavier Prinnet (1861-1946)	1905-06	Óleo s/ Tela	Grupo	Meio Corpo	Leque, Varanda, Traje Elegante, Jóias	Ocupados	Francês	Exterior	MBAC, Caen	i.d.
Retrato	Jeanne Prinnet Lendo	René François Xavier Prinnet (1861-1946)	c. 1900	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Serviço de Chá, Jarro, Flores, Livro, Quadros, Relógio	Ocupada	Francês	Interior	Gal. Alex Bordes	*
Género	Les joueurs de dames	René François Xavier Prinnet (1861-1946)	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Quadro, Mesa de Jogo	Ocupados	Francês	Interior	Col. Partic.	*
Género	Asleep	Robert James Gordon (1845-1932)	s.d.	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Flores, Jarros, Espelho, Janela, Livro	Ocupada	Inglês	Interior	Col. Partic.	*
Género	Venice interior	John Singer Sargent (1856-1925)	1899	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Espelho, Candelabro, Lucerna, Livros, Serviço de Chá, Quadros	Observador	Americano	Interior	RAA, Londres	03/1387
Género	Breakfast table	John Singer Sargent (1856-1925)	1883-1884	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Meio Corpo	Serviço de Chá, Chávena, Frutos, Livro, Quadros, Candeiro	Ocupada	Americano	Interior	HAM, Cambridge	1943.150
Género	A dinner table at night	John Singer Sargent (1856-1925)	1884	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Meio Corpo	Candelários, Saleiro, Quadros, Jóias	Ocupados	Americano	Interior	FAMSF, São Francisco	73.12
Género	Dando cuerda	Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923)	1885-1899	Óleo s/ Madeira	Grupo	3,4	Relógio, Janela, Vestido Elegante, Relógio	Ocupadas	Espanhol	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Madame Blouet jouant le violon	Alfred Stevens (1823-1906)	s.d.	? s/ Papel	Indivíduo	Corpo Inteiro	Violino, Flores, Quadros	Ocupada	Belga	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Retrato de uma Jovem	Alfred Stevens (1823-1906)	1906	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Meio Corpo	Livro, Plumas, Chapéu	Ocupada	Belga	Interior	Col. Partic.	*
Género	Femme à la poupée japonaise	Alfred Stevens (1823-1906)	1894	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Máscaras, Miniaturas, Boneca, Porcelana	Ocupadas	Belga	Interior	Col. Partic.	*
Género	The new dress	Talbot Hughes (1869-1942)	s.d.	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Meio Corpo	Toucado, Frascos, Espelho, Jóias	Ocupada	Inglês	Interior	Col. Partic.	*
Género	The love letter	Talbot Hughes (1869-1942)	c. 1895	Óleo s/ Madeira	Indivíduo	Corpo Inteiro	Sofá, Flores, Carta, Porcelana, Reposteiro, Candeiro	Ocupada	Inglês	Interior	Col. Partic.	*
Género	Phalena	Carlos Verger Fioretti (1872-1929)	1920	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Serviço de Chá, Champagne, Candelários, Jóias, Cigarro	Observador	Francês	Interior	MNP, Madrid	P007784
Género	Preparando-se para o Baile	Viktor Schramm (1865-1929)	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Espelho, Jarros, Flores, Frascos, Candeiro, Tapete	Ocupadas	Austriaco	Interior	Col. Partic.	*
Género	Experimentando Vestidos	Viktor Schramm (1865-1929)	1900	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Espelho, Taças, Quadros, Flores, Traje Elegante	Ocupadas	Austriaco	Interior	Col. Partic.	*

Tipologia	Título	Artista	Ano	Suporte	Indivíduo/Grupo	Pose	Iconografia	Olhar	Nacionalidade	Espaço	Localização	Nº Inv
Género	Dame in blauem Kleid	Viktor Schramm (1865-1929)	s.d.	Óleo s/ Madeira	Indivíduo	Corpo Inteiro	Espelho, Jarro, Flores, Sofá	Ocupada	Austriaco	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Interior com Jovem Posando	Viktor Schramm (1865-1929)	s.d.	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Tapete, Almofadas com Flores, Leque, Vasos	Observador	Austriaco	Interior	Col. Partic.	*
Género	Uma Tarde na Varanda	Vittorio Matteo Corcos (1859-1933)	1895	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Livros, Jarra, Flores, Jóias, Varanda	Observador	Italiano	Interior	Col. Partic.	*
Género	Conversa no Jardim du Luxembourg	Vittorio Matteo Corcos (1859-1933)	1892	Óleo/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Flores, Jardim, Luvas, Maternidade	Ocupadas	Italiano	Exterior	Col. Partic.	*
Género	Uma Jogadora Elegante	Vittorio Matteo Corcos (1859-1933)	1897	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Raquete, Luvas, Laço, Jardim, flores	Observador	Italiano	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Interior with the Artist's Wife, Yvonne in Montreuil-sur-Mer	William Crampton Gore (1871-1946)	s.d.	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Mesa, Costura, Janela, Espelho, Tapetes	Ocupada	Inglês	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Mother and daughter in the drawing room	William Crampton Gore (1871-1946)	s.d.	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Flores, Candelabro, Janela, Sofá, Maternidade	Ocupada	Inglês	Interior	Col. Partic.	*
Género	1875/ The green dress	William McGregor Paxton (1869-1941)	1914	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Caixa, Porcelana, Traje Elegante, Escultura	Ocupada	Americano	Interior	Col. Partic.	*
Género/nu	The other door	William McGregor Paxton (1869-1941)	1917	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Roupa Elegante, Seminu, Porta	Ocupada	Americano	Interior	Col. Partic.	*
Género	Girl with the sea beyond	William McGregor Paxton (1869-1941)	1900-1909	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Meio Corpo	Sombriinha, Praia, Laço	Observador	Americano	Exterior	Col. Partic.	*
Género	By the sea	William Merritt Chase (1849-1916)	c. 1892	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Praia, Sombriinhas, Chapéus, Crianças	Ocupadas	Americano	Exterior	MET, Nova Iorque	67.187.123
Género	The window: night	William Orpen (1878-1931)	c. 1907	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Janela, Quadros, Sofá	Ocupada	Irlandês	Interior	Col. Partic.	*
Género/ nu	Sunlight	William Orpen (1878-1931)	c. 1925	Óleo s/ Madeira	Indivíduo	Corpo Inteiro	Sala, Janela, Semi-Nua, Quadro, Jarro, Flores	Ocupada	Irlandês	Interior	NGI, Dublin	NGI 957
Género	The mirror	William Orpen (1878-1931)	1900	Óleo s/ Tela	Indivíduo	Corpo Inteiro	Espelho, Sala, Quadros, Jarro, Flores, Chapéu, Laço	Observador	Irlandês	Interior	TATE, Londres	N 02940
Género	The refugees	William Orpen (1878-1931)	1901-1905	Óleo s/ Tela	Grupo	Corpo Inteiro	Sala, Janela, Quadros	Ocupados	Irlandês	Interior	Col. Partic.	*
Género	O Convite	Władysław Czachórski (1850-1911)	1897	Óleo s/ Tela	Indivíduo	3,4	Luvas, Caixa, Tapete, Tapeçaria, Flores, Bilhete, Relógio	Ocupada	Polaco	Interior	Col. Partic.	*
Género	Um Momento de Descanso	Władysław Czachórski (1850-1911)	1890	Óleo s/ Tela	Indivíduo	3,4	Porcelana, Flores, Jarros, Livro, Jóias, Traje Elegante	Ocupada	Polaco	Interior	Col. Partic.	*
Género	A Melodia	Władysław Czachórski (1850-1911)	1902	Óleo s/ Tela	Indivíduo	3,4	Flores, Tapeçaria, Janela, Espineta	Ocupada	Polaco	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Sun rays, Paula, Berlim	Alfred Stieglitz (1864-1946)	1889	Fotografia	Indivíduo	3,4	Castiçal, Bilhete, Fotografias, Janela, Gaiola	Ocupada	Americano	Interior	ACMA, Fort Worth	P2004.2
Retrato	Mrs. Conde Nast	Edward Steichen (1879-1973)	1907	Fotografia	Indivíduo	Meio Corpo	Jóias, Jarro, Flores	Observador	Luxemburguense	Interior	MOMA, Nova Iorque	553.1960
Género	Mulher sentada junto a uma janela	Émile Constant Puyo (1857-1933)	1900	Fotografia	Indivíduo	Meio Corpo	Livro, Quadro, Janela	Observador	Francês	Interior	Col. Partic.	*
Género	Femme à la lampe	Émile Constant Puyo (1857-1933)	c. 1910	Fotografia	Indivíduo	3,4	Candeeiro, Flores, Samovar, Quadro	Ocupada	Francês	Interior	Col. Partic.	*
Género	Senhora com Sombriinha	Émile Constant Puyo (1857-1933)	1900	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Jardim, Flores, Sombriinha, Chapéu	Ocupada	Francês	Exterior	Col. Partic.	*
Retrato	Emmeline Stieglitz	Frank Eugene (1865-1936)	1907	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Jardim, Jóias, Revistas	Ocupada	Americano	Exterior	AC, Chicago	1952.308
Retrato	Emmy	Frank Eugene (1865-1936)	1900-1908	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Livros, Chavenas, Leque, Plumas	Ocupada	Americano	Interior	MET, Nova Iorque	1972.633.73
Retrato	Friedel wearing a kimono	Frank Eugene (1865-1936)	1911	Fotografia	Indivíduo	Meio Corpo	Flores, Cigarro, Chávena de Chá, Kimono	Ocupada	Americano	Interior	MET, Nova Iorque	1962.633.158
Retrato	Miss Jones	Frank Eugene (1865-1936)	c. 1899	Fotografia	Indivíduo	Meio Corpo	Plumas, Flores, Chapéu	Observador	Americano	Abstracto	AC, Chicago	1949.672
Retrato	Mary Sentada numa Cadeira Branca	Heinrich Kühn (1866-1944)	c. 1910	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Quadro, Cadeira	Ocupada	Austriaco	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Mary Warner na Encosta de uma Colina	Heinrich Kühn (1866-1944)	1907	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Bengala, Relógio, Chapéu	Observador	Austriaco	Exterior	Col. Partic.	*
Nu/ Género	Nú com Vaso	Heinrich Kühn (1866-1944)	1906	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Secretária, Vaso	Ocupada	Austriaco	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Senhora Olhando-se ao Espelho	Heinrich Kühn (1866-1944)	s.d.	Fotografia	Indivíduo	3,4	Espelho, Traje Elegante, Vela	Ocupada	Austriaco	Interior	Col. Partic.	*
Retrato	Retrato de Senhora	Robert Demachy (1859-1936)	1912	Fotografia	Indivíduo	3,4	Vaso, Janela	Observador	Francês	Interior	Col. Partic.	*
Género/ Alegoria	A Ilha Feliz	Émile Constant Puyo (1857-1933)	s. d.	Fotografia	Grupo	Corpo Inteiro	Flores, Árvores, Plantas	Ocupadas	Exterior	Exterior	Col. Partic.	*
Género	Ramalhete Branco	Émile Constant Puyo (1857-1933)	s. d.	Fotografia	Indivíduo	Corpo Inteiro	Flores, Jarros, Mesa, Arranjo Floral	Ocupada	Interior	Interior	Col. Partic.	*

Tabela 5 - Resultados

Nacionais	Homens	Mulheres	Total (%) M	Total (%) F
Total de Peças	183	83	100%	100%
Cenas de Género	98	45	54%	54%
Cenas de Interior	109	50	60%	60%
Cenas de Ar Livre	48	19	26%	23%
Retrato	81	35	44%	42%
Mulheres que Costuram/ Bordam	5	6	3%	7%
Mulheres que Lêem	17	16	9%	19%
Mulheres que Escrevem	3	3	2%	4%
Mulheres que Tocam Instrumentos	7	8	4%	10%
Mulheres que Tomam Chá	11	4	6%	5%
Mulheres que se Associam com Flores	56	27	31%	33%
Mulheres Durante a Vida Social	85	18	46%	22%
Mulheres que Recebem Missivas	4	3	2%	4%
Alegorias	8	3	4%	4%
Nus	4	3	2%	4%

Internacionais	Homens	Mulheres	Total (%) M	Total (%) F
Total de Peças	114	55	100%	100%
Cenas de Género	83	35	73%	64%
Cenas de Interior	100	39	88%	71%
Cenas de Ar Livre	13	7	11%	13%
Retrato	24	20	21%	36%
Mulheres que Costuram/ Bordam	3	4	3%	7%
Mulheres que Lêem	18	9	16%	16%
Mulheres que Tocam Instrumentos	10	2	9%	4%
Mulheres que Tomam Chá	15	4	13%	7%
Mulheres que se Associam com Flores	60	25	53%	45%
Mulheres Durante a Vida Social	38	13	34%	24%
Mulheres que Recebem Missivas	5	2	4%	4%
Alegorias	7	2	6%	4%
Nus	4	2	4%	4%

