

Sarah Affonso, mulher (de) artista

«É difícil, eu não sei explicar o que é a pintura [...] Ainda hoje uma senhora que é muito simpática quis conhecer-me, veio cá a casa, olhou para os meus quadros e disse: 'A sua pintura é igual à de Almada.' Disse isto para ser simpática, mas isto fere-me. *Ele é o que é. Eu sou o que sou.* Mas, que me venham dizer que a minha pintura é igual à dele, isso ofende-me, sobretudo porque ele tem um grande nome. E isso foi das coisas que me fez parar. Havia sempre alguém a dizer: 'A sua pintura é igual à de Almada.' E não é nada igual. Ora diz-me lá se este quadro é igual àquele?!»

SARAH AFFONSO

1. (IN)JUSTIÇAS CONJUGAIS NUMA TRAJECTÓRIA COMPLEMENTAR

Com uma prematuridade histórica que mais parece suspender o passar do tempo, do século XII — e pelas mãos de Jacques Le Goff, que a cita na sua história das origens dos intelectuais no Ocidente — chega-nos esta carta extraordinária de Heloísa para Abelardo. Carta em que ela tenta dissuadi-lo do casamento, mas até como prova superior de amor ao querer poupá-lo às vicissitudes do laço conjugal a favor da sua carreira de pensador. E sobretudo carta que assim acaba por falar, num retrato exemplar, da saga da abnegação feminina nesse drama doméstico em que, de acordo com a histórica divisão sexual do trabalho, mesmo à mulher letrada — e Heloísa era-o — cabem as tarefas da «matéria» do lar para ao homem reservar a liberdade do «espírito»:

Não poderias ocupar-te com o mesmo cuidado de uma esposa e da filosofia. Como conciliaras as lições com as criadas, as bibliotecas com os berços, os livros com as rocas, as penas com os fusos? Aquele que tem de se absorver em meditações teológicas ou filosóficas poderá suportar os gritos dos bebés, as canções de embalar das amas, a multidão barulhenta de uma criadagem masculina e feminina? Como tolerar as porcarias que as crianças pequenas fazem constantemente? Para os ricos isso é possível porque têm palácios ou casas suficientemente grandes para nelas conseguirem isolar-se, porque a sua opulência não se ressentia com as despesas, porque não são quotidianamente crucificados pelas preocupações mate-

* Instituto de Ciências do Trabalho e da Empresa, Lisboa.

riais. Mas não é essa a condição dos intelectuais (filosofia) e aqueles que têm de se preocupar com dinheiro e problemas materiais não podem entregar-se à sua profissão de teólogos ou de filósofos. [Le Goff, 1990, 57-58.]

Ora, a muitos séculos de distância, na verdade, o caso de Sarah Affonso (1889-1983), artista e mulher da personalidade mais incendiária da nossa modernidade, José de Almada Negreiros (1893-1970), reedita de novo esta velha história. É, pois, com Sarah que iremos ficar, ouvindo-a num testemunho da sua vida ao lado de Almada, testemunho também muito enriquecedor quanto à visão do meio artístico e de figuras da época com quem o casal manteve relações. O testemunho apareceu numa série de conversas gravadas e publicadas pela nora (Negreiros, 1982), sendo que essas memórias a um tempo falam da *dupla condição de mulher artista e mulher de artista*, assim como sobre as razões pelas quais esta última viesse a dominar numa relativa desistência da primeira¹.

Iremos ouvi-la, mas na intenção de um equilíbrio a conseguir com uma dupla atenção ou duplo olhar, porque o cenário supostamente mais simples da injustiça relativa cometida no casal de facto não consente um líquido juízo moral. Numa visão limitadamente feminista, já se sabe que o acento viria posto no preço pago pela submissão da mulher face à hegemonia do homem no contexto conjugal — e para chamar aqui antinomias usadas por Jean-Claude Blassel (1988), o contraste entre ela e ele oporia recalçamento a expressão, esvaziamento a expressão da identidade pessoal. Não obstante, e parafraseando ainda o autor, a observação da conjugalidade nos seus vários modelos, do «tradicional» ao «libertário», requer que se atenda, isso sim, ao *modo específico* como aí, numa trama de mútuas concessões e desejos («eróticos, dependenciais, narcísicos»), em todo o caso há lugar para a reparação possível do *desequilíbrio* — que aqui tanto parece marcar a díade marido-mulher, Sarah-Almada.

Por outras palavras, à denúncia da dominação masculina no quadro da assimetria social dos sexos interna ao par, responde o sopesar na balança de matizes e sentimentos que a seu modo *também* conferem uma justiça relativa, simetrizando a relação na ordem do seu *possível*, a relação onde uma troca entre *dívida* masculina face à *dádiva* feminina (na abnegação por devoção; por isso, com consentimento sem ressentimento) restabelece por vias a investigar o sentido e a intensidade expressiva ou amorosa do laço conjugal. E, porque se trata de um casal de artistas, caberá ainda levar em conta nessa «administração da justiça» critérios de uma *ética particular*: aquela pela qual se rege essa forma de identidade, tanto pessoal como social, que é *ser artista*,

¹ Os excertos seguintes, com a indicação da respectiva página, foram retirados de *Conversas com Sarah Affonso* (1982), mais recentemente retomadas em parte no pequeno livro *Sarah Affonso* (1989), da autoria da sua nora, Maria José de Almada Negreiros.

com a sua parte de interferência, mesmo se ambígua e ambivalente, na interação Sarah-Almada: «Ele é o que é. Eu sou o que sou. Mas que me venham dizer que a minha pintura é igual à dele, isso ofende-me, sobretudo porque ele tem um grande nome. E isso foi das coisas que me fez parar.»

Do ponto de vista artístico, se a díade em tudo resulta paradigmática do casal de artistas com a mulher demissionária em contraste e a favor da carreira, valor, sucesso, do marido — jogando então «o papel de acompanhamento que em retorno lhe fornece o sentido da sua existência» (Singly e Charrier, 1988, 51) —, ainda mais emblemática se torna de uma espécie de «divisão sexual do trabalho estético» (Pasquier, 1983, pp. 425 e segs.). Porque à vigorosidade «viril», racional e radical da modernidade de Almada numa obra futurista e «picassiana» Sarah contrapõe a sua «maneira» tão tipicamente feminina, conotada com a subjectividade «sensível», sentimento e emoção numa figuração mais marcada pelo «decorativismo» tradicional. Dizia ela: «Eu entrei na pintura por emoção. A primeira vez que vi o sol desaparecer no mar, a impressão que isso me fez! Era ainda muito pequena, tão pequena que nem sabia que aquilo era o pôr-do-sol, mas fiquei com aquela recordação [...]» (In Negreiros, 1982, 17.) Por isto, a Sarah corresponde uma *trajetória complementar*, verdadeiro contrário da *trajetória serpentina* de Almada, tal como a vimos noutra lugar (Conde, 1995a). O Almada com quem casou tardiamente em 1936, aos 47 anos, quando ele, de 43, já era um nome com passado de peso ligado ao pioneirismo dos futuristas e modernistas entre nós.

E, embora por idade, mesmo pelo seu primeiro percurso artístico, Sarah devesse pertencer à «primeira geração» do marido, devido a este casamento, após o qual «se afasta voluntariamente da vida artística em 1940» — apesar de pontualmente vir a expor depois e até a realizar algumas das suas obras mais significativas —, «por isso pertence ao decénio seguinte», aparecendo citada, como faz José-Augusto França, na chamada «segunda geração». Citada como pintora característica de «um universo feminino de noivados e maternidades», de uma «visão ingénua e encantada capaz de ousadias de cor e desenho», com «um lirismo de inspiração popular e minhota» — tudo lembrando a sua «infância aldeã» num mundo de «festa e magia», com feiras, procissões e romarias, carrosséis e coretos de bandas rústicas, ou ainda casamentos tratados com «a facilidade do brinquedo», a mesma facilidade com que «acorda uma temática original que vai da dança das sereias (a) meninos brincando com papagaios». Num óbvio contraste com a obra de Almada, a pintura de Sarah repousa em pilares da figuração feminina tradicional, mesmo que a seu modo recriada. Nela existe «a simplicidade naturalista fixada com amorosa atenção», «paisagens mais raras marcando uma atmosfera emotiva» que exprimiriam a primeira intenção da artista: «Perante a natureza, procuro a emoção [...] e faço por ser coerente e sincera.» (França, 1984, 302-303.) Em suma, citada pela qualidade «com que manuseia um

mundo mágico de histórias tradicionais e símbolos infantis» (Silva, in Miranda *et al.*, 1991, 115-116), na obra de Sarah vê-se uma *pintura feminina* como duplo expressivamente enfático do seu *papel de mulher*.

Metonimicamente, pois, pelo próprio facto de o casal retratar com extraordinária fidelidade a dupla divisão sexual dos papéis e da estética, Sarah em nada parece singular. As poucas mulheres conhecidas numa actividade predominantemente masculina como a das artes plásticas ganhavam nome nesta «tendência vocacional», já antes bem representada nos «meninos» e «bodegones» de Josefa d'Óbidos no século xvii. Uma «tendência» que também na pintura as devolve ao seu lugar social de mulheres por recorrentemente fazer uso da dita natureza, imaginário, interioridade ou sensibilidade feminina. Pelo que idêntica recorrência se encontra na *retórica emotiva* com que o discurso da crítica e da história da arte fala delas, assim como fala das obras de algumas outras da «segunda geração»: Milly Possoz (1888-1967) ou Ofélia Marques (1902-1952), por exemplo, ambas não por acaso ligadas por relações familiares e até conjugais a homens artistas [Ofélia foi mulher de Bernardo Marques (1888-1962)]. Onde a singularidade do caso se põe será antes no modo como biograficamente Sarah Affonso vive esta experiência de ser mulher num mundo artístico de homens ao lado de um homem artista².

2. UMA PROMESSA DE CARREIRA NO COMEÇO

Filha mais velha de seis irmãos, Sarah nasceu em Lisboa, mas viveria dos 4 aos 14 anos em Viana do Castelo devido à colocação, aí, do pai, oficial do

² É tão longa a tradição desta «tendência vocacional» das mulheres artistas que, para o dizer como Dominique Pasquier (1983, 419 e segs.), no estatuto sexual encontram-se as «características auxiliares ligadas à profissão de artista». Por isso mesmo, embora não sem as armadilhas da autoguetização feminista, compreende-se a reacção reivindicadora (mas ambivalente) de uma identidade artística feminina — inclusive, no contexto do pós-modernismo, em trabalhos de mulheres artistas importantes, denunciando o «défice» e a instrumentalização da mulher nas sociedades actuais (Rosengarten, 1987, 1988), mas mulheres cujo feminismo ganhou novas conotações relativamente ao das décadas de 60-70, como refere Virgínia Ferreira (1988). Cf. o estudo de Dominique Pasquier (a partir de uma sociografia dos artistas em França realizada em 1985) para uma observação detalhada de todas as variantes de assimetria entre sexos no campo das artes plásticas, onde, se não há discriminação à entrada na profissão, já a segregação pelo sexo ganha peso esmagador quanto a probabilidades de sucesso na carreira (por exemplo, em geral, para cada dois homens há uma mulher artista, mas as mulheres apenas têm quatro oportunidades em cem para se situarem no topo da hierarquia). Cf. também alguns dos nossos trabalhos citados em *Falar da Vida* (i) (1994), onde foi possível constatar já há algum tempo a grande assimetria dos sexos na actividade profissional das artes plásticas (apesar da acentuada feminização nas escolas de belas-artes), com cerca de 70-80% de homens contra 20-30% de mulheres a figurarem em alguns eventos de referência como bienais. Um dado reconfirmado mais recentemente ao compulsar a listagem nacional de artistas plásticos (*Guia d'Arte* de 1992). Sempre que neste texto nos reportamos em geral à especificidade da ética e identidade do artista, remetemos o leitor para os nossos trabalhos citados na bibliografia.

exército. Do Minho dizia ter guardado «o sentido das coisas antigas» e das tradições populares, depois trazidas para uma pintura que igualmente se inspirava nos «bordados». Aliás, bordados, costura, enfim, trabalhos manuais típicos do «feminino» já haviam estado associados ao despertar da vocação artística e à sua aceitação familiar. Mais tarde, e não sem a «aprovação» do marido, voltará aos bordados e outros crochês domésticos — em que foi mestre, e se notabilizou — tanto por necessidade material (o sustento da casa) como por motivo para a criação plástica (p. 20):

Todas essas procissões, alminhas, me deslumbravam e mais tarde passei a bordar muitos desses motivos. Um dia o José disse-me que era um bom caminho a seguir. E foi daí, dos meus bordados, que eu passei à fase mais conhecida da minha pintura.

Mas, por muito que tivesse «adorado viver em Viana», Lisboa representava a «saída» (p. 21): «Tenho horror de pensar que, se a minha mãe fosse minhota, tínhamos ficado lá toda a vida; em Viana rapariga que não tivesse dinheiro também não tinha futuro. Ou casava, geralmente mal, ou não casava... Era só. Não havia saída para a mulher. Era casar ou ficar solteira.» Também, como recorrentemente acontece na evocação do primeiro despertar da vocação nas biografias dos artistas, em Sarah o apoio ao talento conhece a interferência providencial de um terceiro fora da família: «uma senhora velhinha, mulher de um general» e amiga da mãe, que, «toda atirada para a frente», iria defender os dons desta «rapariga tão jeitosa» (de mãos, no piano, para a música) e influenciar para a porem na escola. Aos 15 anos, e depois de hesitar entre o curso de piano do conservatório e belas-artes, decide-se pela pintura. Achava-se «preguiçosa, estudar era coisa que não gostava», mas, com esse apoio e também o estímulo «da propaganda dos jornais» (onde se publicavam as classificações dos alunos de artes), a escolha pauta-se ainda pela vantagem de antes ter frequentado um colégio de freiras francesas — porque para entrar na Escola de Belas-Artes, onde as admissões podiam contar quase só com a instrução primária, era exigido o 5.º ano de francês para estudar livros nessa língua. E numa Lisboa conservadora Sarah tornava-se assim *avis rara*, muito mais ainda quando tempos depois for sozinha para Paris:

As Belas-Artes não eram frequentadas por raparigas por causa dos nus. Mesmo filhas de arquitectos e pessoas abertas não deixavam ir as filhas porque achavam que não era preciso ver homens nus para fazer desenhos. E não era. Quando fui para Paris, eu ia às academias de nus, e os homens que apareciam traziam uma trousse preta. Para uma rapariga era desagradável, não vinha a propósito aqueles homens em pêlo, ainda

por cima todos sujós! Mas no ano em que eu entrei entraram muitas raparigas, tudo gente mais ou menos civilizada.

Mesmo na escola a presença de raparigas fazia sensação (pp. 22-23):

Nas Belas-Artes também tínhamos anatomia, viam-se cadáveres, íamos à Escola de Medicina no Campo Santana, e uma das vezes que lá fomos entrámos e saía um grupo de estudantes de medicina e um deles viu-nos e perguntou aos outros: «O que é que será que estas raparigas vêm aqui fazer? Devem ser parteiras'». Ficámos escamadíssimas!

Bastante mais tarde, já por volta de 1933, tinha Sarah ido e vindo de Paris, esta situação de excepção pessoal continuava a sentir-se. Por exemplo, sobre a ida ao café dos artistas, que era então a Brasileira, conta (p. 73):

Era eu sozinha. Fazia aquilo por desafio, tinha vindo de Paris, de forma que trazia um encanto dentro de mim, uma certeza de certas coisas, e porque é que não hei-de entrar na Brasileira? Não era por gostar de café, que eu não gostava. Mas, como as mulheres não entravam, eu entrei. E, como era nova, ficavam todos a olhar, uns riam-se, mas depois habituaram-se e já não ligavam. Ao princípio, pelo meio-dia, depois comecei a ter uns camaradas e então passei a ir à hora deles, que era às 6 horas. Era um ponto de encontro.

Chegados ao 4.º ano, os alunos de Belas-Artes escolhiam os professores, e aqui, opção já significativa na deslocação de Sarah para um trabalho estético «feminino», ao invés de melhores alunos como os vanguardistas Santa-Rita, Viana ou Dórdio Gomes, que frequentam as aulas de Salgado, ela terá Columbano por mestre, «porque não gostava do ambiente das aulas do Salgado, os alunos julgavam-se muito importantes» (p. 24). Eis um *efeito de intimidação* que a aproxima de quem lhe ensina a «desenhar figuras», embora também seja certo que não segue o paisagismo leccionado por Carlos Reis. Quanto à primeira ida para Paris, em 1924, sucede à também primeira exposição colectiva dos alunos da Escola, em 1923, em que teve uma crítica muito favorável, incitando-a à via de Paris — «a única boa, de resto, no meio dos outros pintores que expunham comigo»³ —, que manda ao pai, entretanto em longas temporadas em África. Colhe a compreensão dele (pp. 25-26):

[...] na volta do correio o meu pai mandou-me todo o dinheiro que tinha guardado e, ao mesmo tempo, deu-me também um sentido muito

³ O jornalista e crítico Mário Domingues escrevia então em 1923, quando Sarah expôs colectivamente com outros alunos da Escola: «Sarah Affonso, embora ao primeiro golpe de vista nos recorde imediatamente a pintura mole de Columbano, possui, entretanto, qualidades

grande de responsabilidade, porque me disse: 'tu vais, mas este é o dinheiro todo que eu tenho, são as minhas economias de três anos [...] Passei a fronteira a chorar [...] Eu chorava com a responsabilidade de ir gastar o pouco dinheiro do meu pai e tinha medo disso.

Instalada em Paris numa espécie de casa de freiras por intermédio de um missionário amigo do pai, Sarah recorda a verdadeira aventura que na altura era ser rapariga, pintora e estar sozinha em Paris, mas logo adoptada pelo grupo de bolseiros portugueses, todos rapazes, que a tomaram a seu cargo (pp. 26-27):

Não imaginas a novidade que é uma rapariga de 22 anos ir para Paris sózinha, a alegria que eu tive! Olha, é das poucas boas recordações que eu tenho da juventude. Viajar, andar sozinha... E, no fundo, não tive medo nenhum. Não tive problema nenhum. E não havia. Eu sei que era uma pessoa equilibrada e muito sensata. E tinha companheiros portugueses, que havia lá muitos, o Diogo de Macedo, que era um homem muito dotado, e o Francisco Franco, escultor, o Dordio Gomes, o Abel Manta, pintores. Todos os meses recebia 600\$00, que me chegava, claro, mesmo à rectinha, mas chegava. O Diogo de Macedo e o Francisco Franco guardavam as quartas-feiras de tarde para mim, para passearem comigo, para irem a museus, para me ensinarem, que eu tinha medo de museus. O Louvre metia-me medo. Eu via aqueles salões muito grandes, com aqueles quadros muito grandes, via tudo igual, e isso metia-me medo. E depois foi: «hoje vamos ver o plano, hoje vamos ver as estátuas gregas», outro dia eram os vasos... Íamos, depois jantávamos, íamos a um café, e depois iam pôr-me a casa. Da primeira vez que estive em Paris, o tempo era todo para mim, ia a exposições, museus e estudava nas academias. Na Chaumière tinha aulas livres com modelos e bons professores.

Desta sociabilidade e socialização artística em confraternidade masculina Sarah guardará uma memória muito grata: foram os amigos os seus melhores

suas que deve lutar por conservar ou desenvolver [...] Desses retratos ressalta ainda uma qualidade que não se assimila: o carácter. Há um certo à-vontade que só obtêm aqueles que têm um pensamento superior a nortear-lhes o pincel. Porém, aconselhamos D. Sarah Affonso a sair imediatamente da Escola — porque de hoje em diante todo o tempo que lá estiver representará a perda gradual dos seus méritos naturais.» (*In* Negreiros, 1989, 14-16.) Aconselha-a depois a «fazer as malas, meter-se no Sud Express e desembarcar em Paris» para aí se entregar ao «estudo dos pintores modernos e antigos, clássicos e bizarros» e, ao cabo de seis meses ou de um ano, «empreender uma viagem até à Alemanha» para estudar «a pintura moderna alemã e russa, convivendo em Munique com os artistas que naquela cidade se acolhem». Finalmente, quando regressasse à «sua casa sossegada de Lisboa, consultaria a sua alma e tentaria fixar nas telas com toda a pureza, com a máxima sinceridade, sem temer preconceitos, nem leis, nem métodos, nem escolas, nem críticas, o que sentisse e o que visse». Foi o recorte desta crítica que Sarah enviou ao pai em África.

interlocutores e defensores. Mas tanto na protecção especial de que era alvo como no dar-se bem com todos, ao não participar na concorrência e intrigismo interpares próprio dos pequenos grupos (como, por exemplo, acontecia entre Eduardo Viana e comparsas), justamente sobressai uma condição de excepção, a de única mulher pintora entre homens artistas. A Sarah corresponde o estatuto de membro *sui generis* com a sua grande parte de exterioridade face a vários dos *enjeux* do(s) grupo(s) (pp. 28, 47):

Eu tive sempre muitos amigos, graças a Deus. E foram sempre muito meus amigos. Mas eu também era uma pessoa muito simples e não me metia na vida de ninguém, nem fazia intrigas, nem contava coisas [...] Eu era um bocado *avis rara*, não era namoradeira, nem *coquette*, e tive sorte porque os meus companheiros eram muito meus amigos, e admiravam-me, achavam que eu tinha qualidades, e só eles é que me encorajavam a trabalhar, não foi o público. E quadros que depois de cinquenta anos ainda se vêem revelam algum valor. O quadro que é mau vê-se logo, mas então ao fim de dez anos não presta mesmo para nada. E os meus ganharam com o tempo, naquela altura ninguém pintava assim. E nunca ganhei nada com isso. Nunca tive uma encomenda, nunca vendi um quadro e bem precisava de dinheiro!

Ao fim de um ano em Paris a doença da mãe fá-la regressar a Lisboa — depois de trabalhar em França em cartões para tecidos para arranjar o dinheiro do bilhete. Voltava «morrendo de desgosto» e só quatro anos depois, tempo que levou a juntar de novo o pecúlio para a ida agora à sua custa — «Fazia almofadas, cortinas, pintava umas coisas. Poupança aqui, ali. Estás a ver o tempo que demorava para ter o dinheiro do bilhete» (p. 30) —, chegará outra vez a Paris (1928-1929), trabalhando num *atelier* de costura para se manter. Entretanto, nos quatro anos de intervalo em Portugal o seu nome fizera-se ouvir a propósito da participação em duas exposições colectivas (Salão de Outono de 1924 e 1926) e a primeira individual em 1928 no Salão Bobonne⁴. Da segunda vez em Paris recorda exposições que a deslumbravam, mas «não tinha cultura para ir mais longe. Fazia um esforço, uma construção»: por exemplo, uma de Cézanne e sobretudo o que viu de Matisse, pintor da sua eleição, tudo novidades não conhecidas em Portugal, sem revistas nem edições de arte. Em Paris vivia-se o pico das experiências da modernidade, mas, e eis de novo uma nítida *periferização feminina*, Sarah adere à figuração, ao fasci-

⁴ No *Diário de Lisboa*, por exemplo, comentava-se: «Sarah Affonso enfileira com brilho, com heroísmo, na primeira linha de combate. As suas figuras e as suas paisagens infantilizadas, propositadamente infantilizadas pela força da síntese, falam mais, cantam mais, do que as pinturas sérias, carrancudas, de alguns consagrados e de muitos aspirantes à consagração. Sarah Affonso não procura os assuntos. Os assuntos é que a procuram, é que a fazem parar como uma criança pára num jardim diante de uma flor vermelha: 'Que linda rosa! Que lindo

nio da cor (p. 112): «[...] o abstracto estava em força, mas nunca me interessou.» Surge então a sua grande oportunidade ao ver o quadro *Meninas* aceite e exposto no *Salon d'Automne* de 1928, acontecimento importante nessa exposição-exame, onde passavam mais de três mil quadros frente a um júri «enfasiado», em circunstâncias que merecem ser descritas⁵ (pp. 30-31):

Em Paris, nós, os portugueses, dávamo-nos muito bem com os espanhóis, que chamavam Biana ao Viana. Nos grandes salões iam entrando os quadros por ordem alfabética, A, B, C, D, quando chegava a ele, que era o V, já o júri estava estafado e havia superlotação de quadros, e começavam a cortar, e ele era sempre cortado, já não cabia. Havia imensos pintores em Paris nessa altura. O meu quadro entrou, mas também tinha uma letra que me ajudava [...] e tive uma referência nas críticas, dos portugueses fui a única. Estava o júri sentado e iam passando os empregados com os quadros, que alguns até eram muito grandes. E eles lá diziam «não, esse não» com um ar enjoado, e os quadros iam para outro lado. E o Viana, coitado, aparecia no fim e nunca foi aprovado, até que um dia se lembrou de que os espanhóis lhe chamavam Biana, e vai e escreve B em vez de V. O quadro era bem bonito e passou, foi o único dele. O meu está agora no Museu de Arte Contemporânea.

Desse período de Paris voltam à memória figuras mais ou menos próximas — entre as quais o conhecimento breve e aparentemente não muito empático com Sonia Delaunay —, mas a boémia artística parece incompatível com uma Sarah caseira e disciplinada. A morte da mãe fá-la regressar a Portugal e aqui, como promessa de carreira, contam-se presenças em exposições de 1930 (no Salão dos Independentes com as *Meninas* mostradas em Paris), 1932, 1936 e 1939 (última vez que expõe individualmente). Porém, mesmo depois da sua «retirada», Sarah não só volta a expor nos salões do

barco! Que linda cabeça!» (In Negreiros, 1989, 22.) Outro tipo de crítica, um pouco mais esquivia a este tipo de retórica emotiva tão própria do elogio à «pintura feminina», já falava de «tintas sadias e sazonadas pelo sol», da «síntese nos planos e nas formas, só as necessárias para marcar o tema em plano geral», «técnica que serve à maravilha o espírito da artista».

⁵ Esta oportunidade na promessa de carreira de Sarah, António Ferro comentou-a assim: «Sarah Affonso, como quem compra um bilhete de lotaria, enviou ao salão o seu quadro *Meninas* sem o apoio de uma recomendação, sem conhecer um membro do júri, ou qualquer amigo de qualquer membro do júri... O quadro foi recebido, mas não foi essa a maior vitória [...] O quadro de Sarah Affonso, adorável de frescura e de ingenuidade intencional, foi colocado numa das melhores salas do Grand Palais, admiravelmente acompanhado e com uma ótima luz. Esta colocação equivale — todos os artistas o sabem — a uma boa nota, a uma verdadeira homenagem [...] Felicitamos vivamente a nossa compatriota pelo seu triunfo inicial de uma carreira que promete rápida e brilhantíssima.» (In Negreiros, 1989, 23.) «Sem recomendação»... — na verdade, no dizer da nora, Sarah nunca concorreu a uma bolsa para Paris (e a Escola concedia-as aos melhores alunos) «porque achava que não tinha notas que chegassem, porque achava que não era suficientemente boa, etc.» (p.16). A insegurança dela, tantas vezes mencionada, em tudo contrasta — também aqui — com a contundência afirmativa de Almada.

SNI em 1940, 1942 e 1944, como neste último ano ganha o prémio «Souza-Cardoso», mandando ainda um «inesperado desenho abstracto» para uma exposição colectiva de 1957. Conhecida como bordadora desde 1930, para além de incursões em tapeçaria e cerâmica, inicia-se na ilustração de livros em 1958 (França, 1984, 302). Das obras mais destacadas refere-se o retrato ideográfico *Família* (1937), de si com o marido e o filho, o retrato do filho premiado no Salão de Inverno de 1932 e a figura *Mãe* apresentada no mesmo salão. Enfim, conclui o historiador, «a pintura de Sarah Affonso, que as dificuldades da vida levaram a deter-se no meio da carreira, fica explicada nesta fase singela (mas) programa de uma criação ímpar na arte portuguesa dos anos 30» (id., *ibid.*, 303). Que paragem e que dificuldades é o que teremos de conhecer a partir do seu casamento com José de Almada Negreiros.

3. O CASAMENTO E SARAH NO LAÇO CONJUGAL

O primeiro encontro «foi na rua, (ele) ia com o Santa-Rita e eu fixei-o... Achei-o um rapaz elegante, bonita figura, mas de cara não achei, era estranho com aqueles olhos muito grandes, sérios e fixos nas pessoas» (p. 32). Naturalmente, Sarah já ouvira falar desta figura na escola, até já tinha visto uma exposição dele com outros no salão do S. Carlos. E depois do encontro, da segunda vez que está em Paris, quando Lucie, mulher de Souza-Cardoso, lhe sugere regressar a Portugal por Madrid e aí procurar Almada, Sarah responde: «Oh! O Almada não me liga nenhuma, vou lá procurar o Almada!» — bom sinal da distância que separava então estes dois que iriam constituir o célebre casal artístico. Quanto ao primeiro assédio, Sarah recorda esse concerto no Teatro de S. Luís (pp. 52-53):

[...] daí a bocado estava o Almada a procurar-me com a vista. Viu-me e foi-se sentar ao meu lado. Ele esperava meter conversa, mas naquele tempo não se falava com homens que não se conhecia, e eu até o conhecia era de mais, só ouvia que ele era maluco; falava-se tanto no Almada, que fazia, que acontecia, que nem olhei para ele.

De facto, as irreverências dos do «Orpheu» e de Almada em particular haviam ganho tal ressonância que sobre eles chegou a fazer-se um inquérito sobre a sua possível loucura junto de três personalidades: Júlio de Matos, que recusou a hipótese, Egas Moniz, que não a admitiu nem deixou de admitir, e Júlio Dantas, que os achou loucos «de encerrar» — motivo para, na mesma noite, ser sacrificado pelo famoso *Manifesto Anti-Dantas* de Mestre Almada. Isso não obsta, contudo, a que, sensivelmente desde Abril de 1933, Sarah começasse a falar com Almada, regressado de Madrid depois de uma meia

dúzia de anos. Um Almada entretanto desanimado com o relativo esquecimento e a perda de acolhimento em Lisboa.

É mais ou menos nessa altura que os antagonistas lhe chamam «futurista de pantufas» no *Sempre Fixe* e muitos vêem «o Almada que já deu o que tinha a dar» como um «vencido da vida»; a altura também, conta uma Sarah revoltada e solidária, em que os criados da Brasileira chegaram a dar-lhe de comer. Neste contexto desperta o amor, Almada começa a «arribar» e um namoro mais sério de três ou quatro meses conduz ao casamento de grande impacto público em Março de 1936. Certamente a pensar no carácter impetuoso e vida instável de Almada, António Pedro achou-o um bom casamento para ele e mau para ela, mas, nas palavras dela, já Fernando Pessoa, conhecedor do «equilíbrio interno» de Almada — de quem Almada gostava muito, porque «o ouvia de uma maneira diferente do comum das pessoas» —, julgou-o um bom casamento para ambos.

A conjuntura do envolvimento que levará ao *estádio conjugal* (Kaufmann, (1988, 26, 31) como novo mundo de significação estruturadamente criado em substância e densidade por via de um sistema homogeneizado de *habitus*; enfim, a conjuntura que levará a esse conjugal como entrosamento específico de duas histórias individuais a estabilizar em rituais de interacção diádica (nos quais os cônjuges «fixam o grau de intensidade da sua unificação relativa») é uma conjuntura em tudo relevante para compreender desde logo o «esforço de um *objectivo federador* susceptível de aumentar a fusão do grupo doméstico», implicando-o numa situação de «mobilização externa que mergulha a família numa *ética de combate*».

Com efeito, Sara volta nas suas memórias àquela hostilidade do meio, subestimando em Almada a modernidade, e ao amparo que então lhe deu, fundindo amor com solidariedade. E oportunamente volta quando mais tarde a lastimam por ter deixado de pintar. Voltará não sem ambivalência, é certo, por acusar o défice da sua condição feminina — de resto agravado num contraste directo com a força, a personalidade e as oportunidades artísticas de Almada (a quem as «encomendas» e o reconhecimento chegariam em tempos melhores). Mas voltará também na autodefesa de uma necessária função de acompanhamento: para transmudar o que aparece como *auto-sacrifício* (embora para ela «só pintar» não fosse «felicidade») numa verdadeira *missão de salvamento*, tornando assim mais forte o laço conjugal, porque justamente «federado» pelo «combate» a dois, cada um no respectivo lugar, contra os outros, o «meio» (p. 80):

Como é que havia de ser? Ainda queriam mais?! Agarrei o Almada no fim. Se não tivesse casado, tinha estoirado! Além disso, esta terra não aprecia ninguém e não dá trabalho, e essa foi a grande razão de eu não pintar, porque eu para pintar preciso de que me entusiasmem, porque eu

não tenho confiança no que faço. Nunca tive uma encomenda! E, depois, eu entretinha-me com tanta coisa! Há tanta coisa com que a gente se pode divertir e ser feliz. Para mim, só pintar não era felicidade. E, depois, eu também não gosto de vender os meus quadros. Ainda se os vendesse bem! O José vendia desenhos por 1000\$00. Mas a maior parte dava-os. Só tinha interesse em fazer as coisas e depois desligava.

A fusão do casal, entretanto, não se pauta pela «dissolução integral das partes» e sim pela aliança de «microdiferenças» num movimento de ajustamento permanente — pelo que (Kaufmann, 1988, 27-28) não existe holismo ou individualismo em «estado puro» no interior do conjugal. Antes, a presença de «duas forças» na relação interindividual susceptíveis de ameaçarem a mútua integração pela capacidade desestruturante «vinda de dentro». Assim, «a pequena família não é um lugar de paz oposta à guerra que a assalta (mas) um campo de batalha entre o eu individual e o seu contrário complementar». Na circunstância, porém, de um forte objectivo federador, e «na condição de a temática fundando a mobilização não ser estranha ao etos de cada indivíduo», como aqui acontece com a própria ética artística sufragando o valor de Almada junto de Sarah — caso contrário, «as visões antagonistas sucedem-se, enfraquecendo a capacidade de integração e despoletando uma engrenagem negativa que rapidamente se pode tornar explosiva» —, então o holismo sobressairá. Para tomar tanto maior lugar quanto mais vier reforçado pela pressão da «alternativa de tudo ou nada»; tanto mais quanto mais forte for a pressão em torno de objectivos a atingir ou «em reacção a uma dificuldade» (Kaufmann, 1988, 31).

Ora, neste caso o *móbil-motivo* da federação conjugal passa pela afirmação artística de Almada, mas na contrapartida da abnegação relativa de Sarah — *comprometimento* a dois, com o *consentimento* dela e o *assentimento* dele —, com o peso da moral do sacrifício mobilizadora do casal a cair do lado dela. Todavia, nem por isso se assiste propriamente à irrupção desintegradora de um individualismo contrário ao holismo. Ao invés, o que o caso sugere é um *holismo individualizador* no sentido de não esbater a fusão conjugal, e justamente não a esbater pelo facto de o «sistema de relevâncias» norteador do *projecto doméstico* (Velho, 1981, 23-35, 81-89; Conde, 1993, 121-122) girar, afinal, em torno da personalidade, carreira e valor de Almada. Tratando-se embora de uma experiência dualmente vivida por Sarah — como mostra o afloramento de um sentimento de injustiçada —, não falta a este laço conjugal a «homogeneização de um *habitus* (interpessoal) com contradições resolvidas» (Godard, in AA.VV., 1980, 29-30): resolvidas não só pela interiorização pacificadora para Sarah do papel tradicionalmente feminino no casamento e maternidade; resolvidas ainda não só pelo poder apaziguador e gratificante do amor, justificando dádivas sem contar dívidas; mas igualmente resolvidas pela sintonia de ambos no etos que rege a tal forma específica da identidade pessoal

e social que é ser artista. Onde *prestar justiça de um ao outro justifica o injustiçar relativo de algum deles*: no confronto entre dois tipos de obra de relevância desigual, quando Sarah reconhece superioridade ao valor artístico de Almada, nisso atesta afinal, e por muito paradoxal que pareça, um modo possível de reparação pessoal ou de equilíbrio no grande desequilíbrio deste casal, que desafia assim a própria noção «normal» de justiça.

Mas existem «hesitações de identidade» para chegar a esse «objecto-casal partilhado» (Puget, 1988) que aqui representa Almada como referência central; para chegar ao «objecto-casal» resultando de um processo de *transformação convergente* do «objecto-casal de cada um» que cria no triplo registo da interacção conjugal (coporal, intersubjectiva, intercomunicativa) uma zona de encontro (acordos e pactos a dois) não sem crises ou conjunturas difíceis na vida conjugal de cada um. Ora, no quadro assimétrico do casal cabe à mulher pôr abertamente em causa ou sofrer de forma mais surda a dependência nessa «intimidade porosa» do casal. Casal onde o *eu* incessantemente se encontra submetido ao movimento de (re)organização e (re)estruturação num *nós* (Lemaire, 1988, 74-75), e onde o sujeito, na dupla experiência de *pessoa e par*, terá de rever-se (fundindo-a) na dupla condição de «sujeito social» (*eu*) e «sujeito conjugal» (*nós*). Ou, noutros termos, rever-se na *figura do indivíduo em si* e na *síntese em que um é o outro* (Berger, 1988; Singly, 1988; Singly e Charrier, 1988). No entanto, será nos tais momentos críticos que o sujeito tem mais a consciência da sua dupla natureza: momentos, pois, em que também mais a (re)adesão ao «elemento conector» do laço conjugal apela à «erotização amorosa» para que o *eu* volte ao *nós*. Transfigurando-o não em perda de identidade pessoal, mas devolvendo-o a uma nova *individualidade compartilhada* que, em vez do ego, tomará por referência a simbiose conjugal.

Nas memórias de Sarah pontuam tais «hesitações de identidade» — muito significativamente quando fala da sua pintura, abandono ou tentativas de regresso. Contudo, a conjuntura crítica decisiva, porque fundadora do próprio laço e nisso corresponder ao momento de passagem da *Sarah-artista* à *Sarah-mulher de artista* — pese embora a personalização e o voluntarismo de uma Sarah a querer-se *simplesmente Sarah* —, é a conjuntura desse mês de Agosto em que se deu a tomada consciente e «definitiva» da decisão (p. 79):

Nos primeiros anos de casados fomos para Moledo nos dias de Agosto. Sempre detestei o mês de Agosto e sempre me trouxe azar. Chegava Agosto e eu tinha de ir embora de Lisboa. Durante quatro anos tivemos casa em Moledo [...] No último ano arranjei uma cozinheira e uma criada para tomar conta do Zé (filho). Tinha telas, tinha tempo e férias... e à espera do José (marido), que tinha ficado em Lisboa, e que era para chegar todos os dias e não chegava. Por fim, lá apareceu, estive uma semana, e ao fim

de uma semana recebe um telegrama a dizer que tinha de voltar rapidamente por causa do trabalho. Fiz as malas, guardei as telas, chorei todo o dia, e o José percebeu que eu nunca mais ia pintar. Ficou calado e eu chorei, chorei... — Mas porque é que desistiu?, pergunta a nora. — *Não era feliz se não desistisse.* — E o que é que o Mestre Almada disse? — A mim nunca me disse nada. Mas eu sei que ele dizia «a Sarah tem-se prejudicado por causa de mim, ela não pinta por causa de mim».

No entanto, embora sentisse tudo a levá-la a desistir, a desistência da pintura, já antes anunciada de modo algo intermitente, foi aparentemente à revelia do desejo de Almada. No primeiro ano do casamento, findo o qual nasceu o filho, e ainda a seguir, Sarah pinta bastante, entrando numa fase nova e original do seu trabalho. Uma carta de Almada da altura congratula-se com isso: «Estou muito contente por saber que começaste a pintar. Gostava imenso de que pintasses muito e bem, valente, novo, poético, teu, que se ouvisse!» Ou ainda noutra carta onde expressamente a defende da sua influência: «Pelo que me dizes da carta de hoje, a tua pintura vai de vento em popa a caminho da emancipação do Almada. Mas não o creias, tu não tens nenhuma influência minhas, e, quando muito, sente-se naturalmente o convívio comigo.» E, quando Sarah estava em Moledo, até havia recebido antes incitamentos de Almada, antes de chegar de Lisboa: «E os teus quadros? Estou ansioso por ir vê-los!»; «E a tua pintura? Estou curiosíssimo»; «Estou muito contente por saber que começaste a pintar. É preciso»; «[...] mas, como a vida é pesada, injusta e tantas vezes contrária, tenho ultimamente instado contigo para que te deites à pintura. E, se digo pintura, é porque sei que tu estás dentro do seu campo e que tu também gostas»; «Eu admiro-te incomparavelmente mais do que em geral consinto a mim deixar transparecer.» (In Negreiros, 1989, 32, 34.)

O discurso das memórias trai o hibridismo da condição Sarah-mulher (de artista: precisamente enquanto discurso hegemonizado pela omniirreferência a Almada como *topos* mnemónico para todo o fluir de uma vida a dois. Mas em paralelo são memórias que vivem também de um *nome próprio* pela voz de uma Sarah (simplesmente Sarah) que, assumindo o papel de mulher de Almada, nem por isso esbate a Sarah íntegra e autonomamente investida em si *como pessoa na condição de par*. Ora, para responder à questão de saber como é possível a alguém num casal, e num casal assimétrico como este, recusar-se como figura heterónoma para se manter um «ser igual a si próprio» (Singly, 1988), para saber como em tais condições perdura e se afirma uma identidade pessoal duplamente partilhada e preservada, é preciso notar que em Sarah tanto sobressai o acentuar discursivo na *auto-responsabilização da escolha* como idêntico enfatizar na *personalização vs. apropriação unilateral da decisão*, mais de uma vez evocada como argumento que lhe serve para conferir plenos direitos à sua vida. E ao que, em função do amor, ela fez desta

vida ao lado de Almada. Ouçamo-la, pois, num excerto de coloração novamente ambivalente, e em termos que lembram o modo exemplar como Virgínia Wolf pôs o «problema feminino» na falta de *Um Quarto que Seja Seu*, mas onde é Sarah quem, afinal, guarda a última palavra (pp. 78, 80):

Durante dezasseis anos foi assim. Eu não tinha um quarto para ficar cinco minutos sozinha! O Zé, em pequeno, apanhou não sei quantas intoxicações com aguarrás de limpar os pincéis! [...] O José tinha um poder de abstracção enorme. O Zé estava com os amigos dele e ele (José) a pintar, a desenhar e a escrever. Quando eram mais pequenos, andavam a correr, a casa é redonda, os quartos todos ligados, *atelier*, casa de banho, o nosso quarto [...] O José nem os sentia. Só não gostava que lhe tirassem os lápis ou os pincéis. De resto, não se ralava nada [...] Ele nem os ouvia [...] Uma das razões por que eu deixei de pintar foi porque não tinha condições, não tinha um quarto para mim. Aqui trabalhava o José, e o José escondia-me tudo. Dizia que não podia ver coisas que não fossem dele. Não era por mal que fazia isso, eram infantilidades, e eu dizia-lhe: «Quando vim viver contigo, foi para viver bem. É mais fácil viver mal do que viver bem. Mas eu decidi a minha vida assim, não quero viver mal contigo.»

«Eu escolhi, eu decidi...» — com a sua parte de racionalização compensatória, é certo, mesmo assim, nesta auto-reponsabilização e apropriação unilateral da decisão repousa a *centralidade* de Sarah num laço cujo vida terá por *centro* Almada. Centralidade quotidianamente praticada pela Sarah-bastião de uma «microcultura familiar» que já ao casar ela sabia bem ir ser uma *cultura familiar de dificuldades* na maioria a seu cargo. Enquanto sistema de normas e representações do lar estabelecido intermembros, pondo-os de acordo sobre caracteres do modo de vida em família e das relações desta com o exterior, a «microcultura familiar» constitui, como a vê Georges Menahem (1988, 32-45), uma criação específica fundada em consensos na esfera do conjugal, não sem «negociações internas». Joga dois papéis fundamentais: o *saber-viver em família* (com o respectivo quadro de percepção relativo a regras de organização para tarefas e responsabilidades, paralelamente a parâmetros de comportamento e imagem a apresentar face aos outros) e a *sustentação de uma «ideologia mobilizadora»* (definindo um sistema de finalidades a seguir, recursos a pôr em prática e disciplina a observar nos desempenhos de cada um). A centralidade de Sarah radica na produção desta «microcultura», muito em particular no enfrentamento e gestão das dificuldades — sentidas no lar e nas relações do lar com o exterior. E sintomaticamente expressas na relação com o seu próprio trabalho artístico, onde transparece o imperativo da necessidade, com ela dividida

entre ter de se separar e não se querer desfazer das coisas que mais lhe pertencem (p. 117):

Eu tenho vendido muito mal os meus quadros, fico sempre cheia de amargura e tristeza. Tenho sincera pena de ter vendido um quadro de que eu gostava imenso por 3000\$00. Mas as pessoas têm de viver, e eu tive que vender mesmo! Ainda por cima, para ficar fechado na sala onde ninguém o vê. Por três contos, vê lá tu! Vender quadros que não chegam para se viver um mês! É inglório!

É a típica centralidade feminina na economia doméstica, e, no caso de Sarah, a centralidade de quem sabia ter de gerir um «sistema conjugal» apto a conviver, enfrentar e contornar a precariedade/instabilidade trazida por um homem que desafiava todas as convenções da segurança. Mas a legitimidade fundadora do pacto volta a ancorar-se no *etos* da livre condição do artista que as amarras da necessidade não devem subornar ou prender, assim como volta a ancorar-se na convicção mutuamente partilhada do valor artisticamente superior de Almada. E ancorar-se, enfim, nos referenciais de que ele é portador: as experiências radicais, insulares e auto-sustentadas dos grandes modernistas portugueses face aos quais a Sarah-artista se mantivera em órbita periférica, mas que admira, ainda mais na condição de Sarah-mulher (de) artista, e com as quais se solidariza na conjuntura crítica onde nasce o amor. Eis, citando Georges Menahem (1988, 43) um bom sinal do «trabalho (conjugal) de apropriação de exemplos passados» realizado conjuntamente pelo par, por forma a estabelecer os padrões do seu próprio modo de vida e mobilizar os respectivos horizontes de esperança. Ou seja, o trabalho de canalização do passado no que este pode contribuir para doutrinar o que se joga no presente através de uma gestão das memórias individuais doravante transmutadas em memória colectiva⁶.

4. A VIDA COM ALMADA

Regressando ao ponto zero, já quando cada um reúne o seu reduzido pecúlio para o casamento, a coragem desafia o medo na verdadeira aventura que era casar com Almada (pp. 74, 88, 91):

Antes de casarmos (ele) fez um trabalho por dez contos e foi com esse dinheiro que casámos. Eu tinha quatro contos e ainda um em Paris que

⁶ Cf. Idalina Conde, «Falar da vida (II)» (1995), sobre a junção memória pessoal/comum/colectiva e memória conjugal em particular, recuperando os trabalhos de Peter Berger e François de Singly.

eu mandei vir, que era o meu dinheiro de volta. Com esse dinheiro e mais quatro contos que o meu pai me deu comprámos umas coisas. Depois de comprarmos o mínimo ficámos com 1500\$00 para começarmos a vida! Eu sou corajosa, sabes, agora já não sou tanto que já estou velha. Mas por mim, eu não tinha medo nenhum. Não tinha medo da vida, só tinha medo com os filhos, isso já não era só eu [...] (Depois de casados) foram os vitrais da Igreja de Nossa Senhora de Fátima (uma encomenda a Almada) a pedra de fixação do nosso casamento [...] A nossa vida foi dura. Foi uma vida de coragem. Eu, por mim, nunca pensei em dinheiro, nem tive preocupação de me casar com o Almada. As pessoas perguntavam-me: «Então você casa-se com ele e sujeita-se a não ter dinheiro certo todos os meses!» (Diziam) as minhas amigas, o meu pai, que se afligia muito. E, se o José fosse económico, tínhamos dinheiro. Mas, por exemplo, ele ia comprar um lápis, julgas que ele comprava um lápis? Não. Comprava a caixa inteira dos lápis. Quando às vezes eu dizia «ainda tenho tanto», (exclamava) «o quê?! Como é que consegues!!?» Nesses cinco anos (antes da encomenda dos frescos da gare do Conde de Óbidos, período duro sem encomendas durante o qual chegaram a «passar mal», «deitaram a mão a tudo» e ela consegue manter a casa um mês inteiro com os seus botões de cerâmica, na moda na altura) toda a gente nos emprestou dinheiro, mas não ficámos a dever nada a ninguém». Entretanto, quando lhe era perguntado se não achava irreflectido Almada ter recusado ficar em Paris por conta de um rico coleccionador, Alphonse Kahn, por exemplo, decisão que «toda a gente achou estúpida» e Almada justificou por «querer trabalhar livremente», Sarah respondia: «Não, porque ele ficava nas mãos dele.» — «Mas muita gente tem esses *marchands* e fazem mais ou menos o que querem», comentava a nora. — «Mas o José não era dessa qualidade. Queria a sua liberdade inteiríssima!», sublinhava Sarah.

«O José não era dessa qualidade» — nem ela própria, por se rever na qualidade do carácter que elogia no parceiro, mesmo que por causa da integridade deste carácter lhe tenha cabido a ela carregar e resolver as muitas dificuldades, a falta de dinheiro. Eis o tema que dá bem a medida da tensão vivida por Sarah entre duas ordens de valores opostos, por ser ela a gerir a vida material do lar, onde, se, por um lado, pesa o *primado da economia* na gestão doméstica a que poupa Almada tanto quanto possível, por outro, domina a projecção na *denegação da economia* à luz da ética de artista, justificadora da privação relativa que o casal conheceu sobretudo em fases das mais difíceis. E é o tema do dinheiro ou da sua falta que, sustentando a *moral do sacrifício*, duplamente serve, nas palavras de Sarah, ora de argumento para acusar a *vitimização* a que artistas radicais, incompreendidos, não comerciais, sofrem no meio filisteu do seu tempo, ora para denunciar, numa

espécie de *juízo*, quer essa culpabilidade colectiva («a sociedade»), quer os aproveitamentos oportunos (mesmo oportunistas) de que são alvo estes artistas (Almada como exemplo) quando, com o passar do tempo, eles passam a valer dinheiro⁷ (pp. 75, 115, 76, 116, 71, 80, 112):

Os artistas têm esse sentido poético da vida, têm. Porque senão não podiam viver. Se eles não tivessem esse sentido puro das coisas... [...] O José teve uma vida muito dura, com poucas alegrias para o que ele bem merecia. Um homem com aquele valor não ter um sítio para dormir nem para comer (antes do casamento). Mas ele também não cedia. Dizia-lhe o Gonçalo Mello Bryner: «Ó Zé, faz uma varinas à Luís XV que eu vendo-as todas!» (Já no casamento) o José rebentava com todos os contratos, com tudo, se a mais pequena coisa não corria bem. Não se prendia pelo dinheiro, apesar de precisar de dinheiro como toda a gente. Tinha coragem de mais para a vida. *Eu é que me lixava*, olha que durante anos não pude ler um livro, de tal maneira andava obcecada, não tinha um pensamento fixo, não lia uma história, lia só assuntos, revistas, coisas assim. Livros, não era capaz. *Mas era um homem sério. Um artista mais puro e tudo isto era compensado com a sua convivência* [...] O José era uma pessoa muito especial. Ele criava a sua atitude na vida, *não era só fazer bem arte, era a própria vida*, aperfeiçoava-se e era duma generosidade e duma bondade! [...] Ele pintava como queria. Não era pintar para ganhar dinheiro, isso não me interessava nem eu queria. Ele ganhava o suficiente para vivermos, às vezes tínhamos apertos, mas a culpa não era dele, era do meio [...] O José dizia muitas vezes: «Achas que eu não sei ganhar dinheiro? Ganhar dinheiro é fácil, é um jeito. Mas a mim não me interessa. Se eu quisesse ganhar muito dinheiro, ganhava muito dinheiro, mas eu não quero ganhar muito dinheiro. Quero só o suficiente para vivermos, isso é que é preciso.» E não

⁷ A vitimização Sarah deixou-a bem expressa, entre outros exemplos, nos episódios de incúria e incultura que levaram à destruição de algumas obras de Almada: os frescos dos correios de Aveiro («porque acharam feio») deitados abaixo talvez por ordem de um ministro; uma pintura numa parede dos correios dos Restauradores deitada abaixo para abrir uma porta; as do café Suíça para depois «lá porem umas reproduções». Em risco, mas finalmente salvos por arquitectos, ficaram os frescos do *Diário de Notícias* («agora esses frescos onde as mulheres a dias encostam as vassouras vão ser restaurados e passaram a monumento nacional»). Contava isto para concluir assim: um dia o filho (de 9, 10 anos) perguntou a Almada: «Mas tu respondes como se eu fosse um homem, respondes? Diz-me se a justiça existe.» «Sim. A justiça existe, mas não esperes nunca que ta façam, meu filho.» (Pp. 92-93.) E, como Sarah sabia muito bem fazer contas, o juízo é frontal neste saldo entre dívidas e dadas: «No outro dia, uma amiga dos tempos antigos dizia-me ‘gostávamos tanto dele, mas ele não tinha nada!’ E, depois, a falar-me dos jantares que lhe davam! E eu disse-lhe: ‘Olhe, ele não ficou a dever nada a ninguém. Pagou os jantares principescamente (com o hábito de dar desenhos, depois valiosos com o passar do tempo). Muita gente comprou casas e viveu à custa dele. Não ficou a dever nada. Todos ficaram a ganhar com ele.’» (Pp. 92-93, 113.)

faltou nada, mas que tivemos muitas dificuldades, isso tivemos! [...] Um pintor, o verdadeiro pintor, tem às vezes meses que nada faz e, de repente, um dia entra no trabalho e engrena.» — «Quando o mestre Almada esteve, por exemplo, a pensar nas gares marítimas, estava só a pensar ou fazia outras coisas?», pergunta a nora. — «Fazia desenhos que muitas vezes não tinham nada a ver com as gares. Era a fazer a mão.»

Mulher de Almada, Sarah investe a *condensação do papel* como amante, companheira e mãe, duplamente mãe. Não só dos dois filhos, cuja educação ela comanda com um zelo onnipresente, a contrastar com o companheirismo displicente de um Almada autocentrado, sempre «muito embrenhado nas coisas dele»; também mãe do próprio Almada, de quem se ocupa com a complacência vigilante e protectora de uma mãe⁸. Mas «puro» e «livre», tal como um eterno adolescente em que, apesar de tudo, existe a «seriedade madura» de uma «criança grande» desde muito cedo deixada à rédea solta (sem que se tivesse «perdido», «não era dessa raça»), era assim que Sarah o via, no «modo de ser artista, um grande artista»⁹.

Vale a pena lembrar que Almada era órfão de mãe aos 3 anos, intelectualmente precoce, e vivia só desde dos 20 anos (como o irmão, de 18, ambos tinham resolvido «emancipar-se sem dar cavaco ao pai», que assumia «não ter jeito para ser pai»). Sem o pai, que se encontrava em Paris — «devia tomar conta dos filhos e não tomava, dizia à Vieira da Silva, de quem era padrinho de casamento: ‘Os meus filhos são muito bons e não me devem nada’ [...] (mas) o José não tinha raiva de ninguém. Tinha desesperos de momento [...]» (pp. 40-41) —, Almada convivera cedo e muito com a boémia artística e a experiência do desenrasque. Estroina, ele e o irmão iam

⁸ Por exemplo, na educação dos filhos foi ela a «fazer força» para o Zé ir como aluno para o Colégio Militar: porque «não estudava, não tinha ambiente. O José queria vê-lo contente. Não queria estudar, não estudava. Nunca fez uma cópia!» Almada dizia: «Deixa lá, se ele não quer estudar, deve ter razão, é porque deve ser muito chato.» (P. 93.) E, se com o filho fora de casa naturalmente o pai «andava muito surumbático», na verdade, ela não tinha as ocupações dele para a compensarem. Pesavam mais as saudades de mãe onnipresente: «[...] dava-me uma destas tristezas! Ia para cozinha, mexia aqui, ali, a ver se me entretinha, uma coisa terrível [...]» (P. 93.)

⁹ Encantava-a a precocidade intelectual de Almada, espantando os jesuítas (que o deixavam ir para a biblioteca quando queria) aquando da frequência da Escola Internacional depois do colégio interno. Compreendia-lhe o destempero adolescente. Saído do colégio, depois de um ano em casa de uns tios, passara a viver em pensões, «pedia dinheiro ao tio, que lhe descontava na herança da mãe», contas tão grandes que no final pouco restava da herança. «Eles (Almada e o irmão) diziam que houve engano, mas eu suponho que não. Eram uns rapazes que... 100, 500 ou 1000, era a mesma coisa. O José andava sempre sem dinheiro; se um dia tinha, comprava um ramo de flores maravilhosas e levava-as à senhora onde ia jantar nessa noite. O dinheiro era logo gasto naquela altura e ficava outra vez sem nada [...] Era [...] um rapaz dotado (e como não lhe davam empregos) sem a mínima possibilidade de ganhar a vida [...] Aguentava-se com o dinheiro da mãe, fazia uns desenhos e escrevia também.» (Pp. 40-41.)

gastando aos poucos a herança da mãe gerida por um tio: «Ganhava muito pouco, vendia um desenho por 100\$00 ou 50\$00, nunca teve empregos quando era novo, diziam que era maluco e não lhe davam emprego.» Para Sarah foi-lhe salvador o casamento, até porque, no seu entender, esta vida desregrada «faz mal ao artista»: «o artista tem de ser um pouco asceta. O homem que sente dentro dele a vontade de realizar tem de ter uma regras, uma seriedade dentro dele» (p. 111). A «seriedade» a que no fundo aspirava e encontrou junto dela, como quem encontra a mãe e o lar que lhe faltavam (p. 135):

Fez-lhe muito bem o casamento. No fundo, o José era um homem de casa. Gostava de ter uma casa que nunca tinha tido (passara a infância e adolescência em colégios). Não tinha nada, nunca teve. Perdia a roupa, perdia tudo, não guardava nada. Um dia o meu pai perguntou-lhe se não era melhor pôr a casa no seguro. «No seguro para quê se eu não tenho nada, nada!», e ria-se... Outra vez o médico disse-lhe: «Almada, você já não está novo, devia fazer umas economias para a velhice.» «Fazer economias! Eu tenho tanta fé na minha estrela, a minha estrela que há-de brilhar ainda quando eu já cá não estiver!» (P. 74.) Sarah traz então um abrigo e uma estrutura a este homem que admira, embora «não fosse cómodo viver» com ele: «Eu admirava-o muito, e, quando se admira muito, acho que se concentra já todas as qualidades.» (P. 105.) E a quem se dedica como mulher-mãe: «Ele dizia que a única coisa que o fazia olhar para o passado era a falta da mãe. De resto, tudo o que lhe tinha acontecido, nada tinha importância. A falta da mãe sim. Mas dizia que, se tivesse tido mãe, talvez com o excesso de amor e carinho não o tivessem deixado seguir o caminho dele. O que a mãe não lhe deu também não lhe tirou. E isto até está bem visto, porque há muitas mães que desfazem os filhos com tanto amor.» (P. 136.) Ao filho Zé, comovido um dia a ouvir o poema *Invenção de um Dia Claro*, em particular os versos «Mãe quero ser uma coisa da nossa casa, quero ser uma mesa, quero aprender de cor os degraus da nossa casa, mãe passa a mão pela minha cabeça», Sarah disse: «Sabes porque é que o teu pai escreveu estes versos? Porque nunca teve mãe. Quando se tem mãe todos os beijos são normais. Mas não ter é esta... esta ânsia de versos.» (P. 135.)

Resta, enfim, uma outra face nesse papel condensado de mulher de Almada: o de artista enquanto mulher (de) artista, em que faz apelo a uma competência técnica como assistente ou ajudante, e cuja mão «invisível», ao lado do conselho oportuno, pôde ter marcado algumas obras dele. Ouçamo-la, pois, sobre esta outra espécie de divisão conjugal do trabalho que redobra, de novo num par de oposições, a prática «manual» dela no apoio dado à execução material das obras e o desempenho «intelectual» dele, libertado para a criação. Ouçamo-la numa descrição que, se, por um lado, nos coloca no coração deste quotidiano onde a obra se (con)funde com a vida, por outro, é um relato em que no

recurso à minúcia significativamente se nota o fazer-valer de uma mestria aprendida na Escola de Belas-Artes (que Almada não frequentara). Uma forma, mesmo truncada, de participar no equilíbrio do desequilíbrio conjugal (p. 90):

(Nos frescos da gare da Rocha) havia uma maquete em tamanho pequeno e depois ele ia fazendo os desenhos e eu aumentava-os. O aumentar estava muito bem pensado, era feito com duas bitolas, uma pequena para o original, outra grande para a ampliação. Eu tirava os tamanhos e ia fazendo o desenho aumentado em picotado. Depois, o ponteadado, juntava-se com um risco e saía o desenho. Tudo isto aqui no chão da sala, calculas como estava ao fim do dia! E fazia uma tira por dia, uma tira de papel de cenário! Fui eu que montei os painéis, mas estava tudo tão arrumado, tudo tão lógico, que eu, que não estava metida no assunto, armei tudo sem dificuldade.

Já antes, noutra ocasião em que Almada não tinha ajudantes consigo, contou com o saber-fazer de Sarah. Tratava-se do famoso *Retrato de Fernando Pessoa*, quadro encomendado por 30 contos, que tiveram de cobrir cinco meses (três que Almada leva a pensar, dois de execução), parca quantia que não assusta Sarah: «Acho óptimo. Eu sei que é mal pago, mas o importante é que tu faças uma boa coisa. O dinheiro tanto faz, muito ou pouco, gasta-se na mesma... Tive de lhe dar um bocado de coragem porque estava um bocado renitente. E depois fez.» (P. 83.) Quanto à sua ajuda: «*Eu, em técnica de pintura, sabia mais que ele. Para armar os quadros, para os esticar, coisas que se aprendem na escola com os colegas mais velhos.* O quadro do Fernando Pessoa estava muito enfunado, e fui eu e o Zé que o esticámos. Tem de se abrir os cantos, tira-se e põe-se de novo. Tirou-se a tela, e depois eram precisos uns preguinhos, que estavam cá em baixo em casa, e eu disse ao José: 'Não mexas que eu venho já com os pregos.' Não disse nada, e, quando cheguei com os pregos, estava tudo desarmado. Foi terrível! — «Mas porque é que ele desarmou tudo?», pergunta a nora. — «Porque era um nervoso, um impaciente. Depois de um trabalhão doido, ainda o quadro ficou enfunado, só depois de vendido é que o endireitaram no Museu de Arte Antiga. E há uma coisa que nunca se faz e que ele fazia sempre, por mais que eu lhe dissesse que não fizesse: depois do quadro pintado, arma-se, depois nas grades metem-se umas cunhas de madeira e, se há algum enfunado, bate-se um pouco para as fixar e mais nada. Depois pega-se no canto que fica solto, faz-se uma prega e espeta-se, e, depois de isto estar feito, nunca mais se bate, senão começa a esfolar tudo. Pois ele batia sempre. 'Ó Zé, não batas, ó Zé não batas!」 — «Era como as cordas dos relógios, recorda a nora, forçava até partir.» — «Era, continua Sarah, *as cordas dos relógios, ele não fazia caso do que eu dizia, mas da pintura fazia! Mas não resistia, era mais forte que ele!*» (P. 82.)

Faria mesmo caso do que ela lhe dizia? Segundo Sarah, fazia sem o admitir. Por exemplo, como no painel *Começar* da Fundação Calouste

Gulbenkian, cuja execução demorou um mês (mas «a pensar pelo menos uns quarenta anos»): «Fez muitos desenhos. Eu só dizia ‘ó Zé, não ponhas tantos riscos. Vai ser uma baralhada nos homens, vão-te trocar isso tudo’ (na passagem do desenho para a parede). ‘Tu não percebes nada disto.’, dizia ele, mas depois simplificou o desenho [...] Chamou-lhe *Começar*, e foi o último trabalho dele. E, na verdade, é um testamento.» (P. 127.)

5. JUSTIÇA/INJUSTIÇA: UM BINÓMIO SUSPENSO

De quem falam estas memórias? Hegemonizada pela presença obsidiante e devoradora de Almada, Sarah não fala apenas de si, e, quando o faz, com a verdade própria da (auto)história de vida que é a verdade (inter)subjectiva, fá-lo com uma interioridade sobretudo subentendida nas entrelinhas de um relato onde pesa o outro, o *alter ego* Almada, quer no que conta, quer no modo como conta. Mas, chamando de novo aqui a máxima de Rimbaud já antes oportuna para a nossa análise de uma biografia em tudo diferente de um outro artista (Conde, 1991), não é essa a marca incontornável de uma *experiência interpessoal da subjectividade* com a do conjugal onde *um é o outro* e, em particular em casais assimétricos como este, onde o *eu que é um outro* caberá sempre mais à mulher acompanhante do homem líder, mesmo quando numa Sarah simplesmente Sarah a vemos querer-se senhora de si?

Também fala pouco do seu próprio trabalho artístico. Apenas o suficiente para se saber como, de forma intermitente — até subsidiária e parasitária —, desenho e pintura a ocupavam ao lado dos bordados e outros crochês, ora como fonte de sustento para a casa, ora como motivo de criação. E, quando fala da pintura, eis-nos sempre com uma visão feminina curiosamente quase intocada pelo convívio artístico com o Almada radical e vanguardista: um bom sinal, de resto, e as palavras pertencem ao próprio Almada, de como Sarah se «emancipou» dele. Ou, em rigor, nem sequer chegou a «emancipar-se», pois na fixação à sua visão Sarah nunca alienou, antes cultivou nas margens, a «maneira» mais cara à sua identidade.

Sarah gosta, portanto, da cor abrigada pelo desenho de bom contorno («estando um contorno bem feito, toda a cor que lá se puser dá certa»), mas não sem deixar de confessar a insegurança em consegui-lo, não sem deixar de confessar a sua «grande dificuldade em criar, descobrir, resolver o tema» — salvo quando se trata dos retratos, «os estudos» dos filhos e da família. De resto, fazendo seus os termos caros à tal retórica emotiva normalmente usada no seu tempo para as obras de mulheres pintoras, a retórica que falando de/no «feminino» contrapõe *sensibilidade e coração a inteligência e razão*, ela também tinha da pintura menos uma perspectiva intelectual, dissidente ou esteticamente autofinalista (mesmo se com tal perspectiva se solidariza inteiramente na com-

preensão do artista incompreendido, a começar por Almada), para sobretudo se rever numa concepção plástica, pedagógica, decorativa (p. 108):

A pintura deve ser feita para decoração de espaços públicos que toda a gente possa ver, esse é que é o fim da pintura. Tem um fim alegórico, tem um fim de cultura, tem o fim de ensinar, de mostrar. Há coisas lindas que se deviam mostrar às pessoas sensíveis, não precisam de ser muito inteligentes, precisam é de ser sensíveis, de querer comunicar as coisas bonitas da vida. Era essa a educação que se devia dar à juventude.

Quanto a mestres, se a Almada era caro Picasso e sobretudo o maior de todos, Leonardo da Vinci, à grande admiração por Matisse Sarah juntava outros (Goya, por exemplo)¹⁰. Simplesmente, enquanto ela admitia precisar de mestres e esforçar-se para com eles aprender, já Almada lhe aparece com a genialidade autodidacta do criador inato — também com a soberaneidade para «escolher» quem considera mestre à sua altura —, enfileirando directamente na genealogia dos grandes (pp. 107, 112):

O José não teve professores, ninguém lhe ensinou a pintar. O Leonardo da Vinci não teve professores; quando muito, trabalhou numa oficina com outros pintores. A arte é criação e a criação, a originalidade, não se ensinam (embora) de mestres todos precisem [...] O José teve muitos mestres, mas foi ele que os escolheu.

Humildade dela que assim se rende à superioridade dele — tal como quem julga melhor prestar justiça (in)justificando-se. Mas sem se autovitimar,

¹⁰ Matisse era o pintor de eleição de Sarah. Dos tempos de Paris recordava assim esse Matisse das «flores» na antítese de Picasso: «[...] um dia vi uma de Matisse, uma exposição de quinze quadros pequenos com aquelas flores da Primavera que são brancas, azuis e encarnadas, que se chamam anémons. Vi essa exposição e fiquei tão maravilhada que, como havia na rua umas barraquinhas com essas flores, comprei um ramo e fui para casa fazer um quadro. A pintura dele era por camadas, para tirar o tom, por exemplo, roxo, ele dava uma camada de encarnado transparente e depois por cima uma camada de azul, mas de um azul *flo*. Uma técnica criada por ele. Com duas cores dava uma terceira. O que se aprende a ver um quadro! O que eu aprendi com Matisse! Aquela liberdade de construção, sem parar nas coisas. Eu não tinha era cultura para ir mais longe. Fazia um esboço, uma construção.» (*In* Negreiros, 1989, 22.) Mas, ao gostar assim de Matisse, querendo nele rever a sua própria obra, ao invés da obra «picassiana» de Almada, Sarah está para Almada como homologamente Matisse estava para Picasso. Picasso, camarada e rival de Matisse, «pessoa detestada e irmão de armas» durante mais de quarenta anos; esse Picasso contundente e contorverso que fazia sempre furor, não poupado nem por críticas nem louvores, deixava a Matisse o sentimento de, por contraste, sentir fazer «a figura de menina». Brassã conta (1971: 230) que, quando um dia Matisse lhe mostrava um monte de críticas e artigos ingleses sobre uma exposição de ambos em Londres (no Victoria and Albert Museum), exclamara com «tristeza e amargura: Não sou eu, é ele que recebe a maior parte das injúrias [...] A mim poupam-me [...] Evidentemente, ao lado dele faço sempre a figura da menina.»

justamente sobressai uma espécie de «realismo de posições» à luz de cuja ética ambos se deveriam *artisticamente separar* — o apagamento relativo de um a favor do caminho do outro — para *conjugalmente se aproximarem* na prioridade que era o talento de Almada. Eis por que, de novo num mês de Agosto fadado a decisões de pesar mas tidas eventualmente por justas, Sarah voltava a pousar o pincel. Apesar de encontrar «um tema» sem «grande dificuldade para resolver» por uma artista mulher e mãe que é o tema da maternidade (acabaria por lhe dar uma versão noutra ocasião). E pousava-o, aliás, numa prova extraordinária da dialéctica que nela própria e neste laço conjugal liga, como já se disse, *confinamento* por *consentimento* a *reconhecimento* sem *ressentimento* (pp. 79, 136):

Um dia eu tinha começado uma maternidade e o José olhou e disse: «Boa ideia, também vou fazer uma.» E começou, e eu nem continuei mais com a minha [...] *A dele havia de ser tão melhor que a minha que eu desisti* [...] Os desenhos da *Maternidade* (de Almada) foram feitos em Bicesse, num dia entre as 10 da manhã e as 8 da noite. *Para mim foi uma coisa maravilhosa!* Desceu a rir a escada do quarto que vem dar à sala. Vinha muito bem disposto, com uma resma de papel debaixo do braço: «Olha, diz para me trazerem o pequeno-almoço e que o ponham na mesa de pedra.» Era ali, naquela mesa de mó de moinho que ele gostava de tomar o pequeno-almoço no Verão. Tomou o pequeno-almoço, pôs de lado o tabuleiro e começou a desenhar. Era maravilhoso! Depois veio o almoço. Voltou a atirar-se aos papéis, comemos, acabámos e voltou ao desenho. Depois veio o lanche e voltou a desenhar até à noite. Não assinou, pôs só 48, foi em Agosto. *Aqueles desenhos são uma magistral lição de desenho. É preciso um grande talento para desenhar assim!* Ele fazia um risco, depois desse risco havia outros em relação a esse. Eu estava hipnotizada, sem saber o que ia sair. De uma mancha de tinta que caiu, fez um sol [...]

Justiça/injustiça. Quem deve o quê a quem, como fixar o preço, os termos do saldo e, porventura o mais importante, um sentido único para noções supostamente universais como as de justiça/injustiça, neste casal Sarah-Almada, cuja espécie de *equidade complementar* estribada no princípio da *legitimidade das diferenças individuais* é por certo estranha ao critério da igualdade de papéis, mas que, vista num ângulo realmente mais justo, não parece trair a justeza do «tribunal doméstico»? Nos termos então de um análise muito oportuna sobre a relatividade da justiça familiar (Kellerhals, Coenen-Huther, Modak, 1988) em função da sua variabilidade empírica por diferentes situações sociais e interpessoais, também a propósito de Sarah-Almada se pode concluir que aquele tipo de equidade representa um entre outros modos possíveis de gerir a «pluralidade de definições do justo». Um modo *híbrido*,

aliás, que mais parece intersectar as três lógicas associadas pelos autores a perfis de famílias: a «lógica do contrato», dominante nas «famílias-associação», a «lógica do estatuto», típica das «famílias-bastião» e a «lógica do efeito», própria das «famílias companheiristas»¹¹. Ora, é a *co-presença* desses três tipos de sensibilidade relacional, cada um com a respectiva afectação de direitos e deveres no laço conjugal mas convergindo todos num triângulo de funcionalidades complementares, que *obsta à conclusão unilateral sobre justiça ou injustiça*, que torna o binómio suspenso.

Do ponto de vista da sua situação *objectiva*, é certo Sarah aparecer colocada e aparentemente viver na *lógica do estatuto*. Ao ocupar o lugar e cumprir o papel da mulher na «família-bastião» tradicional, com organização interna mais rígida de desempenhos, regras e ritmos da vida domiciliar, família onde, para avaliar o seu grau de (in)satisfação num balanço entre esforços e gratificações cada membro se vê menos como indivíduo autónomo e mais como figura de uma categoria colectiva (nesse escalonamento familiar, a «dona de casa», avalia-se a si no casal por comparação com as «domésticas» em geral). Simplesmente, Sarah não é uma «dona de casa» tradicional (auto)comparável ponto por ponto a outras, e muito menos o é do ponto de vista *subjectivo*: desde logo no modo como entra, participa e racionaliza essa sua condição. Não necessariamente só pelo que lhe está destinado viver — na verdade, vive grande parte do casamento como «dona de casa» e, apesar das «dificuldades», vive-a com um grau de satisfação deixado expresso nas suas memórias —, mas sobretudo porque subjectivamente «contratualiza» esta condição na base de uma decisão tornada pessoal, voluntarista. É em tal circunstância que a aparente injustiça de uma Sarah-

¹¹ Quanto à respectiva distribuição social, enquanto as «famílias-bastião», de organização mais rígida e maior autofechamento, tolerando mal a expressão de conflitos (porque os atributos individuais se inscrevem nos encargos conferidos pelo estatuto), tendem a situar-se nas zonas mais baixas da estrutura de classes, já as «famílias-associação», onde o individualismo convive com a coesão familiar, predominam nos escalões de extracção social mais elevada e também culturalmente mais qualificada. As «famílias companheiristas» apresentam maior dispersão, embora com evidência em diversas fracções médias. Os autores desta análise (Kellerhals *et al.*, 1988, pp. 93 e segs.) aludem também a dois estádios de referência histórica para o «tribunal doméstico». Antes da Segunda Guerra Mundial, o lar tradicional repousa sobretudo no princípio da *reciprocidade potencial e diferida* entre sexos e gerações: quando o casamento funcionava como uma espécie de seguro colectivo com trocas organizadas entre o homem no exterior e mulher/filhos no espaço interno da reprodução doméstica. Depois, com o crescendo da divorcialidade, a elevação profissional entre as mulheres e ainda a entrada activa dos jovens nas reivindicações sócio-familiares, já viria a primar o princípio da *reciprocidade imediata*, que, atingindo o «tabu» dos cálculos (mesmo a norma da gratuitidade intrínseca ao ideal do amor passaria a confrontar-se com a norma do mérito de cada um, a «receber» na devida proporção do que «dá» para o todo conjugal/familiar), leva a reequacionar os termos das trocas numa balança onde pesam dívidas e pagamentos interpessoais. Há o imperativo de uma «economia múltipla» que no mesmo tabuleiro põe, jogando com «ambiguidades normativas», afectos e serviços, bens e salários.

-mulher (de) artista resulta reparada pela *lógica do contrato*: agora a lógica de base individualista em que a pessoa, auto-responsável e gestora do seu destino, assim é reconhecida e assim se encontra apta a «negociar com as partes» na «família-associação». Apta a propor e realizar acordos de contrapartidas no pacto conjugal, por seu turno fundado no primado da autonomia, especificidade e mobilidade dos seus membros. «Ele é o que é. Eu sou o que sou [...] É mais fácil viver mal do que viver bem. Mas eu decidi a minha vida assim, não quero viver mal contigo.» Eis as palavras que estabelecem os termos do contrato, «des-injustiçando» Sarah precisamente em função da apropriação unilateral da decisão.

Resta, enfim, que, ao suspender os conflitos de igualdade a favor de um *consenso de equidade complementar* estribado no reconhecimento/legitimidade das diferenças individuais que a cada um reserva a sua parte «funcional» no laço conjugal, a interacção Sarah-Almada em simultâneo dá a ver como — agora num plano *intersubjectivo*, relativo ao estilo familiar e à colocação de ambos face ao laço —, de modo análogo às «famílias companheiristas», também a *lógica do efeito* participa no casal. Lógica na qual a repartição cargos/benefícios apenas será julgada justa se produzir resultados felizes tanto para a pessoa como para o grupo, já que o objectivo em vista está em compatibilizar o melhor de cada um para todos — no caso, o que se chamou «objecto-casal partilhado», com o seu centro em Almada, ancorado na centralidade doméstica da própria Sarah. Lógica que negligencia, assim, critérios de justiça abstracta (afasta-se do formalismo da livre decisão e não se submete ao imperativo do estatuto), optando por repertórios processuais flexíveis que acabam por produzir uma específica ambivalência neste tipo de justiça prática. É que repousa na pessoa habilitada para «dizer da sua própria justiça» (assim como das suas necessidades), embora o faça por ser o grupo (ou laço) a proceder à definição da situação. A um tempo tão fusionistas como as «famílias-bastião» e tão libertárias como as «famílias-associação», as «famílias companheiristas» enriquecem a troca conjugal com relações mais abertas, quer para o exterior (sem si se dissolverem), quer no interior, onde a coesão familiar virá garantida pelo reconhecimento da diversidade de necessidades *vs.* gratificações de cada membro em termos de desejos e emoções, factos materiais e suplementos espirituais, autonomia e dependência (Kellerhals *et al.*, 1988, 98-100).

Sarah Affonso: Sarah-artista, Sarah-mulher de artista e Sarah-simplesmente Sarah. Nenhum destes três registos de uma mesma identidade pessoal, na realidade, faz sentido fora da *diáde* a que Sarah decidiu pertencer, e pertencer de uma certa maneira, seja quando a vemos pelo ângulo do «estatuto», do «contrato» ou do «efeito» nesse laço de (in)justiças conjugais que lhe conferiu uma trajectória complementar inversamente simétrica à trajectória serpentina de Almada. Não é, pois, por acaso que, depois da morte daquele de quem foi mulher, mãe, companheira, amante e amada, e de novo

pelo incitamento dos amigos — como Manuel Mendes, por exemplo, de quem gostava e a quem sentia dever muito porque a «obrigava a trabalhar, entusiasmava-me» (p. 132) —, Sarah regressa à criação na fase terminal da sua vida. Mas regressa — e volta a não ser por acaso porque, aparentemente fora da díade, eis-nos de novo na díade — por via da intercessão de um elemento simbolicamente poderoso a pô-la em contacto com aquele que já partiu, lhe enche as memórias e o coração: nem mais nem menos Leonardo da Vinci como grande símbolo, esse mestre dos mestres vindo até ela pelos sinuosos caminhos do sonho e que, lembre-se, fora o único mestre (sem mestre) admitido por mestre Almada. Este a quem precisamente José-Augusto França também chamou o *Português sem Mestre*.

Chegara então a vez de Sarah travar contacto com o mestre, apropriar-se só ela do mestre. Mas repare-se com que extraordinário *efeito de «alodoxia»*, qual encontro mais desencontrado, porque o que ela imagina e procura nesse mestre é, afinal, a paisagem interior e pictórica que sempre fora a sua. Não a racionalidade estético-científica do Leonardo de Almada — o Almada esotérico do «número», cujo painel *Começar*, dizia Sarah, tem não só a importância de uma grande obra de arte, «mas também porque está feita segundo as regras geométricas que (a vai) ligar à arte sagrada das múltiplas civilizações» (p. 127). No mestre sem mestre dos mestres, ela imagina e procura antes de tudo essa sua doçura sensível e íntima que abraça, ilumina a visibilidade imediata das «flores» do real. Enfim, essa sua relação não intelectual com o natural numa visão que de novo aqui dá bem a medida da dualidade Sarah-Almada: a «natureza» contra a «cultura», o feminino «contra» o masculino ligados por uma dialéctica de contrários em que um é o outro, mas sem que, de facto, nunca um seja realmente o outro.

Deixemos, pois, que o quadro final seja dela, nas palavras, as belas palavras que a sua sensibilidade — e a sua linguagem — feminina nos deixou (p. 138):

Um dia a minha filha trouxe-me um dos códices do Leonardo da Vinci, que era a compilação das últimas palavras dele [...] Eu vi o livro e passados dias sou operada. Com aquelas drogas que dão para anestesiar, tive alucinações e sonhos. Muitas vezes nesses sonhos via o Leonardo da Vinci a fazer desenhos de flores e ervinhas selvagens. Depois da operação passada, fui-me restabelecer para Bicesse e ia cheia de vontade de desenhar. Os sonhos com o Leonardo da Vinci tinham-me aberto o apetite para aquelas flores e folhas... Desenhei, desenhei, e mais tarde, quando voltei para Lisboa, encontro o códice e, com muita curiosidade, peguei nele para o desfolhar. *Não havia praticamente desenhos de flores, eram rodinhas de máquinas, coisas de engenharia! Como ele ia para o campo, entendi que ia desenhar plantas e ervas, mas no fim quem queria desenhar plantas e ervas era eu!*

Agora estou a fazer uns desenhos de umas heras para tapeçarias e descobri uma hera selvagem. Chama-se hera de unha de gato, e é uma pena que esteja a desaparecer. Esta aguentou-se até agora porque o jardim donde eu a tirei esteve abandonado dois séculos. É um jardim antigo, com flores que já não existem quase... Repara nesta hera, começa de repente num emaranhado, mas depois sai uma haste linda com umas folhas tão bem desenhadas, tão elegantes, depois a certa altura torna a ficar feia. Claro que as partes feias não se põem. Estás a ver estas aqui, já foram feitas de memórias, porque as que o Zé (filho) me trouxe outro dia eram muito pequeninas. Estão bonitas, não estão? Estou a fazer uma série de estudos, mas estou com preguiça, cansada. Estou a estudá-las ainda. Já plantei uma data delas, que já pegaram em vasos. Quero juntar a estas heras as heras brancas de Bicesse, mas essas só em Março é que rebentam. E quero fazer um fundo... Lembro-me de que a Catarina, que é muito sensível, estava eu na sala a coser ou a ler, e vem ela: «Ó avó venha ver um céu cor-de-rosa, tão lindo que é como a avó gosta!» «Um céu cor-de-rosa como a avó gosta...» Então eu queria pôr o fundo cor-de-rosa, esbatendo o branco e depois vai tomando rosa até ficar azul. Deve ficar muito bonito esse fundo com as folhas verde muito escuro, e as mais claras, as brancas, são muito bonitas, e sobre o azul vai ficar muito bem. Estas aqui têm de ser maiores porque depois vão ficando pequeninas, que isso é que é bonito. No outro dia fui ao dicionário para ver a descrição de hera. Dei logo com uns versos de Camões «desejos que como a hera se enrolavam». Hera é tempo, continuidade...

BIBLIOGRAFIA

- AAVV (1981), *Approches sociologiques des modes de vie*, Paris, CSU — Centre de Sociologie Urbaine.
- BERGER, Peter (1988), «Le mariage et la construction de la réalité», in *Dialogue*, n.º 102.
- BLASSEL, Jean-Maurice (1988), «Le couple, épanouissement ou évanouissement personnel?», in *Dialogue*, n.º 102.
- BRASSAI (1971), *Conversas com Picasso*, Livraria Civilização, Porto.
- CONDE, Idalina (1991), «Alvarez: ambiguidades na biografia de um pintor», in *Sociologia — Problemas e Práticas*, n.º 9.
- CONDE, Idalina (1992), O duplo écran (1). Artistas: fundações e legados (2) Artistas: indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão, Provas Académicas, Lisboa, ISCTE.
- CONDE, Idalina (1993), «O nosso comum saber biográfico», in *Estruturas Sociais e Desenvolvimento (Actas do II Congresso Português de Sociologia)*, 2.º vol., Lisboa, Fragmentos.
- CONDE, Idalina (1994), «Artistas, profissão e dom», in *Vértice*, n.º 60.
- CONDE, Idalina (1994), «Falar da vida (I)», in *Sociologia — Problemas e Práticas*, n.º 14.
- CONDE, Idalina (1995), «Falar da vida (II)», in *Sociologia — Problemas e Práticas*, n.º 16.
- CONDE, Idalina (1994), «Artistas — Renascimento e fundações», in *Ler História*, n.ºs 27-28, 1995.
- CONDE, Idalina (1994), «Obra e valor. A questão da relevância», in Alexandre Melo (coord.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim/LIS 94.

- CONDE, Idalina (1995a), «Amadeu, Almada, Dacosta. Atopia em trajectórias singulares», in *Cadernos de Ciências Sociais* (a sair).
- DE SINGLY, François (1988), «Un drôle de je: le moi conjugal», in *Dialogue*, n.º 102.
- DE SINGLY, François, e Gilda Charrier (1988), «Vie commune et pensée célibataire», in *Dialogue*, n.º 102.
- FERREIRA, Virgínia (1988), «O feminismo na pós-modernidade», in *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 24.
- FRANÇA, José-Augusto (1984), *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Bertrand, 2.ª ed.
- Guia d'Arte*, Pub. de «Artes & Leilões», 1992.
- KAUFMANN, Jean-Claude (1988), «Que serais-je sans toi? L'individuel et le conjugal dans le processus d'identification de soi-même», in *Dialogue*, n.º 102.
- KELLERHALS, Jean, Coenen-Huther, Josette, e Modak, Marianne (1988), «Justices conjugales: de quelques manières de définir le juste dans les couples», in *Dialogue*, n.º 102.
- LE GOFF, Jacques (1990), *Os Intelectuais na Idade Média*, Lisboa, Gradiva.
- LEMAIRE, Jean (1988), «Du je au nous, ou du nous au je? Il n'y a pas de sujet tout constitué», in *Dialogue*, n.º 102.
- MENACHEM, Georges (1988), «'Je veux' mais 'nous pouvons': la création conjugale et renaissance du moi», in *Dialogue*, n.º 102.
- NEGREIROS, Maria José Almada (1982), *Conversas com Sarah Affonso*, Lisboa, Arcádia.
- NEGREIROS, Maria José Almada (1982), *Sarah Affonso*, Lisboa, INCM.
- PASQUIER, Dominique (1983), «Carrière de femmes: l'art et la manière», in *Sociologie du travail*, n.º 4.
- PUGET, Jean (1988), «Psychanalyse de couple: l'objet-couple de chacun et l'objet-couple partagé», in *Dialogue*, n.º 102.
- ROSENGARTEN, Ruth (1987), «O pós-modernismo e as artes visuais», in *Risco*, n.º 6.
- ROSENGARTEN, Ruth (1988), «Pontos de vista: fotografia e feminismo no contexto do pós-modernismo», in *Comunicação e Linguagens*, n.ºs 6/7 («Moderno/Pós-Moderno»).
- SILVA, Raquel Henriques da (1991), «Percursos da modernidade», in Adelaide Miranda, Vítor Serrão, José Alberto Gomes Machado e Raquel Henriques da Silva, *História das Artes Plásticas*, Lisboa, INCM, Comissariado para a Europália 91.
- VELHO, Gilberto (1981), *Individualismo e Cultura: Notas para Uma Antropologia da Sociedade Contemporânea*, Rio de Janeiro, Zahar.