

Mily Possoz

uma modernista na Europa

EMÍLIA FERREIRA*

Resumo. Mily Possoz, uma das mais interessantes modernistas portuguesas, permanece até hoje vista à luz de uma certa menoridade que insiste em se colar às artistas. Não foi só o seu tempo que se dedicou a rodeá-las de um filtro de neblina e pozinhos de fada**. A historiografia teima em repeti-lo. Atrás dessa visão redutora o mercado trota alegremente, ecoando à saciedade aquilo que se pensa inequívoco. Neste breve artigo apresento um contributo para o enquadramento da criação profissional da artista. Para tanto, faculto nova informação quanto à recepção do seu trabalho de gravura e ilustração, durante a sua longa estada parisiense, entre os anos de 1920 e 1930.

Palavras-chave: artistas, modernistas, mulheres, ilustração, gravura.

Mily Possoz, a female modernist artist in Europe. *Mily Possoz, one of the most resilient Portuguese modernist artists, remains to this day in the light of a certain minority that still insists on sticking to female artists. It was not only her time that decided to shed a hazy and mysterious light or fairy dust over female artists. Historiography insists on repeating it. Beyond such vision markets stall happily, echoing to satiety what is taken as unequivocal. In this brief article I present some new data hoping for a brief contribution as to the reception of her engraving and illustration work, during the 1920s and 1930s, while she was living in Paris.*

Keywords: artists, modernists, women, illustration, engraving.

* Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de História de Arte, Email: meofster@gmail.com

** A expressão refere-se ao excessivamente generalizado uso do adjectivo *féérico* em relação às modernistas.

INTRODUÇÃO OU NOTAS SOBRE A DESATENÇÃO

Permitam-me uma nota prévia, para explicar a afirmação inicial. Quando refiro que a obra de Mily Possoz permanece, do ponto de vista historiográfico, sob uma luz de menoridade que insiste em se colar às artistas e que infecta até o mercado, quero apontar alguns erros que continuam a ser repetidos, incluindo o modo como o seu nome é citado. É que, indiciando uma maior atenção a vozes exteriores do que à própria, revela uma falência de olhar sobre a obra. Deixem-me começar pelo aspecto apenas aparentemente menor da assinatura. Mily sempre assinou só com um “l”. Ao longo da sua carreira, contudo, foi por vezes referida como *Milly* – talvez por em Portugal haver um certo fascínio estrangeirado por consoantes duplas. Esse fascínio prossegue, mesmo entre os que privam (por lidarem com colecções) com obras suas – assinadas pela sua mão. A assinatura, é sabido, é sinal autoral. Perseguida por especialistas para avaliar da autenticidade de uma obra, tende a ser, contudo, ignorada neste caso. A assinatura terá também interesse diverso para os historiadores dependendo do género de quem assina?

Depois, há os mitos. E entre um dos que sobrevivem sobre a artista surge a ideia de que se terá recolhido a Sintra por saudade ou desgosto de amor. Esse mito tem levado também a que se insista em ver na sua obra a omnipresença da vila — mesmo quando nas peças em análise é visível a Torre Eiffel, tal como recentemente aconteceu numa exposição numa galeria lisboeta. O mito, parafraseando Pascal, tem razões que a própria razão desconhece e assim se mantém vivo e de boa saúde. Nada haveria aí a apontar se fosse de ficção que se tratasse. Mas não é. E de todos os mitos (há outros que escolho, por ora, ignorar), há um que supera os demais: o de que o seu mundo doce reflecte um universo dócil e feminino, sem outro valor que o seu gosto pessoal e inócuo de retratar crianças. E, contudo, embora doce e feminino, talvez tenha sido menos dócil e inócuo do que se pensa. Tal como aqueles segredos que, de tão expostos, parecem bem guardados, também Mily Possoz deixou tudo claro – para quem quisesse ver. Bastando, para tanto, olhar para a obra. É tempo de o fazer com novos elementos de análise.

Neste artigo centrar-me-ei no seu trabalho de ilustração e gravura⁽¹⁾ e, em especial, na sua recepção em França, durante os muitos anos em que

1. Nomeadamente, publicando pela primeira vez alguns dados da recepção da imprensa francesa ao seu trabalho.

viveu em Paris, forjando de modo incontornavelmente profissional uma carreira internacional. E do manifesto político que aí propôs e que continua por sistematizar e, sobretudo, por ser visto e não meramente olhado.

MODOS DE VER

É compreensível que a historiografia, ao atentar nos documentos disponíveis, ceda a uma certa visão das obras. Porém, compreensível não significa inevitável. E à mesma disciplina cabe questionar documentos, contextualizá-los e compará-los. Vejamos um exemplo.

Num quente dia de Verão, em 1923, o jovem jornalista António Alves Martins (1984-1929) dirigiu-se a um pequeno atelier, na Estrela, em Lisboa. O objectivo era entrevistar uma artista que definiu como belga nascida em Portugal. Queria conhecer o seu trabalho e o que o animava. Descreveu a sua anfitriã como uma mulher de “uns cabelos d’oiro pálido, oiro palha, e uns olhos claros azues onde palpitam anunciações de bondade para as creanças” (Martins, 1923, p. 17). Notou-lhe honestidade, mesmo comparando a sua à franqueza expectável numa criança – uma das muitas que gostava de pintar. Reconheceu-lhe modéstia (atributo que convém às mulheres?), um curioso sotaque francês infiltrando o português⁽²⁾ e enfatizou a qualidade das suas criações, em particular das recusadas, meses antes, pela Sociedade Nacional de Belas Artes.

Apesar de algumas leituras do trabalho marcadas pelo *ar do tempo* – o que significa também uma sempiterna comparação das mulheres às creanças –, Alves Martins teve o mérito de dar à entrevistada o espaço suficiente para revelar objectivos de vida e falar sobre algumas das questões que se levantavam na sua carreira profissional. E, especialmente, deu-lhe espaço para partilhar opiniões sobre a cena artística nacional, que considerava medíocre e amadora.

As palavras do jornalista são cordiais e cúmplices, embora não pareça de facto ter a consciência exacta do peso que esse testemunho tinha e do que revelava da profissional à sua frente. É que além dessa imagem modesta e cândida, havia nesta mulher uma rara determinação que, mesmo por

2. Alain Demoustier, seu sobrinho, recorda que a tia manteve sempre esse sotaque.

esses dias em que preparava a primeira individual em Lisboa, já a levava a iniciar uma carreira internacional, como adiante veremos. E que marcaria o modernismo português de um modo invulgar.

ANTECEDENTES CONHECIDOS

Já estão conhecidos os antecedentes da artista, filha de um casal de belgas radicado em Portugal nos anos 80 do século XIX (Ferreira, 2013). Por isso mesmo, irei apenas recordar que do consórcio de Henry Émile Possoz (1856-1912) com Jeanne Rosalie Leroy (1862-1937) nasceu, a 4 de Dezembro de 1888, pelas nove da manhã, Emília Possoz – que viria a ficar conhecida pelo diminutivo familiar de Mily.

O cosmopolitismo da família não ficava reduzido ao convívio da vizinhança (Ferreira, 2013), sendo nutrido por frequentes viagens. Pelo menos desde 1895 e até próximo da I Guerra Mundial, as férias do sector feminino do clã Possoz (Jeanne viajava com as filhas enquanto Henri Émile permanecia em Lisboa⁽³⁾) eram divididas pelas casas da família na Bélgica⁽⁴⁾, entre o lado materno de Liège, Soumagne, e o lado paterno de Antuérpia. Havia, além disso, a visita anual a Paris.

A Europa tornou-se, desde cedo, um destino familiar a Mily, tanto mais apetecido quanto o meio artístico português não se lhe afigurava aliciante e a sua educação formal e artística lhe abria inúmeras portas. Na verdade, além dos estudos regulares na Escola Alemã⁽⁵⁾, potenciadores da tradição poliglota da família (os Possoz falavam francês, inglês, alemão e português), na vertente artística contou com mestres de referência, como Emília dos Santos Braga (1867-1950) e Enrique Casanova (1850-1913).

Não é de mais enfatizar o investimento familiar dos Possoz na educação artística das filhas, com mestres reconhecidos e de carreiras firmadas. O investimento é tanto mais claro quanto o próprio pai tenta dilatar a informação relativa ao talento da filha, procurando apreciação profissional da

3. Arquivo familiar.

4. Existem várias cartas escritas por Mily para o pai, enviadas de Anvers e de Paris, com datas de Dezembro ou Janeiro de 1902. Arquivo familiar.

5. Existem no arquivo familiar cadernos de exercícios de Mily, com apontamentos de química, desenhos de ilustração de plantas e outros desenhos.

obra. Em 1906, Henri Émile envia uma carta ao retratista francês Ernest Bordes (1852-1914), autor de trabalhos para a corte portuguesa, pedindo apreciação da obra⁽⁶⁾. A resposta terá decerto sido positiva⁽⁷⁾ e, em Outubro desse ano⁽⁸⁾, Mily partia para Paris.

PRIMEIRA FORMAÇÃO INTERNACIONAL

Centro de cultura e artes europeias, em 1906, Paris acolhia artistas de todo o continente europeu. Mily chegou à capital francesa neste momento mágico, frequentando as aulas alternativas da Académie de la Grande Chaumière, fundada em 1902, com um programa de estudos independentes.

Vale a pena lançar um breve olhar sobre essas novas academias de arte. Entre as que, nesses anos, atraíram estudantes para Paris, deve-se destacar a Académie Julian, criada em 1868, com o objectivo de preparar os alunos para a difícil admissão à École des Beaux Arts (Fehrer, 1999). Aí, mesmo pagando mais do que os colegas, as estudantes tinham acesso ao estudo do nu (Weisberg, 1999, e Garb, 1999). Aberta umas décadas mais tarde com um programa mais moderno e propostas de novas técnicas, a Académie de la Grande Chaumière permitia aos estudantes uma atmosfera de atelier. Esta foi a escolha de Mily, que aí se inscreveu nas aulas livres de dois dos seus mais conhecidos professores – os simbolistas René Ménard (1862-1930) e Lucien Simon (1861-1945), este último um dos fundadores da Academia.

Em 1907, Mily e o pai visitam Düsseldorf, talvez procurando conhecer o atelier daquele que virá a ser seu professor de gravura. Mas, por estes anos, o ensino de Mily parece ter ficado centrado em Paris. Já foi também revelado o modo como essa estada terminou (Ferreira, 2013), bem como o início da actividade expositiva da jovem, alguns meses após o regresso a Lisboa. Mas a Europa Central permanecia um destino apetecível e, em Maio de 1910, após algum tempo com a família e amigos em Antuérpia⁽⁹⁾,

6. Arquivo familiar. É provável que o contacto tenha sido propiciado por Enrique Casanova, ao tempo também mestre de aquarela da Corte.

7. Não se encontra a resposta no arquivo familiar.

8. Apesar de eu própria já ter escrito que ela partiu para Paris em 1905, documentos existentes no arquivo familiar referem a sua partida apenas em Outubro de 1906. Rectifico, pois, a informação.

9. Arquivo familiar.

Mily rumo a Düsseldorf, para estudar no atelier do conhecido gravador Willy Spatz (1861-1931), aí ficando até meados de 1911. E, mesmo vivendo na Alemanha, continuou a participar em colectivas em Lisboa, integrando as 8.^a e 9.^a Exposições da Sociedade Nacional de Belas Artes (em 1910 e 1911).

De acordo com a documentação existente no arquivo familiar, Mily parece ter regressado a Lisboa no final de 1911 ou início de 1912, dividindo o tempo entre Lisboa e o Estoril, na Villa Luso, onde a família passava férias ou se reunia em dias especiais. Era aí que se encontrava reunido o clã Possoz, no dia 9 de Março de 1912, para celebrar o 56.^o aniversário de Henri Émile, quando este morreu, em plena festa, vítima de um fulminante acidente vascular cerebral⁽¹⁰⁾. A adaptação dos Possoz a esse desaparecimento súbito não terá sido fácil. Nos tempos seguintes, Mily ainda permanece em Lisboa. Em 1913, prepara a primeira exposição a quatro mãos com a amiga Alice Rey Colaço (1892-1978), no Salão da *Ilustração Portuguesa*. Mas, mais uma vez, prepara-se para regressar a Paris, onde passará os dois primeiros anos da I Guerra.

Ao longo da nova estada parisiense, Mily continuará a enviar obras para integrar colectivas em Lisboa, expondo com os Humoristas, em 1914, no Grémio Literário, e, em 1915, na Sociedade Nacional de Belas Artes, integrando o grupo de artistas da *Exposição de aquarela, desenho e miniatura* – participação que lhe abre portas à primeira crítica no *Diário de Notícias* (1 de Fevereiro de 1915) e à primeira aquisição de obra por parte de um museu nacional (Ferreira, 2013). Simultaneamente, começa a preparar a sua carreira internacional, enviando trabalhos para a *Panama-Pacific International Exposition*, em São Francisco, Estados Unidos da América, com os quais ganha uma medalha de prata para a pintura e uma de bronze para a aquarela (*Official Catalogue of the Department of Fine Arts*, 1915).

AVANÇOS E RECUOS

Os anos seguintes serão repletos de concretizações. A carreira na ilustração, iniciada em 1914, será uma constante na sua vida e marca, além do mais, uma apetência pela gravura que a artista cultivará ao longo das duas décadas

10. Relatório do médico legista, arquivo familiar. Foi sepultado em Antuérpia.

seguintes, o seu período mais internacional. De 1914 a 1938, com efeito, o caminho de Mily evidencia inúmeras viagens e exposições, em Portugal e no estrangeiro. Apesar dos sucessos, o caminho não será fácil.

Em Portugal, a recusa de algumas das suas pinturas para a colectiva na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1922, pelo professor de arte e académico Luciano Freire (1864-1935), será o primeiro revés. Na irónica resposta em que exige a devolução das obras, Mily afirma o seu “agrado” pela recusa (Freire, L., M. Possoz para L. Freire, Março 26, 1922) – comentada pelo *Diário de Notícias* como “uma injustiça e um escândalo” (“Coisas da arte”, 1922, p. 5). O passo seguinte foi incomum: pintar mais e organizar uma individual. Tal decisão, rara entre as modernistas portuguesas, não colocou entraves a Mily que, ao tempo, já organizara várias exposições com Alice Rey Colaço, e que avançou para a sua primeira individual oficial, em 1924.

Regressemos ao início deste artigo para reencontrar Alves Martins no atelier da pintora, nesse claro e quente dia de Agosto de 1923. Na entrevista que publicará na *Revista Portuguesa*, o jornalista apresenta a artista no seu atelier, que “deita para um grande aglomerado de arvores da Estrela” (Martins, 1923, p. 17), um espaço por onde entra “a jorros, a luz” (“Coisas da arte”, 1922, p. 5). Aí, Alves Martins descobre o seu gosto pela linguagem popular dos bairros e das gentes locais, ouve a preferência da artista pelo registo da paisagem humana, em particular das crianças e adolescentes, modelos fáceis de conseguir a troco de estórias contadas enquanto posavam, e regista os seus hábitos de trabalho matinais de certo modo forçados pelo calor estival (“Coisas da arte”, 1922, p. 5).

Puxando à conversa a exposição que se preparava, pergunta-lhe se algumas das obras presentes no atelier já lhe eram destinadas. Mily confirma, referindo, contudo, ter ainda poucos trabalhos e que conta apresentar “uns trinta”, incluindo os recusados nas Belas Artes. Estes haviam tido boa recepção entre os amigos, na primeira individual *informal*, realizada no atelier (Martins, 1923), que definia como “[u]ma exposição muito íntima, quase familiar”. E acrescentava com humor: “As pessoas amigas gostaram muito. Pudera! Se elas eram pessoas amigas!” (Martins, 1923, p. 19).

A modéstia testemunhada por Alves Martins não esconde um carácter directo. Quando inquirida sobre a sua visão da cena artística lisboeta, Mily profere desassombadamente a sua visão do assunto:

Não ha alento de nenhuma especie. Depois, vontades de sucesso imediato, falta de sinceridade... Numa palavra, mundanismo. (...) Hoje qualquer amadora de pintura, que passa as suas tardes nos chás elegantes, expõe com a maior facilidade nas Belas-Artes. Não devia ser. Os professores é que teem a culpa! (Martins, 1923, p. 19)

Não se trata de uma visão despeitada, mas de uma crítica de alguém que já detinha prémios internacionais e tinha a pintura como o grande objectivo da sua vida. Foi, aliás, com essas palavras que a entrevista se encaminhou para o fim. Notando o escasso número de obras prontas, Mily justificou-se:

E é tudo quanto lhe posso mostrar. Hoje fica tão caro tudo! Todas as minhas economias são para isto. Não vou a parte nenhuma – é raro sair de casa. Pinto. Pintar é a grande finalidade da minha vida! (Martins, 1923, p. 19)

MILY, GRAVADORA

Apesar dessa confessada finalidade, Mily, como a maioria dos modernistas portugueses, só conseguiu sobreviver graças ao trabalho de ilustração (Freitas et al., 1986), realizado para capas de livros e, em especial, para o mercado da imprensa.

Esse trabalho, iniciado em Portugal ainda em 1914, como vimos, com a capa para o livro *O Jardim das Mestras*, do escritor, jornalista e professor Manuel de Sousa Pinto (1880-1934), viu-se continuado também em França, para onde recomeça a viajar, em 1922. Mais perto de Bruxelas e de vários projectos internacionais de arte, além de inúmeros museus e galerias, a sua presença em colectivas na Europa Central aumenta de novo. Começa, por exemplo, a integrar, desde 1925, um colectivo belga, participando nas exposições da Gravure Original Belge (repetindo presenças até quase ao final da década seguinte).

A partir de 1927, o mercado da Europa Central deve ter-se-lhe afigurado mais seguro e prometedor e Mily fixa-se em Paris. A isso não deve ter sido alheio o convite de 1926 para ilustrar *Caderno*, do poeta, escritor e ensaísta francês Valéry Larbaud (1881-1957), respondendo a um repto do editor, que fizera questão de que fosse ela a ilustrar o texto de Larbaud (Perennes, 2014).

Talvez na verdade esse convite tivesse também nascido de uma publicação na primeira página do jornal francês *Comœdia*, no dia 25 de Dezembro de 1925, em que uma gravura de Mily, uma *Natividade*, com Sintra como pano de fundo, surge como imagem central (*Comœdia*, 1925).

Este lento e seguro semear de redes de contacto e de trabalho efectivo ilustram de modo eloquente o quanto a visão crítica de Mily sobre os sucessos fáceis que os amadores de artes (em particular, as amadoras – como vimos –, com as quais não desejava ser confundida) esperavam em Lisboa eram visões de uma profissional e não despeito de quem se vira recusada.

No mesmo ano de 1926, uma boa referência crítica, sublinhando no seu traço uma reconhecida originalidade, marca a sua estreia nos meios do livro parisiense e Mily passa a integrar um lote de ilustradores cujo trabalho merece continuadas referências em publicações bibliófilas.

Dans son Caderno (cahier, en portugais) M. Valéry Larbaud a réuni les notes et impressions qu'il a rapportées d'un séjour à Lisbonne. Les pages qu'il a intitulées : Divertissement philologique, et où il décrit et commente « les premières phases de la conquête d'une nouvelle langue » sont un petit chef-d'œuvre d'introspection subtile. « Considérer et décrire la façon dont nous apprenons une langue, c'est un peu comme observer et décrire le développement et les suites d'un sentiment amoureux ». Pourquoi nos pédagogues ne s'inspirent-ils pas de tels sentiments pour l'enseignement des langues étrangères ! Les séduisantes eaux-fortes dont Mlle Mily Possoz a orné la prose de M. Valéry Larbaud nous offrent les prémisses d'un jeune talent, déjà personnel et qui révèle des dons d'une exceptionnelle qualité. ("Au Pays des Livres", 1927, p. 58)

Em 1928, sobre a publicação de *La Carrosse du Saint Sacrement*, do escritor romântico Prosper Mérimée (1803-1870), com ilustrações de Mily, também se encontram diversas notas, mencionando as suas pontas-secas (*Plaisir de bibliophile*, 1928, p. 63, e 1929, p. 63). « Le Sans-Pareil nos donne un Carrosse du Saint Sacrement décoré d'eaux-fortes élégantes et claires de Mily Possoz » ("L'Œil du Bibliophile", 1928, p. 516). Um outro artigo inclui-a numa genealogia de ilustradoras de qualidade:

M. Clément Janin consacre dans *Candide* une étude aux femmes illustratrices et remarque que Kate Greenaway fut, en Angleterre, il y a une cinquantaine

d'années, une des premières artistes du beau sexe qui ait appliqué son talent à la décoration des livres. Depuis cette époque, Madeleine Lemaire illustra *Flirt* de Paul Hervieu et *Les Plaisirs et les Jours* de Marcel Proust (1896). Mme Caroline de Commanville orna de ses propres dessins ses *Souvenirs* sur Gustave Flaubert, et Mlle Blanche Odin aquarella les *Coïtes blancs* de Jules Lemâtre pour les *Bibliophiles Indépendants*, en 1901. Mais c'est surtout depuis quelques années que la troupe des illustratrices s'est considérablement accrue. M. Clément Janin cite notamment Louise Hervieu, Marie Laurencin, Hermine David, Alice Halicka, auxquelles il faudrait ajouter Jeanne Rosoy, Mariette Lydis, Mily Possoz et Mme Marval qui vient de faire de brillants débuts dans les *Contes de Perrault*, des *Trente-trois graveurs*. ("M. Louis Martin-Chauffier", 1929, p. 63)

A análise mais centrada na inovação da sua proposta plástica, como que justificando a sua escolha, parece ser a que sai, em 1928, na revista *Plaisir de bibliophile: gazette trimestrielle des amateurs de livres modernes*, com edição da casa Au Sans-Pareil (a mesma casa que editara os livros ilustrados), esclarecendo o que era já diagnosticado na sua obra:

Une typographie aérée, des ornements clairs, des gravures légères ou la recherché un peu ironique de la « couleur locale » s'allie aux caprices de la fantaisie, forment un concerto dont M^{lle} Mily Possoz a combiné avec une subtilité précieuses les harmonies originales. Si l'on aperçoit que la jeune artiste est une contemporaine de Marie Laurencin, on constate qu'aucun signe de pastiche n'altère la fraîcheur et la naïveté de son expression ; sa sensibilité primesautière n'est asservie ni aux formules d'école, ni aux préceptes de la mode. L'imagination de Mlle Mily Possoz, pleine d'enjouement, d'humeur et de poésie, a su évoquer, en traits où le rêve et la réalité se mélangent, des figures qui ont le charme immatériel des corolles translucides et les ailes de papillons. ("La Carrosse du Saint Sacrement", 1928, p. 128)

A qualidade do seu traço, notada na ilustração, remete para o seu incontornável trabalho na gravura, obra que Mily desenvolve sobretudo durante os anos de Paris, dadas as oportunidades que a cidade oferecia, com inúmeros ateliers e centros de estudo da disciplina. Com uma primeira exposição em 1928, considerada embrião da Sociedade Jeune Gravure Contemporaine,

formalmente organizada no ano seguinte, quando também se faz a primeira exposição oficial na Galeria Marcel Guiot, Mily, a única mulher do grupo inicial, está presente nessas duas exposições, sendo membro fundador da sociedade¹¹.

A relação da gravura com o livro surge de novo na apreciação do que a sociedade promete ao bibliófilo, num texto publicado em 1929.

LES JEUNES GRAVEURS CONTEMPORAINS – Un nouveau groupement d'artistes dont les œuvres sont réunies dans la Galerie Marcel Guiot, mérite de retenir l'attention des bibliophiles aussi bien que des amateurs d'estampes, car des personnalités s'y affirment qui pourront occuper demain un rang éminent dans le domaine de l'illustration. Ni Foujita dont la calligraphie précieuse semble s'assouplir et s'humaniser, ni Luc-Albert Moreau qui a offert la primeur de quelques saisissantes lithographies de sa Physiologie de la Boxe en préparation chez Floury, ni Goerg à la vision satirique, ni le solide constructeur Yves Alix n'ont besoin d'être présentés. Mais de nouveaux venus donnent à cette exposition sa couleur particulière: c'est Jean Donnay avec ses paysages aux ciels dramatiques, Gen Paul dont la pointe fouille âprement le cuivre, Pierre Guastalla qui, dans ses ports provençaux ou dans ses figures féminines, cherche toujours les «paysages de l'âme» et parvient à nous émouvoir; c'est encore Joseph Hecht qui rénove l'image de la faune tropicale, le rustique Louis-Joseph Soûlas, la fraîche et gracieuse Mily Possoz qui vocalise sur les thèmes de la Bibliothèque Rose, Léon Lang et André Jacpiemin, évocateurs de la nature hivernale, enfin l'étonnant Kthographe Annenkoff, qui dans ses gravures pour le beau Evre de M. Louis Chéronnet: Extra Muros, semble avoir découvert la banlieue parisienne. Selon la juste observation de notre confrère Vanderpyl, Annenkoff recrée le décor de notre vision quotidienne selon une formule à lui, « où il fait régner deux sortes de traits, afin de séparer la ligne qui vibre de la masse inerte ». L'imprévu, comme le remarque le préfacier du catalogue, n'est-il pas entré dans nos coeurs et devenu une condition esthétique ? (“Les Jeunes Graveurs Contemporains”, 1929, pp. 95-96)

11. Sempre indicada apenas como membro da Jeune Gravure Contemporaine, ela encontra-se no seu núcleo fundador. Ver <http://www.ljsoulas.fr/la-jeune-gravure-contemporaine.html>, consultado a 23 de Julho de 2016.

Na verdade, esses anos – que vão de 1926 a 1938 – parecem ter sido sobretudo ocupados com trabalho de gravura (embora haja também obra pictórica). Até ao momento, é difícil afirmá-lo com certeza, dado Mily nem sempre datar as suas obras. Mas a referência a constantes elementos parisienses na composição (da presença da Torre Eiffel às jovens que se passeiam com *baguettes*, a mercados de rua e banhos à beira-rio, passando por diversos títulos que remetem para ambientes parisienses – ou, pelo menos, franceses⁽¹²⁾) e a quantidade de obras que se continua a descobrir revelam a criação de um importante corpo de trabalho centrado na ponta-seca, com algumas incursões na litografia e, igualmente, no desenho.

A sua gramática pessoal desenvolve-se nesses anos, cruzando influências diversas, a que não são alheios os meios em que se move em Paris. É também nessa época da sua vida que a artista estabelece, como já aqui enunciei, uma eficiente rede de contactos em galerias, expondo diversas vezes, integrando mostras colectivas com reputados artistas contemporâneos, com constantes ecos nos jornais parisienses.

Entre o final dos anos 1920 e o início da década seguinte, o nome de Mily surge com frequência ao lado do de Chagall (1887-1985), Goncharova (1881-1962), Derain (1880-1954), Duffy (1877-1953), Laurencin (1883-1956), Matisse (1869-1954), Metzinger (1883-1956), Picasso (1881-1973), Severini (1883-1966), Utrillo (1883-1955), Valadon (1967-1938), Signac (1863-1935), Vlaminck (1876-1958), Vuillard (1868-1940), integrando colectivas, como evidenciado pela imprensa parisiense.

Ainda não consegui confirmar se Mily conheceu Chagall ou Goncharova, por exemplo, apesar de os trabalhos de ambos coincidirem com frequência nas mesmas exposições em que Mily participava e de haver elementos plásticos confluentes. As obras, porém, eram-lhe, sem dúvida, conhecidas. E havia nesse grupo outros artistas dos quais Mily se tornou amiga, como o japonês Tsuguharu Foujita, residente em Paris entre 1913 e 1931, e entre cujos amigos se contavam nomes enunciados na lista anterior como Derain, Duffy, Gleizes, Gris, Laurencin, Matisse, Metzinger, Picasso, Severini, Utrillo, Valadon, Signac, Vlaminck, Vuillard – e Mily. Considerando que, ao longo dos anos 1920 e início da década de 1930, Mily exibiu com

12. Existem também representações da Normandia, para onde Mily se deslocava ocasionalmente, por ter lá família.

tantos deles, é muito provável que ela também os conhecesse. Além disso, influências como as de Duffy já foram notadas na sua obra. Semelhanças com o universo de Marie Laurencin são também notórias, tal como com a obra da pintora e gravadora Hermine David (1886-1970), outra amiga de Foujita e da famosa Kiki de Montparnasse (1901-1953), artista e modelo de artistas.

Além das influências plásticas e da sua personalíssima síntese, Mily – tal como Laurencin, por exemplo – cria um universo povoado por jovens mulheres. Porém, onde a historiografia tem visto apenas o gosto de desenhar meninas ou jovens – repetindo, mesmo que involuntariamente, a visão que, em 1923, Alves Martins (como os seus contemporâneos) reconhecia no atelier da artista e que esta confirmara⁽¹³⁾ –, novos dados de análise permitem hoje ir mais longe.

UM MANIFESTO

Com efeito, em Paris, Mily não pintou só meninas (embora por vezes o fizesse). Na maior parte da sua estada, ela regista sobretudo jovens mulheres (a sua geração) que tomam a cidade de assalto. Senhoras do seu tempo e do espaço (seja o da domesticidade ou o do espaço urbano), elas conquistam a urbe. Vemo-las nas ruas de Paris, às compras (pão, flores, chapéus); vemo-las passeando, dançando nos parques, caminhando sob a chuva e sob o sol. Vemo-las em ambientes de cumplicidade que tocam o erotismo (além da representação constante de um clássico do erotismo lésbico “As duas amigas” (Curopos, 2016, pp. 130-160), há pelo menos uma gravura em que se vêem duas jovens beijando-se em plena rua, sob o mero resguardo de um guarda-chuva) e em ambientes de partilha criativa. O universo doméstico, quando surge, não é normativamente o da dona de casa (com uma ou outra rara maternidade laica e uma ou outra evocação da natividade para um jornal de Paris, como a do periódico *Comœdia*, de 1925 – e, ainda assim, imagens de intimidade e não de domesticidade; ou, no caso da última, de uma natividade na rua, evocadora do seu íntimo conhecimento da tradição pictórica dos primitivos flamengos).

13. “– É uma bela nota da sua arte: a adolescência. – Sim, todos os meus modelos regulam pela mesma idade. Dos doze aos quatorze anos.” (Martins, 1923, 18).

O universo interior é o do lazer ou da criatividade, espaços em que testemunhamos tempos dedicados à pintura, ao convívio, à leitura e a uma intimidade que não carece da presença (nem da sugestão) masculina para a sancionar.

Na verdade, este é um mundo em que os gatos são frequentes, mas os homens raros, reduzidos a elementos decorativos, ocasionais; personagens secundárias num mundo urbano, moderno, arrojado e feminino. Tal como encontramos em obras de artistas como Marie Laurencin (Zarmanian, 2015) ou Hermine David, por exemplo, a cidade e as jovens de Mily (em Paris, Lisboa, Sintra ou noutro local) podem ser delicadas, até doces, mas nunca dóceis. E são sempre decididas e independentes (Ferreira, 2017).

ALGUNS ESPINHOS

Sendo profissional, ou seja, vivendo do seu trabalho, Mily lutou para sobreviver. Ainda não posso afirmar exactamente quais as suas fontes de rendimento durante esses anos em Paris. Distantes vão os dias de estudante quando o pai providenciava os necessários meios de subsistência. A década de 1930 seria dura de atravessar. É provável que os seus rendimentos proviessem sobretudo da venda de gravuras, que Mily imprimia e expunha em Paris, Bruxelas e Genebra – e onde mais fosse possível. Estes foram, pois, tempos difíceis.

Ainda assim, houve pequenas vitórias, como o contrato com o editor francês Marcel Guiot, para o qual Mily criou ilustrações para os livros de arte que ele ia produzindo e que, além disso, lhe encomendou várias obras ao longo dos anos – gravuras, aquarelas e até a decoração para uma casa em Bruxelas, em 1948.

Mas não chegava. Considerando as despesas, mesmo que frugais, em 1932, ela escreveu à família mencionando inúmeras dificuldades: “non-seulement cette année est difficile, mais sa se prolongera. Cette perspective me force de tater le coup (n’ayant pas de facture, ni de rentes minimales)” (Arquivo familiar).

Apesar disso, e durante algum tempo, Mily trabalhou em publicidade (Ferreira, 2017). Mas houve anos particularmente negros, em que chegou a contemplar o suicídio (carta para a família, em Janeiro de 1935, Arquivo familiar).

FUGINDO DA GUERRA

O ano de 1937 marcou o regresso aos prémios e aquisições de museus. Uma das gravadoras convidadas a participar na secção de gravura francesa da *Exposition Internationale de Paris*, Mily viu o seu trabalho premiado com a medalha de ouro e as obras adquiridas pelo Museu de Arte de Cleveland, onde permanecem até hoje – se bem que identificadas como da autoria da artista francesa Mily Possoz.

No final desse ano rumou a Bruxelas, para mais uma participação na *Gravure Original Belge* então na décima quinta edição. Antes do fim do ano, um novo embate forçá-la-ia a regressar a Lisboa: a morte da mãe. E, após nova passagem por Bruxelas, em Março de 1938 voltava a Lisboa. O fantasma da guerra regressava em força e Mily já conhecera suficientes dificuldades.

Durante algum tempo, ficou em casa de Jane⁽¹⁴⁾, agora já casada e com dois filhos pequenos. Mas acabou por optar por Sintra, onde encontrou casa e atelier e uma clientela regular para aulas e encomendas de retratos, que lhe permitiu continuar a viver do seu trabalho. A gravura, ao tempo incipiente em Portugal, fê-la retomar a prática de óleo e aguarela, mais conformes ao mercado nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adaptando-se, como sempre fizera, Mily trabalhou e expôs em Portugal e no estrangeiro, quase até ao final da vida. Com quase oitenta anos, com os cabelos loiros já brancos, mas com um espírito resistente, invulgarmente animado, de acordo com o testemunho do crítico de arte Manuel Mendes (1906-1969), que a entrevistou uma semana antes de morrer (Mendes, 1968), Mily Possoz foi traída pelo coração, morrendo em casa da irmã em Lisboa, rodeada pela família. Era o dia 17 de Junho de 1968. Um dia quente e enso-larado, fechando a Primavera. No dia seguinte, diversos jornais portugueses relataram o seu desaparecimento, informando o público sobre os detalhes

14. A 22 de Novembro de 1928, Jane casara com Jean Demoustier, cônsul honorário da Bélgica, nascido em Schaerbeek (Bruxelas) a 18 de Abril de 1899. Do casamento nasceram Alain e Claude. Arquivo familiar.

do funeral, que se dirigiria para o Cemitério dos Prazeres. Muitos ainda se lhe referiram como *estrangeira vivendo em Portugal*.

E, contudo, ela era portuguesa. Mas acima de tudo, é claro, artista. E profissional. E nada ingénuo. Algo que o seu país de origem continua a ter dificuldade em entender.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arquivo familiar

- Au Pays des Livres. (1927). *Plaisir de bibliophile : gazette trimestrielle des amateurs de livres modernes*, III, 55- 58. Disponível em gallica.bnf.fr
- Coisas de arte. (1922, Março 25). *Diário de Notícias*, p. 5.
- Comœdia*. (1925, Dezembro 25), p. 1. Disponível em gallica.bnf.fr
- Curopos, F. (2016). *L'émergence de l'homosexualité dans la littérature portugaise (1875-1915)*. Paris: L'Harmattan.
- Diário de Notícias*. (1915, Fevereiro 1).
- Fehrer, C. (1999). Introduction. In G. P. Weisberg & J. R. Becker (Eds.), *Overcoming all Obstacles: The Women of the Académie Julian* (pp. 1-12). New York, New Brunswick, New Jersey, London: The Dahesh Museum, Rutgers University Press.
- Ferreira, E. (2013). Mily Possoz: uma artista de fusão. In R. H. da Silva & S. Leandro (Eds.), *Mulheres Pintoras em Portugal: de Josefa d'Óbidos a Paula Rego* (pp. 107-127). Lisboa: Esfera do Caos.
- Ferreira, E. (2017). *Mily Possoz, Les Années Européennes*. No prelo.
- Freitas, H., Acciaiuoli, M., & Rodrigues, A. (1986). *O Grafismo e Ilustração nos anos 20*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Garb, T. (1999). «Men of Genius, Women of Taste»; The Gendering of Art Education in late nineteenth-century Paris, in G. P. Weisberg & J. R. Becker (Eds.), *Overcoming all Obstacles: The Women of the Académie Julian* (pp. 115-134). New York, New Brunswick, New Jersey, London: The Dahesh Museum, Rutgers University Press.
- La Jeune Gravure Contemporaine*. Disponível em <http://www.ljsoulas.fr/la-jeune-gravure-contemporaine.html>
- La Carrosse du Saint-Sacrement. (1928). *Plaisir de bibliophile : gazette trimestrielle des amateurs de livres modernes*, V, 128. Disponível em gallica.bnf.fr
- Les Jeunes Graveurs Contemporains. (1929). *Plaisir de bibliophile : gazette trimestrielle des amateurs de livres modernes*, V, 95-96. Disponível em gallica.bnf.fr

- L'œil du Bibliophile. (1928, Novembro 15). *Arts et métiers graphiques*, 8, 512-517. Disponível em gallica.bnf.fr
- M. Louis Martin-Chauffier rend compte (...). (1929). *Plaisir de bibliophile : gazette trimestrielle des amateurs de livres modernes*, V, 60-63. Disponível em gallica.bnf.fr
- Martins, A. (1923). *Revista Portuguesa*, 22, 17-20.
- Mendes, M. (1968). Breves traços para o perfil de Mily Possoz. *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, 50, 13-20.
- On Annonce. (1928). *Plaisir de bibliophile : gazette trimestrielle des amateurs de livres modernes*, IV, 63. Disponível em gallica.bnf.fr
- Perennes, M. (2014). *Éditer, exposer : nouvelles médiations artistiques à Paris dans l'entre-deux guerres*. Histoire. Disponível em <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01071653/document>
- Saldanha, N. (2006). Emília dos Santos Braga (1867-1949). Um triunfo no feminino. *Margens e Confluências – Um Olhar Contemporâneo sobre as Artes*, 11-12, 124-141.
- “Salão Exposição Mily Possoz”, *Ilustração Portuguesa*, 1924. (34 trabalhos expostos).
- Weisberg, G. P. (1999). The Women of the Académie Julian: The Power of Professional Emulation. In G. P. Weisberg & J. R. Becker (Eds.). *Overcoming all Obstacles: The Women of the Académie Julian* (pp. 13-67). New York, New Brunswick, New Jersey, London: The Dahesh Museum, Rutgers University.
- Zarmanian, C. F. (2015). *Créatrices en 1900 : Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*. Paris : Mare & Martin.

Recepção: 20/08/2017

Aceite para publicação: 24/10/2017