

# As Escolhas de Aurélia de Sousa no que se Refere aos Suportes - o Caso Particular dos Cartões e Similares

Maria Aguiar

Aurélia de Sousa foi uma artista portuguesa que viveu na viragem do século XIX. Nascida em 1866, desde cedo revelou uma enorme aptidão para a arte do desenho pelo que aos 16 anos começou a receber aulas privadas de desenho e pintura com o professor Caetano da Costa Lima. Em 1893, juntamente com a sua irmã Sofia Martins de Sousa, inscreveu-se no curso de Desenho Histórico na Escola de Belas Artes do Porto, cidade onde residia. Após a sua conclusão, matriculou-se em Pintura Histórica, sendo discípula de Marques de Oliveira. Não terminou este ciclo pois decidiu partir para Paris e ingressar na prestigiada Academia Julian, onde permaneceu até 1901 [1].

No seu regresso a Portugal fez uma prolongada viagem por Flandres, Bélgica (Antuérpia), Holanda (Amesterdão e Haia), Berlim, Florença, Veneza, Sevilha e Madrid.

No Porto, onde viveu até ao fim dos seus dias, dedicou-se a organizar e a participar em exposições de arte (Galeria da Misericórdia, Salão Silva Porto, Sociedade Portuense de Belas-Artes, Sociedade Nacional de Belas-Artes, Associação Católica do Porto e Palácio de Cristal), à leccionação particular, à ilustração e à fotografia. Veio a morrer em 1922 na Quinta da China onde viveu a maior parte da sua vida.

## Os suportes

Os suportes que Aurélia de Sousa escolhe para realizar as suas composições a óleo variam entre materiais flexíveis como as telas comuns e papéis; materiais semi-rígidos como cartões; materiais rígidos como placas de madeira e, com muito pouca representatividade, pratos cerâmicos.

É precisamente sobre os suportes semi-rígidos que este texto se debruça, fazendo o seu enquadramento com alguma da oferta artística que se encontrava disponível na viragem do século XIX, através da referência a catálogos de materiais de Belas-Artes da época. O fabrico de cartões foi precedido pela produção de folhas de papel singulares. A utilização que era dada a estes materiais, foi extremamente variada não tendo sido concebidos, originalmente, para uso artístico. As primeiras referências à sua apropriação pelos artistas surgem nos inícios do século XVIII, como suportes para esboços a óleo ao ar livre [2]. No entanto, seriam materiais produzidos para outros fins, como aqueles a que se destinavam os cartões, nessa época: para fabrico de caixas, de chapéus, de sapatos, cartas de jogo,

para a decoração de interiores ou para encadernações [3]. A sua constituição era variada e composta por fibras vegetais de cânhamo, linho ou algodão, entre outras, muitas vezes na forma de papel reciclado, trapos desfeitos, cordas, velas de barcos [4].

A utilização de suportes semi-rígidos para pintura a óleo apresentava várias vantagens. Permitia uma boa absorção das tintas, sobretudo na ausência de uma camada preparatória ou de isolamento, contribuindo para uma maior rapidez na execução pictórica. Este facto era essencial para a elaboração de esboços em plena natureza. A relativa rigidez do material permitia uma manipulação mais segura do que as telas, já que o tornava mais resistente a qualquer tipo de choque ou rasgão. O reduzido peso, facilitava o transporte do mesmo. A preferência por este tipo de suportes foi ganhando cada vez mais adeptos, forçando os seus fabricantes a melhorarem os métodos de produção, a serem mais criteriosos na selecção da matéria-prima e a tentarem satisfazer as necessidades específicas dos artistas.

O processo de fabrico de cartões foi sofrendo evoluções ao longo dos tempos. Segundo um dos métodos que estava vigente no início do século XIX, após a produção de folhas individuais através de pressão e calor, estas eram compactadas e unidas entre si com colas animais, amidos ou vernizes. Por fim, eram novamente sujeitas a pressão. Os cartões assim produzidos tinham a denominação de *Pasteboards* e diferiam de um outro tipo em que os suportes eram obtidos pela compactação de várias folhas de papel húmidas e em que não eram utilizados adesivos no processo de fabrico. A estes, era dado o nome de *Pasteless boards*. Da evolução técnica destes dois métodos, surgiu um terceiro processo em que era utilizada a polpa, em húmido e vertida para moldes fundos. Esta pasta era sujeita a consecutivas pressões através de rolos de prensagem colocados em série, resultando em cartões espessos não-estratificados e livres de adesivo [5]. A estes últimos, foi dada a designação de *Millboards*.

166

## Os cartões de Aurélia de Sousa

Tomando como exemplo algumas das obras observadas, foi possível distinguir diferentes tipologias nos cartões utilizados.

Num conjunto de obras pertencente à Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, verificou-se que os suportes semi-rígidos de coloração amarela (fig. 1) foram produzidos com uma mistura semelhante de fibras vegetais. Por microscopia óptica (OM), detectou-se a presença de algumas fibras de algodão, assim como foi apontada a possibilidade de juta e esparto, na mescla [6].

Para além do contributo para o conhecimento da composição dos suportes, a microscopia óptica, complementada com a observação das margens, permitiu compreender melhor o processo de fabrico utilizado. Em primeiro lugar, a mistura de fibras terá sido usada para produzir folhas individuais de fina espessura. Posteriormente, essas folhas terão sido sobrepostas até ser atingida a espessura desejada (fig. 2) construindo, desta forma, uma estrutura laminar.



Fig. 1 - *Balaustrada da Quinta da China*. Reverso. Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio



Fig. 2 - Sobreposição de folhas individuais para construção do cartão laminar (OM, ampliação de 40x).

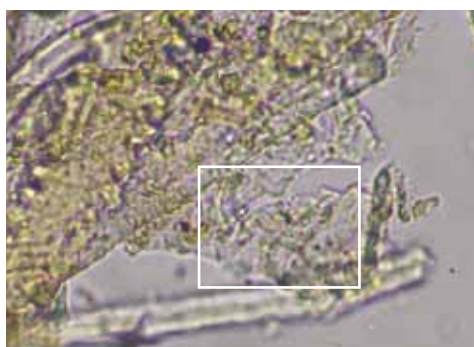


Fig. 3 - A zona rectangular destaca a presença de material translúcido (OM, ampliação de 200x).

Misturado com as fibras vegetais foi detectado um material translúcido não-cristalino que aponta para a possibilidade de utilização de um adesivo para união das fibras, das próprias folhas de papel ou de ambas. Esse material pode ser observado na figura 3, dentro da área assinalada.

Presentemente, alguns cartões apresentam um processo de delaminação, que pode ser entendido como uma consequência do processo de envelhecimento natural que terá ocorrido no adesivo usado. A deterioração do poder adesivo levou a uma separação entre estratos (fig. 4), demonstrada por aberturas lineares e horizontais.

Vários autores do século XIX mencionavam a necessidade de preparar a superfície dos cartões para controlar a penetração das tintas a óleo, através da utilização de pastas finas semelhantes às usadas nos painéis de madeira e em telas [7]. De um modo geral, referiam-se à adição de uma carga ou de um pigmento a um veículo, como matérias principais dessas preparações.



Fig. 4 - *Tarde no Campo*. Secção transversal. Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio. Ao comparar este tipo de cartão com os processos descritos na época, encontram-se muitas semelhanças com o método *Pasteboard* já descrito, anteriormente

Na época de Aurélia de Sousa já se encontravam disponíveis no mercado cartões preparados para diversos fins: para desenho, aguarela ou óleo. Nestes últimos incluíam-se os *Academy Boards*, *Students' boards* ou *Sketching boards*, de inferior qualidade e que consistiam em suportes mais finos com uma camada preparatória menos cuidada. Os *Millboards* eram mais grossos (com a oferta de várias espessuras), tinham uma camada preparatória mais espessa e considerados de melhor qualidade. Essa especificidade ficou patente nos catálogos das casas fornecedoras de materiais de Belas-Artes, como no de *George Rowney*, de 1845 [8], em que eram anunciados cartões com preparações adequadas a pintura a óleo, “Prepared milled boards for oil painting”, assim como nos da *Winsor & Newton (W & N)* de 1886 e 1896, com “Millboards with prepared grounds for oil painting” e “Best Quality Millboards prepared with a White Ground for Painting in Oil”, respectivamente [9].

168

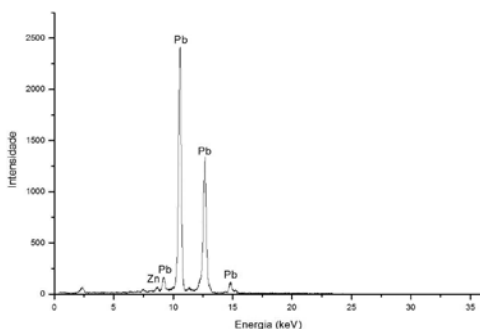


Fig. 5 - *Balastrada da Quinta da China*. Espectro de EDXRF obtido em zona de cor branca na obra

Três dos cinco cartões pertencentes à Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio apresentam uma camada preparatória, de cor branca. Os resultados obtidos por OM de amostras estratigráficas e complementados por espectrometria de fluorescência de raios X dispersiva de energia (EDXRF) das mesmas áreas apontam para duas composições distintas: a utilização de branco de zinco, isoladamente, ou em mistura com branco de chumbo (fig. 5), obtendo uma camada mais opaca [10].

Dada a irregularidade na espessura da camada de preparação e a forma pouco uniforme como esta reveste a superfície das três obras, a sua aplicação parece dever-se a uma execução da própria artista e não a cartões comercializados já com essa camada [11].

### Os cartões revestidos por papel

Nos cartões estratificados ou naqueles obtidos, directamente da polpa, podia-lhes ser aplicado um revestimento superficial, com uma composição distinta. Por vezes, os estratos interiores eram constituídos por misturas de fibras de pior qualidade e a cobrir a camada

final (ou a superfície do cartão único), eram usadas folhas de papel de melhor qualidade [12]. Esta particularidade é visível na obra executada em cartão e intitulada, *Cabaret – impressões* (fig. 6). Neste caso, foi aplicada uma fina folha de papel branco cinza sobre o suporte semi-rígido, na face que ia ser pintada (fig. 7). Neste caso, não foi possível apurar de que tipo de material se trata nem da sua qualidade.



Fig. 6 - *Cabaret – impressões*. Coleção particular



Fig. 7 - *Cabaret – impressões*. Pormenor da estrutura do suporte da obra (OM, ampliação de 32x).

Este tipo de cartões com revestimento superficial encontra paralelos com aqueles que foram anunciados, pela primeira vez, nos catálogos de 1888 da *Reeves & Sons* e de 1892, da *W & N*. Nos mesmos, são mencionados suportes em cartão (*Millboards*) em que lhes foi aplicado uma folha de papel, sendo o conjunto denominado de *Oil Sketching Tablets* [13].

Estes papéis tinham que sofrer um tratamento prévio para reduzir a absorção excessiva do aglutinante oleoso. Recomendações do fim do século XIX sugeriam a sua impregnação com materiais aquosos, como colas animais ou a aplicação de 3 ou 4 finas demãos de tinta a óleo.

A mesma folha que cobria os cartões, encontrava-se disponível no mercado, isoladamente, sendo conhecida por *Oil Sketching Paper*. A disponibilização deste papel preparado para óleo terá precedido o aparecimento dos cartões revestidos já que surge no primeiro catálogo que se conhece da *W & N*, cerca de 1835 e no catálogo da *Reeves & Sons* de 1856 [14]. A combinação, posterior, destes dois suportes pode ter surgido de solicitações por parte dos próprios artistas, mas não foram encontradas referências a este facto.

Uma outra particularidade interessante deste tipo de papéis foi o investimento na obtenção de superfícies que se assemelhassem à trama de telas. Para além da habitual superfície lisa, no catálogo da *W & N* de 1886, já surgia a menção a 4 tipos distintos de acabamento, relacionados com diferentes texturas têxteis. Quando, mais tarde estes papéis foram aplicados nos cartões, essa oferta de texturas manteve-se.



Fig. 8 - A camisa branca da figura é criada através da exposição do suporte revestido por preparação branca (OM, ampliação de 20×).  
Fotografia da autora

No caso da obra *Cabaret – impressões*, a superfície da folha de papel é lisa e parece ter sido intencional a sua utilização, já que a artista aproveita esse fundo para criar efeitos distintos com o empastamento circundante. A camisa de uma das figuras masculinas é criada pela exposição do suporte revestido por uma camada preparatória branca (fig. 8), assim como a blusa da senhora em plano secundário, do lado esquerdo. O alisamento dessas áreas contribui para a impressão de tecidos engomados, onde as peças de vestuário referidas se enquadram, contrastando com

o volume do casaco ou do chapéu, conseguidos através de empastamentos.

Um caso distinto é o *Auto-retrato de Gola Branca* (fig. 9) pintado numa folha de papel colada sobre uma placa de aglomerado de madeira. Essa fina folha de papel apresenta a particularidade, já referida anteriormente, de ter uma superfície irregular a imitar a textura de uma tela.

170



Fig. 9 - *Auto-retrato de Gola Branca*. Coleção particular



Fig. 10 - *Auto-retrato de Gola Branca*. Pormenor do cartão (OM, ampliação de 60×). Fotografia da autora

A observação da textura da obra aponta para um tafetá simples, 1 fio de trama por 1 fio de teia (fig. 10). A coloração da folha usada é castanha, o que a distingue das referidas nos catálogos anteriores. Porém, é provável que seja esta a cor original e não uma alteração do papel, já que a artista parece tirar proveito dessa tonalidade do fundo.

As áreas do suporte que são deixadas, propositadamente à vista, correspondem a zonas em redor da cabeça e confundem-se com o cromatismo dos cabelos louro-acastanhados. O encaracolado do cabelo foi executado com pinceladas mais finas do que aquelas que se observam em áreas claras, como o fundo branco e a face, em que Aurélia de Sousa cobriu o suporte de forma espessa e sem descontinuidades. Esta diferença de execução pode dever-se à necessidade de ocultar um fundo demasiado escuro para determinadas áreas cromáticas mas que, em contrapartida, se enquadrava perfeitamente em áreas acastanhadas, participando activamente na construção da composição.

A ausência de uma camada preparatória, no *Auto-retrato*, aponta para a possibilidade de estes papéis poderem ser utilizados apenas com a aplicação de uma impregnação, referida anteriormente. No entanto, esta hipótese carece de confirmação.

Nesta obra, é provável que o aglomerado de madeira sob o suporte de papel tenha sido colocado, posteriormente, já que o fabrico industrial deste tipo de suportes só surge cerca de 1941 [15].

## Os cartões revestidos por telas

Uma outra tipologia de cartões foi encontrada em diversas pinturas da artista: pequenos suportes com uma das faces revestida por tela. Alguns desses cartões ostentam marcas identificadoras das casas de Belas Artes que as comercializaram, como foi o caso de duas etiquetas de *Araújo & Sobrinho, Suc<sup>a</sup>* e um carimbo de *George Rowney & C*. De facto, há referências à aquisição de cartões com tela (*canvas boards*) na casa *George Rowney & C* em 1883. A sua inclusão em catálogos da *W & N* só surge em 1886 e dois anos mais tarde, no de *Reeves & Sons* [16].

As etiquetas da *Araújo & Sobrinho, Suc<sup>a</sup>* exibem um carimbo com o número 5 e outro com o número 8, a que devem corresponder as dimensões dos suportes. Respectivamente, 28 x 19,8cm e 23 x 30,5cm. Se forem convertidos para as medidas inglesas, correspondem a 11 x 7,8 inches e 9 x 12 inches.

Cartões com tela destas dimensões (com o arredondamento para números inteiros) estão patentes no catálogo de 1887 de *George Rowney & C* (o primeiro) [17] e no de 1896 da *W & N* (os dois) [18]. As medidas do cartão de *George Rowney & C* aparecem descritas como 7 by 5 (fig. 12) que equivale à dimensão intitulada de *Imperial 16mo*.

Os cartões revestidos por tela que foram estudadas apresentam camada de preparação e pela sua regularidade, fina espessura e uniformidade, sugerem terem sido adquiridos, já

com esse estrato. *George Rowney & C* terá disponibilizado este tipo de suporte já preparado, pouco depois do aparecimento de *canvas boards*, já que em 1887 lhe faz menção - *the boards present a surface of the best primed canvas...* [19].



Fig. 11 - *As irmãs da pintora sentadas*. Etiqueta.  
Câmara Municipal de Matosinhos



Fig. 12 - *Paisagem*. Carimbo.  
Câmara Municipal de Matosinhos

## Conclusão

Através da ilustração destes exemplos é possível reconhecer a variedade de suportes, sobretudo ao nível de cartões e papel, que a artista utilizou. É provável que nem todos tenham sido fabricados com o intuito de serem materiais de Belas-Artes, pelo que a qualidade e o cuidado na sua produção são distintos. Porém, a este facto acresce a questão de Aurélia de Sousa viver num momento de viragem no que se refere às inovações técnicas e materiais em pintura, que levaram, cada vez mais, os fabricantes a criarem produtos que correspondessem às expectativas e necessidades dos artistas. A crescente disponibilidade no mercado de materiais com características diferentes contribui para uma maior experimentação artística e também favorece a procura individual por materiais alternativos, como parece ser o caso dos cartões existentes na Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio. Aurélia de Sousa tinha conhecimento da oferta de suportes deste género, no mercado artístico e foi profusa na sua utilização.

A própria utilização que os artistas e no caso específico de Aurélia de Sousa, deram a este material, ultrapassou o mero carácter transitório de esboço preparatório, tendo em vista a obra final. Passaram a ser assumidos como alternativas tão válidas como as telas ou painéis de madeira, capazes de assegurar a dignidade necessária à pintura acabada. No entanto, este facto não pode ser visto dissociado de uma maior liberdade na finalização das obras, em que os fundos inacabados de certas obras da artista demonstram.

## Notas

- [1] OLIVEIRA, Maria João Lello Ortigão de – *Aurélia de Souza em contexto: a cultura artística no fim do século*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 2006. (Coleção arte e artistas), p. 365.
- [2] BOWER, Peter – A brush with nature: an historical and technical analysis of the papers and boards used as supports for landscape oil sketching. *Works of art on paper, books, documents and photographs, techniques and conservation*, Contributions to the Baltimore Congress, 2-6 September, 2002, IIC, p. 16.
- [3] Idem
- [4] Idem, p. 18
- [5] Idem, p. 16
- [6] AGUIAR, M. [et al] – Pintura em cartão no início do século XX em Portugal: Aurélia de Sousa, uma artista esquecida num tempo de mudanças técnicas, *Actas VIII Congreso Ibérico de Arqueometria*, Teruel, 19 a 21 de Outubro, 2009, p. 3. [em linha] <http://www.segeda.net/8cia/8cia.htm> (consultado em: 02/02/2011)
- [7] CARLYLE, Leslie – *The Artist's assistant: Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800-1900 with reference to selected eighteenth-century sources*. Londres: Archetype, 2001, p. 188.
- [8] TEMPLETON, J. S. – *The Guide to Oil Painting*, Londres: Rowney, Dillon and Rowney, 1845
- [9] CARLYLE, Leslie – *The Artist's assistant: Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800-1900 with reference to selected eighteenth-century sources*. Londres: Archetype, 2001, p. 189.
- [10] AGUIAR, M. [et al] – Pintura em cartão no início do século XX em Portugal: Aurélia de Sousa, uma artista esquecida num tempo de mudanças técnicas, *Actas VIII Congreso Ibérico de Arqueometria*, Teruel, 19 a 21 de Outubro, 2009, p. 5. [em linha] <http://www.segeda.net/8cia/8cia.htm> (consultado em: 02/02/2011)
- [11] Idem
- [12] VIÑAS LUCAS, Ruth – El Cartón como soporte de la obra de arte: especificaciones y restauración. *Pátina*, 10 e 11 Setembro 2001, p. 117.
- [13] CARLYLE, Leslie – *The Artist's assistant: Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800-1900 with reference to selected eighteenth-century sources*. Londres: Archetype, 2001, p. 190.
- [14] Idem, pp. 448-449
- [15] PEREGO, François – *Dictionnaire des matériaux du peintre*. Paris: Éditions Belin. 2005, p. 540.

[16] CARLYLE, Leslie – *The Artist's assistant: Oil Painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800-1900 with reference to selected eighteenth-century sources*. Londres: Archetype, 2001, pp. 189-190.

[17] HAYNES, F. A – *Treatise on Portrait Painting from Life. Also, Instructions for Painting Upon Photographs and Painting From Photographs*. Londres: George Rowney & Co, 1887, p. 26.

[18] *Trade catalogue*, Winsor & Newton, 1896, p. 105.

[19] HAYNES, F. – *A Treatise on Portrait Painting from Life. Also, Instructions for Painting Upon Photographs and Painting From Photographs*. Londres: George Rowney & Co, 1887, p. 26.