

12.07. — 07.10.2019



Esta exposição explora a relação entre a obra de Sarah Affonso e a arte popular do Minho. Muitas vezes recordada como a mulher de Almada Negreiros, pretende-se aqui evocar Sarah Affonso como uma artista modernista reconhecida com um percurso próprio, de notável qualidade.

This exhibition focuses on the relationship between the work of Sarah Affonso and the folk art from the Minho region. Often remembered as the wife of Almada Negreiros, Sarah Affonso was a modernist artist in her own right, with a remarkable career.



Ana Vasconcelos



Sarah Affonso e a Arte Popular do Minho

MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN



Sarah



conversas

Affonso



e a Arte

Popular



do

Minho



conversations

Sarah Affonso e a Arte Popular do Minho

Sarah Affonso and Folk Art from the Minho

Museu Calouste Gulbenkian / Calouste Gulbenkian Museum
Coleção do Fundador – Galeria do Piso Inferior / Founder's Collection – Lower Gallery

12 de julho de 2019 a 7 de outubro de 2019 / 12 July 2019 to 7 October 2019

EXPOSIÇÃO / EXHIBITION

Curadoria / Curators

Ana Vasconcelos
com a colaboração de / with the assistance of
Vera Barreto

Arquitetura e coordenação técnica / Architecture and technical coordination

Rita Albergaria
com a colaboração de / with the assistance of
Sofia Mendes

Textos da exposição / Exhibition texts

Ana Vasconcelos
António Medeiros
Rosa Maria Mota

Registar de exposições / Exhibitions registrar

Miguel Fumega
Ana Gomes da Silva
Vera Barreto

Registar de coleções / Collections registrar

Isabel Vicente
Beatriz Saraiva (estagiária / intern)

Conservação preventiva e restaura / Preventive conservation and restoration

Rui Xavier
Rita Gordo
Mafalda Fernandes
Susana Pimental
com a colaboração de / with the assistance of
João Paulo Dias
e / and Luis Filipe Monteiro Pedro

Equipa de montagem / Construction crew

Bruno Cecílio
Carlos Gonçalves
Joana Correia (estagiária / intern)
Laurindo Marta
Michael Bennet

Projeto gráfico / Graphic project

Pedro Nora

Execução gráfica / Graphic Design

Logotexto
Paulo Santos
Pedro Leitão

Marketing

Nuno Prego
Susana Prudêncio

Comunicação / Communication

Elisabete Caramelo
Luís Proença
Leonor Vaz

Serviços Centrais / Central Services Department

António Repolho Correia

Luminotecnica / Lighting

Manuel Mileu

Audiovisuais / Audiovisual materials

José Gouveia
Pedro Antunes
Tiago Jonatas
Adriana Picareta

Transportes / Transportation

Paulo Gregório

PUBLICAÇÃO / PUBLICATION

Coordenação editorial / Editorial coordination

Carla Paulino
Rosário Azevedo

Textos / Texts

Ana Vasconcelos
António Medeiros
Rosa Maria Mota
Vera Barreto

Tradução / Translation

Kennistranslations

Revisão / Proofreading

António Alves Martins (português/Portuguese)

Design gráfico / Graphic design

Pedro Nora

Fotografia e edição de imagem / Photography and image editing

Catarina Gomes Ferreira,
à exceção de / except:

figs. 3 e 24;
fig. 7 – © Lisboa, Direção-Geral
do Património Cultural / Arquivo de
Documentação Fotográfica (DGPC/ADF),
Foto / Photo: José Pessoa, 1994;
fig. 12 – Foto / Photo: Isabella Matheus;
fig. 13 – Foto / Photo: Mário Oliveira;
fig. 14 – Foto / Photo: Foto Alvão - Porto;
fig. 15 – Photographie Fonds Delaunay ©;
fig. 19 – © Lisboa, Direção-Geral
do Património Cultural / Arquivo de
Documentação Fotográfica (DGPC/ADF),
Foto / Photo: Carlos Monteiro, 1993;
figs. 20-21 – Foto / Photo: Ourivesaria Tavares.

Impressão / Printing Gráfica Maiaodouro

Capa e contracapa / Cover and back cover

Pormenores de / Details of:

fig. 13: Sarah Affonso, *Estampa Popular*
[Casamento na aldeia] / *Popular illustration*
[Village wedding], 1937, Museu Calouste
Gulbenkian – Coleção Moderna / Calouste
Gulbenkian Museum – Modern Collection.
Foto / Photo: Mário de Oliveira.
Atrecadas «fidalgas» estampadas com
aplicação de filigrana/ Filigree and stamped
hoop earrings, final do século XIX-início do
século XX / late 19th century-early 20th
century, coleção particular de / private
collection of Miguel Tavares – Ourivesaria
Tavares, Póvoa de Varzim,
Foto / Photo: Ourivesaria Tavares.
Castiçal / candlestick, século XX / 20th century,
coleção particular / private collection,
Foto / Photo: Catarina Gomes Ferreira.

Depósito Legal / Legal depot

458 408/19

ISBN:

978-989-8758-61-3

2ª reimpressão, setembro 2019 /
2nd reprint, September 2019

GULBENKIAN.PT

© Fundação Calouste Gulbenkian, julho 2019
© Calouste Gulbenkian Foundation, July 2019

Agradecimentos / Acknowledgements

O Museu Calouste Gulbenkian agradece
aos seguintes colecionadores e instituições
que amavelmente emprestaram obras, aos
colecionadores que preferiram guardar o
anonimato, e a todos os que deram a sua
colaboração para esta exposição e publicação:

Calouste Gulbenkian Museum would like to
thank the following collectors and institutions
who kindly lent works, the collectors who
preferred to remain anonymous, and all those
who gave their support to this exhibition and
publication:

Aurora Magalhães
Coleção Jorge de Brito
Coleção José Lico
Coleção Maria Emília Vasconcelos
Coleção particular de Miguel Tavares –
Ourivesaria Tavares – Póvoa de Varzim
Fernando Carvalho
Fundação António Quadros
João Esteves de Oliveira
José João Guilherme
Maria Antónia Pinto de Azevedo Mascarenhas
Maria Teresa Torres
Município de Coimbra
Museu de Artes Decorativas de Viana do Castelo
Museu de Setúbal / Convento de Jesus
Museu do Abade de Baçal
Museu do Traje de Viana do Castelo
Museu Nacional de Etnologia
Palácio Nacional da Ajuda –
Direção-Geral do Património Cultural
Rosa Maria dos Santos Mota

Um agradecimento especial a /
A special thanks to:

Maria José de Almada Negreiros
Rita Almada Negreiros

e / and:
Catarina Almada Negreiros

e também a / and also to:

António Medeiros, João Alpuim Botelho
e / and Rosa Maria Mota sem os quais esta
exposição não teria sido possível / without
whom this exhibition wouldn't be possible.

Agradecemos ainda a /
We would also like to thank:

Ana Barata, Ana Botas – Museu Nacional
de Etnologia, António Pedro Mendes-Museu
Coleção Berardo, Arquivo Municipal de Viana
do Castelo, Arquivo RTP, Biblioteca Nacional de
Portugal, Cabral Moncada Leilões – Filipe Costa,
Leonor de Alvim e / and Gabriel Laranjeira
Lopes, Raquel Martino – Casa-Museu Teixeira
Lopes, Carlos Tavares, Cinemateca Portuguesa-
Centro de Conservação ANIM, Emília Ferreira,
Filomena Graça – Câmara Municipal de
Cascais, João Abreu Lima, João Teixeira, Jorge
Inácio Gonçalves – Museu da Presidência, José
Filgueiras, João Lousada Soares, Junta de
Freguesia de Vila Praia de Âncora, Luísa Penalva
– Museu Nacional de Arte Antiga, Mafalda Ferro,
Manuel Ricardo de Brito, Manuel Sá Marques,
Maria d'Aires Silveira, Maria João Gomes Pedro,
Maria José Guerreiro – Vereadora da Cultura
CMVC, Maria Leonor Costa Ferreira, Mário
Roque, Ana Ferreira e / and Ana Paula Cardoso –
Museu Municipal Santos Rocha, Museu Nacional
do Teatro e da Dança, Palácio do Correio-Velho
– Sara de Sousa e Andrade, Rita Romão, Rosário
de Sá Coutinho, Simão Palmeirim Costa, Sofia
Real, Esmeralda Lourenço – Museu Henrique e /
and Francisco Franco, Teresa Cartaxo, Veritas
Leilões, Vera Marques Alves, Zambze Almeida,
Arquivo do Conde d'Aurora, Museu Nacional de
Arte Contemporânea, Comissão de Viticultura
da Região dos Vinhos Verdes.

Apóia / Support

Tavares

OBRAS DE SARAH AFFONSO EM EXPOSIÇÃO / EXHIBITED WORKS BY SARAH AFFONSO

SARAH AFFONSO
(LISBOA / LISBON, 1899-1983)

CERÂMICA / CERAMICS

Castiçal em forma de coração/
Heart shaped candlestick
Décadas de 1940 e 1950/
1940s and 1950s
Barro cozido/Terracotta
Coleção particular/Private collection

Conjunto de botões e alfinetes/
Set of buttons and pins
Décadas de 1940 e 1950/
1940s and 1950s
Cerâmica vidrada e policromada/
Glazed polychromed ceramic
Coleções particulares/Private collections

Prato *Sereia / Mermaid* plate
Décadas de 1940 e 1950/
1940s and 1950s
Ø 30 cm
Cerâmica vidrada e policromada/
Glazed polychromed ceramic
Coleção particular/Private collection

DESENHO / DRAWING

Primeiro desenho, Viana do Castelo/
First drawing, Viana do Castelo, 1911
Grafite sobre papel/Graphite on paper
32,5 x 21,2 cm
Coleção particular/Private collection

Sem título, sem data/Untitled, undated
Tinta da China sobre papel/
Indian ink on paper
34,2 x 25 cm
Coleção particular/Private collection
[Fig. 22]

*Recordação de um passeio a Barcelos /
Remembrance of a ride to Barcelos*, 1962
Grafite sobre papel/Graphite on paper
20 x 27 cm
Coleção particular/Private collection

Sem título/Untitled, 1936
Água-forte sobre papel/ Etching on paper
69,5 x 59,5 cm
Coleção particular/Private collection

Sem título, sem data/Untitled, undated
Tinta da China sobre papel/
Indian ink on paper
52,2 x 42,5 cm
Coleção particular/Private collection

Varinas, 1929
Grafite sobre papel/Graphite on paper
40 x 31 cm
Coleção João José Guilherme/
João José Guilherme Collection

Sem título, sem data/Untitled, undated
Tinta da China sobre papel/
Indian ink on paper
34,8 x 24,8 cm
Coleção particular/Private collection

Sem título, sem data/Untitled, undated
Tinta da China sobre papel/
Indian ink on paper
34,8 x 24,8 cm
Coleção particular/Private collection

Sem título [Sereia], sem data/
Untitled [Mermaid], undated
Lápis de cera e lápis de cor sobre papel/
Crayon and coloured pencil on paper
34,5 x 40 cm
Coleção particular/Private collection

Sem título (estudo), sem data/
Untitled (study), undated
Grafite sobre papel/Graphite on paper
35,1 x 35 cm
Coleção particular/Private collection

Sem título, sem data/Untitled, undated
Pastel seco sobre papel/
Dry pastel on paper
35 x 33,5 cm
Coleção particular/Private collection

Sem título [Desenhos de Castro Laboreira]/
Untitled [Castro Laboreiro Drawings],
1935
Grafite e tinta da China sobre papel/
Graphite and Indian ink on paper
21,3 x 27,3 cm
Coleção particular/Private collection

Sem título [Autorretrato], sem data/
Untitled [Self-portrait], undated
Grafite sobre papel/Graphite on paper
37 x 26,6 cm
Coleção particular/Private collection

Sem título [pastor de Arraiolos]/
Untitled [Arraiolos shepherd], (1932)
Grafite e tinta da China sobre papel/
Graphite and Indian ink on paper
70 x 50 cm
Coleção particular/Private collection

*Milagre de Nossa Senhora da Nazaré /
The Miracle of Our Lady of Nazaré*, 1940
Gouache e aguarela sobre papel/
Gouache and watercolour on paper
49,8 x 40,5 cm
Coleção particular/Private collection
[Fig. 17]

Sem título [Mulher com Junta de Bois]/
Untitled [Woman with Ox Chart], 1937
Grafite sobre papel/Graphite on paper
47,6 x 34 cm
Coleção particular/Private collection

Sem título [Faire de gado], sem data/
Untitled [Cattle fair], undated
Grafite e esferográfica sobre papel
vegetal/Graphite and ballpoint pen
on tracing paper
61,7 x 54,5 cm
Coleção particular/Private collection

Sem título/Untitled, 1929
Grafite sobre papel/Graphite on paper
41,2 x 33,2 cm
Coleção particular/Private collection

*São João Baptista /
Saint John the Baptist*, c. 1927
Tinta da China sobre papel/
Indian ink on paper
21 x 15 cm
Coleção particular/Private collection

Desenho para ilustração do livro de Carlos
Amaro, *S. João Subiu ao Trono*, 1927
Illustration for the book by Carlos Amaro
S. João Subiu ao Trono [St. John Ascended
the Throne], 1927

Sem título, sem data/Untitled, undated
Grafite sobre papel/Graphite on paper
35,2 x 25 cm
Museu Calouste Gulbenkian
– Coleção Moderna/
Calouste Gulbenkian Museum
– Modern Collection
Inv. DP 137

Sem título/Untitled, c. 1933
Tinta da China sobre papel/
Indian ink on paper
20,5 x 16,5 cm
Coleção Maria Teresa Torres/
Maria Teresa Torres Collection

Desenho reproduzido na revista *Bem Viver*, n.º 3,
1953, dirigida por Fernanda de Castro, a ilustrar
um texto da autoria de Natércia Freire, «Dois
minutos de silêncio/O Menino vai nascer».
Drawing published in the magazine *Bem Viver*,
n.º 3, 1953, edited by Fernanda de Castro,
illustrating a text written by Natércia Freire,
entitled 'Dois minutos de silêncio/O Menino vai
nascer' [Two minutes of silence/A child is born]

Sem título/Untitled, 1940
Gouache sobre papel/ Gouache on paper
22 x 25 cm
Coleção particular/Private collection

Sem título [Mondadeiras] /
Untitled [Weeder], 1933
Tinta estilográfica sobre papel/
Fountain pen on paper
26,3 x 34 cm
Museu Calouste Gulbenkian
– Coleção Moderna/
Calouste Gulbenkian Museum
– Modern Collection
Inv. DP 138
[Fig. 5]

Sem título (estudo) /
Untitled (study), 1933
Tinta estilográfica sobre papel/
Fountain pen on paper
31,4 x 35 cm
Museu Calouste Gulbenkian
– Coleção Moderna/
Calouste Gulbenkian Museum
– Modern Collection
Inv. DP 139

Sem título/Untitled, 1937
Grafite sobre papel/Graphite on paper
43 x 29 cm
Coleção João Esteves de Oliveira /
João Esteves de Oliveira Collection

PINTURA / PAINTING

A Estrela / The Star, 1937
Óleo sobre tela/Oil on canvas
102 x 82 cm
Coleção José Lico / José Lico Collection
[Fig. 18]

Menina com boi / Girl and ox, [1933]
Óleo sobre tela/Oil on canvas
74,5 x 82,5 cm
Coleção particular/Private collection
[Fig. 8]

Ex-voto [Sereia] / [Mermaid], 1939
Óleo sobre tela/Oil on canvas
120 x 80 cm
Coleção particular/Private collection
[Fig. 23]

Andar [Procissão] / [Procession], 1938
Óleo sobre tela/Oil on canvas
98,2 x 77 cm
Coleção particular/Private collection
[Fig. 25]

*Estampa popular [Casamento na Aldeia] /
Popular illustration [Village Wedding]*,
1937

Óleo sobre tela/Oil on canvas
106,5 x 89 cm
Museu Calouste Gulbenkian
– Coleção Moderna/
Calouste Gulbenkian Museum
– Modern Collection
Inv. 83P360
[Fig. 13]

*Lavradeiras com bois /
Peasant girls and oxen*, 1937
Óleo sobre tela/Oil on canvas
100 x 80 cm
Coleção particular/Private collection
[Fig. 4]

Varinas, 1924
Óleo sobre tela/Oil on canvas
43,5 x 40,5 cm
Coleção particular/Private collection

Careto / The bandstand, 1937
Óleo sobre tela/Oil on canvas
113 x 93 cm
Coleção Jorge de Brito/
Jorge de Brito Collection
[Fig. 1]

Carrassel / Merry-go-round, 1936
Óleo sobre tela/Oil on canvas
100 x 100 cm
Coleção particular/Private collection
[Fig. 2]

Sem título/Untitled, 1932
Óleo sobre tela/Oil on canvas
99 x 75 cm
Coleção Aurora Magalhães/
Aurora Magalhães Collection

Retrato do Filho / Portrait of the Son, 1936
Óleo sobre tela/Oil on canvas
102,2 x 82 cm
Coleção particular/Private collection
[Fig. 9]

*Camponesas, sem data /
Peasant women*, undated
Óleo sobre tela/Oil on canvas
76 x 67 cm
Coleção particular/Private collection
[Fig. 6]

Sem título/Untitled, 1930
Óleo sobre tela/Oil on canvas
120 x 80 cm
Coleção particular, Private collection

Sem título/Untitled, 1944
Óleo sobre tela/Oil on canvas
45,2 x 36,8 cm
Coleção particular / Private collection

Piquenique / Picnic, 1918
Óleo sobre tela/Oil on canvas
116 x 89 cm
Museu de Setúbal/Convento de Jesus
MS/C/131/PP.32
[Fig. 10]

*Meninas e bois, sem data /
Girls and oxen*, undated
Óleo sobre tela/Oil on canvas
111 x 101 cm
Coleção Maria Antónia Pinto de Azevedo
Mascarenhas/ Maria Antónia Pinto de
Azevedo Mascarenhas Collection
[Fig. 11]

*Camponesa amamentando o filho /
Peasant girl breastfeeding her child*,
[1933]
Óleo sobre tela/Oil on canvas
Museu do Abade de Baçal
Inv. 1802
[Fig. 7]

Sem título/Untitled, 1936
Óleo sobre tela/Oil on canvas
75 x 60 cm
Coleção particular / Private collection

Varina, 1930
Óleo sobre tela/Oil on canvas
64 x 41 cm
Museu do Abade de Baçal
Inv. 2789

Camponês / Peasant, 1930
Óleo sobre tela/Oil on canvas
64 x 42 cm
Museu do Abade de Baçal
Inv. 2790

Família / Family, 1937
Óleo sobre tela/Oil on canvas
106,5 x 89,5 cm
Museu Calouste Gulbenkian
– Coleção Moderna/
Calouste Gulbenkian Museum
– Modern Collection
Inv. 65P277

BORDADO / EMBROIDERY

Sarah Affonso – desenho/drawing
e/and
Ana Paula Almada Negreiros
(Lisboa / Lisbon, 1942-1978)
– execução/design

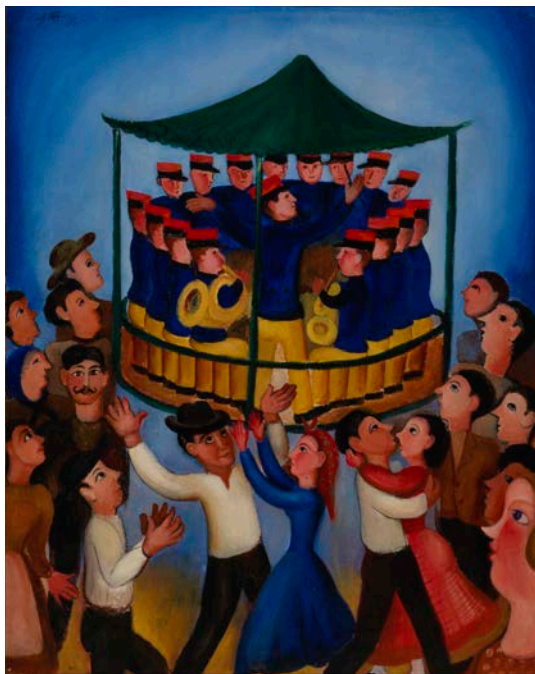
Anjo / Angel, c. 1955
Linho e algodão/Linen and cotton
Bordado, ponto lançado e ponto fendido/
Embroidery, straight stitch and split stitch
133 x 81 cm
Coleção particular/Private collection

Sem título [Amor], sem data/
Untitled [Love], undated
Bordado sobre pano de linho com lã, fio
metálico, fio de seda frouxa e missangas/
Embroidery work on linen, with woolen
thread, metallic wire, loose silk thread
and beads
50 x 58 cm
Coleção Fricquette Demoustier /
Fricquette Demoustier Collection

Vestido de batizado bordado/
Embroidered christening gown, 1934
Seda e algodão/Silk and cotton
Bordado, ponto corrido/
Embroidery, running stitch
95 x 57 x 70 cm
Coleção particular/Private collection

Alminhas / Souls in Purgatory, 1935
Bardado sobre pano de linho com lã/
Embroidery on linen with wool
47,5 x 37 cm
Coleção particular/Private collection

Sem título, sem data/Untitled, undated
Bordado sobre pano de linho com fio de
seda e veludo/Embroidery on linen with
silk thread and velvet
53 x 42 cm
Fundação António Quadros
PT/FAQ/AFC/CA-OA/00150





← fig. 1.

Sarah Affonso, *Coreto*, 1937

fig. 2.

Sarah Affonso, *Carrocel*, 1936

Sarah Affonso e a Arte Popular do Minho

Sarah Affonso and Folk Art from the Minho

Ana Vasconcelos

ANSA - F-305-10



fig. 3.

Sarah Affonso vestida de lavradeira, sem data
Página de álbum fotográfico
ANSA-F-305-015

No meio das memórias de Sarah Affonso: o Minho

António Medeiros

Antropólogo, professor do ISCTE-IUL, investigador do Centro de Estudos Internacionais (CEI-IUL). É autor, entre outros livros, de *A Moda do Minho. Um Ensaio Antropológico*, 2003.

O Minho já era muito dito e imaginado nas primeiras décadas da vida de Sarah Affonso. Afinal, desde o fim da década de 1870, muitas das imagens e textos que serviram para figurar o entrosamento rural da cultura portuguesa colhiam-se, ou inspiravam-se, naquela antiga província. Eram consumidas sobretudo em Lisboa, o grande mercado de quase tudo e também dos modos de dizer a «nação», então produzidos em abundância. A futura pintora teria sido alheia ao discurso intenso daquela província, enquanto ali viveu e estudou, num colégio bom de Viana do Castelo, até aos 14 anos. Passou, depois, a maior parte da sua vida na capital, onde se tornou também uma produtora de imagens muito singulares do país e do povo. São dos anos 1930, de datas relativamente tardias da sua carreira truncada, algumas das imagens «do Minho» mais inequívocas que pintou.

Pelo mundo afora, já antes de Sarah Affonso nascer, eram comuns as propostas de tomar o todo pela parte para definir, nomeadamente, paisagens ou costumes - trajas e modos da vida - «nacionais», uma preocupação notória das elites letradas um pouco por toda a parte, com maior incidência a partir de 1870. Em Portugal, e por largo tempo, teve o Minho este destino singular. Ali chegaram, nas décadas seguintes, já de comboio, os variados produtores de uma iconicidade moderna e nacionalizadora. Eram pintores, fotógrafos, algum etnógrafo, poetas e outros literatos, de maior ou menor constância, dominando técnicas ou de ideias atualizadas, vindas de Paris ou de Berlim¹.

Vinham dispostos a fazer o registo de um mundo primitivo que ainda podia ser visto - e que, logo depois, os mais sofisticados pensaram com alarme que desaparecia -, nas ribeiras e nas serras do noroeste. Ficaram disponíveis referências de uma cultura nova, que podiam ser estilizadas de diversas maneiras e partilhadas de modo transversal, fosse por intermédio da escola, nos meios de comunicação de massa ou no âmbito de novas práticas de lazer.

O auge da «moda do Minho», intensa e multiforme, viveu-se em torno da Grande Guerra e nas cidades maiores, principalmente em Lisboa, onde mesmo a pequena burguesia pôde aderir, ganhando, assim, dimensões de massa as práticas



fig. 4.

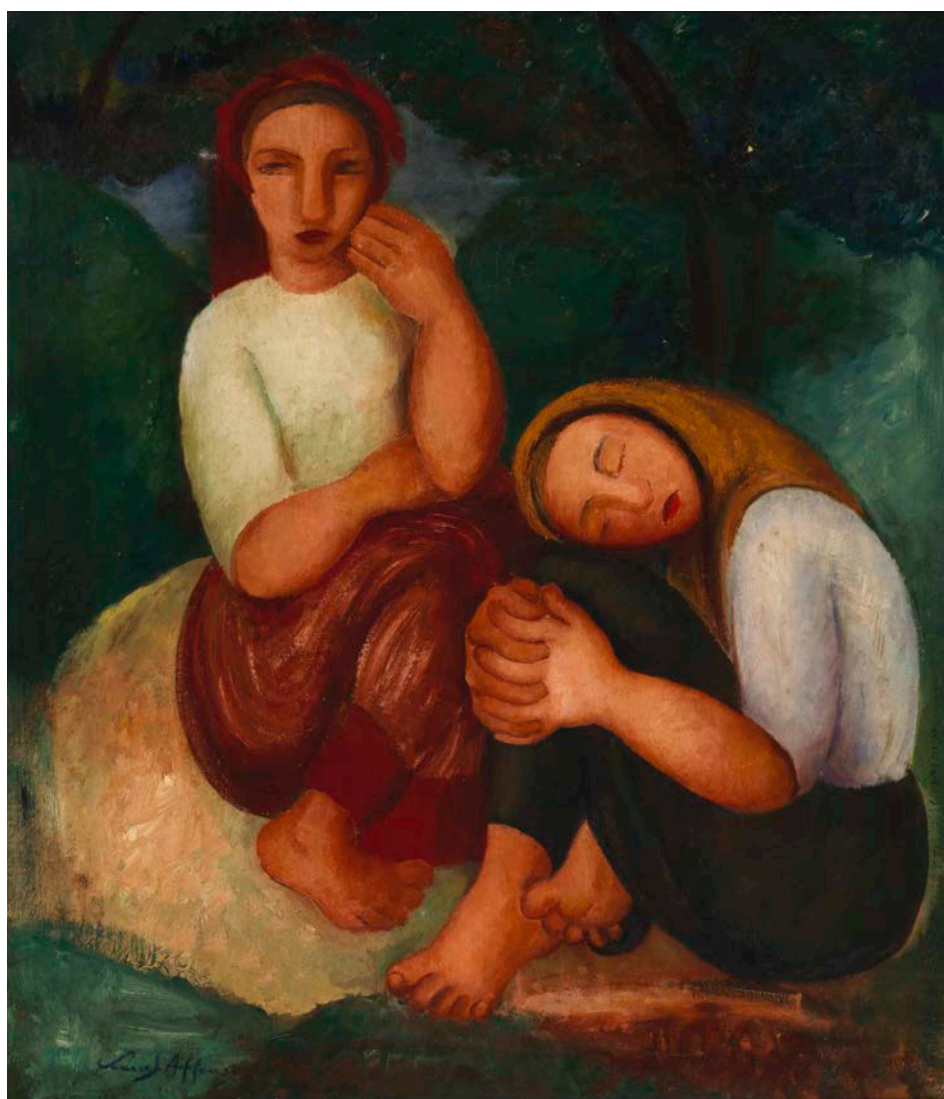
Sarah Affonso, *Lavadeiras com bois*, 1937

fig. 5.

Sarah Affonso, Sem título
[Mondadeiras], 1933

↓ fig. 6.

Sarah Affonso, Camponesas,
sem data



e consumos que lhe deram vida. Já pelo país afora, apenas elites estreitas a desfrutavam. No ano em que Sarah Affonso disse ter decidido o fim da sua carreira de pintora, em 1939, já se perdia a proeminência enorme que o Minho ganhara como referente maior da imaginação paisagística e etnográfica do país, que vingou sob três regimes sucessivos, por mais de quarenta anos.

Perdeu-se pelos anos 1930 afora a disposição paródica e mimética, que tanto marcara a «moda do Minho» no pós-guerra. Estiolou sob o regime autoritário, quando as arregimentações folclorizantes se começaram a vincular de maneira mais sistemática e o Carnaval se censurava nos jornais muito amiúde.

São dos anos 1930 os quadros «do Minho» mais celebrados de Sarah Affonso, os produzidos na «fase mais conhecida da minha pintura»², como ela chegou a dizer. Hoje, estas pinturas singulares – e outras dos seus contemporâneos modernistas – são referências especialmente eficazes para imaginar o povo e a cultura popular portuguesas. São-no bem mais, creio, que aquelas imagens do «natural» produzidas nos finais do século XIX, tantas vezes no Minho, como ficou dito, ou com essa inspiração, e hoje recolhidas por museus menos visitados.

Muitos de nós ainda podemos reconhecer um rol de motivos «do Minho» na pintura de Sarah Affonso, sobretudo se procurarmos as suas narrativas da própria origem e o sentido que, em datas tardias, a pintora lhe quis dar. Julgo que é sobretudo importante dar conta da sua singularidade e da força simbólica dos seus quadros, que falam, de forma inequívoca, da importância de Sarah Affonso enquanto criadora de imagens modernistas do que é «popular» e «português», eficazes no nosso tempo.

Em várias circunstâncias, a artista sempre sublinhou como os seus quadros celebravam memórias da sua infância, passada em Viana do Castelo. Mas, invocar a infância e o trabalho da memória são argumentos poderosos para se fazer no século que foi de Sigmund Freud e Marcel Proust, são meios especialmente efetivos de invocar legitimidade. Julgo que devem mais as imagens celebradas de Sarah Affonso ao que ela pôde aprender em Paris e com o círculo dos seus amigos e conhecidos em Lisboa, nos tempos do auge da «moda do Minho». As nossas reações empáticas a estes quadros dizem-nos que os símbolos propostos pelos pintores modernistas nos são familiares: partilhamos, afinal, uma cultura comum, que foi fundida no tempo de Sarah Affonso.

1 Um retrato sugestivo destes «aportuguesadores» cosmopolitas foi feito por Rui Ramos – «A invenção de Portugal», in *História de Portugal*, dir. José Mattoso, vol. VI, *A Segunda Fundação (1890- 1926)*, da autoria de Rui Ramos. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.

2 ALMADA NEGREIROS, Maria José de – *Conversas com Sarah Affonso*. [Arcádia, 1982]. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1993, p. 20.

fig. 7.

Sarah Affonso,
*Camponesa
amamentando
o filho*, (1933)

↓ fig. 8.

Sarah Affonso,
Menina com boi, (1933)





fig. 9.

Sarah Affonso,
Retrato do Filho, 1936

«Naquela altura ninguém pintava assim.»¹

Ana Vasconcelos

Curadora do Museu Calouste Gulbenkian – Coleção Moderna.

Desde há muito tempo que se impunha uma revisitação da obra de Sarah Affonso, cujo nome é conhecido e está inscrito de forma discreta na história da arte portuguesa do século XX. A presente exposição recupera a visibilidade da artista² e centra-se sobre um conjunto específico de obras que produziu, inspirada na iconografia popular do Minho. Nestas obras, revisita as memórias da infância vivida em Viana do Castelo, a partir de um olhar e cultura urbanos, informados por uma extensa aprendizagem artística³.

O trabalho sobre o «popular», e a partir da arte dita «popular»⁴, foi um tema privilegiado na obra de Sarah Affonso, expresso tão cedo quanto 1918 na tela designada *Piquenique* [um piquenique de «saloios», num ambiente campestre (fig. 10), que pinta com 19 anos, ainda aluna da Escola de Belas-Artes de Lisboa]. Apesar de não ter sido desenvolvida ao longo da década de 1920⁵, a temática popular regressa em 1930, numa variante dos muitos retratos realizados dos irmãos, de amigos e conhecidos e de diferentes crianças. Trata-se de retratos anónimos, de mulheres com lenços na cabeça, em par (fig. 6), ou figuras isoladas, ou com um filho nos braços. A partir destas obras, e sem renunciar ao retrato, que constituiu um importante eixo na sua obra pictórica, Sarah realizará cenas rurais, com figuras femininas que surgem rodeadas de verde (figs. 7-8). Não datadas, estas pinturas parecem corresponder a uma mudança na sua obra que se dá a partir de setembro de 1933, data em que escreve do Minho à sua grande amiga Fernanda de Castro:

«Fui ontem à terra de meu pai, a dois quilómetros de Valença [...] se tivesse um pequeno capital [...] creio que ficava por cá este Inverno a pintar e, portanto a prolongar este estado de graça em que me encontro. Esta região é um campo inédito em pintura. Tudo são quadros feitos à espera de pintores. E eu sinto isto profundamente.

A minha pintura deu mais um avanço e os quadros que levo d'aqui marcam um progresso sobre os outros, é uma fase que me interessa explorar. Estou lírica, serena e mais humana.»⁶

A estas obras, e já depois do seu casamento com o artista José de Almada Negreiros, suceder-se-ão um bordado, feito em cópia de um oratório de *Alminhas*⁷ existente em Vila Praia de Âncora, vários desenhos, num registo quase etnográfico - de Castro Laboreiro (1935) -, e a pintura *Retrato do Filho*, de 1936 (fig. 9), que parece seguir a composição popular dos registos religiosos, próxima também da pintura de Josefa de Óbidos, *Menino Jesus Salvador do Mundo* (1660-1670).

No fértil ano de 1937, Sarah Affonso assina as telas *Família, Estampa Popular* [mais conhecida como *Casamento na Aldeia*, (fig. 13)], *Lavradeiras com bois* (fig. 4) e *A Estrela* (fig. 18), que expõe em 1939, juntamente com *Sereia* (fig. 23)⁸, *Procissão* (fig. 25)⁹, *Retrato do Filho* (fig. 9), entre outras, no *Salão* do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). Esta foi uma exposição especialmente bem recebida, se atendermos às várias críticas e comentários que suscita¹⁰. As telas de 1937 já não são meros quadros de temática rural em torno da representação do feminino e da figuração da maternidade. São composições mais complexas, com vários referentes e significações, que podemos designar como *alegorias festivas*. Uma a uma, celebram a família e a infância (estas num registo autobiográfico), ou a vida rural - do trabalho e da festa, respetivamente em *Lavradeiras com bois* (fig. 4) e *Estampa Popular* (fig. 13) -, ou evocam manifestações de natureza religiosa, como na pintura *Procissão* (fig. 25) - que representa um pátio sob o qual desfila o andor acompanhado por um grupo de meninas-anjinho, numa pintura quase gráfica -, ou *Sereia* - cuja composição segue o modelo de um ex-voto marítimo, substituindo o naufrágio pela causa mitológica do mesmo, uma sereia (com longas pestanas, como se desenhada por uma criança), envolta numa rede de pesca que se entrelaça nas nuvens, sob a Virgem. Como refere o escultor Diogo de Macedo no texto que escreve sobre a exposição da sua grande amiga de Paris¹¹, a obra apresentada é «muito sua, ainda que essa propriedade, ganha com observações, estudos e descobertas pelos museus, na vida e no seu laboratório de sonhos, pareça colhida na mais humilde sugestão de temas incultos». E Macedo sublinha: «Posso asseverar que essa pintura de aparentes ingenuidades é erudita e é sábia, como aquelas que assim se consideram.»¹² O caráter desprezioso destas pinturas, a alegria e a humildade que emanam, confundiram os críticos menos atentos. E, se agradavam ao público, não suscitaram compradores nem encomendas, o que terá desmotivado a artista, que praticamente cessa o seu trabalho como pintora, prosseguindo noutras áreas e num contexto mais doméstico a sua atividade criativa. Estamos em 1939, mais de uma década passada sobre o golpe militar que trouxe a ditadura a Portugal, seguido da implantação do chamado «Estado Novo», com uma nova Constituição em vigor desde 1933. Discretamente, Sarah deixa registo desta incompreensão:

«[...] tive sorte porque os meus companheiros eram muito meus amigos, e admiravam-me, achavam que eu tinha qualidades e só eles é que me encorajaram a trabalhar, não foi o público. E quadros que depois de 50 anos ainda se vêem, revelam algum valor. O quadro que é mau vê-se logo, mas então ao fim de 10 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 precisava bem de dinheiro!»¹³

fig. 10.

Sarah Affonso,
Piquenique, 1918



fig. 11.

Sarah Affonso,
Meninas e bois, sem data





fig. 12.

Tarsila do Amaral,
Carnaval em Madureira, 1924
Óleo sobre tela
81,5 x 69 x 5 cm
São Paulo – Brasil, Acervo da Fundação José e Paulina Nemirovsky
em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo



fig. 13.

Sarah Affonso, *Estampa Popular*
[Casamento na Aldeia], 1937

«Perante a natureza procuro emoção. Não lhe tiro o retrato.»¹⁴

Sarah Affonso inscreve-se numa linhagem de artistas modernos que trabalharam, a partir do primado da emoção, sobre temas do quotidiano e onde figuram várias mulheres artistas que demonstraram uma especial capacidade para retirar dessas expressões todo o potencial revolucionário que transformou a arte mais académica e historicista. O jornalista Mário Domingues percebeu bem a sua pintura, ao recomendar-lhe, por ocasião da sua primeira exposição coletiva em 1923, que fosse estudar para Paris e, de seguida, fosse até Munique, onde contactaria com a obra de artistas russos e alemães, «respirando a plenos pulmões todas as manifestações da arte moderna»¹⁵. Sem chegar a ir à Alemanha, Sarah Affonso terá absorvido o credo modernista da absoluta necessidade interior como motor único de criação¹⁶, que os artistas do grupo Der Blaue Reiter («O Cavaleiro Azul») elegeram como sendo a fundamental dimensão *innerlich* da verdadeira obra de arte, isto é, inspirada por uma vida interior¹⁷. Tal como em Paris, também na Alemanha jovens artistas - como Paula Modersohn-Becker, pertencente ao grupo de Worpswede no início do século XX, ou Gabriele Münter, anos mais tarde em Murnau, ligada às exposições e livro de Der Blaue Reiter, estavam especialmente interessadas numa ideia de pintura que aliasse a emoção vinda do âmago da sua personalidade, com as várias possibilidades de desconstrução do cânone clássico, oferecidas, por exemplo, pelo trabalho com modelos infantis e pela influência de formas artísticas locais, antigas e modernas.

Numa crítica ao *Salon d'Automne* de 1928, onde fora admitida e colocada em destaque a sua pintura *Meninas*, 1928, esta é referida entre a pintura de Kees van Dongen e de Tsuguharu Foujita, dois nomes reconhecidos e que se distinguiam pelos seus retratos de grandes planos frontais. Van Dongen era um *fauve*, com uma pintura de largas e contrastantes manchas de cor. E nos seus retratos, alguns de crianças, Foujita conjugava técnicas da pintura japonesa com aspetos da tradição pictórica ocidental, em obras de uma grande delicadeza de cor e traço.

Se o sucesso de Foujita se devia ao exotismo oriental da sua pintura, um novo exótico, «antropofágico»¹⁸, invadira Paris pela mão da pintora brasileira Tarsila do Amaral, que expunha nesse mesmo ano, pela segunda vez, na Galeria Percier¹⁹. Tarsila tornara-se amiga da poetisa Fernanda de Castro - de quem pintara um retrato em São Paulo, em 1922 -, pelo que terá certamente tido algum contacto com Sarah Affonso, que se encontrava nesse mesmo ano também em Paris. O período «pau-brasil» da pintora brasileira (1924-1928)²⁰ corresponde à descoberta parisiense da «brasilidade» através de um «primitivismo interior», recolhido numa viagem com Oswaldo de Andrade e Blaise Cendrars, entre outros, ao Rio de Janeiro e a Minas Gerais, e que transporta Tarsila às cores «caipiras» da sua infância. Trata-se de uma memória autobiográfica mas também de uma operação de charme parisiense, destinada a projetar internacionalmente o Brasil através de diferentes artistas que «canibalizam»²¹ o modernismo europeu (na literatura, na música, na poesia, na pintura). Apesar das muitas e óbvias diferenças entre as duas pintoras, o paralelo é possível entre a obra de Tarsila do Amaral de 1924 e a de Sarah Affonso de 1937 quer na convocação de memórias da infância com os seus coloridos festivos, como na vontade de criar uma obra que ligue visualmente a experiência mais local do popular à intencional formulação de uma cultura nacional (figs. 12-13).

fig. 14.

Mário Eloy, *Mulher com barros*
ou *Mulher da barraca*,
c. 1923-1925
Óleo sobre cartão
Propriedade: Município
de Coimbra, inv. 109P

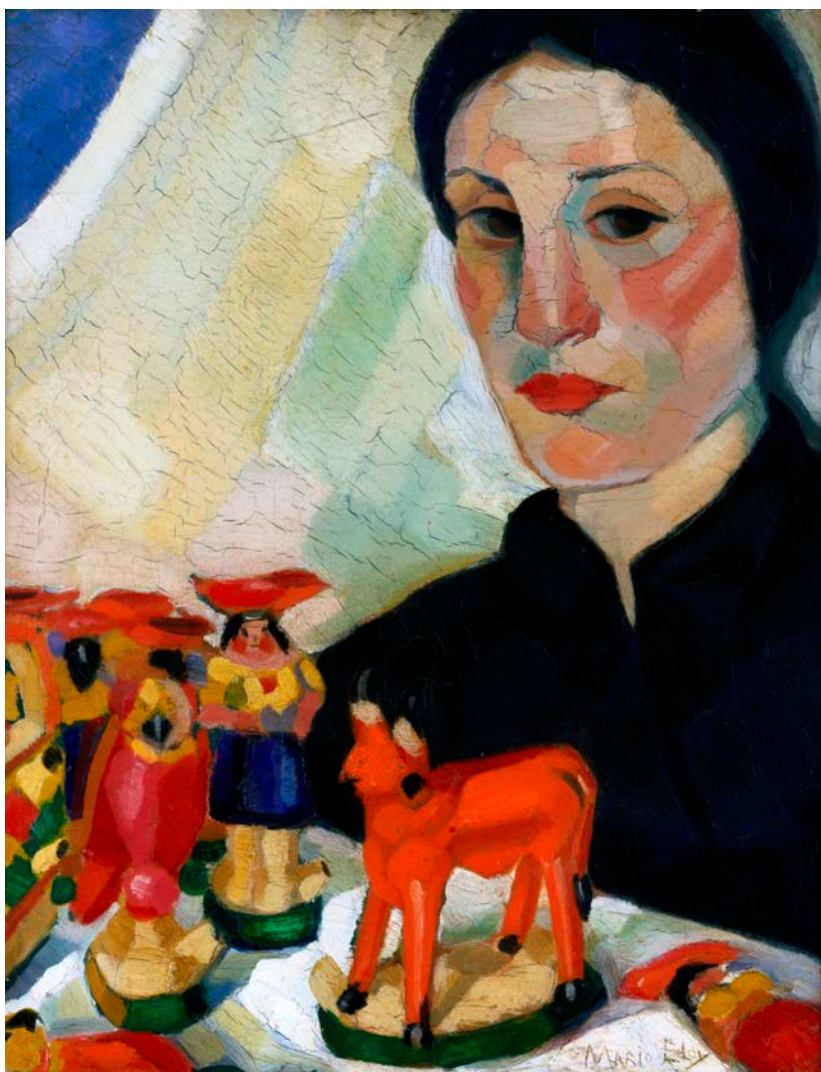


fig. 15.

Objetos simultâneos; ao fundo,
na parede, vê-se um guache de
Les jouets portugais.
Fotografia tirada no ateliê
da Maison Simultanée de
Sonia e Robert Delaunay,
Vila do Conde, 1915-1916.
Photographie Fonds Delaunay©

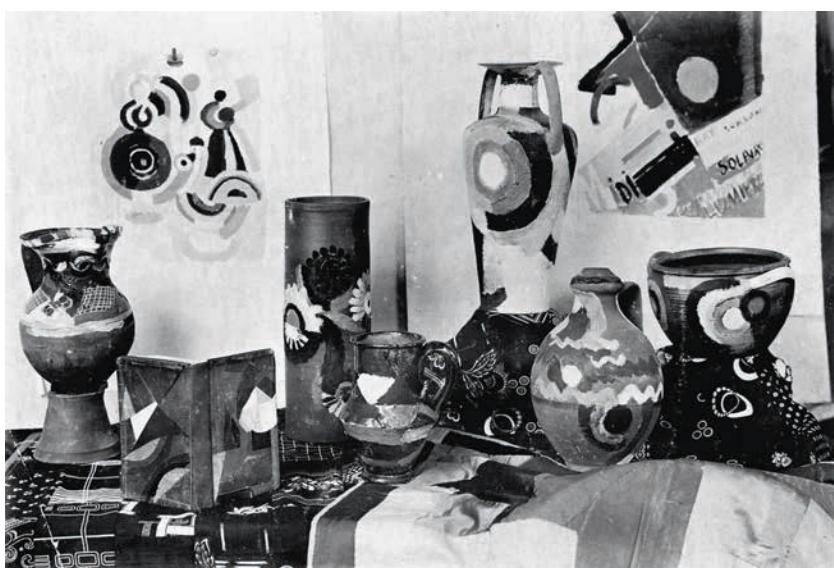




fig. 16.

Luis Filipe, *Cartaz Romaria d'Agonia Viana do Castelo*, 1934
Impressão sobre papel
Coleção particular

«No Minho há o sentido antigo das coisas»²²

A frase acima referida de Sarah Affonso identifica o Minho como um lugar de tradição, como um grande centro de cultura onde a arte popular floresceu²³. Só foi possível ser dita porque houve um longo processo de construção do discurso sobre esta «região-berço» de Portugal, discurso extrínseco à própria região²⁴. Formulado a partir da segunda metade do século XIX, este discurso habilitou a região e os seus habitantes como guardiães de valores nacionais, deslocando e fixando gradualmente a imagem do campesinato minhoto, que se afirmara combativo e justiceiro nas convulsões oitocentistas até se tornar referente de conservadorismo, um povo «resignado, trabalhador e pacífico»²⁵, tal como foi visto no início do século XX. Surgiu o tópico do minhoto proprietário de terra e economicamente autónomo, recorrente nas descrições estereotipadas do Minho que ganharam força na literatura e nas representações visuais²⁶, mais tarde contaminando o cinema²⁷. Impôs-se igualmente a representação da mulher minhota, a lavradeira, afirmando-se como *cliché* num processo de assimilação à imagem da própria província²⁸. O oiro lavrado das joias e as cores garridas dos trajes femininos simbolizavam a riqueza e a beleza festiva do Minho, ainda que o trabalho da terra, partilhado com o homem, estivesse implícito na designação da figura trajada. Durante cerca de um século, entre meados de Oitocentos e 1950, houve uma grande proliferação e circulação de imagens sobre o Minho, nos mais variados suportes, que davam conta do peso daquela região na representação do país e que contaminavam as narrativas que se iam fazendo – como é o caso das ilustrações e desenhos de Luís Filipe, realizados em Viana do Castelo (fig. 16) – e a expectativa do público que as absorvia.

Num movimento mais lato, artistas e escritores envolveram-se, desde finais do século XIX, no processo de «aportuguesamento» do país²⁹, produzindo obras que espelharam esse processo e que simultaneamente contribuíram para a sua constituição. Entre o programa romântico e o realismo emergente nas últimas décadas de Oitocentos, o conceito plástico de «povo» serviu vários desígnios e foi partilhado por monárquicos e republicanos. Firmou-se com constância a separação entre o «povo dos campos», que se considerava possuidor de uma sabedoria ancestral e verdadeiro depositário da tradição, e o «povo das cidades», de composição fragmentária, arrua-ceiro, turba mais próxima das sedes do poder político, mais manipulável. Era, no entanto, o povo rural que os políticos republicanos mais desejavam atrair, procurando alterar as suas convicções monárquicas e profundamente religiosas. Surgiu entre alguns republicanos uma «retórica da afetividade»³⁰, que sublinhava a ideia de pureza e de superioridade do povo rural, e que será usada por Sidónio Pais, o ditatorial e efémero «Presidente-Rei», em 1918. Constituirá, a partir de 1933, uma das ideias-chave do discurso conservador de Salazar na implantação ideológica do Estado Novo, desdobrada e difundida por António Ferro, que dirigiu o Secretariado de Propaganda Nacional/Secretariado Nacional de Informação desde essa data e até 1949.

Escritor e jornalista, casado em 1922 com Fernanda de Castro, Ferro estivera ligado ainda muito novo à geração de *Orpheu*³¹, nome da revista publicada em 1915, que dará a Portugal a vanguarda do modernismo ibérico, possivelmente atraindo ao nosso país o casal Sonia e Robert Delaunay. Refugiados da Grande Guerra em Madrid, Sonia e Robert vieram até Lisboa, seguindo com Eduardo Viana para Vila do Conde, onde se instalaram. Viana era um entusiasta das cerâmicas de Barcelos, das quais fez um óleo em 1915, que Sonia, igualmente atraída por estas figuras, representou na sua composição *Les jouets portugais*, de 1916. É para estas cerâmicas, conhecidas como o «figurado de Barcelos», que olha a *Mulher da Barraca*, de cerca de 1923-1925, de Mário Eloy (fig. 14), numa alusão aos interesses de Viana, que foi uma importante referência pictórica para este artista³², mas também ao papel que o artesanato minhoto representara para Sonia Delaunay [que não apenas desenha os

bonecos cerâmicos, como decora objetos de barro que faz fotografar no seu ateliê de Vila do Conde (fig. 15)].

Este património visual, que a segunda geração de artistas do modernismo português, a que pertencia Sarah Affonso, não ignorava, iria transitar dos anos convulsionados da Primeira República para os braços determinados de Ferro que procurava (que forçava) uma conciliação entre o modernismo e o nacionalismo estado-novista, de cujo programa estético se erigia ideólogo. No programa que delineou para a cultura do Estado Novo, a conciliação fazia-se através da valorização da «arte popular», de que foi grande promotor e cujo sentido explicita no discurso que faz em 1948, por ocasião da inauguração do Museu de Arte Popular:

«Entre as múltiplas vantagens do Museu de Arte Popular, de toda a campanha de ressurgimento étnico que temos desenvolvido, está, precisamente, a defesa de uma arte moderna contemporânea, que não deixe de ser profundamente nacional. O povo, com as suas tintas lisas, as suas linhas sóbrias, o seu poder de síntese é sempre o artista mais novo, mais espontâneo, *actual* em todas as épocas. Os artistas que o seguem, depois da necessária transposição intelectual, podem ter a certeza de fazer obra moderna.»³³

Ferro falava com pleno conhecimento de causa, tendo sido, nesses últimos quinze anos, o grande mentor de uma série de encenações em que a arte popular servira objetivos de propaganda interna e externa do país. Mais uma vez, o «figurado de Barcelos» voltava a ser usado, agora como troféu de promoção turística, sendo distribuído como *souvenir* aos muitos convidados do arraial minhoto do Pavilhão Português da *Exposição Internacional das Artes e das Técnicas* de Paris, em 1937.

Nesse mesmo ano, longe da ribalta parisiense de que lhe falariam os seus amigos Fernanda de Castro e António Ferro, Sarah Affonso recuperava os «brinquedos portugueses» que tinham atraído Eduardo Viana e Sonia Delaunay, para usá-los no que é talvez a sua mais conhecida pintura (fig. 13), que figura, de uma forma particularmente elucidativa, o encantamento de uma modernidade «à portuguesa» em que se procurava conter o país.



fig. 17.

Sarah Affonso, *Milagre de Nossa Senhora da Nazaré*, 1940



fig. 18.

Sarah Affonso, *A Estrela*, 1937

- 1 In ALMADA NEGREIROS, Maria José de – *Conversas com Sarah Affonso*. [Arcádia, 1982]. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1993, p. 36.
- 2 Apenas poucas obras são vistas nas exposições dos acervos dos museus. De uma forma mais abrangente, a obra de Sarah Affonso não é vista desde a exposição do centenário do seu nascimento, realizada no Museu Municipal de Viana do Castelo em 1999.
- 3 A educação artística de Sarah Affonso começa desde muito cedo no Colégio de Nossa Senhora de Monserrate, em Viana do Castelo, da Ordem das Irmãs de São José de Cluny, que frequentou entre 1903 e 1910, onde aprendeu «desenho linear e trabalhos de mãos» (isto é, bordados) e onde poderá ter frequentado aulas de desenho de figura, pintura e teatro. Sarah realiza o curso de Pintura da Escola de Belas-Artes de Lisboa (1915-1922), e em 1924 frequenta, em Paris, a Académie de la Grande Chaumière.
- 4 Embora cientes das conotações que a expressão «arte popular» ou mesmo só «popular» detêm, mantivemo-la como forma de deixar mais perceptível o contexto da exposição. A designação, que não é isenta de uma pré-conceção valorativa, implica também a valorização do sentido estético sobre a compreensão do significado cultural dos objetos apresentados. Esta conceção esteve presente na reunião do acervo do Museu de Arte Popular, em Lisboa (inaugurado em 1948) (cf. ALVES, Vera Marques – «O povo do Estado Novo», in *Como se Faz um Povo*, ed. José Neves. Lisboa: Tinta da China, 2010, p. 184 e segs.; e também a tese de doutoramento de OLIVEIRA, Alexandre – *O Fecho da Abóbada: O Museu de Arte Popular e a Ação do Secretariado de Propaganda Nacional*. Lisboa: ISCTE/IUL, março de 2018) e está claramente presente no diálogo que estabelecemos entre a obra visual de Sarah Affonso e alguns elementos da cultura material com que contactou durante os anos passados em Viana do Castelo.
- 5 Conhece-se desta década uma única tela, *Varinas*, de 1924, sabendo-se ainda da existência de vários bordados de inspiração religiosa, entretanto desaparecidos, e da colaboração no domínio das «artes industriais» no Atelier Ibis, com produção de barros, bonecos e objetos de madeira pintados e almofadas bordadas (cf. catálogo da exposição do *Il Salão de Outono* da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Lisboa, 1926).
- 6 Carta escrita da Praia da Amora, 15 de setembro de 1933. Fundação António Quadros; sublinhado meu.
- 7 Pequenas pinturas que representam as almas no fogo eterno do Purgatório. Muito comum a sua realização em caixas de esmola que deveriam acompanhar as orações pela libertação das almas.
- 8 Que se chamava então *Ex-voto*, tendo o título sido alterado, presumivelmente por Sarah Affonso, para figurar na exposição da Galeria de Março, em 1953.
- 9 Que se chamava *Andor* e terá mudado para *Procissão*, em 1962, na exposição da Galeria Alvarez, Porto.
- 10 Além do texto de Diogo de Macedo em seguida citado, foram publicados vários artigos sobre a exposição nos jornais *O Século*, *Diário de Notícias*, *A Voz*, *Diário da Manhã* (Fernando de Pamplona) e *Diário de Lisboa* (Carlos Queiroz). Cf. FORTES, José Manuel Nunes – *O Primitivismo na Pintura Portuguesa*. Lisboa: Universidade Lusitana, 2010, tese de doutoramento, pp. 262-268, disponível em <http://hdl.handle.net/11067/530>.
- 11 Diogo de Macedo e Francisco Franco acompanhavam Sarah Affonso a exposições todas as quartas-feiras à tarde, em Paris, a seguir jantavam, iam a um café e iam deixá-la a casa (cf. ALMADA NEGREIROS, Maria José de – *Conversas com Sarah Affonso*, p. 19).
- 12 «Notas de Arte – Ossos do Ofício», in *Ocidente*, vol. VI, (julho de 1939), pp. 310-311.
- 13 ALMADA NEGREIROS, Maria José de – *Conversas com Sarah Affonso*, pp. 35-36.
- 14 Frase de Sarah Affonso inscrita no catálogo da exposição do *Salão dos Artistas Independentes* (Lisboa: SNBA, 1930, p. 21), aqui transcrita na totalidade: «Perante a natureza procuro emoção. Não lhe tiro o retrato. Estou longe de fazer obra definitiva. No meu trabalho há inquietação e pontos de partida. Quando acabo um quadro tenho sempre a impressão que o mais importante ficou por dizer... No entanto, faço por ser coerente e sincera.»
- 15 «Artes e Artistas – A exposição dos alunos da Academia das Belas-Artes», in *A Batalha*, 4 de abril de 1923, p. 1. A crítica de Mário Domingues, que Sarah Affonso nunca chegou a conhecer, será decisiva para a sua vida artística dado que Sarah a envia ao pai, militar em serviço em Angola, que, na volta do correio, lhe envia todas as suas economias dos últimos três anos para que Sarah possa ir estudar pintura para Paris (cf. ALMADA NEGREIROS, Maria José de – *Conversas com Sarah Affonso*, p. 18).
- 16 Que Rainer Maria Rilke imortalizou em *Cartas a Um Jovem Poeta* escritas entre 1902 e 1908, publicadas em alemão em 1929, e com tradução para português por Fernanda de Castro em 1946.
- 17 E afastando-se das obras que ainda estavam num estado *äusserlich*, isto é, superficiais, condicionadas do exterior (cf. HOBBERG, Annegrete – *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter. Letters and Reminiscences. 1902-1914*. Prestel, 1994, p. 24).
- 18 HERKENHOFF, Paulo – «As duas e a única Tarsila», in *Tarsila do Amaral, Peintre Brésilienne à Paris, 1923-1929*, ed. Brigitte Hedel-Samson e Paulo Herkenhoff. Paris: Maison de l'Amérique Latine (catálogo da exposição, dezembro de 2005 a fevereiro de 2006). Ver também HERKENHOFF, Paulo – «A cor no modernismo brasileiro – a navegação com muitas bússolas», in *XXIV Bienal de São Paulo – Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*. Fundação Bienal de São Paulo, 1998, pp. 336-345.
- 19 Tarsila do Amaral expôs duas vezes nesta galeria parisiense, a primeira de 7 a 23 de junho de 1926 e a segunda de 18 de junho a 2 de julho de 1928 (*Tarsila do Amaral. Inventing Modern Art in Brazil*, ed. Stephanie d'Alessandro e Luis Pérez-Oramas. New Haven/London: Yale University Press, 2017, p. 127).
- 20 Acompanhado pela publicação em março de 1924 do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* da autoria de Oswald de Andrade.
- 21 HERKENHOFF, Paulo – «A cor no modernismo brasileiro – a navegação com muitas bússolas».
- 22 ALMADA NEGREIROS, Maria José de – *Conversas com Sarah Affonso*, p. 12.
- 23 *Ibidem*.
- 24 Como refere António Medeiros: «O Minho pode ser também percebido [...] como objecto de um discurso gradualmente consolidado que instituiu justificações da sua singularidade. [...] notar que a assunção deste argumento não pressupõe neste caso o reconhecimento da existência de reivindicações endógenas de autarcia política de índole nacionalista ou sequer regionalista [...] Temos, antes, um processo classificatório subsidiário, dependente, onde as outorgas de identidades provinciais são explicáveis no quadro de um discurso que teve como espaço de enunciação e de pertinência o país, Portugal no seu conjunto» (*A Moda do Minho. Um Ensaio Antropológico*. Lisboa: Edições Colibri, 2003, p. 26).
- 25 O povo visto nos episódios das guerras liberais de 1846 (Cerco do Porto, Revolta da Maria da Fonte e Guerra da Patuleia) por Alexandre Herculano, D. António da Costa, José Augusto Vieira ou Oliveira Martins, *versus* a «imagem invertida» que surge em Alberto Pimentel em 1905 (cf. *Ibidem*, p. 72).
- 26 *Ibidem*, p. 35.
- 27 As ilustrações de Alfredo Roque Gameiro para o livro de Júlio Dinis, *As Pupilas do Senhor Reitor* (1866), serviram de inspiração para a encenação de aspetos da vida rural no Minho no filme de Leitão de Barros realizado em 1935 (*Ibidem*, p. 80).
- 28 *Ibidem*, p. 21: «Expõe-se, então, a possibilidade de propor uma apreensão pragmática do que é a cultura minhota: enquanto cultura vazada nas metáforas mais autorizadas que têm servido a sua descrição.» E, na p. 76: «A mulher minhota [(ou a lavradeira ou a minhota)] é um cliché – aliás dos mais notórios e popularizados – da imagem estereotipada da província».
- 29 RAMOS, Rui – «A invenção de Portugal», in *História de Portugal*, dir. José Mattoso, vol. VI, *A Segunda Fundação (1890- 1926)*, da autoria de Rui Ramos. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994, p. 581.
- 30 SAMARA, Maria Alice, «O movimento republicano e o povo», in *Como se Faz um Povo*, pp. 101-102.
- 31 Tendo sido colega e amigo (embora cinco anos mais novo) de Mário de Sá-Carneiro, no Liceu Camões, em Lisboa, e designado editor aos 19 anos, da revista *Orpheu* (Lisboa, 1915).
- 32 Maria de Jesus Ávila, texto sobre a obra de Mário Eloy, in *Mário Eloy. Exposição Retrospectiva*. Lisboa: IPM, 1996, p. 74.
- 33 *Discurso de inauguração de António Ferro do Museu de Arte Popular*. Lisboa: Edições SNI, 1948, pp. 20-21; sublinhados itálicos no texto original.



fig. 19.

Pendente em forma de coração, segunda metade do século XIX;
ouro, esmalte e prata dourada (?)
17,5 x 8,4 x 2,8 cm
Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda
Inv. 2439

Entre veredas de verde e ouro

Rosa Maria Mota

Investigadora do CITAR (Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes) da Universidade Católica Portuguesa. O seu trabalho de pesquisa incide sobre o ouro popular e o seu percurso, nos séculos XIX e XX, em Portugal. Conta com 16 artigos publicados e três livros: *O Uso do Ouro nas Festas da Senhora da Agonia em Viana do Castelo*, *Glossário do Uso do Ouro* e *A Minha Avó Tinha um Tesouro - Uma Narrativa sobre Ouro Popular*, dedicado aos jovens.

No Minho, onde Sarah Affonso permaneceu por alguns anos nos primórdios do século XX, o ouro afirmava-se já como um significativo elemento na vida das populações. Nessa época, os adornos de ouro revelavam-se essenciais formas de ornamentação e fundamentais reservas de valor, transmitindo, em simultâneo, conceitos e crenças ligados à religião católica e à superstição. Configuravam modos de vida, determinavam diferenças sociais e demarcavam esferas de autoridade, enquanto denunciavam os sentimentos e os desejos das mulheres que os exibiam. E, resguardados no seu brilho, escondiam o trabalho e os sacrifícios necessários para a sua aquisição.

Se para os lavradores a trilogia terra, gado e ouro governava as aspirações e os legados, a posse do ouro extravasava essa classe social, surgindo em todos os matizes da vida rural. A todos quantos visitavam o Minho seria impossível não reconhecer a constante presença do ouro, tanto nos anseios da população como no uso intimista de diminutos adornos e na exibição pública de relevantes ornamentos em festas, feiras e romarias. E se para a criança Sarah Affonso as vertentes económica e social do ouro não eram facilmente compreensíveis, o impacto estético dos adornos áureos e a presença do metal nobre no imaginário local ficaram presentes no seu subconsciente como uma parte integrante da vida do Minho, a que ela voltará nas suas obras.

A aquisição de uma peça de ouro afirmava-se indissociável da fertilidade da terra, dos estímulos sociais do grupo e das épocas predispostas para a sua compra, geralmente após as colheitas e a venda do gado. Além das ourivesarias das cidades, ourives feirantes armavam tenda nas feiras, anunciando desde simples peças para modestas bolsas até prendas para casamentos ricos entre descendentes de grandes quintas confinantes¹. Nas suas visitas às feiras locais, a barraca da venda de ouro não deixava Sarah indiferente, pois a presença do ourives e a abundância de peças expostas surpreendiam naquele ambiente. Perto dos humildes objetos quotidianos aí transacionados, dispostos sobre panos pretos pendurados em tabiques, «o metal precioso compunha, sem transição, uma renda de sonho, sumptuoso e austero, ao mesmo tempo»². O ourives, mais do que ouro, vendia sonhos.



figs. 20 e 21.

Relicários em filigrana, século XIX, ouro de 19,2 quilates.
Coleção particular de Miguel Tavares - Ourivesaria Tavares, Póvoa do Varzim

No seu quotidiano de menina estava presente o conjunto mais intrínseco da mulher de Viana: umas arrecadas nas orelhas e ao pescoço meio colar de contas - adquiridas uma a uma, conforme as contingências da vida, e, depois, enfiadas em fio de algodão vermelho -, verdadeiros amuletos que não se retiravam nem para dormir. Juntos, mais do que ornamentos, veiculavam proteção mágica e divina. Escondidos entre as vestes interiores, ou recatados por entre outros adornos, figas, sanselimões e outros amuletos afastavam malefícios e maus-olhados, crenças que Sarah, provavelmente, terá conhecido entre segredos e espantos.

Terá, igualmente, compreendido que pelo ouro se gerava uma ponte com o divino através dos adornos com funções religiosas, como as cruzes, os relicários, os corações e quaisquer peças que, como ex-votos, se ofereciam a Deus e aos santos. Possivelmente, terá percebido que o uso da palavra «Conceições» - designação popular para a imagem de Nossa Senhora da Conceição -, manifestava o carinho e a familiaridade entre santas e mulheres.

Mais tarde, terá apreendido que estes adornos, tais bandeiras da fé, refletiam a «religiosidade que se transmitia nas relações de vizinhança e na memória coletiva de um povo»³.

A estas opulentas peças se associavam as medalhas de gramalheira, com vidros coloridos, turquesas e aljófares a quebrar a monotonia do ouro, e cruzes de Malta, destituídas de simbologia religiosa ou civil, e poeticamente apelidadas de estrelas. Libras de ouro com cercaduras de filigrana substituíam a cruz de resplendor, veiculando anseios de aparentar recursos e vontades de mostrar a riqueza recém-alcançada. Os adornos mais relevantes pendiam de um grilhão e, sobretudo, de um cordão, peça matricial do ouro popular, e a mais desejada pelas mulheres. Contudo, este não se poderia usar sem um adereço e, à falta de grandes ornamentos, rematava-se com uma borboleta, fascinante pela simplicidade da sua morfologia de coração invertido e pelo encanto da sua designação. Ao pescoço das senhoras, surgiram fitas de veludo ou de cetim preto, de onde pendia um adorno. A mulher do campo não resistiu a esse fascínio, adotando o adereço, e por cima da «cascata de oiro [...] passou a ostentar também no pescoço, a fita escura, com uma cruz ou medalha de oiro à frente»⁴. E todas estas peças se usavam na romaria, um acontecimento sempre presente no mundo rural, homenageando oragos e reforçando a sociabilidade.

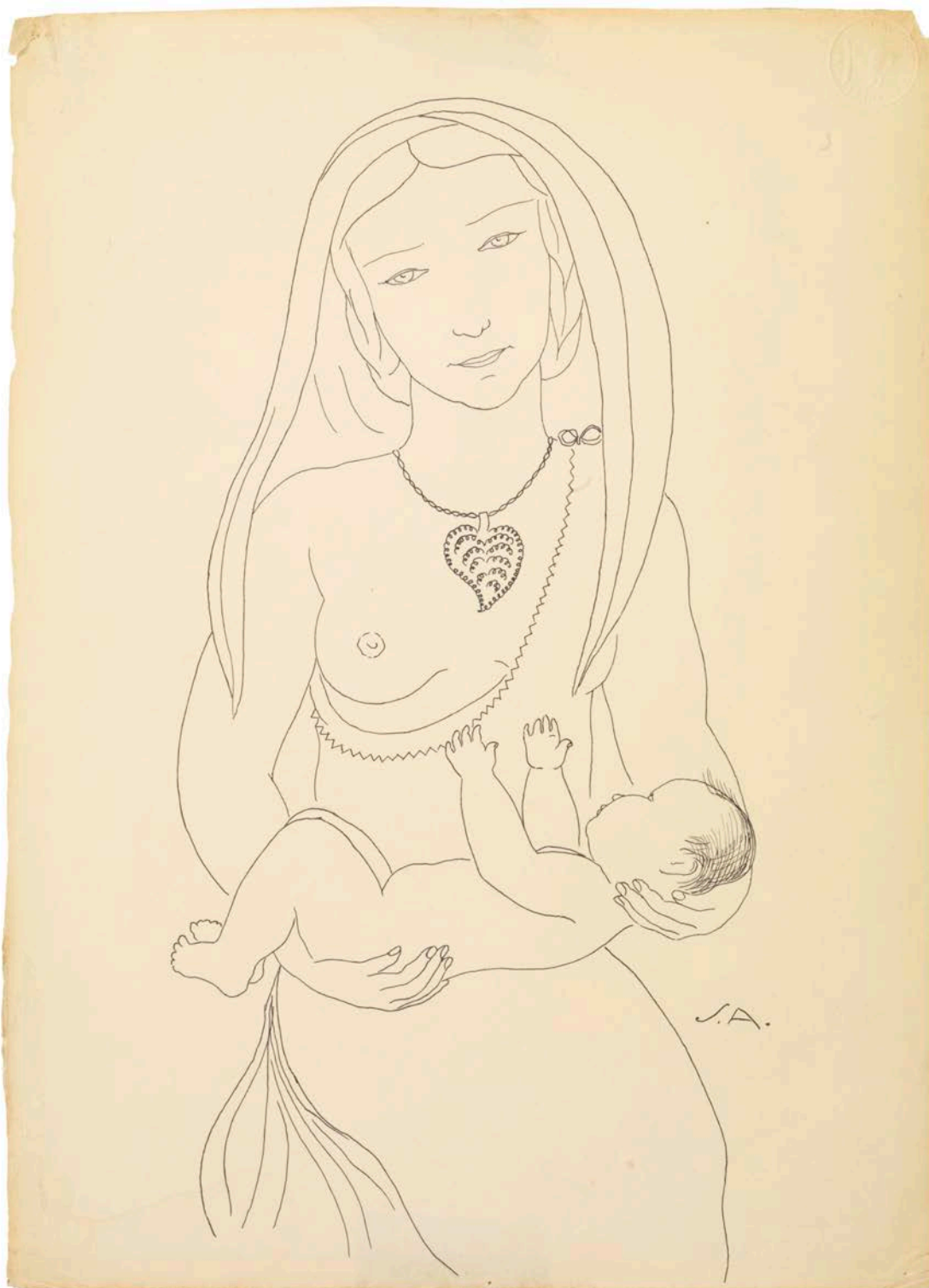


fig. 22.

Sarah Affonso, Sem título,
sem data



fig. 23.

Sarah Affonso, *Ex-voto [Sereia]*,
1939

Nesta festividade, misturava-se o silêncio das preces com a alegria dos cantares e da música, a romagem com as danças, a comida com o vinho, a garridice dos trajes com o dourado dos adornos, numa amálgama de excessos que cortavam o tempo comum e que terá sido para Sarah um catalisador de emoções e de sensações. Entre todas as romarias, a da Senhora da Agonia revelava-se a mais importante, sendo considerada como a principal do Norte do país, no início de Novecentos⁵, e para aí confluíam todas as vaidades. Habitantes locais e forasteiros constatavam que as mulheres, radiantes na sua festa, acrescentavam os seus ouros ao cromatismo dos seus trajes⁶. E o metal nobre irrompia brilhando, timidamente, no colo das raparigas que em ranchos se dirigiam para a romaria, sobre os coloridos trajes regionais do incipiente cortejo etnográfico, nos prémios dados à que melhor trajasse neste evento, e resplandecia nas lavradeiras ricas, que ao pescoço exibiam fortunas móveis e visíveis, refletindo o tesouro alargado da mulher do Minho.

A festa religiosa culminava na procissão. Nela desfilavam anjinhos adornados de ouro, transformados em verdadeiras «taboletas de ourives»⁷, costume que se repudiava já no século XIX⁸ pelo excesso áureo. E logo atrás dos coloridos andores, enfeitados numa profusão de fitas, tafetás e papel frisado, seguiam as *ouradas* - mulheres ornamentadas com ouro abundante, um seu, outro de empréstimo⁹ -, assim encantando os espetadores e exaltando o divino.

Na corrente dos dias, caminhando por verdes veredas, nas idas à feira e na romaria, Sarah Affonso testemunhou esta vivência ímpar, guardando-a dentro de si como parte de um tempo de simplicidade e de fantasia a que voltou através da arte. Na sua pintura não figuram dezenas de mulheres ouradas, mas a sugestão da relevância do ouro está presente. E tanto um rendilhado coração, como um arco festeiro, anunciando a romaria e pressupondo a amálgama dos muitos adornos áureos que aí se exibiriam, testemunham o apreço que as mulheres do Minho possuíam pelo «seu» ouro.

-
- 1 Vd. AURORA, conde d' - *Esparsos, Raros e Inéditos do Conde d'Aurora*. Ponte de Lima: ADRIL, 2007, p. 333.
 - 2 Vd. SANCHIS, Pierre - *Arraial: A Festa de um Povo: As Romarias Portuguesas*. Lisboa: Edições D. Quixote, 1992, p. 149.
 - 3 Vd. ESPÍRITO SANTO, Moisés - *A Religião Popular Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1984, p. 15.
 - 4 Vd. VASCONCELOS, Maria Emília - «O traje regional e a moda», in *Cadernos Vianenses*. Viana do Castelo: Edição do Pelouro da Câmara Municipal, 1979, tomo III, p. 92.
 - 5 Vd. *Aurora do Lima*. Viana do Castelo, n.º 6872 (14.08.1901).
 - 6 Vd. GOODALL, Agnes - *Portugal*. London: Adam & Charles Black, 1901, p. 61.
 - 7 Por *taboletas* entendem-se pequenas montras amovíveis que se encontravam nas paredes exteriores das ourivesarias e onde se expunha uma grande quantidade de ouro.
 - 8 Vd. LOUREIRO, José Carlos Magalhães - *Sociabilidade Religiosa em Viana do Castelo*. Porto: [s.n.], 1997, p. 131. Dissertação de mestrado em História Contemporânea apresentada à Universidade do Porto.
 - 9 Vd. PEIXOTO, Rocha - *As Filigranas*. Porto: UCE, 2011, p. 77.



fig. 24.

Fotografia de Sarah Affonso e José de Almada Negreiros
ANSA-F001

Inscrição no verso: «Moledo do Minho Setembro de 1934
Aos Mestres Pintores Sara Afonso e Almada Negreiros,
oferece com sincera amizade um fotógrafo aprendiz.»

Sarah Affonso biografia

Sarah Affonso nasce em Lisboa em 1899 e passa a infância no Minho. O seu pai, oficial do Exército, é natural da região (Valença do Minho). Em Viana do Castelo, onde vive entre 1903 e 1914, estuda num colégio de freiras francesas, desenha, borda e aprende a tocar piano com o mestre da banda do regimento. Este período marcará profundamente a artista, que guardará na memória o especial caráter da terra minhota, das suas tradições, das feiras, procissões e romarias.

Já em Lisboa, para onde a família regressa, Sarah ingressa no curso de Pintura da Escola de Belas-Artes, em 1915, que conclui em 1922, no qual é a última discípula de Columbano Bordalo Pinheiro. Expõe pela primeira vez em 1923, numa mostra coletiva que lhe vale uma importante crítica de Mário Domingues, que a aconselha a partir para Paris. Sarah envia esta crítica ao pai, entretanto colocado em África, que lhe remete na volta do correio todas as suas economias. Parte para Paris no ano seguinte, onde, durante os oito meses da sua estadia, frequenta a Académie de la Grande Chaumière, visita exposições e museus, encantando-se com Matisse e Cézanne, e convive com os artistas Diogo de Macedo, Francisco Franco, Dórdio Gomes e Abel Manta, entre outros.

Em 1928, Sarah regressa para uma segunda estadia na capital francesa. Trabalha num ateliê de costura e, mais tarde, na Fábrica Dumas, produzindo cartões para tecidos. Executa ainda um bordado para Sonia Delaunay. A sua tela *Meninas* é selecionada para o *Salon d'Automne* no Grand Palais. Em 1929, a artista volta para Lisboa, devido a doença grave da sua mãe.

Nestes anos, Sarah participa em importantes mostras coletivas no contexto artístico português da época, com destaque para o *I Salão de Outono*, organizado por Eduardo Viana, em 1925, e para o *I Salão dos Independentes*, em 1930. Expõe individualmente pela primeira vez em 1928, no Salão Bobone, onde no ano seguinte volta a expor com o seu amigo José Tagarro. Em 1932, apresenta nova exposição individual no *Salão d'O Século/Ilustração Portuguesa*.

Em 1934, casa-se com o artista José de Almada Negreiros, com quem tem dois filhos, José e Ana Paula.

Durante a década de 1930, Sarah Affonso produz um significativo núcleo de pintura com inspiração em motivos populares. A apreensão modernista maturada destes motivos ganha um caráter único nesta época, traduzindo-se numa reconhecida individualidade artística que, a par com a prática do retrato, constitui a fração mais significativa da sua obra.

Em 1939, é apresentada uma mostra individual da artista no estúdio do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN). Será neste período, devido a um

conjunto de circunstâncias diversas, que a artista abandona a prática regular da pintura, nunca parando, contudo, de criar noutros suportes. Produz cerâmica, nomeadamente botões, com que chega a sustentar a casa durante um mês; têxteis, com destaque para os bordados; desenho e ilustração para diversas publicações, entre as quais as primeiras edições de *Mariazinha em África* (1925), de Fernanda de Castro, e *A Menina do Mar* (1958), de Sophia de Mello Breyner Andresen, e a colaboração regular com as revistas *Presença* e *Eva*.

As artes decorativas ocupam um lugar importante na obra de Sarah Affonso, desde o desenho de bordados para almofadas - executadas e vendidas por Fernanda de Castro em 1921 ao Atelier Ibis (que cria com Ofélia e Bernardo Marques em 1926) -, até à década de 1950, na docência de labores femininos. A Quinta da Lameirinha, propriedade da família em Bicesse, é também um lugar de criação da artista, que se dedica a plantar árvores, suas designadas «filhas», a criar recantos temáticos, como o «Jardim Japonês» e o «Roseiral da Amizade», e onde realiza grande parte da decoração.

Em 1940, Sarah participa na decoração do Pavilhão da Colonização da *Exposição do Mundo Português*. Em 1944, é-lhe atribuído pelo SPN o Prémio Amadeo de Souza-Cardoso.

Em 1953, Sarah integra a representação portuguesa da *II Bienal de Arte Moderna* do Museu de São Paulo e, nesse mesmo ano, José-Augusto França organiza uma mostra individual da artista na Galeria de Março. Em 1962, a Galeria Dominguez Alvarez, Porto, apresenta uma exposição individual da artista, com um texto de catálogo de António Pedro, seu amigo do Minho adotado.

Em 1970 morre o seu marido, Almada Negreiros, e em 1978 morre a sua filha.

Em 1977 e 1978, a Junta de Turismo da Costa do Sol organiza exposições individuais da artista, tendo a segunda, dedicada à sua produção retratística, sido em seguida apresentada no Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto.

Em 1982, Sarah Affonso é condecorada com a Ordem de Sant' Iago da Espada. Nesse mesmo ano, a sua nora, Maria José de Almada Negreiros, publica *Conversas com Sarah Affonso*, uma recolha de memórias da sua vida artística e com José de Almada Negreiros.

Sarah Affonso morre em 1983, deixando uma obra representada em diversas coleções públicas e privadas.



fig. 25.

Sarah Affonso, *Andor [Procissão]*,
1938

Sarah Affonso: memories of Minho

António Medeiros

Anthropologist, lecturer at ISCTE-IUL (The University Institute of Lisbon) and researcher at CEI-IUL (The Centre for International Studies, University Institute of Lisbon). He is the author of a number of books, including *A Moda do Minho. Um Ensaio Antropológico* ('*Minho Style. An Anthropological Essay*'), 2003.

By the early years of Sarah Affonso's life, the Portuguese region of Minho was already much discussed and imagined. The ancient province had, since the late 1870s, been the source or inspiration for many of the images and texts used to depict the rural harmony of Portuguese culture. These were consumed above all in Lisbon, the main market for almost everything, as well as the focus for the debates about the 'nation' that proliferated at the time. The future painter wouldn't have been aware of this intense discussion of the province in which she lived and studied, at a prestigious school in Viana do Castelo, until she was 14. She spent most of her subsequent life in the capital, where she also began to produce highly original images of the country and its people. Some of the most unmistakable 'Minho' images she painted were made in the 1930s, towards the end of her relatively brief career as a painter.

Prior to her birth, many different countries had begun to use a region to stand for a whole country in order to define concepts such as 'national' landscapes and costumes - dress and ways of life - a notorious preoccupation of the educated elites almost everywhere, particularly from 1870 onwards. In Portugal, for many years, this singular fate fell to Minho. For decades to come, now travelling by train, various architects of a modern and nation-building iconography arrived: painters, photographers, the occasional ethnographer, poets and other writers, of varying degrees of persistence, armed with the latest techniques and ideas from Paris or Berlin.¹

They came ready to record a primitive world that could still be seen - and whose potential disappearance soon became a concern for the most sophisticated - in the valleys and hills of the northeast. New cultural references became available, ready to be stylized in various ways and to be incorporated into the mainstream, whether through schools, the media or in the context of new leisure practices.

The boom of the intense and multifaceted 'Minho style' took place around the time of the First World War and flourished in the major cities, principally Lisbon, where it was accessible to even the middle classes, allowing the practices and products that sustained it to gain widespread popularity. In the rest of the country, meanwhile, only a small elite indulged in the fashion. By 1939, the year that Sarah Affonso

stated that she decided to end her career as a painter, Minho's dominance as a key point of reference for Portugal's imaginary landscape and ethnography was waning, having thrived through three successive regimes for more than 40 years.

Around the 1930s, the parodic and mimetic tone that had been so much a part of 'Minho style' during the post-war period disappeared, withering away under the authoritarian regime, as folklore became more institutionalized and Carnival was frequently censored in the press.

Sarah Affonso's most celebrated 'Minho' paintings date from the 1930s, produced during what she referred to as 'my most famous painting period'.² Today, these unique paintings - and others by her modernist contemporaries - are particularly evocative references for conjuring up an image of the people and the popular culture of Portugal. Much more, I would suggest, than the 'natural' images of the late nineteenth century, so often - as mentioned - produced in Minho, or inspired by the province, and now in the collections of lesser visited museums.

Many will still recognise the role played by 'Minho' motifs in Sarah Affonso's painting, particularly when we delve into the narratives of her own origins and the meaning that, at a later day, she gave to them. It seems important above all to recognise the singularity and symbolic force of her paintings, which quite clearly reveal her importance as a creator of modernist images of popular culture and of the Portuguese identity that still resonate today.

On various occasions, Affonso emphasised the way in which her paintings celebrated memories of her childhood in Viana do Castelo. Evoking childhood and the workings of memory, however, were powerful statements to make in the century of Sigmund Freud and Marcel Proust, a particularly effective way of claiming legitimacy. It seems to me that Sarah Affonso's most celebrated images owe more to what she learned in Paris and with her circle of friends and acquaintances in Lisbon, at the time of the Minho boom. Our empathetic response to these paintings is proof that the symbols created by modernist painters are familiar to us: we share, after all, a common culture, one with its roots in the time of this artist.

-
- 1 An evocative picture of these cosmopolitan 'Portugueseifiers' was made by Rui Ramos, 'A invenção de Portugal', in *História de Portugal*, dir. José Mattoso, vol. VI, *A Segunda Fundação (1890-1926)*, da autoria de Rui Ramos. Lisbon: Círculo de Leitores, 1994.
 - 2 ALMADA NEGREIROS, Maria José de - *Conversas com Sarah Affonso*. [Arcádia, 1982]. Lisbon: Publicações D. Quixote, 1993, p. 20.

‘Nobody painted like that at the time.’¹

Ana Vasconcelos

Curator at the Calouste Gulbenkian Museum - Modern Collection

For a long time, there has been a pressing need to reconsider the work of Sarah Affonso, an artist whose name is familiar and who has been quietly incorporated into the history of twentieth-century Portuguese art. This exhibition gives a renewed visibility to the artist² and focuses on a particular body of her work, inspired by the popular iconography of the northern Portuguese region of Minho. In these works, Affonso revisits the memories of her childhood in Viana do Castelo from an urban perspective and culture, informed by an extensive period of artistic training.³

Work on ‘popular’ subject matter, and based on so-called ‘popular art’,⁴ was one of Sarah Affonso’s favoured themes, evident as early as 1918 in the painting *Picnic* [a ‘peasant’ picnic, in a rural environment (fig. 10), which she painted at the age of 19, while still a student at the Escola de Belas-Artes in Lisbon]. Although she didn’t explore this theme further during the 1920s,⁵ she returned to the subject matter in 1930, embarking on a new variation of the many portraits she had already painted of her siblings, friends and acquaintances, and of various children. These works are anonymous portraits, of women with scarves on their head, in pairs (fig. 6) or as isolated figures, or with a child in their arms. After these works, and without abandoning the portrait, which played a key role within her painting, Sarah turned to rural scenes, depicting female figures amid the surrounding greenery (figs. 7-8). These undated paintings appear to correspond to a change in her work that took place in September 1933, when she wrote from Minho to her great friend Fernanda de Castro:

‘Yesterday I went to the place my father is from, two kilometres from Valença [...] if I had a little money [...] I think I would stay here this winter to paint and thus prolong this state of grace that has come over me. This region is fresh territory for painting. Everything is like a painting waiting for an artist. And this is something I feel profoundly.

My painting has taken another step forward and the paintings I am taking away from here show progress from my other work, and it’s a phase that I’m interested in exploring. I am lyrical, serene and more humane.’⁶

After these works, and her marriage to the artist José de Almada Negreiros, came an embroidery, made as a copy of an *Alminhas*⁷ little shrine from Vila Praia de Âncora, various drawings, in an almost ethnographic style - of Castro Laboreiro (1935) - and the 1936

painting *Portrait of the Son* (fig. 9), whose composition appears to echo popular religious works, and that of Josefa de Óbidos’s painting, *Child Jesus Salvador Mundi*, 1660-1670.

During the productive year of 1937, Sarah Affonso finished the paintings *Family*, *Popular Illustration* [better known as *Village Wedding*, (fig. 13)], *Peasant girls and oxen* (fig. 4) and *The Star* (fig. 18), which she exhibited in 1939, alongside *Mermaid* (fig. 23),⁸ *Procession* (fig. 25),⁹ and *Portrait of the Son* (fig. 9), among others, at the National Secretariat of Propaganda (SPN) *Salon*. Judging by the various reviews and comments elicited,¹⁰ the exhibition was particularly well received. The 1937 works are no longer simply rurally-themed paintings centred on portraits of women and representations of motherhood, but more complex compositions, with various referents and meanings, which could be described as *festive allegories*. One by one, they celebrate the family and childhood (from an autobiographical perspective), or the rural life - of both work and festivities, respectively, in *Peasant girls and oxen* (fig. 4) and *Popular Illustration* (fig. 13) - or evoke events of a religious nature. This happens in the painting *Procession* (fig. 25) - an almost graphic work depicting a canopy above an *andor* (a litter bearing the Virgin), accompanied by a group of young girls dressed as angels - or *Mermaid*, whose composition echoes a maritime ex-voto, the shipwreck replaced by its mythological cause: a mermaid (with long eyelashes, as if drawn by a child), surrounded by a long fishing net that intertwines with clouds, beneath the Virgin. As the sculptor Diogo de Macedo wrote in a text about the exhibition of his great friend from their Paris days,¹¹ the work is ‘very much her own, even if this personal property, acquired through observations, studies and discoveries in museums, life and in the laboratory of her dreams, seems to be reaped from the more humble suggestion of uncultured themes’. And Macedo emphasises: ‘I can assure you that this apparently naive painting is as erudite and wise as those which are regarded as such.’¹² The unpretentious nature of these paintings, the happiness and humility they emanate, confused less perceptive critics. And, while the public liked them, no sales or commissions followed. Affonso lost heart as a result and practically stopped painting to pursue her creativity in other areas, and in a more domestic context. This was in 1939, more than a decade after the military coup that brought dictatorship to Portugal, followed by the establishment of the so-called *Estado Novo*, with a new constitution that came into force since 1933. Sarah left a discreet record of this lack of understanding:

‘[...] I was lucky because my colleagues were very much my friends, and they admired me and believed that I had qualities and they alone encouraged me to work, not the public. And paintings that one still looks at 50 years on show some merit. You can spot a bad painting straight

away, but 10 years later you will definitely see it is worthless. And my paintings have benefited from time, nobody painted like that at the time. I never earned anything from that. I never received a commission, I never sold a painting and I really needed the money!’¹³

‘When I look at nature I look for emotion. I don’t make a portrait of it.’¹⁴

Sarah Affonso belongs to a lineage of modern artists whose work is based on the primacy of emotion, that deal with themes of the everyday life of the people, and which includes various women artists who demonstrated a particular capacity for drawing from these images all of the revolutionary potential that transformed academicist and historicist art. The journalist Mário Domingues understood her painting well, recommending after her first group exhibition in 1923 that she should go to study in Paris and then to Munich, where she would come into contact with the work of Russian and German artists and ‘fill her lungs with modern art in all its manifestations’.¹⁵ Although she never made it to Germany, Sarah Affonso absorbed the modernist creed of the absolute need to turn inwards as the only driving force of creativity,¹⁶ which the artists of the *Blaue Reiter* group fixed on as the fundamental *innerlich* dimension of the true work of art - that inspired, in other words, by an interior life.¹⁷ In Germany, as in Paris, young artists such as Paula Modersohn-Becker, a member of the Worp-swede group in the early twentieth century, and Gabriele Münter, years later in Murnau, associated with the *Blaue Reiter* book and exhibitions, were particularly interested in the idea of a painting that combined the emotion that came from deep within themselves with the various possibilities for deconstructing the classical canon offered, for example, by using child models and the influence of local, ancient and modern art forms.

A review of the 1928 *Salon d’Automne*, which had accepted and given a prominent place to Affonso’s painting *Girls*, 1928, refers to the work alongside paintings by Kees van Dongen and Tsuguharu Foujita, two well-known artists noted for the broad planes of their frontal portraits. Van Dongen was a Fauve whose paintings featured large, contrasting areas of colour. And in his portraits, sometimes of children, Foujita combined Japanese painting techniques with elements of the western painting tradition in works with a great delicacy of line and colour.

If Foujita’s success was due to the oriental exoticism of his painting, a new ‘anthropophagic’¹⁸ exoticism had invaded Paris by the hand of the Brazilian Tarsila do Amaral, who that same year of 1928 had her second exhibition at the Galerie Percier.¹⁹ Tarsila had become friends with the poet Fernanda de Castro - of whom she painted a portrait in São Paulo, in 1922 -

and thus she would undoubtedly have had some contact with Sarah Affonso, who was also in Paris that year. The Brazilian painter’s *pau-brasil* period (1924-1928)²⁰ corresponded to her discovery while in Paris of ‘Brasilidade’ through an inner ‘primitivism’ garnered during a trip with Oswaldo de Andrade and Blaise Cendrars, among others, to Rio de Janeiro and Minas Gerais, which took her back to the ‘peasant’ colours of her childhood. This was an autobiographical discovery but also one inspired by the allure of Paris, which projected Brazil on to the world stage through various artists who ‘cannibalized’²¹ European modernism (in literature, music, poetry and painting). Despite the many obvious differences between the two painters, a parallel can be drawn between do Amaral’s work from around 1924 and Sarah Affonso’s 1937 paintings, both in their rediscovery of joyfully coloured childhood memories and in their desire to make work that created a visual link between the more local popular experiences with the constitution of an intentionally national culture (figs. 12-13).

‘In Minho there is an ancient sense to things’²²

The phrase above, by Sarah Affonso, identifies the Minho region as a place of tradition, as a great cultural centre and seedbed of popular art.²³ Such a statement was only possible due to the gradual development of a discourse about this ‘cradle’ region of Portugal, which took place outside the region itself.²⁴ This discourse, which had been in the making since the second half of the nineteenth century, designated the region and its inhabitants as guardians of national values, shifting and slowly establishing the image of the Minho peasantry, who - having shown themselves as fierce fighters for justice in the nineteenth-century uprisings - became a watchword for conservatism, a ‘resigned, hard-working and peaceful’²⁵ population, as they were seen in the early twentieth century. An emerging theme was the financially independent Minho landowner, recurrent in the stereotyped descriptions of Minho that took hold in literature and in visual representations,²⁶ and which later spread to film.²⁷ Images and descriptions of the women of the Minho countryside (the *lavradeiras*) also took hold and became established as a cliché in a process of assimilation to the image of the province itself.²⁸ The intricately worked gold of the women’s jewellery and the cheerful colours of their dress came to symbolise the wealth and festive beauty of the Minho region, even though work on the land, shared with men, was implicit in the name (*lavradeira* means a farmwoman) of these costumed figures. For nearly a century, between the mid-nineteenth century and 1950, countless images of the Minho circulated through a wide range of mediums, bearing witness to the importance of that region in the representation of Portugal and contaminating the narratives and imagery that were created - as in the case of the illustrations and drawings of Luís Filipe,

made in Viana do Castelo (fig. 16) – and the expectations of the public who consumed them. In a wider movement, from the late nineteenth century onwards, artists and writers became involved in the process of the ‘aportuguesamento’ (lit: Portuguesefying) of the country,²⁹ producing works that both reflected and contributed to this process. From romanticism to the realism that emerged in the late nineteenth century, the malleable concept of ‘the people’ was used to various ends and was shared by monarchists and republicans. The division between the ‘people of the countryside’, who were regarded as possessing an ancestral wisdom and as being a true repository of tradition, and the fragmentary, rowdy ‘people of the cities’ – a more manipulable rabble closer to the seats of political power – was persistently established. It was, however, the rural population that republican politicians were keenest to attract, hoping to alter their deeply religious and pro-monarchy convictions. Among some republicans, a ‘rhetoric of affectivity’³⁰ emerged that emphasised the idea of the purity and superiority of the rural population, and which would be used by Sidónio Pais, the dictatorial and short-lived ‘President-King’, in 1918. From 1933 onwards it became one of the key ideas of the conservative discourse employed by Salazar in the ideological establishment of the Estado Novo, developed and popularised by António Ferro, the head of the National Secretariat of Propaganda/National Secretariat of Information from that date until 1949.

A writer and journalist, who married Fernanda de Castro in 1922, Ferro had been associated from a very young age with the *Orpheu* generation,³¹ named after a magazine launched in 1915, which put Portugal at the forefront of Iberian modernism and may have been the reason that Sonia and Robert Delaunay moved to Portugal. Fleeing from the First World War to Madrid, Sonia and Robert travelled to Lisbon and then followed the painter Eduardo Viana to Vila do Conde, where they settled. Viana was an admirer of Barcelos pottery, of which he made an oil painting in 1915, which Sonia, equally attracted to these figures, depicted in her 1916 composition *Les jouets portugais*. It is these ceramics, known as *figurado de Barcelos* (‘Barcelos figures’), that are gazed at by Mário Eloy’s *Woman at a fair stand*, painted around 1923-1925 (fig. 14), in an allusion to the interests of Viana, who was an important influence on Eloy’s painting,³² but also to the role that Minho crafts represented for Sonia Delaunay [who not only drew these ceramic figures but also decorated earthenware objects, which were photographed in her Vila do Conde studio (fig. 15)].

This visual legacy, of which the second generation of modernist artists, including Sarah Affonso, was well aware, passed down through the tumultuous years of the First Republic into the determined arms of Ferro who sought (or forced) a reconciliation between modernism and the nationalism of the Estado Novo, of whose aesthetic programme he had appointed

himself ideologue. In the programme he set out for the culture of the Estado Novo, this reconciliation would take place through appreciation of ‘popular art’, of which he was a great advocate and whose significance he explained in the speech he made in 1948 to mark the opening of the Museu de Arte Popular:

‘One of the many strengths of the Museu de Arte Popular and of our entire campaign of ethnic revival, is very much the promotion of contemporary art that is both modern and deeply Portuguese. The people, with their solid colours, their sober lines, their power of synthesis, are always the newest, most spontaneous, most *up-to-date* artists in every period. Those artists who follow their lead, after the necessary intellectual transposition, can be sure of creating modern art.’³³

Ferro understood exactly what he was saying, having been for the previous 15 years the great orchestrator of a series of events in which popular art had been put to the service of propaganda both within Portugal and beyond. Once again, *figurado de Barcelos* was used, this time as a trophy to promote tourism by being distributed as a souvenir to those invited to the ‘Arraial Minhoto’ (a popular feast and celebration) at the Portuguese Pavilion of the *International Exhibition of Arts and Techniques Applied to Modern Life*, in Paris, in 1937.

That same year, far away from the Parisian spotlight, which she would have heard about from her friends Fernanda de Castro and António Ferro, Sarah Affonso returned to the ‘Portuguese’ ceramic toys that had attracted Eduardo Viana and Sonia Delaunay, using them in what is perhaps her best known painting (fig. 13), which shows, with particular clarity, the charm of the ‘Portuguese style’ modernity that, it was hoped, would contain the country.

1 In ALMADA NEGREIROS, Maria José de – *Conversas com Sarah Affonso*, [Arcádia, 1982], Lisbon: Publicações D. Quixote, 1993, p. 36.

2 Only a few works are on display within the permanent collections of various museums. More generally, Sarah Affonso’s work hasn’t been visible since the 1999 exhibition marking the centenary of her birth at the Museu de Viana do Castelo.

3 Sarah Affonso’s artistic education began very early at the Colégio de Nossa Senhora de Monserrate in Viana do Castelo, run by the Order of the Sisters of St Joseph of Cluny, which she attended from 1903 to 1910, and where she learnt ‘drawing and handiwork’ (meaning embroidery) as well as attending life drawing, painting and drama classes. She completed the painting course at the Escola de Belas-Artes in Lisbon (1915-1922), and in 1924 attended the Académie de la Grande Chaumière in Paris.

4 While aware of the connotations of the terms ‘popular art’ or even just ‘popular’, we have retained them in order to make the context of the exhibition quite clear. The term, which is not free from preconceptions about value, also implies the appreciation of aesthetic meaning over an understanding of the cultural significance of the objects presented. This conception

- varinas a part in the formation of the collection of the Museu de Arte Popular, in Lisbon (opened in 1948) (see ALVES, Vera Marques – ‘O povo do Estado Novo’, in *Como se faz um Povo*, ed. José Neves, Lisbon: Tinta da China, 2010, p. 184ff, as well as in Alexandre Oliveira’s doctoral thesis, *O Fecho da Abóbada: O Museu de Arte Popular e a Ação do Secretariado de Propaganda Nacional*. Lisbon: ISCTE/IUL, March 2018) and is clearly present in the dialogue we have established between the visual work of Sarah Affonso and elements of the material culture that she came into contact with during her years in Viana do Castelo.
- 5 There is only one known painting from this decade, *Varinas*, from 1924, although we are also aware of various embroidery pieces on religious themes, whose whereabouts are now unknown, and of her work in the applied arts field for Atelier Ibis, where she produced ceramics, painted wood figures and objects and embroidered cushions. See exhibition catalogue for the *II Salão de Outono da Sociedade Nacional de Belas-Artes*. Lisbon, 1926.
 - 6 Letter sent from Praia da Amora, 15 September 1933. Fundação António Quadros, emphasis mine.
 - 7 Small paintings depicting souls in the eternal fires of Purgatory. They were frequently painted on the alms boxes that would accompany prayers for the commendation of souls.
 - 8 Called *Ex-voto* at the time, its title changed – presumably by Affonso – when it was exhibited at the Galeria de Março, in 1953.
 - 9 Formerly titled *Andar* and retitled *Procissão* in 1962 for the exhibition at Galeria Alvarez, Porto.
 - 10 In addition to the text by Diogo de Macedo that follows, various articles were published about the exhibition in the newspapers *O Século*, *Diário de Notícias*, *A Voz*, *Diário da Manhã* (Fernando de Pamplona) and *Diário de Lisboa* (Carlos Queiroz). See FORTES, José Manuel Nunes – *O Primitivismo na Pintura Portuguesa*. Lisbon: Universidade Lusíada, 2010, doctoral thesis, pp. 262-268, consulted online <http://hdl.handle.net/11067/530>.
 - 11 Diogo de Macedo and Francisco Franco accompanied Sarah Affonso to exhibitions every Wednesday afternoon in Paris, after which they would go to eat, visit a cafe and then take her home. See ALMADA NEGREIROS, Maria José de – *Conversas com Sarah Affonso*, p. 19.
 - 12 ‘Notas de Arte – Ossos do Ofício’ in *Ocidente*, vol. VI, (July 1939), pp. 310-311.
 - 13 ALMADA NEGREIROS, Maria José de – *Conversas com Sarah Affonso*, pp. 35-36.
 - 14 Taken from a statement by Sarah Affonso included in the exhibition catalogue for the *I Salão das Artistas Independentes* (Lisbon, SNBA, 1930, p. 21). The entire phrase is as follows: ‘When I look at nature I look for emotion. I don’t make a portrait of it. I am far from reaching a definitive stage in my work. There are always questions and new starting points in my work. When I finish a painting I always have the feeling that the most important thing is still to be said... Nevertheless, I try to be coherent and sincere.’
 - 15 ‘Artes e Artistas – A exposição dos alunos da Academia das Belas-Artes’, in *A Batalha*, 4 April 1923, p. 1. The review from Mário Domingues, whom Sarah Affonso never met, would be decisive in her artistic life since Sarah sent it to her father in Angola (he was in the army), who responded by sending her all his savings from the previous three years so that she could go and study painting in Paris (see ALMADA NEGREIROS, Maria José de – *Conversas com Sarah Affonso*, p. 18).
 - 16 Immortalised by Rainer Maria Rilke in *Letters to a Young Poet*, written between 1902 and 1908, published in German in 1929, and translated to Portuguese by Fernanda de Castro in 1946.
 - 17 And distancing themselves from works that were still in an *äusserlich* state – in other words, superficial and influenced by the external world (see HOBBERG, Annegrete – *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter. Letters and Reminiscences. 1902-1914*. Prestel, 1994, p. 24).
 - 18 See HERKENHOFF, Paulo – ‘As duas e a única Tarsila’ in *Tarsila do Amaral, Peintre Brésilienne à Paris, 1923-1929*, ed. Brigitte Hedel-Samson and Paulo Herkenhoff. Paris: Maison de l’Amérique Latine (exhibition catalogue December 2005 – February 2006). See also HERKENHOFF, Paulo – ‘A cor no modernismo brasileiro – a navegação com muitas bússolas’, in *XXIV Bienal de São Paulo – Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos*, Fundação Bienal de São Paulo, 1998, pp. 336-345.
 - 19 Tarsila do Amaral exhibited twice at this Paris gallery: from 7 to 23 June 1926 and from 18 June to 2 July 1928 (see *Tarsila do Amaral. Inventing Modern Art in Brazil*, ed. Stephanie d’Alessandro and Luis Pérez-Oramas, New Haven/London: Yale University Press, 2017, p. 127).
 - 20 Accompanied by the publication in March 1924 of the *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* by Oswald de Andrade.
 - 21 HERKENHOFF, Paulo – ‘A cor no modernismo brasileiro – a navegação com muitas bússolas’.
 - 22 ALMADA NEGREIROS, Maria José de – *Conversas com Sarah Affonso*, p. 12.
 - 23 *Ibidem*.
 - 24 As António Medeiros states: ‘Minho can also be seen [...] as the subject of a gradually constructed discourse that established justifications of its singularity. [...] it should be noted that this assertion does not imply acknowledgment of the existence of indigenous claims for political independence of a nationalist or even regional nature [...] There is, rather, a dependent, subsidiary classificatory process, where the bestowal of provincial identities are explicable in the framework of a discourse whose space of enunciation and belonging was the country, Portugal, as a whole.’ (*A Moda do Minho. Um Ensaio Antropológico*. Lisbon: Edições Colibri, 2003, p. 26).
 - 25 The people seen in the events of the liberal wars of 1846 (the Siege of Porto, the Revolution of Maria da Fonte and the Patuleia War) by Alexandre Herculano, D. António da Costa, José Augusto Vieira and Oliveira Martins, versus the ‘inverted image’ that appears in Alberto Pimentel in 1905 (see *Ibidem*, p. 72).
 - 26 *Ibidem*, p. 35.
 - 27 Alfredo Roque Gameiro’s illustrations for Júlio Dinis’s book *As Pupilas do Senhor Reitor* (1866) were an inspiration for the scenes of Minho rural life in Leitão de Barros’s 1935 film (*Ibidem*, p. 80).
 - 28 *Ibidem*, p. 21: ‘It is thus possible to propose a pragmatic understanding of what Minho culture is: as a culture cast in the most established metaphors that have been used to describe it.’ And p. 76: ‘The Minho woman [(or the *lavadeira* or *minhota*)] is a cliché – and one of the most famous and widespread – of the stereotyped image of the province.’
 - 29 RAMOS, Rui – ‘A invenção de Portugal’, in *História de Portugal*, ed. José Mattoso, vol. VI, *A Segunda Fundação (1890-1926)* by Rui Ramos. Lisbon: Círculo de Leitores, p. 581.
 - 30 SAMARA, Maria Alice S, ‘O movimento republicano e o povo’, in *Como se faz um Povo*, pp. 101-102.
 - 31 Having been a colleague and friend (despite being five years younger) of Mário de Sá-Carneiro, at the Liceu Camões in Lisbon and named editor of the magazine *Orpheu* (Lisbon, 1915), when he was 19.
 - 32 Maria de Jesus Ávila, text on the work of Mário Eloy, in *Mário Eloy. Exposição Retrospectiva*, Lisbon: IPM, 1996, p. 74.
 - 33 *Discurso de inauguração de António Ferro do Museu de Arte Popular*. Lisbon: Edições SNI, 1948, pp. 20-21, emphasis original.

Along paths of green and gold

Rosa Maria Mota

Researcher at CITAR (Research Centre for Science and Technology of the Arts) at the Universidade Católica Portuguesa. Her area of interest is the role of gold within everyday Portuguese life in the nineteenth and twentieth centuries. She has published 16 articles and 3 books: *O Uso do Ouro nas Festas da Senhora da Agonia em Viana do Castelo* ('The Use of Gold in the Our Lady of Agony Festivities in Viana do Castelo'), *Glossário do Uso do Ouro* ('A Glossary of the Use of Gold') and *A Minha Avó Tinha um Tesouro – Uma Narrativa sobre Ouro Popular* ('My Grandmother's Treasure – A Tale of the People's Gold'), dedicated to young people.

In Minho, the place where Sarah Affonso spent several years during the early twentieth century, gold had already established itself as a significant element in the lives of the population. During that period, gold adornments had become key forms of embellishment and fundamental reserves of wealth, conveying both Catholic and superstitious concepts and beliefs. They shaped ways of life, defined social differences and demarcated spheres of authority, whilst also revealing the sentiments and desires of the women who wore them. The hard work and sacrifices entailed in their acquisition, meanwhile, were disguised beneath their shining veneer.

Whilst farmers' aspirations and wealth were ruled by the trilogy of land, cattle and gold, it was possession of the latter that proliferated in this social class, permeating every aspect of rural life. No one visiting Minho could fail to notice the constant presence of gold, both in the desires of the people and in the intimate use of tiny adornments, and in the public display of showy embellishments at festivals, fairs and pilgrimages. And while, as a child, Sarah Affonso might not have understood the economic and social significance of gold, the aesthetic impact of these gilded adornments and the presence of the precious metal in the local imagination lodged themselves in her subconscious as an integral part of Minho life, and one to which she would return in her works.

The acquisition of a piece of gold was inextricably linked to the fertility of the earth, to social group influence and to those periods most favourable to its purchase, generally after harvest and the sale of cattle. In addition to goldsmiths in the cities, travelling jewellers set up at markets, selling everything from simple items for those with limited means to pieces for lavish weddings between the offspring of large neighbouring farms.¹ These gold stalls didn't go unnoticed by Sarah on her trips to markets – the presence of a jeweller and the abundance of pieces on display stood out in that environment. Cheek by jowl with the everyday objects traded there, displayed on black fabric draped over boards, 'the precious metal seamlessly created a dreamlike piece of lace, sumptuous and austere at the same time'.² More than gold, what the jewellers sold were dreams.

The defining pieces for any woman in Viana were part of Affonso's daily life as a young girl: hoops in her ears and a half necklace of beads around her neck – each bead acquired one by one, as circumstances permitted, and then threaded on a piece of red cotton – true charms that were not even taken off at night. In combination, they were not so much ornaments as magical and divine protection. Concealed beneath undergarments, or tucked away among other adornments, amulets such as *figas* (fist-shaped amulets) and *sanselimões* – *Solomon's seal pentagrams* – warding off curses and the evil eye, beliefs that would have been among the secrets and wonders discovered by Sarah.

She would also have understood that gold created a bridge with the divine through adornments with religious functions, such as crucifixes, reliquaries, hearts, and various other pieces offered to God and saints in the form of ex-votos. She may also have realized that the use of the word 'Conceições' – the popular name for the image of Our Lady of Conception – was a mark of affection, and of the familiar connection between women and female saints.

Later on, she would have learnt that these adornments, like badges of faith, reflected the 'religiosity that was transmitted through relationships between neighbours and in the collective memory of a people'.³

In addition to these opulent pieces, there were showy *gramalheira* necklaces – the monotone of the gold interspersed with coloured glass, turquoises and seed pearls – and Maltese crosses, stripped of their religious or civil symbolism and known, poetically, as stars. Gold coins edged in filigree replaced the haloed cross, conveying a desire to appear well heeled and to display recently acquired wealth. The most striking pieces hung from a *grilhão* (gold chain formed of large round links) or, above all, a *cordão* (long gold chain which can be looped several times around the neck) necklace of interwoven round links, a key element of popular gold jewellery, and that most coveted by women. This item, however, could not be worn without a pendant and, in the absence of large pieces, a *borboleta* (butterfly) was hung from it, an intriguing piece for the simplicity of its shape – an upside-down heart – and the charm of its name. Middle and upper class women wore pendants on black velvet or satin ribbons. Rural women, too, fell for the charms of this adornment, and over their 'cascade of gold [...] they began to wear a dark ribbon, also around their neck, with a cross or gold medallion hanging at the front'.⁴ All of these pieces were used during the pilgrimages that were an ever-present feature of rural life, paying tribute to patron saints, and acting as a social bond.

These festivities were a blend of the silence of prayers and the joy of singing and music, of pilgrimage and dancing, food and wine, and colourful

costumes embellished with gold: a conglomeration of excess that marked a break from routine and which, for Sarah, must have triggered various emotions and sensations. In the early twentieth century, the pilgrimage of Our Lady of Agony became the most significant and was regarded as northern Portugal's key celebration of this type,⁵ a melting pot of every manner of ostentation. Locals and visitors would have observed the way that women, radiant in their celebration, enhanced the colour of their costumes with gold.⁶ And the gleam of the precious metal burst timidly from the breasts of the flocks of girls who joined the pilgrimages, over the colourful regional costumes of the recently introduced 'ethnographic parade', in the prizes given for the best outfit, and glowed from the rich farmwomen, who displayed portable and visible fortunes around their necks, reflecting the widespread treasure of the women of Minho.

The culmination of the religious festival was the procession. There was a parade of little angels adorned with gold, transformed into true goldsmiths' *taboetas*⁷ a custom already criticised in the nineteenth century for its excess of gold.⁸ And then, following the colourful floats, decked with a profusion of ribbons, taffeta and decorative paper, came the *ouradas* - women decorated abundantly with gold, some their own, some borrowed -⁹ in a spectacle that captivated onlookers and exalted the divine.

In her day-to-day life, walking along verdant paths, on her trips to the market or to festivals, Sarah Affonso witnessed this unique way of life, preserving it within her as part of a time of simplicity and fantasy to which she returned through art. Her painting does not feature dozens of women decked in gold, yet the importance of gold is implicit. And a lacelike heart, or a festive arch, heralding the pilgrimages and festivals and suggesting the wealth of gold adornments that would be on show there, are evidence of how much women of Minho prized 'their' gold.

8 Cf. LOUREIRO, José Carlos Magalhães – *Sociabilidade Religiosa em Viana do Castelo*. Porto: [s.n.], 1997, p. 131. Dissertation for Masters in Contemporary History presented at the Universidade do Porto.

9 Cf. PEIXOTO, Rocha – *As Filigranas*. Porto: UCE, 2011, p. 77.

1 See AURORA, Conde d' – *Esparsos, Raros e Inéditos do Conde d'Aurora*. Ponte de Lima: ADRIL, 2007, p. 333.

2 See SANCHIS, Pierre – *Arraial: A Festa de um Povo: As Romarias Portuguesas*. Lisbon: Edições D. Quixote, 1992, p. 149.

3 See ESPÍRITO SANTO, Moisés – *A Religião Popular Portuguesa*. Lisbon: A Regra do Jogo, 1984, p. 15.

4 See VASCONCELOS, Maria Emília – 'O traje regional e a moda', in *Cadernos Vianenses*. Viana do Castelo: Edição do Pelouro da Câmara Municipal, 1979, vol. III, p. 92.

5 See *Aurora do Lima*. Viana do Castelo, n.º 6872 (14.08.1901).

6 See GOODALL, Agnes – *Portugal*. London: Adam & Charles Black, 1901, p. 61.

7 Small portable showcases found on the walls outside jewellers, where large amounts of gold were displayed.

Sarah Affonso biography

Sarah Affonso was born in Lisbon in 1899 and spent her childhood in the Minho. Her father, an army officer, came from the region (Valença do Minho). In Viana do Castelo, where she lived from 1903 to 1914, she studied at a French convent school, drew, embroidered and learnt to play piano with the regimental bandleader. This period left a deep impression on the artist and the unique character of the region, its traditions, fairs, processions and pilgrimages, lived on in her memory.

In 1915, having returned with her family to Lisbon, Sarah enrolled on the painting course at the Escola de Belas-Artes, where she was Columbano Bordalo Pinheiro's last student. She completed the course in 1922, and exhibited her work for the first time in 1923, in a group exhibition that earned her an important review from Mário Domingues, who advised her to go to Paris. Sarah sent the review to her father, who was stationed in Africa at the time, and he responded by sending her all his savings. She left for Paris the following year, and during the eight months she spent there, she studied at the Académie de la Grande Chaumière, visited exhibitions and museums, was captivated by Matisse and Cézanne, and socialized with artists such as Diogo de Macedo, Francisco Franco, Dordio Gomes and Abel Manta.

In 1928, Sarah made a second trip to the French capital. She worked in a dressmaker's atelier and later at the Dumas factory, producing designs for fabrics. She also produced a piece of embroidery for Sonia Delaunay. Her painting *Girls* was selected for the *Salon d'Automne* at the Grand Palais. In 1929, the artist returned to Lisbon due to her mother's illness.

During these years, Sarah took part in a number of group exhibitions of importance in the Portuguese artistic landscape of the time, in particular the *I Salão de Outono* (Autumn Salon), organized by Eduardo Viana, in 1925, and the *I Salão dos Independentes* (Independents Salon), in 1930. She had her first solo show in 1928, at the Salão Bobone, where she exhibited again the following year with her friend José Tagarro. Another solo show followed in 1932, at the *Salão d'O Século/Ilustração Portuguesa* newspaper.

In 1934 she married the artist José de Almada Negreiros, with whom she had two children, José and Ana Paula.

During the 1930s, Sarah Affonso produced a significant group of paintings inspired by popular motifs. Her mature modernist understanding of these motifs took on a unique character during this period and was expressed with a notable artistic individuality that, alongside her portraits, represents the most significant component of her work.

In 1939, a solo show of her work was held at the Secretariat of National Propaganda's exhibition space. It was during this period, due to a number of different circumstances, that Affonso stopped painting on a regular basis, although she never stopped creating in other mediums. She produced ceramics, particularly buttons, managing to support the household for a month with these; textiles, particularly embroidery; design and illustrations for various publications, including the first editions of *Mariazinha em África* (1925), by Fernanda de Castro, and *A Menina do Mar* (1958), by Sophia de Mello Breyner Andresen, and was a regular contributor to the magazines *Presença* and *Eva*.

The decorative arts occupied an important place in the work of Sarah Affonso, from her designs for embroidered cushions, produced and sold by Fernanda de Castro in 1921, to Atelier Ibis, which she set up with Ofélia and Bernardo Marques in 1926, to the period in the 1950s when she taught needlework. The Quinta da Lameirinha, the family's property in Bicesse, was also a place where the artist expressed herself by planting trees, which she called 'her daughters', and designing themed areas, such as the 'Japanese Garden' and the 'Rose Garden of Friendship'. She was also responsible for most of the house's decoration.

In 1940, Sarah contributed to the design of the Pavilion of Colonization for the *Portuguese World Exhibition* and, in 1944, she was awarded the Amadeo de Souza-Cardoso Prize by the Secretariat of National Propaganda.

She was a member of the Portuguese representation to the *II São Paulo Biennial* in 1953 and, the same year, José-Augusto França organized a solo show of her work at the Galeria de Março. In 1962, the Galeria Dominguez Alvarez in Porto presented a solo show dedicated to the artist, with a catalogue text by António Pedro, a friend from her adopted Minho.

Her husband, Almada Negreiros, died in 1970, followed by their daughter in 1978.

In 1977 and 1978, the Junta de Turismo da Costa do Sol organized solo shows of her work; the second, which focused on her portrait work, went on to be presented at the Museu Nacional de Soares dos Reis in Porto.

In 1982, Sarah Affonso was awarded the Order of Sant'Iago da Espada. The same year, her daughter-in-law, Maria José de Almada Negreiros, published *Conversas com Sarah Affonso*, a collection of memories of her life as an artist and with José de Almada Negreiros.

Sarah Affonso died in 1983, leaving behind a body of work that is represented in a number of public and private collections.