

## RETRATOS, PAISAGENS, BOTÕES: O PERCURSO ARTÍSTICO DE SARAH AFFONSO (1899–1983)

### PORTRAITS, LANDSCAPES, BUTTONS: THE ARTISTIC CAREER OF SARAH AFFONSO (1899–1983)

Ellen W. Sapega\*  
ewsapega@wisc.edu

Neste ensaio, interpreto o percurso artístico de Sarah Affonso à luz do seu contexto sociopolítico com o fim de entender melhor a sua opção de deixar a pintura em fins da década de 1930. As diferentes fases da sua carreira mudam conforme as várias fases da cultura política do seu país e estas fases talvez sejam ainda mais evidentes na obra de Sarah Affonso pelo facto de ser uma mulher artista. A actividade pública desta artista começou durante a segunda década da República e passou a ganhar novas dimensões sob o Estado Novo. Embora a produção artística de Sarah Affonso não reflecta explicitamente esta mudança de regime e a nova política cultural que condicionou os estilos e gostos da época a partir da década de 1930, é importante reconhecer, ao mesmo tempo, que, com a mudança de regime, impunham-se novas medidas que limitavam a liberdade e os direitos da mulher portuguesa.

**Palavras-chave:** Modernismo. Pintura. Artesanato. Encomenda. Mulher artista.

In this essay, I interpret Sarah Affonso's artistic career in light of its socio-political context in order to better understand her decision to abandon painting at the end of the 1930s. The different phases of her career change in accordance with the various phases of her country's cultural politics and it is possible that these phases are more evident in her works due to the fact that she was a woman. Sarah Affonso's public activity began during the second decade of the Portuguese Republic and it acquired new dimensions under the Estado Novo. While her artistic production does not explicitly reflect this change in government and the new cultural policies that conditioned styles and taste during the 1930s, it is worth recognizing that, with the change in government, new measures were taken that limited women's freedom and rights.

**Keywords:** Modernism. Painting. Craft. Commissions. Women artists.

---

\* Universidade de Wisconsin, Madison, Estados Unidos da América.  
A autora segue o antigo acordo ortográfico.

•

No meio da exposição *Sarah Affonso e a Arte Popular do Minho*, organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian, entre Julho e Outubro de 2019, havia uma vitrina onde se encontrava uma colecção de botões e pregadeiras que a artista fabricou na década de 1940, perto do fim da Segunda Guerra Mundial. Feitos de cerâmica, estes botões incorporam os motivos que informaram a pintura de Sarah Affonso na década anterior. Alguns deles assumem a forma de sereias e cavalos; noutros, de forma circular ou quadrados, inscrevem-se pássaros, flores ou fitas. Na informação que acompanhava esta mostra, lia-se:

Por meados da década de 1940, entre a realização dos painéis de frescos para a Gare Marítima de Alcântara e a Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos, em Lisboa, José de Almada Negreiros, marido de Sarah Affonso, viu-se privado de encomendas estaduais que eram então a principal fonte de rendimento da família. Com dois filhos passaram verdadeiras privações e Sarah Affonso lutou energeticamente para compensar o debilitado orçamento familiar. Lançou-se no fabrico de botões de cerâmica que, como referiu, estavam na moda, e com eles chegou a sustentar a casa durante um mês.

Nestes botões<sup>1</sup>, encontramos evidência concreta da falta de recursos que Sarah e o seu marido enfrentavam num momento de grande instabilidade política e económica. Os dois artistas conviviam com algumas das mais importantes figuras da cultura nacional portuguesa nesta altura, mas não pertenciam às classes abastadas e não podiam contar com apoios familiares. Como muitos dos artistas em Portugal nas décadas de 1930 e 40, Almada dependia das encomendas do Estado. Sarah, por outro lado, nunca teve uma encomenda e, como lembrou em conversa com a sua nora, quase nunca conseguia vender um quadro (Negreiros 1982, p. 47). Nos anos que se seguiram ao final da Segunda Guerra Mundial, o ritmo de construção das grandes obras públicas abrandava, ao mesmo tempo que a política cultural do Estado Novo começava a mudar.

Sarah Affonso não teve dificuldades em encontrar quem comprasse os botões, entretanto, pois na mesma conversa com a sua nora muitos anos depois, lembra que foi pela venda deles que conseguiu sustentar a família num tempo difícil (Negreiros 1982, p. 88). Vale a pena perguntar, contudo, para quem os teria vendido? Talvez para as amigas mais ricas, como Fernanda de Castro, por exemplo; ou para Maria Luísa Vasques Kopke, mulher do arquitecto Porfírio Pardal Monteiro; ou para as amigas destas amigas. Sem ter uma resposta definitiva a esta questão, é importante notar que o fabrico e a venda destas peças ocorreu num momento próximo do início da terceira fase da obra de Sarah Affonso. Depois de ter deixado a pintura em fins da década de 1930, Sarah Affonso dedicou-se quase exclusivamente ao artesanato, passando a produzir bordados, cerâmica e azulejos.

Até há muito pouco tempo, foi quase impossível apreciar na sua totalidade o desenvolvimento da carreira artística de Sarah Affonso. Deve-se isto, em parte, ao facto

---

<sup>1</sup> Na exposição do Museu Nacional de Arte Contemporânea, apresentou-se outra colecção de botões. Embora as duas exposições já se fechassem, alguns encontram-se reproduzidos nas páginas do volume publicado pela editora Tinta da China. A reprodução de uma pregadeira (*Cavalinho Azul*), produzida pela Fábrica Viúva Lamego, também está (estava) à venda nas Lojas de *A Vida Portuguesa*.

de a maior parte dos quadros que pintou nas décadas de 1920 e 30 pertencer a colecções particulares. Com a exceção de *Meninas* (1928) e *Retrato de Manuel Mendes* (1930), que fazem parte do acervo do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), e o conjunto de seis quadros e três desenhos que se encontram no Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian, o resto da sua obra era de acesso difícil. Esta situação mudou, porém, no Verão de 2019, quando a Fundação Calouste Gulbenkian montou *Sarah Affonso e a Arte Popular do Minho* e o Museu Nacional de Arte Contemporânea organizou a exposição intitulada *Sarah Affonso. Os Dias das Pequenas Coisas* (Setembro 2019 a Março de 2020). Ao comemorarem os 120 anos do nascimento de Sarah Affonso, estas duas exposições apresentaram, pela primeira vez, um conjunto de obras suficientemente grande para possibilitar uma apreciação nova da verdadeira dimensão da sua produção. Tornou-se viável, finalmente, observar o desenvolvimento do seu estilo, a selecção temática e a transição da pintura para as artes decorativas. Concebidas como um conjunto que visava sistematizar, alargar e disponibilizar o conhecimento da artista (Ferreira 2019, p. 10), as duas mostras articularam uma espécie de diálogo sobre a vida e obra de Sarah Affonso.

Em parceria com o Museu Nacional de Arte Contemporânea, a editora Tinta da China produziu um volume que leva o mesmo título que a exposição no MNAC, composto de dez ensaios sobre os diferentes elementos da obra de Sarah Affonso, seguidos por uma pequena fotobiografia da artista. Este material impresso constitui uma adição importante à escassa bibliografia crítica sobre a pintora mas, curiosamente, inclui poucas referências à República Portuguesa (1920–1926) ou à transição para o Estado Novo salazarista (1933–1974), embora a actividade pública desta artista começasse durante a segunda década da República e passasse a ganhar novas dimensões sob o Estado Novo. É verdade que a produção artística de Sarah Affonso não reflecta explicitamente esta mudança de regime e a nova política cultural que condicionou os estilos e gostos da época a partir da década de 1930, mas é importante reconhecer, ao mesmo tempo, que, com a mudança de regime, impunham-se novas medidas que limitavam a liberdade e os direitos da mulher portuguesa.

Dada a longa vida da artista (1899–1984), e a reconhecer o facto de Sarah Affonso ter começado a sua actividade artística na década de 1920, é impossível, a meu ver, não levar este contexto em conta numa apreciação integral da sua carreira. Tal como os homens que geralmente associamos com o Grupo de *Orpheu*, Sarah Affonso era produto da República, no sentido em que iniciou a sua formação artística num momento em que as mulheres começavam a desempenhar papéis mais activos na vida pública. A entrada na Escola de Belas-Artes em 1914, com 15 anos de idade, levaria a pintora a conhecer algumas das personalidades mais importantes da arte portuguesa da época; uma década depois, as experiências relacionadas com o convívio da escola e as reacções positivas às obras que produziu como aluna dar-lhe-iam a confiança para realizar duas estadias independentes em Paris.

Já no quarto ano da Escola de Belas-Artes, Sarah Affonso escolhera Columbano Bordalo Pinheiro como professor; Columbano já estava reformado, de facto, e Sarah Affonso foi a última aluna dele. Como o seu mestre, a jovem pintora dedicou-se ao retrato. Embora não trabalhasse exclusivamente nesse género, a quantidade de retratos que

produziu entre 1922 e 1932 indicam a sua predilecção pela representação de indivíduos conhecidos ou anónimos. O *Retrato do irmão*, de 1921, é a primeira de muitas imagens de parentes e familiares. À medida que o estilo da pintora amadurecia, começava a distanciar-se esteticamente do estilo do seu mestre, porém; já no quadro *Mãe e filha* (1924), encontramos “uma alteração de paleta e uma simplificação de forma” que, segundo Maria de Aires Silveira, sugerem uma “intencional modernidade que valorizava a planificação da pintura” (Silveira 2019, pp. 80, 75). Nesta década, Sarah Affonso produziu pelo menos 15 retratos, que incluem representações das irmãs Lucília e Paula, de Fernanda de Castro com o seu filho Antoninho e dos pintores José Tagarro, Manuel Mendes e Waldemar da Costa, para além de uma série de ‘meninas’ sem nome.

Todos os indivíduos representados nestes quadros pertencem ao meio burguês urbano e encontramos, neles, uma forte ênfase na subjectividade e na individualidade (a “encenação de uma certa intimidade”, segundo a descrição encontrada na página dedicada à pintora no site do CAM) que podemos relacionar com os projectos da República. Nesta “nova conceição da subjectividade” (*idem*, p. 84), desenhada em linhas simplificadas que exemplificam os traços modernistas destas obras, as mulheres novas e as meninas, retratadas entre 1927 e 1932, não aparecem como futuras mães e esposas; pelo contrário, é como se desafiassem o espectador a segui-las (*idem*, p. 86), a conhecê-las como indivíduos. Em várias instâncias, a artista as capta num momento de leitura, uma actividade que, além de indicar a sua classe social, simultaneamente denota a curiosidade e a interioridade. As meninas, do quadro com o mesmo título (1928) são “surpreendidas a ler uma revista juvenil”, o que aponta “para a importância destes periódicos nas primeiras décadas do século XX e para o seu papel no ambiente e no quotidiano dos modernismos” (*ibidem*).<sup>2</sup> Em *Mãe e filha* (1924), um livro de poesia encontra-se em cima da mesa onde a filha faz uns deveres escritos e, no *Retrato de Matilde (Velez Caraço)* (1932), a amiga da artista também está representada como absorta na leitura.

O facto de Sarah Affonso ter a oportunidade de estudar, primeiro na Escola de Belas-Artes, e depois em Paris, explica-se, em parte, como consequência dos novos direitos que as mulheres adquiriram na época republicana. Vale a pena lembrar que, em 1914, o mesmo ano que Sarah Affonso entrou na Escola de Belas Artes, Adelaide Cabete fundou o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas. Em 1924, quando Sarah Affonso partiu para Paris, o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas organizou o primeiro congresso feminista português (o segundo congresso foi em 1928, o mesmo ano que a segunda viagem de Sarah Affonso para França). A correspondência destas datas pode não passar de mais que uma mera coincidência, mas, como lembra a página sobre a artista no site do CAM:

Foram poucas as mulheres que souberam transpor em Portugal as barreiras sociais à afirmação das mulheres como artistas nas primeiras décadas do século XX. [Sarah Affonso] foi a primeira mulher a frequentar, contra todas as convenções, o Brasileira, no Chiado, o

<sup>2</sup> Emília Ferreira, no seu ensaio “Da deliciosa fragilidade feminina”, observa que a infância surge como “mercado a desbravar” na década de 1920 quando multiplicavam as publicações que a tomam como objecto (Ferreira 2006, p. 146). Nessa década, Sarah Affonso também participou em alguns projectos destinados a um público jovem, quando ilustrou os livros de Fernanda de Castro, *Mariazinha em África* (1925).

que ilustra não só os preconceitos do seu tempo mas também o espírito independente com que os encarava. (Verheij 2012)

Este espírito independente e uma certa intransigência para com os costumes sociais da época transparecem-se no olhar oblíquo e determinado da artista no quadro intitulado *O meu Retrato* (1927). Ali, segundo Maria de Aires Silveira, testemunhamos uma certa disposição de dramatismo e revolta (Silveira 2019, p. 83).

Depois da sua segunda estadia em Paris, Sarah Affonso ia progressivamente deixando o retrato de familiares para concentrar a sua atenção no povo minhoto. Nestes quadros, continua a interessar-se pelo retrato, mas a partir de 1932, os sujeitos representados são camponesas sem nome. Como Ana Vasconcelos observa, em quadros como *Camponesa amamentando o filho* e *Menina com boi*, ambos de 1933: “Trata-se de retratos anónimos, de mulheres com lenços na cabeça, em par, ou figuras isoladas, ou com o filho nos braços. A partir destas obras, e sem renunciar ao retrato (...), Sarah realizará cenas rurais, com figuras femininas que surgem rodeadas de verde” (Vasconcelos 2019, p. 11). É notável que a pintora continue a privilegiar o feminino como tema, nas paisagens produzidas nesta fase, com a inclusão de certas notas expressionistas e neorrealistas (Vasconcelos & Medeiros 2019, p. 64). Como nota Maria Irene Rodrigues Oliveira, é possível Sarah Affonso ter tomado “uma posição de consciência social perante uma realidade adversa às mulheres” (Oliveira 2006, p. 105). Embora não possa discordar totalmente desta afirmação, creio que as razões por trás desta mudança de temática são mais complexas. Os dois quadros de 1933 que marcam a transição do meio burguês urbano para o Minho rural não só revelam um certo regresso às origens, no sentido em que evocam cenas relacionadas com a infância da artista, também incorporam algumas lições aprendidas em França.

Estes quadros revelam a influência do neoprimitivismo que estava em voga em Paris nos anos de 1920 (Vasconcelos & Medeiros 2019, p. 65). Devemos lembrar que durante a segunda estadia em Paris, em 1928, Sarah Affonso convivera com Eduardo Viana, Milly Possoz, Lucie Souza Cardoso e Sonia Delaunay. É bem possível que tenha conhecido Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade através de seus amigos mútuos, António Ferro e Fernanda de Castro, pois o futuro director do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) e a sua mulher também se encontravam em Paris em 1928. Destes contactos, e o relacionamento que teve, com certeza, com a obra de outros artistas a trabalhar em Paris nesta altura, Sarah Affonso teria apreendido a necessidade de ver a cultura popular, neste caso a cultura do Minho, com novos olhos. Ao incorporar temas e motivos minhotos nos seus quadros, a pintora iniciaria uma segunda etapa da sua obra.

A fase final da sua carreira pública como pintora, na qual Sarah Affonso escolhe a cultura popular minhota como temática dos seus quadros, iniciou-se numa viagem que a artista fez com o pai para a região no Outono de 1933. No ano seguinte, Sarah Affonso voltaria a Viana do Castelo em lua-de-mel, com o seu marido José de Almada Negreiros, e, até 1939, o casal passaria as férias do Verão em Moledo do Minho. Em 1934, o ano do casamento e do nascimento do seu filho, Sarah Affonso tinha 34 anos e já se tinha estabelecido como uma das mulheres artistas mais conceituadas da sua geração. Os quadros que pintará entre 1936 a 1939 seriam os mais abstractos e complexos. Neles, a

artista simultaneamente segue linhas modernistas e incorpora uma visão singular e pessoal.

Nas telas que Sarah Affonso pintou depois do casamento, a começar com o *Retrato do Filho* (1936), há várias referências ao folclore do Minho como os brinquedos de madeira e o galo de Barcelos. Sabemos que Sarah Affonso pintou pelo menos dez quadros entre 1936 e 1939 que Ana Vasconcelos designa como “alegorias festivas” (Vasconcelos 2019, p. 12). Neles, encontramos numerosas imagens de bois e de bandas de músicos, além de referências a festas e procissões. O mais famoso destes quadros é, sem dúvida *Estampa Popular* (1937) que também é conhecido pelo título *Casamento na Aldeia*. Segundo Ana Vasconcelos e António Medeiros, nesta pintura, que consta da colecção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, a utilização das bonecas de cerâmica é um jogo de citações que evoca quadros de Eduardo Viana, Sonia Delaunay e Mário Eloy, daí “âncora[ndo] a sua obra nas pesquisas da vanguarda modernista em Portugal” (Vasconcelos & Medeiros 2019, pp. 68–70).

Além de referenciar estas obras anteriores, os quadros que Sarah Affonso produziu na década de 1930 parecem reflectir alguns dos ditames e gostos da época. Sob a tutela do SPN de António Ferro, criado em 1933, uma visão romantizada do povo estava a ganhar novo peso. Desde o século XIX, os discursos sobre povo minhoto, em particular, vinham a habilitar a região e os seus habitantes “como guardiões de valores nacionais” (Vasconcelos 2019, p. 19). Na maior parte dos casos, porém, Sarah Affonso evitava uma visão estereotipada do povo. Pelo contrário, nestes quadros, o povo é interpretado de forma cada vez mais única e pessoal que faz com que estas imagens não caiam no estereótipo. Estes quadros foram, entretanto, entre os últimos que Sarah Affonso executaria. Segundo conta, foi durante umas férias passadas em Moledo, em Agosto de 1939, que decidiu abandonar a pintura, num momento quando o seu marido foi chamado a regressar a Lisboa.<sup>3</sup>

Costuma-se afirmar que a decisão de Sarah Affonso de deixar a pintura foi relacionada, em parte, à necessidade de apoiar a carreira do seu marido e de cuidar da sua família. Ao fim da sua vida, a própria artista, em conversa com a sua nora, dá como razão de não continuar a pintar o facto de não ter tempo nem espaço para continuar: “Uma das razões porque eu deixei de pintar, foi que não tinha condições, não tinha um quarto para mim” (Negreiros 1982, p. 80). Numa passagem anterior, Sarah Affonso também confessou que: “(...) esta terra não aprecia ninguém e não dá trabalho e essa foi a grande razão de eu não mais pintar porque eu para pintar preciso que me entusiasmem, porque eu não tenho grande confiança no que eu faço. Nunca tive uma encomenda!” (*ibidem*).

Ao relacionar a sua decisão de deixar a pintura com uma crise de confiança e a falta de espaço, Sarah Affonso reitera alguns dos mais conhecidos impasses enfrentados por mulheres criativas. Contudo, no trecho citado acima, a falta de dinheiro parece ser um factor mais importante ainda. Em 1939, assim como nos anos anteriores, as encomendas do Estado representavam a principal (senão única) fonte de rendimento para os artistas portugueses. Como Sarah Affonso explicou à sua nora, depois de casar, Almada começou

---

<sup>3</sup> Como nota Idalina Conde, com muita razão, esta era uma paragem “relativa” e “sem corte abrupto na carreira” (Conde 2013, pp. 147–148). Sarah Affonso continuou a participar em exposições na década de 1940 e, em 1944, foi-lhe atribuído o prémio Souza-Cardoso pelo quadro *Retrato do filho*, do mesmo ano.

a aceitar encomendas, primeiro para fazer um catálogo ilustrado das festas da cidade e, depois, para desenhar selos de correio. Logo a seguir, iniciou a sua longa e produtiva colaboração com o arquitecto Porfírio Pardal Monteiro. Entre 1938 e 1948, Almada efectuaria a decoração dos interiores da Igreja da Nossa Senhora de Fátima em Lisboa, da sede do *Diário de Notícias* e das Gares Marítimas de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos. Sarah Affonso colaborou activamente neste último projecto, e traços da sua visão singular da cultura popular estão patentes nos outros. Ao mesmo tempo, porém, a artista queixou-se de nunca ter recebido nenhuma encomenda própria.

Temos que levar em conta que Sarah Affonso tinha quase oitenta anos quando concedeu à nora as entrevistas que constituíram o volume *Conversas com Sarah Affonso* e que as suas memórias de eventos ocorridos décadas antes nem sempre podem ser aceites como infalíveis. Ao mesmo tempo, estas memórias dão-nos acesso a perspectivas que raras vezes são incluídas em histórias oficiais da época. Nesta instância, creio que Sarah Affonso está a referir-se ao facto de não ter vendido nenhum quadro e de ter recebido poucos convites para participar em iniciativas do Estado quando exclama “Nunca tive uma encomenda!”. Desde jovem, já estava habituada a ganhar dinheiro com encomendas ‘femininas’. Em 1921, desenhava bordados para almofadas e decorava abajures, cuja venda Fernanda de Castro intermediava (Barreto 2019, p. 178); na sua segunda estadia em Paria fez um bordado para Sónia Delaunay (*idem*, p. 185).

No início da década de 1940, quando rarearam as encomendas do marido, a família passava mal e Sarah Affonso lançou-se no fabrico dos botões. Estes artefactos são objectos associados com a feminilidade e decoram a roupa e o corpo da mulher. Comprá-los podia ser visto como prova de bom gosto e, até, uma forma elegante de ‘patrocinar’ as artes (femininas). Os botões eram uma espécie de moeda ou divisa, no sentido em que representam outro tipo de encomenda, numa altura quando outros apoios do Estado já estavam a desaparecer. São também um símbolo de novas medidas do governo que activamente encorajavam as mulheres a voltar para o lar.

Falar destes botões leva-nos a uma série de questões importantes relacionadas com a vida e obra de Sarah Affonso e, mais amplamente, com a produção artística feminina sob a ditadura em Portugal nas décadas de 1930 e 40. Ao seguir a carreira de Sarah Affonso é possível traçar as várias fases da cultura política do seu país no século XX e estas fases talvez sejam ainda mais evidentes na sua obra pelo facto de ser uma mulher. Não podemos deixar de lembrar que, em contraste com os poetas de *Orpheu* ou da *presença*, Sarah Affonso via os seus direitos a desaparecer progressivamente sob a ditadura. Quando a Constituição de 1933 reafirmou a igualdade de todos cidadãos portugueses perante a lei, introduziu uma “pequena cláusula que justificava, através de um factor biológico – a ‘natureza’ – e um factor ideológico – o ‘bem da família’ –, as excepções ao princípio de igualdade constitucional: ‘salvo, quanto às mulheres, as diferenças da sua natureza e do bem da família’” (Pimentel 2001, p. 29). Três anos depois, fundou-se a Obra das Mães pela Educação Nacional (OMEN), uma organização criada para “preparar melhor as gerações femininas para os seus futuros deveres maternos, domésticas e sociais” (*idem*, p. 123). Um dos objectivos da OMEN era o de “[p]romover (...) o conforto do lar como ambiente educativo, em relação com os usos locais e as boas tradições portuguesas, defendendo e estimulando as actividades e indústrias caseiras” (*idem*,

p. 124). De repente, as actividades que Sarah Affonso sempre usara para ganhar dinheiro, as tais “indústrias caseiras”, tornaram-se símbolo da mulher portuguesa no Estado Novo.

Ao longo da sua carreira de pintora, a crítica regularmente comentava o estilo e olhar ‘femininos’ de Sarah Affonso. Como outras mulheres artistas da sua geração, caía na mesma armadilha de ser julgada primeiro como mulher e depois como artista. Como observa Emília Ferreira, esta duplicidade de critérios na análise levou “a que as obras das artistas raramente fossem vistas de um ponto de vista técnico. Como também não foram contextualizadas social e politicamente” (Ferreira 2006, p. 148). Com a presente análise, tornada possível na esteira das duas exposições recentes sobre a obra de Sarah Affonso, espero ter contribuído para uma nova avaliação da sua produção artística e uma renovada compreensão da época na qual trabalhava.

## Referências

- Barreto, V. (2019). Fotobiografia. In Museu Nacional de Arte Contemporânea (Ed.), *Sarah Affonso. Os dias das pequenas coisas* (pp. 173–211). Lisboa: Tinta da China.
- Conde, I. (2013). Encontro com Sarah Affonso. In R. H. Silva & S. Leandro (Eds.), *Mulheres pintoras em Portugal* (pp. 129–161). Lisboa: Esfera do Caos.
- Ferreira, E. (2019). Apresentação: Um encontro de vontades. In Museu Nacional de Arte Contemporânea (Ed.), *Sarah Affonso. Os dias das pequenas coisas* (pp. 10–12). Lisboa: Tinta da China.
- Ferreira, E. (2006). Da deliciosa fragilidade feminina. *Margens e Confluências*, 11/12, 143–157.
- Negreiros, M. J. A. (1982). *Conversas com Sarah Affonso*. Lisboa: Arcádia.
- Oliveira, M. I. R. (2006). *Sarah Affonso – Um universo singular no modernismo português* (Dissertação de mestrado, Universidade Aberta).
- Pimentel, I. F. (2001). *História das organizações femininas do Estado Novo*. Lisboa: Temas & Debates.
- Silveira, M. A. (2019). Entrei na pintura por emoção. In Museu Nacional de Arte Contemporânea (Ed.), *Sarah Affonso. Os dias das pequenas coisas* (pp. 73–93). Lisboa: Tinta da China.
- Vasconcelos, A., & Medeiros, A. (2019). Minho no coração. O sentido antigo das coisas. In Museu Nacional de Arte Contemporânea (Ed.) *Sarah Affonso. Os dias das pequenas coisas* (pp. 57–71). Lisboa: Tinta da China.
- Vasconcelos, A. (2019). *Naquela altura ninguém pintava assim* [Catálogo da Exposição Sarah Affonso e a Arte Popular do Minho]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Verheij, G. (2012, Julho). *Sarah Affonso*. Consultado em <https://gulbenkian.pt/museu/artist/sarah-affonso/>.

[recebido em 22 de maio de 2020 e aceite para publicação em 5 de junho de 2020]