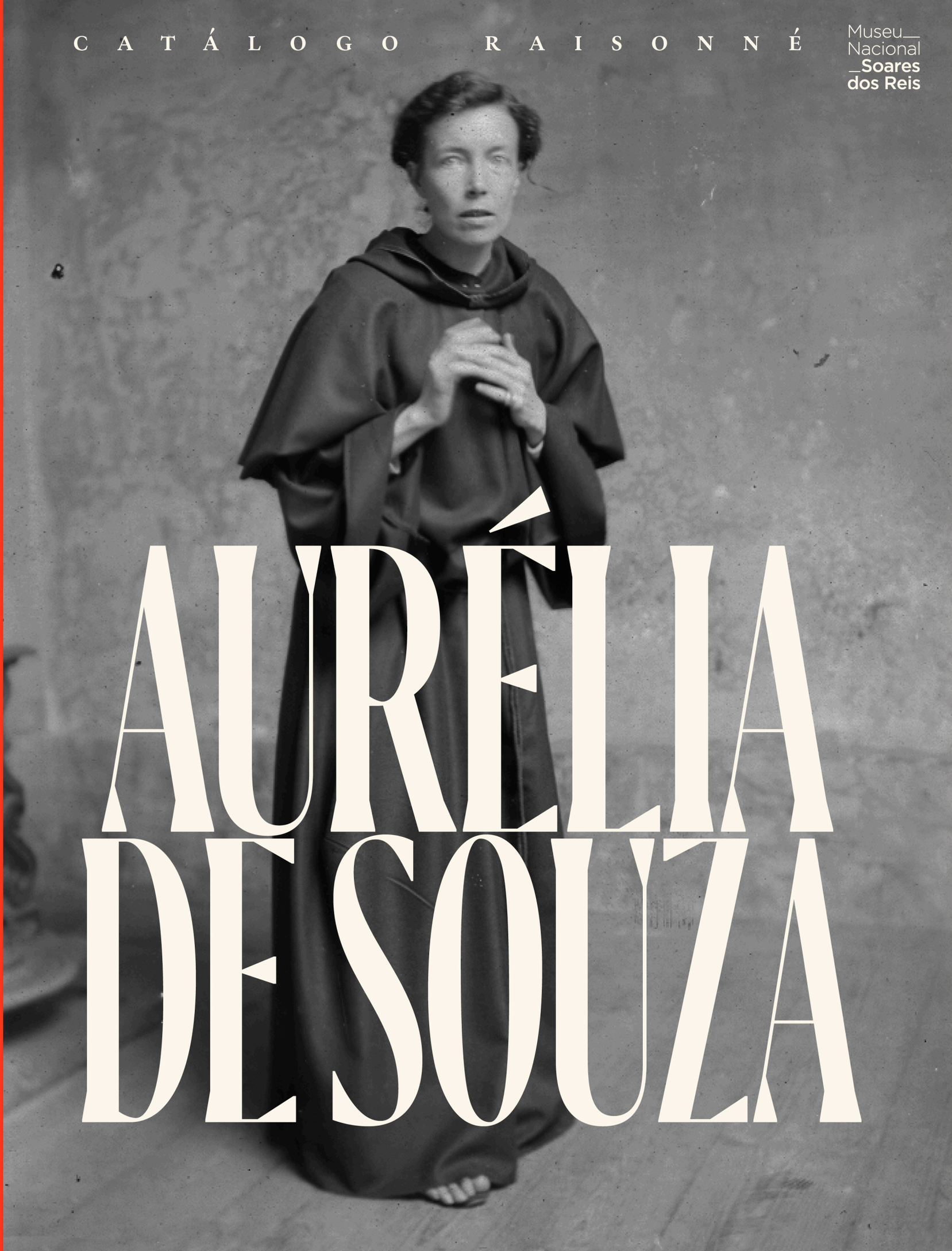
CATÁLOGO RAISONNÉ

Museu Nacional Soares dos Reis



AURÉLIA DE SOUZA

CATÁLOGO RAISONNÉ

AURÉLIA DE SOUZA

MECENAS

FUNDAÇÃO MILLENNIUM BCP

ORGANIZAÇÃO

REPÚBLICA PORTUGUESA | CULTURA

MUSEUS E MONUMENTOS DE PORTUGAL

Museu Nacional Soares dos Reis

INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE

NOVA FCSH

IN2PAST

fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia

O IHA é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos UIDB/00417/2020, https://doi.org/10.54499/UIDB/00417/2020, e UIDP/00417/2020, https://doi.org/10.54499/UIDP/00417/2020.

APOIO

amigos do museu nacional de soares dos reis
círculo dr. josé figueiredo

PARCERIAS INSTITUCIONAIS

Porto.

matosinhos

U.PORTO

CATÓLICA ESCOLA DAS ARTES PORTO

CATÓLICA CITAR · CENTRO DE INVESTIGAÇÃO EM CIÊNCIA E TECNOLOGIA DAS ARTES PORTO

EVOCAÇÃO



AURÉLIA DE SOUZA
1922–2022

CATÁLOGO EVOCATIVO DO CENTENÁRIO DA MORTE DE AURÉLIA DE SOUZA

Coordenação do projeto
António Ponte

Organização
Museu Nacional Soares dos Reis – Museus e Monumentos de Portugal, E. P. E.

Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Coordenação científica e investigação
Raquel Henriques da Silva, Elena Komissarova: Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Ana Paula Machado: Museu Nacional Soares dos Reis – Museus e Monumentos de Portugal, E. P. E.

Maria Aguiar: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa

Coordenação executiva
Raquel Henriques da Silva
Ana Paula Machado

Consultor científico
Rui Manuel Morais (secção *Academias*)

Apoio à investigação
Cláudia Almeida
Inês Silvestre

Apoio ao levantamento fotográfico
Ana Nascimento

Inventário
Raquel Henriques da Silva
Elena Komissarova
Maria Aguiar

Ensaios
Ana Clara Silva, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo Graça e Zita Rocha
Helena Barranha
Jorge Ricardo Pinto
José Augusto Caiado Ribeiro Graça
Lúcia Almeida Matos
Maria Aguiar
Maria do Carmo Serén
Rita Gaspar e Isabel Maria Fernandes

Arquivo e tratamento de imagem
Rui Pinheiro

Fotografia
Rui Pinheiro

Alexandra Pessoa
António Alves
Arquivo Cabral Moncada (cortesia)
Arquivo Veritas Art Auctioneers (cortesia)
Carlos Monteiro
Fernando Noronha
João Lima
José Pedro Aboim Borges
José Pessoa
José Vicente
Luís Nunes
Luís Ribeiro
Maria Aguiar

Design gráfico

Direção criativa e design
André Cruz

Design
Marta Ramos
Miguel Howard

Tecnologia
Rúben Amorim
Felicidade Ramos

Edição de texto e revisão
Marta Sofia Silva
Elisa Cerveira (bibliografia)

Estudos técnicos da pintura
Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa: Maria Aguiar

Infraestrutura E-RHIS – PT-FIXLAB através do Laboratório HERCULES – Universidade de Évora, com a colaboração do Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC): Sara Valadas, Ana Margarida Cardoso, Ana Manhita, Catarina Miguel, António Santos Silva, Paula Menezes e Dora Soares

Câmara Municipal do Porto/Divisão Municipal de Museus: Carolina Barata e Ana Cabral

Laboratório José de Figueiredo: Ana Machado e Luís Piorro

Edição
Museu Nacional Soares dos Reis – Museus e Monumentos de Portugal, E. P. E.

Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Parceiros
Câmara Municipal de Matosinhos
Câmara Municipal do Porto
Universidade Católica Portuguesa
Escola das Artes
Universidade do Porto
Museu de História Natural e da Ciência
Faculdade de Belas-Artes

Apoio
Círculo de Amigos do Museu – Círculo Dr. José de Figueiredo

Mecenas

FUNDAÇÃO MILLENNIUM BCP

Assinalando o grande acontecimento que a publicação do catálogo *raisonné* da obra de Aurélia de Souza (1866-1922) representa para a história da arte portuguesa, presto o devido tributo a todos aqueles que têm contribuído para a permanente escrita e reescrita da história da pintura portuguesa. Sempre desejavelmente aberta, plural e liberta das "ilusões narrativas unitárias", que no passado se adotaram como desígnio, a história da pintura portuguesa terá neste catálogo um marco histórico, não apenas no que à figura e à obra de Aurélia de Souza diz respeito, mas também no que concerne às suas múltiplas referências, pulsares e significados. O esforço inventariante traduzido nas 472 obras que dão corpo a este projeto, o trabalho investigativo, interpretativo e editorial, além das práticas especializadas de valorização e registo dos exemplares reunidos, irão inscrever um antes e um depois na historiografia, nas leituras e interpretações, nunca concluídas, da vasta e excecional obra desta artista.

Há muito que os questionamentos em torno de ideias e pulsares do sentido das coisas, essenciais ao espírito crítico contemporâneo e aos discursos que dele emergem, obrigam a revisitar a figura e a obra de Aurélia de Souza, os seus processos artísticos antecipatórios, o seu contributo para o Modernismo, num percurso que resulta de uma obstinada procura e afirmação profissional num meio adverso ao feminino. Numa época em que as mulheres dificilmente seriam reconhecidas no universo artístico, a não ser como amadoras, Aurélia de Souza conseguiu fazer da pintura a sua profissão e o seu modo de vida.

Do seu universo figurativo, destacam-se as personagens de olhares distantes e misteriosos, envoltas em atmosferas de luz e melancolia; mas será no domínio da autorrepresentação, com um dos mais poderosos autorretratos da história da pintura portuguesa (atual "tesouro artístico" da coleção do Museu Nacional Soares dos Reis, atribuído a 1900), que Aurélia de Souza afirma a sua "qualidade modernista" e inicia um novo século.

Assumindo o objetivo do presente texto institucional, felicito os autores e as equipas técnicas, das mais diversas especialidades, na pessoa da Prof.ª Dr.ª Raquel Henriques da Silva, historiadora de arte e coordenadora deste catálogo.

Um reconhecimento muito especial à equipa do Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR), na pessoa do seu Diretor, Dr. António Ponte, e ao Círculo Dr. José de Figueiredo, na pessoa do seu Presidente, Dr. Álvaro Sequeira Pinto, tanto pelo trabalho realizado, como pelas parcerias com o Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, a Universidade Católica do Porto, a Câmara Municipal de Matosinhos e a Câmara Municipal do Porto.

Por fim, mas quase sempre no início de tudo, um aplauso aos mecenas, especialmente ao Sr. Embaixador António Monteiro, Presidente da Fundação Millennium bcp, pelo seu apoio constante à arte e à cultura portuguesas.

Dalila Rodrigues,
Ministra da Cultura

O catálogo *raisonné* de Aurélia de Souza, que agora se publica, constitui um instrumento fundamental para o entendimento mais profundo de uma das personalidades mais enigmáticas da pintura na transição para o século XX. Assumido como o inventário possível do trabalho realizado por esta artista, porque incompleto, não obstante, amplia significativamente o conhecimento da sua produção, quase duplicando o número de peças até hoje identificadas, contextualizando-as no tempo e nos espaços onde ela se moveu.

Este trabalho é fruto da dedicação e entusiasmo de uma equipa composta por Raquel Henriques da Silva, Elena Komissarova, Ana Paula Machado, Maria Aguiar e Rui Pinheiro e pelo empenho resoluto de António Ponte, Diretor do Museu Nacional Soares dos Reis, em concretizar um projeto que se encontrava em suspenso desde 2018. O rigor metodológico, a clarificação dos critérios propostos e, a riqueza de elementos disponibilizados, capacitam-nos a perceber a complexidade de aspetos que compõem o conhecimento de um artista na sua heterogeneidade e profundidade. Parâmetros tão mais difíceis de aferir quando se lida com a obra e a personalidade de alguém tão esfíngico e silencioso como Aurélia de Souza.

Numa nota pessoal, sempre me fascinou o seu celebrado *Autorretrato do casaco vermelho*, na dimensão transgressora como ela se representa, sem artifícios ou embelezamento, e que sempre me parece devolver o olhar à beira de um grito ou de uma lágrima, esgotada e sem esperança. A possibilidade de conhecer de forma mais cabal a sua obra, contextualizada, irá, creio, permitir-nos perceber melhor esta expressão e o que se esconde atrás desta e de outras imagens que a pintora faz de si própria. Poderá parecer uma ideia pretensiosa, mas a possibilidade de conhecer o testamento de um artista, ou seja, a sua produção na globalidade possível, proporciona o vislumbre do que aí se esconde: o indivíduo. Assim, não obstante o entendimento completo do outro nos estar vedado, é sempre possível ir mais longe e isso é tão mais importante quando falamos de uma personalidade que tem vindo a ascender, e justificadamente, no panteão artístico nacional.

Este é um momento importante para a historiografia da arte portuguesa, não só pelo que permite conhecer de uma figura como Aurélia de Souza, mas também porque este catálogo *raisonné* ensaia uma outra abordagem, diversa do que é usual neste tipo de obras. A dificuldade na datação de muitos dos seus trabalhos levou a uma opção de organização, por tipologias, que fornece uma dimensão mais holística da criatividade da artista e um olhar mais liberto do espartilho cronológico.

Assim, deixo aqui expresso o meu agradecimento pelo trabalho realizado por todos os que nele estiveram envolvidos, pelo que este estudo potencia na descoberta e nas propostas de interpretação desta figura cada vez mais relevante na arte portuguesa: Aurélia de Souza.

Alexandre Pais,
Presidente do Conselho de Administração da
Museus e Monumentos de Portugal, E. P. E.

Julho de 2024

O conhecimento como o principal caminho para a salvaguarda e valorização do Património Cultural

O papel dos museus na sociedade atual é cada vez mais complexo e a sua atividade mais diversa. O ato de patrimonialização ganha mais sentido quando permite uma apropriação mais alargada. É nessa apropriação e reconhecimento que assentará, cada vez mais, a valorização e salvaguarda do Património Cultural.

Simultaneamente, as instituições e os museus em particular têm, cada vez mais, de fazer assentar as suas atividades em conhecimentos mais sólidos e cientificamente validados.

Assim, o desenvolvimento de projetos de investigação em parcerias sólidas com outras instituições, nomeadamente do ensino superior e seus centros de investigação, revelam-se essenciais no reforço da ação museológica. O desafio de realizar este trabalho numa parceria com o Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa corporiza aquilo que defendemos para a valorização da ação museológica contemporânea.

O catálogo *raisonné* de Aurélia de Souza será um instrumento fundamental para o conhecimento e valorização desta figura maior da arte portuguesa, que se destaca no seu tempo, e que permitirá a abertura de novas perspetivas para as mulheres artistas que lhe sucederão.

Apesar de, nesta fase, ser lançado enquanto instrumento digital, este catálogo foi tratado com uma configuração gráfica tal como se de um livro impresso se tratasse. Procurou-se facilitar a leitura, a análise e afastá-lo do conceito de uma mera base de dados de informações sobre obras de arte. O catálogo *raisonné* de Aurélia de Souza traz a público um conjunto de novas informações, a compilação da obra conhecida da autora fruto do trabalho de uma equipa multidisciplinar coordenada pela Professora Doutora Raquel Henriques da Silva. A todas e todos que desenvolveram este projeto, o agradecimento do Museu Nacional Soares dos Reis.

Ao mecenas — a Fundação Millennium bcp —, a todos os parceiros, a todos quantos abriram as suas portas e receberam a equipa técnica deste catálogo, o nosso reconhecimento e agradecimento.

Um trabalho desta dimensão, apesar de sistemático, está aberto a revisões e atualizações. O seu formato digital permitirá a inclusão de novas obras, a introdução de novas informações e a revisão de outras.

O Museu Nacional Soares dos Reis dá mais um passo na solidificação da sua ação e no reforço da sua atividade. Esperamos que esta obra se torne referencial para o conhecimento da artista.

António Ponte,
Diretor do MNSR

Julho de 2024

Agradecimentos

Afonso Caiado de Sousa
Alexandra Cerveira Lima
Alexandra Monteiro
Álvaro Sequeira Pinto
Ana Jordão Felgueiras
Ana Luz
Ana Maria van Zeller
Ana Paula Varela Remígio
António Andresen Castro Henriques
António Barbosa
António C. Kendall de Bessa Ribas
António Caiado Silva Pereira
António Costa
António José Gonçalves de Azevedo
António Ricca
Arlindo Silva
Armandino João Simões de Vasconcelos
Artur Carteado Mena
Aurora Martins
Camilo Cortesão
Carlos Couto e Cunha
Carlos Lima Fernandes
Carolina Gonçalves de Azevedo
Catarina Maia e Castro
Conceição Sequeira Pinto
Cristina Guimarães
Cristina Ribas
Damião Veloso Ferreira
Daniel Pinto da Silva
Daniel Teixeira da Mota Pinto
Diogo Aguiar Branco
Domingos Caetano
Domingos Lourenço Vieira
Elvira Mourão Esmeriz
Família Ribas Monteiro
Fátima Kendall Ribas
Fernanda Alves Pimenta
Fernanda Ortigão de Oliveira
Francisco Sequeira
Francisco Sobral do Rosário
Gabriela Carvalho (LJF)
Germano de Sousa
Guilherme Castro Henriques
Helder Macedo Sampaio
Helena Bazaliza
Helena Minnemann Sönnichsen
Helena Pinheiro Torres
Humberto Araújo Alves (CMP-BPMP)
Isabel Daninos
Isabel Minnemann
Isidro Cardoso Meneses
João Gonçalves de Azevedo
João Machado
João Martins
João Paulo Líbano Monteiro
João Paulo Santos
Joaquim José Vieira Peres
Joaquim Luís Gomes
Jorge Calheiros Ortigão de Oliveira
Jorge Nuno Pinto da Costa
Jorge Salavessa
José António Araújo Pereira
José Augusto Caiado Ribeiro Graça
José Caiado de Sousa
José Jordão Felgueiras
José Júlio Meira Ramos
José Manuel Costa Reis
José Manuel Figueiredo Trêpa
José Paim Vieira
Laura Castro
Laurinda Rosa Branco da Silva Cardoso
Leonor Rocha Leite
Leopoldina Caiado de Sousa
Lídia Ramos
Lourenço D'Orey
Luis Gallego
Luís Martins
Luísa Maria Vasques de Carvalho
Manuel de Sousa Trêpa
Manuel Ribas
Manuela Varela
Margarida Magalhães
Margarida Trêpa
Maria Alexandra Borges
Maria Alexandra Couto Machado
Maria Amélia Almeida

Maria Amélia Sá
Maria Antónia Araújo
Maria Beatriz Alves de Freitas
Maria Cristina Caiado Silva Pereira
Maria de Aires Silveira
Maria Eduarda Caiado Silva Pereira
Maria Eduarda Magalhães
Maria Fátima Brito
Maria Inês Galvão
Maria João Couto
Maria João Ortigão
Maria João Lello Ortigão de Oliveira
Maria José Figueiredo
Maria José Távora
Maria Lobato Guimarães
Maria Lucília Alves Pereira
Maria Manuela Machado Costa
Maria Natércia Figueiredo
Maria Odete Coelho de Andrade Peres da Fonseca
Maria Seixas
Mariana Jacob Teixeira
Mário Roque
Marlene Rocha
Marta Maria Peters Arriscado de Oliveira
Maurício Pinheiro Torres de Albuquerque d'Orey
Miguel Athayde Marques
Miguel Azeredo Sequeira Campos
Miguel Couto Ramos
Miguel Duarte
Miguel Macedo
Miguel Nunes de Matos
Miguel Pinto de Abreu
Miguel Torres
Nuno Faria
Paula Azeredo Pote
Paula Bonifácio Marques (CMP-BPMP)
Paula Caiado de Souza
Paula Castro
Paula Santos Triães
Paulo Pranto
Pedro Alves Pimenta
Pedro Manuel Ferreira e Joana Ferreira
Pedro Nuno Medeiros
Pedro Vieira de Castro
Philippe Mendes
Raquel Costa Oliveira
Rita Amaral Cabral
Rita Lourenço
Rita Ramos
Rita van Zeller
Rosa Maria Mota
Rui Alberto Varela Remígio
Rui Américo Cardoso
Sara Andrade (Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S.A.)
Sérgio Marques dos Santos
Sofia Minneman
Susana Begonha
Teresa Andresen
Tiago Carias
Vírgílio Mota Pinto
Zambeze Almeida

Ateneu Comercial do Porto
Biblioteca Municipal de Santa Maria da Feira
Cabral Moncada Leilões
Câmara Municipal de Coimbra – Coleção Telo de Morais
Casa Museu Teixeira Lopes / Galeria Diogo de Macedo
Fábrica da Igreja Paroquial de Santa Maria de Arrifana
Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto
Leiloeira de Serralves
Leiloeira Marques dos Santos
Leiloeira São Domingos
MMIPO – Museu da Misericórdia do Porto
Museu de Lisboa – Santo António
Museu-Biblioteca Fundação Casa de Bragança
Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S.A.
Telles de Abreu e Associados – Sociedade de Advogados S.P.R.L.
Veritas - Art Auctioneers
Museu do Abade de Baçal
Museu do Caramulo
Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado
Museu Calouste Gulbenkian
Laboratório José de Figueiredo
São Roque Antiguidades e Galeria de Arte
Moldureira "A Vencedora"
Atelier Santo André – Conservação e Restauro de Bens Culturais
Museu Marta Ortigão Sampaio
Divisão de Museus da Câmara Municipal do Porto
Museu Nacional de Grão Vasco
Zen Oficinas

ENTRADA

27 Critérios Metodológicos
Ana Paula Machado
Elena Komissarova
Maria Aguiar
Raquel Henriques da Silva

39 Aurélia de Souza,
100 Depois da Sua Morte
Raquel Henriques da Silva

CATÁLOGO

Ana Paula Machado
Elena Komissarova
Maria Aguiar
Raquel Henriques da Silva

58 1. Autorretratos

90 2. Retratos
94 Retratos
172 Gente de Palmo e Meio

212 3. Interiores

270 4. Exteriores

312 5. Paisagens
316 Quinta da China
341 Para Além da Quinta
380 Marinhas / Fluviais
423 Viagens

475 6. Naturezas Mortas
478 Flores e Frutos
524 Still-Life

540 7. Mitos e Temas Religiosos
578 Fantasias

584 8. Academias

633 9. Desenhos

686 10. Álbuns

768 11. Desenhos Etnográficos

VIDA E OBRA

797 Fortuna Crítica:
As Exposições e a Sua Receção
Raquel Henriques da Silva
Maria Aguiar
Elena Komissarova
Inês Silvestre

811 As Assinaturas de Aurélia de Souza
e os Seus Contextos
Maria Aguiar

831 Recursos Materiais e Plásticos
da Pintura Aureliana
Maria Aguiar

ENSAIOS

879 A Quinta da China –
A Leste do Porto e do Mundo
Jorge Ricardo Pinto

895 A Quinta da China – Testemunho
José Augusto Caiado Ribeiro Graça

903 O Estúdio de Aurélia de Souza à Luz das
Recomendações de Manuel de Macedo
Maria Aguiar

919 Vasco Ortigão de Sampaio e Marta de
Souza Ortigão Sampaio Sequeira.
O desassossego de um colecionador do Porto
e a Inquietação de uma Benemérita
Ana Clara Silva
Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo Graça
Zita Rocha

957 Belas Artes, Fotografia e Progresso
Maria do Carmo Serén

975 Sofia de Souza – Pintora
Lúcia Almeida Matos

997 Aurélia de Souza – Breve Incursão pela
Ilustração Científica – As Ilustrações para
a Revista Portugalia
Rita Gaspar
Isabel Maria Fernandes

1033 O Casaco Vermelho e Outras Histórias –
Criações Contemporâneas Derivativas, a
Partir do Auto-Retrato de Aurélia de Souza
Helena Barranha

1049 Aurélia de Souza – As Casas
Rui Pinheiro

1069 Bibliografia

1079 Créditos Fotográficos

LISTA DE ABREVIATURAS E ACRÓNIMOS

a.
Anterior a

APBA
Academia Portuense de Belas-Artes

Ass.
Assinado

CR
Catálogo *raisonné*

c.
Cerca de

CMM
Câmara Municipal de Matosinhos

CMP
Câmara Municipal do Porto

CMP/MdP – CMOS
Câmara Municipal do Porto, Museu do Porto,
Casa Marta Ortigão Sampaio

Dat.
Datado

FBAUP
Faculdade de Belas Artes da
Universidade do Porto

LJF
Laboratório José de Figueiredo

MMIPO
Museu da Misericórdia do Porto

MMP
Museu Municipal do Porto

MNAC
Museu Nacional de Arte
Contemporânea do Chiado

MNSR
Museu Nacional Soares dos Reis

N. ass.
Não assinado

N. dat.
Não datado

N.º inv.
Número de inventário

Reprod.
Reproduzido

Reprod. a p. b.
Reproduzido a preto e branco

SNBA
Sociedade Nacional de Belas-Artes

SOSS
Souza Ortigão Sampaio Sequeira

AURÉLIA DE SOUZA

CATÁLOGO RAISONNÉ

ENTRADA

Critérios Metodológicos

Ana Paula Machado
Elena Komissarova
Maria Aguiar
Raquel Henriques da Silva

Critérios Metodológicos

Ana Paula Machado
Elena Komissarova
Maria Aguiar
Raquel Henriques da Silva

Ponto prévio

O catálogo *raisonné* de Aurélia de Souza foi foi proposto por Raquel Henriques da Silva à direção do Museu Nacional Soares dos Reis em 2018, para ser publicado por ocasião da evocação do centenário da morte da pintora que decorreu em 2022. Embora a ideia tenha sido acolhida muito positivamente pela então diretora Maria João Vasconcelos e pela saudosa conservadora Elisa Soares, o processo arrastou-se sem resposta final até 2021, quando foi finalmente aprovado pelo diretor António Ponte, que assumiu a responsabilidade da condução executiva do projeto que só em 2024 é publicado.

Desde o primeiro momento, foi associado o Instituto de História da Arte (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa) a este projeto, através da contratação, como investigadora, de Elena Komissarova que, em 2019, concluíra uma brilhante dissertação de mestrado em que Aurélia de Souza era parte fundamental. Ao longo dos anos de investigação e escrita, o pagamento desta tarefa foi assegurado pelo IHA e pela Câmara Municipal de Matosinhos, com o apoio do Círculo José de Figueiredo. No entanto, considerando o volume de trabalho, Elena trabalhou neste projeto em grande parte graciosamente, integrando uma equipa autoral de voluntárias: além de Raquel Henriques da Silva, Ana Paula Machado e Rui Pinheiro do Museu Nacional Soares dos Reis e Maria Aguiar, professora da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Trabalhámos colegialmente, ao longo de reuniões muito regulares, e foi em conjunto que tomámos todas as decisões, nomeadamente o convite a outros colegas que assinam textos específicos. Contámos com algumas ajudas pontuais de que destaco especialmente a de Inês Silvestre e a de Cláudia Almeida.

Método

O objetivo de um catálogo *raisonné* é claro: inventariar, com a máxima documentação associada, a totalidade da obra do artista em estudo. De um modo geral, não se parte propriamente "do zero" e assim aconteceu com esta tarefa: na cena artística portuguesa da transição entre os séculos XIX e XX, Aurélia tem sido, nos últimos anos, uma das pintoras mais estudadas, nomeadamente em contexto académico, e este facto foi um auxiliar precioso para o delineamento do catálogo. Assim, foram obras fundamentais as teses de doutoramento de Maria João Lello Ortigão de Oliveira, publicada em 2006, e a de Maria Aguiar que, nunca tendo sido publicada, está disponível nos repositórios universitários e foi retomada, alargada e aprofundada em diversos artigos científicos. Na verdade, esta notável tese de doutoramento foi a base fundamental de pesquisa, aproveitando (e, muitas vezes, limitando-se a transpor) a informação que a autora reuniu sobre um número considerável de obras, bem como documentação complementar ao nível da biografia, da fortuna crítica e da bibliografia específica.

Com estes sólidos pontos de partida, e tendo divulgado na imprensa o projeto, pedindo a colaboração de todos os colecionadores, o inventário iniciou-se com a coordenação institucional do Museu Nacional Soares dos Reis, através de Ana Paula Machado. Tendo este projeto parcerias firmadas com a Câmara Municipal do Porto e a Câmara Municipal de Matosinhos, além de uma relação privilegiada com a Faculdade de Belas-Artes do Porto, que sempre colaborou em todos os projetos aurelianos, o inventário da obra de Aurélia em museus e coleções institucionais foi realizado em parceria, tendo-se obtido a concordância das respetivas equipas de que as "suas" fichas de inventário seriam normalizadas com os critérios adotados para o presente CR.

Completado o levantamento deste setor público (que, além do Porto e de Matosinhos, se estende ao Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, ao Museu do Abade Baçal, à Casa-Museu Teixeira Lopes, ao Museu do Caramulo e à Câmara Municipal de Coimbra – Coleção Telo de Morais), iniciou-se, numa tarefa que se estendeu por três anos, o inventário de coleções particulares. Aparentemente, não seria uma tarefa difícil. Com a ajuda dos catálogos das exposições realizadas em 1936 e 1973 (ambas com documentação associada relevante, a primeira na Casa Marta Ortigão Sampaio, a segunda no MNSR), mas também de investigações posteriores de Lúcia Almeida Matos, Maria João Lello Ortigão de Oliveira, Elisa Soares, Maria Aguiar e Ana Paula Machado, percebeu-se rapidamente que os principais colecionadores da obra de Aurélia continuavam a ser os vários descendentes da família, quer através dos herdeiros de Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa (prima, pelo lado paterno, das irmãs Souza que nasceu em 1900 na Quinta da China e foi adotada por Aurélia e Sofia que a nomearam sua única herdeira), quer

dos herdeiros das suas irmãs que casaram (Helena casada com Vasco Ortigão de Sampaio e Maria Estela casada com José Augusto Dias) e ainda do irmão César que voltou ao Chile, onde nascera.

No entanto, a tarefa foi de facto bastante difícil e mais prolongada do que se pensara: as famílias alargaram-se e algumas obras foram-se naturalmente dispersando; por outro lado, a cotação de mercado de Aurélia de Souza tem vindo a subir consideravelmente, o que gera uma aceleração na circulação das obras e, consequentemente, na passagem de propriedade. Para identificarmos muitos dos novos colecionadores foi fundamental o apoio de casas leiloeiras: Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades, Cabral Moncada Leilões, São Roque Antiguidades e Galeria de Arte, Veritas Art Auctioneers, Leiloeira Marques dos Santos, Leiloeira São Domingos, Leiloeira de Serralves, além da Galeria Antiks.

Mesmo assim, no momento em que o inventário foi encerrado, em novembro de 2023, não tinha sido possível obter a colaboração de alguns colecionadores e permanece um conjunto importante de obras que não foi possível localizar e que estão inventariadas no catálogo com fotografias a preto e branco, oriundas do Arquivo do MNSR e de algumas publicações de época ou recentes, como é o caso do livro de Maria João Lello Ortigão de Oliveira. Este procedimento, habitual em obras do tipo CR, permitirá, num futuro próximo, encontrar as obras até agora não localizadas e outras que não foram inventariadas por não se dispor de imagem. Mas, no cômputo global, pensamos que as 472 obras agora inventariadas correspondem pelo menos a noventa por cento da produção de Aurélia de Souza.

Outro problema foi surgindo ao longo da investigação, mas a sua importância merece tratamento em subcapítulo próprio que a seguir se enuncia.

Critérios de autenticidade

Ao longo da investigação, surgiu um reduzido número de obras factualmente falsas e que estão à guarda do Núcleo Museológico da Polícia Judiciária – Diretoria do Norte, no Porto, com processos judiciais devidamente organizados. A quase totalidade são pinturas de nula qualidade.

Há outras obras que a equipa autoral decidiu não integrar no CR, embora não tenha uma resposta conclusiva sobre a sua não-autenticidade. Em alguns casos, foi possível a Maria Aguiar realizar exames laboratoriais, em dois deles com a generosa colaboração do Laboratório José de Figueiredo, o que permitiu aprofundar os níveis de análise. No entanto, haverá que continuar a investigação, porque os problemas

podem e devem ser ponderados também em contexto de comparabilidade, sobretudo quando se trata de pinturas com qualidade, e esta equipa não tinha esse objetivo nem possibilidades de alargar o âmbito do seu trabalho.

Quando as dúvidas não puderam ser esclarecidas com meios laboratoriais, por inexistência de orçamento para o efeito, optou-se, prudentemente, por manter a decisão de não integrar no catálogo as obras em causa.

Mas, além do território circunscrito de obras que considerámos não serem de Aurélia de Souza (embora algumas estejam "assinadas"), houve um conjunto de outras, de menor qualidade e interesse, que terão sido pintadas por discípulas de Aurélia e de Sofia, em que incluímos as suas sobrinhas, Maria Estela e Marta Ortigão Sampaio[1] que, na infância e adolescência visitavam a Quinta da China e recebiam aulas das tias pintoras. Aurélia não assinou a maioria dos seus trabalhos e, embora mais raramente, Sofia também nem sempre o fez. Nestes casos, a equipa autoral, sempre sob o parecer profissional de Maria Aguiar, entende que não se trata de falsos, mas de más atribuições.

A situação mais inesperada com que nos deparámos perante algumas obras não assinadas e oriundas das coleções familiares, foi a dificuldade em concluir se seriam da autoria de Aurélia ou de Sofia Martins de Souza. As duas pintoras, pelo menos na primeira fase das suas carreiras, por vezes pintavam juntas e os mesmos modelos. O caso mais interessante foi exibido na exposição *Vida e Segredo*, em 2022, e pode ser observado no respetivo catálogo, nas páginas 68 e 69, permitindo comprovar a grande semelhança técnica e estilística entre duas obras pintadas ao mesmo tempo e no mesmo local, com pequena alteração do ponto de vista. Casos como este serão excecionais, mas sugerem a urgência de estudar em profundidade a obra de Sofia. Por razões diversas, que não cabe aqui desenvolver, Sofia sempre foi relegada para a sombra da irmã. Aliás, ela própria contribuiu para isso, nunca tendo realizado uma exposição individual e abrandando o ritmo da sua produção depois da morte de Aurélia em 1922.

Em termos de mercado, e mesmo em pareceres de ditos especialistas, é habitual considerar-se que, perante obras não assinadas com proveniência da família direta das irmãs Souza, se a obra "é boa" é de Aurélia, se é "menos boa" é de Sofia. Este procedimento não tem fundamento nenhum, como o provam obras de Sofia de grande qualidade que pertencem a coleções públicas. Mas não era objetivo deste catálogo inventariar, estudar e valorizar a obra de Sofia Martins de Souza.

Perante alguns escolhos e situações inesperadas, a equipa autoral definiu, como critério mínimo para aceitar uma obra não assinada e sem fortuna crítica reconhecida, a autenticação de Sofia Martins de Souza que, depois da morte da irmã, sobretudo no ano de 1923, foi aposta no verso de um número elevado de pinturas, a pedido

1 Ver reprodução de obras suas in Vicente, Filipa Lowndes (coord.), *Aurélia de Sousa – Mulher artista (1866–1922)*, Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos e Lisboa, Tinta-da-China, 2016, pp. 299–301. Para contexto vivencial, mas não rigoroso documento, ver também Oliveira, Maria Feliciana de Souza Ortigão Sampaio Corrêa de, *As pintoras Aurélia de Souza e Sofia M. de Souza*, Porto, Tip. Rocha, 1964.

dos detentores das obras, alguns deles herdeiros e familiares diretos. Mas este critério não pode ser considerado infalível, não só porque há casos, embora poucos, em que a declaração é ela própria falsa, e porque Sofia foi sujeita a um trabalho exigente e penoso, muito concentrado, e pode ter cometido erros. Menos confiança nos mereceram autenticações posteriores de alguns herdeiros que o mercado tem aceitado, umas indiscutivelmente da autora, outras em situações duvidosas. Ao contrário do que por vezes se afirma, os valores estilísticos e as soluções técnicas nem sempre são suficientes para sustentar a autoria. Por isso, Maria Aguiar desenvolveu os seus estudos técnicos, apoiados em meios auxiliares, dando continuidade à pesquisa e análise que realizara para o seu doutoramento. Os textos da sua autoria, integrados neste catálogo, fornecem instrumentos credíveis para a análise de autenticidade, nomeadamente em relação à diversidade de suportes e materiais pictóricos utilizados e à diversidade de assinaturas existentes. O facto de ter sido possível ver e analisar um número muito elevado de obras permitiu aprofundar o conhecimento, mas permanecem zonas de dúvida que poderão vir mais tarde a ser esclarecidas.

Ficha de inventário

As 472 peças inventariadas neste catálogo utilizam os campos da ficha técnica definida e que segue modelos nacionais e internacionais de referência, embora haja variantes consideráveis articuladas, por exemplo, com a época da obra em análise.

A primeira parte da ficha é o que se designa, nas normas de inventário, por ficha mínima e o seu objetivo é identificar sem confusão possível a obra em análise, através do título e datação, técnica, dimensões e coleção de que é oriunda. Esta tarefa é de fácil execução para obras integradas em coleções institucionais ou divulgadas em exposições que foram acompanhadas de catálogo.

Mas, mesmo nestes casos, a ficha de inventário que agora se propõe diverge, por vezes, das existentes nas várias coleções. Por exemplo, em relação ao título, pode haver alterações: sempre que exista, o título adotado é aquele com que a obra foi exposta em vida da autora, situação que no caso de Aurélia foi bastante rara. Em segundo lugar, adotou-se o título atribuído na exposição de 1936, cujo rigor de catalogação foi muito elevado. Quando estes dois critérios falham (a obra não foi exposta em vida da pintora nem, ao que conseguimos apurar, na exposição de 1936) pode-se optar por títulos atribuídos pelas instituições ou colecionadores ou um título descritivo que permita identificar o motivo. No campo das *Observações* da segunda parte da ficha inventário, o título proposto é sempre justificado.

Os outros campos da ficha de inventário mínimo são menos complexos: regista-se, com o máximo rigor, a assinatura utilizada, incluindo a sua localização na obra, a data (quando existe), as técnicas e os suportes utilizados, as dimensões da obra sem moldura expressas em centímetros. Como Aurélia quase nunca datou os seus trabalhos, há situações em que a ficha atribui à obra em análise uma data aproximada, relacionada com a sua apresentação em exposições, leituras críticas epocais ou a tipologia da assinatura, rentabilizando o estudo sistemático de Maria Aguiar. Quando assim se procede, a justificação para a datação proposta é também elucidada no campo *Observações*.

A segunda parte da ficha (ou ficha de desenvolvimento) enumera, quando se conseguiram informações confirmadas, a *Proveniência*, as *Exposições*, a *Bibliografia*, as *Observações*, as *Marcas e inscrições* apostas quer na frente quer no verso. Quando existem e são relevantes, a ficha contém ainda outros dados: excertos de críticas publicadas, vistas de exposições em que a obra esteve presente ou correspondência relacionada e fotografias, que pensamos terem sido realizadas por Aurélia, que possam ser considerados trabalhos preparatórios ou relacionáveis.

Como sempre acontece, há obras que têm fichas de grande extensão e outras que se reduzem à ficha mínima, embora, nas obras não assinadas e/ou desconhecidas, a justificação da atribuição seja sempre registada no campo das *Observações*.

Além dos estudos analíticos e materiais de Maria Aguiar, que foram fundamentais para completar muitas fichas, e do levantamento sistemático de toda a bibliografia disponível, devem referir-se dois instrumentos importantes na realização do inventário. Em primeiro lugar, o já referido catálogo da exposição de 1936 que contém 260 números, sequenciados por colecionadores. Embora as fichas sejam sumárias, elas foram muito importantes, apoiadas pelas fotografias das salas de exposição, que permitem identificar a maioria das obras expostas, e também por um conjunto, infelizmente reduzido, de fotografias individualizadas das obras que se destinaria a um catálogo que não foi realizado. Este trabalho foi completado com o catálogo da exposição de 1973, muito menos rigoroso, e, sobretudo, com as preciosas fichas de inventário, muitas vezes com fotografia a preto e branco das obras, que foram feitas para todas as obras propostas para a exposição. Apesar destes preciosos instrumentos, nem sempre foi possível fazer a correspondência entre as obras atuais e as que foram exibidas ou propostas para aquelas exposições.

O inventário, no que respeita à pintura e aos desenhos individualizados, foi realizado peça a peça, tendo cada uma delas um número sequencial. Mas há algumas que têm esse número sequencial acompanhado da letra maiúscula *A*. Trata-se de obras que apresentam pintura na frente e no verso, sendo a letra *A* atribuída ao verso.

Mas há algumas que têm esse número sequencial acompanhado da letra maiúscula *B*. Trata-se de obras que foram localizadas tardiamente, quando o inventário

estava, em princípio, fechado. É uma solução de recurso para não alterar a sequência da numeração que é utilizada em diversas situações de escrita.

No que se relaciona com os álbuns de desenho, foi atribuído um número único a cada um dos álbum que se subdivide numa sequência numérica consoante o número de páginas efetivamente ocupadas por desenhos, mesmo que se tratem de esboços. Em alguns casos, devidamente sinalizados nas respetivas fichas, foram integradas nesta numeração folhas atualmente soltas, mas que, em momento anterior, foram indiscutivelmente folhas de álbum. Este inventário compósito, considerando que cada folha efetivamente desenhada é uma peça de um conjunto que o álbum constitui, foi simplificado em relação à ficha de inventário anteriormente descrita para evitar repetições monótonas e infrutíferas.

Também a série dos 76 desenhos etnográficos, que integraram um artigo de Rocha Peixoto publicado em 1900 na revista *Portugalia* — e são objeto de um estudo específico no CR — foram inventariados sem individualizar cada um dos originais que, certamente por opção de Rocha Peixoto, foram, alguns deles, colados sobre cartão, organizando conjuntos com dois a cinco originais. Deste modo, as 76 ilustrações realizadas por Aurélia de Souza foram agrupadas em 44 números, subdivisão do número único que engloba todo o conjunto.

Interessa referir também os procedimentos adotados para outras ilustrações. A opção foi só atribuir número de inventário a ilustrações que são originais. Por isso, as ilustrações impressas foram descritas e identificadas com uma designação alfabética.

Organização

Como Aurélia de Souza só excecionalmente datou os seus trabalhos, não seria possível organizar o CR por ordem cronológica, como é habitual nesta tipologia de catálogos. Dentro deste critério, teria sido possível, para um grande número de obras, considerar uma datação globalizante do período de frequência da Academia Portuense de Belas-Artes e da Académie Julian em Paris. No entanto, este procedimento, pondo a tónica na cronologia, iludiria uma particularidade maior da produção de Aurélia cuja "formação" foi mais formal do que efetiva, uma vez que, desde os primeiros anos de frequência da academia, algumas das suas obras manifestam a potencialidade máxima da sua estética, sem que se possa detetar um efetivo percurso de aprendizagem.

Assim, a equipa autoral decidiu (segundo proposta de Elena Komissarova) organizar o catálogo em quinze secções temáticas: *Autorretratos; Retratos, Gente de Palmo e Meio; Interiores; Exteriores; Paisagens: Quinta da China, Além da Quinta, Marinhas/*

Paisagens fluviais, Viagens; Naturezas mortas: Flores e Frutos, Still Life; Mitos e Temas Religiosos, Fantasias; Academias; Desenhos, Álbuns e Desenhos Etnográficos.

No entanto, há diversas contaminações entre as várias secções, por exemplo no que se relaciona com o *Desenho*, os *Retratos* e as *Academias*. Na verdade, face a uma obra tão heterogénea, entendeu-se que este mosaico, por vezes caleidoscópico, permitiria detetar e valorizar particularidades da obra numa visão predominantemente holística.

Além deste corpo de inventário que constitui o cerne do CR, ele integra também secções documentais de apoio: a biografia e a fortuna crítica, acompanhadas da máxima iconografia que foi possível reunir e de uma seleção dos principais textos críticos sobre a obra em estudo; e os já referidos estudos de análise material de Maria Aguiar sobre suportes, técnicas pictóricas e assinaturas, além de uma abordagem ao lugar "ateliê".

Finalmente, o CR conta também com um conjunto de estudos de desenvolvimento sobre questões específicas: a origem das coleções de Aurélia e Sofia Martins de Souza da Casa Marta Ortigão Sampaio, escrita pelos técnicos desta instituição, Ana Clara Silva, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo Graça e Zita Rocha; o lugar da Quinta da China, de Jorge Ricardo Pinto; as práticas fotográficas no Porto no tempo de Aurélia de Souza, de Maria do Carmo Serén; os desenhos etnográficos encomendados por Rocha Peixoto, de Isabel Maria Fernandes e Rita Gaspar. Outros dois textos representam temas de desenvolvimento: Lúcia Almeida Matos sobre a obra de Sofia de Souza e Helena Barranha sobre três "obras derivativas" do *Autorretrato de Casaco Vermelho*. Há também que registar o testemunho, em nome próprio, de José Augusto Caiado Ribeiro Graça, um dos descendentes das irmãs Souza que nasceu e viveu na Quinta da China, e a colaboração, magistralmente erudita, de Rui Morais, que documentou alguns trabalhos académicos, identificando os temas mitológicos tratados e as variantes das suas iconografias, muitas vezes desconhecidas dos próprios professores.

Aurélia de Souza, 100 anos depois da sua morte

Raquel Henriques da Silva

Aurélia de Souza, 100 anos depois da sua morte

Raquel Henriques da Silva

A impressão com que ficamos de tudo isto é que, frequentemente, os contemporâneos não se compreendem melhor do que os indivíduos separados no tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos — quase — não existe.

G. Didi-Huberman, *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens,* Lisboa, Orfeu Negro, 2017, p. 16.

A epígrafe que escolhi para este texto adequa-se com rigor à reflexão sobre a receção da obra de Aurélia de Souza. Ignorada, no seu tempo, pela crítica da arte contemporânea mais destacada (que era lisboeta), ela conquistou, desde o final do século XX, um reconhecimento crescente que analiso com detalhe no texto deste catálogo dedicado à sua fortuna crítica. Não repetirei o que ali escrevo, mas não posso deixar de destacar dois aspetos: esse reconhecimento cresceu em contexto académico (começando com José-Augusto França,[1] passando por dois doutoramentos[2] e algumas dissertações de mestrado[3]) e adquiriu reconhecimento internacional, nomeadamente com a escolha do *Autorretrato do casaco vermelho* (CR n.º 5) para uma exposição internacional em 2000[4] e para o livro de Julian Bell, *500 Self-Portraits,* editado também em 2000. Ou seja, usando o repto de Didi-Huberman, Aurélia é muito mais nossa contemporânea do que da gente que viveu à sua volta.

No entanto, no início de um percurso profissional começado à beira dos 30 anos, parece que poderia ter sido de outra maneira. Na portuense Academia de Belas-Artes, frequentada entre 1892 e 1899, ela foi uma das melhores do seu curso (de entre homens e mulheres) e não há provas evidentes de que tenha sido prejudicada pelo facto de ser mulher. Foi também propositiva e desafiadora, como prova a sua decisão de candidatar-se ao importante Prémio Barão de Castelo de Paiva, em 1897, tendo ganho o 1.º prémio com uma heterodoxa *Maria Madalena*. Como detestava perder — o que a levava, segundo creio, a não correr riscos — deveria estar bem ciente da sua superioridade e da forte possibilidade de ganhar o prémio. Provou, então, perante si própria e perante os outros, que era de facto a melhor aluna do seu curso.

1 França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX*, 2.º vol., Lisboa, Bertrand, 1966.

2 Oliveira, Maria João Lello Ortigão de, *Aurélia de Sousa em contexto: a cultura artística no fim de século*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006; Aguiar, Maria Cunha Matos Lopes Pinto Leão, "Os materiais e a técnica de pintura a óleo na obra de Aurélia de Souza e a sua relação com a conservação", tese de doutoramento em Conservação de Pintura, Porto, Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2012.

3 Matos, Lúcia Almeida, "Aurélia de Souza: a portuguese artist of the turn of the century", dissertação de mestrado em Belas-Artes, Syracuse University, 1983; Komissarova, Elena, "O Retrato/Autorretrato na obra de Aurélia de Sousa (1866–1922) e Elena Kiseleva (1878–1974)", dissertação de mestrado em Estética e Estudos Artísticos, Lisboa, FCSH/UNL, 2020.

4 Rosenblum, Robert (dir.), *1900: Art at the Crossroads*, catálogo da exposição, Londres (Royal Academy) e Nova Iorque (Museu Guggenheim), 2000, pp. 341 e 425.

Antes, em 1895, quando frequentava o 4.º ano do curso de Desenho Histórico, atreveu-se, numa atitude absolutamente inédita, a confrontar a direção da academia, questionando — num artigo que fez publicar no jornal *A Voz Pública* — as suas classificações de frequência que considerava injustas. Teve resposta no mesmo jornal e ripostou de novo, escrevendo com desassombro: "A Academia julga-se no direito de não proceder a uma revisão dos meus trabalhos, e eu considero-me no dever de protestar até ao fim, embora sem resultados, na defesa do meu trabalho, cônscia da minha inteira justiça".[5]

Embora não tenhamos ecos desta brava disputa na cultura portuense da época, deve admitir-se, como muito provável, que a admiração e respeito por Aurélia, que já existiam, tenham aumentado exponencialmente.

Haverá, talvez, outra manifestação da autonomia afirmativa da pintora, nesses anos da década de 1890, embora os factos sejam de difícil interpretação. Entre as *academias* por ela realizadas, há uma que, ao longo de muitos meses de investigação, a equipa autoral deste catálogo continua a não conseguir contextualizar devidamente. Trata-se de um *Torso feminino* (CR n.º 344), desenho a carvão datado pela própria de 1896 que, cortado pelo pescoço e pelas coxas, representa um modelo nu, indiscutivelmente desenhado do natural. Ao contrário de outros registos de nus, desenhos ou pinturas, em que há uma discrepância de factos (entre as datas de frequência do curso no Porto e os modelos e seu enquadramento que são da Académie Julian),[6] neste caso, Aurélia terá trabalhado sobre modelo nu feminino que era então proibido a todos os alunos, fossem eles homens ou mulheres. Terá desenhado em casa? Terá, na própria academia, talvez com outras colegas, desafiado as regras retrógradas contra as quais todos os alunos se manifestavam? Não sabemos, como não sabemos enquadrar nem datar uma pintura (CR n.º 118) em que uma mulher nua, apenas coberta com uma manta sobre os joelhos, se senta junto à lareira. Neste caso, não se trata de um estudo académico, mas da representação do desalento expresso na atitude de um corpo esguio com uma torção levemente expressionista.

Assim, a nossa contemporânea Aurélia de Souza confrontou os seus "não contemporâneos" com quem teve de conviver. A questão dos direitos amputados das mulheres com profissão, nomeadamente as artistas, foi por ela sentida como uma injustiça inaceitável. No entanto, racional como fazia questão de ser (ou parecer), sabia que essa luta não tinha resolução positiva. Numa carta à sua irmã Lucha, enviada de Paris em fevereiro de 1900, quando frequentava a Académie Julian, conta que talvez se apresentasse a um concurso mas que não tinha grande "palpite", esclarecendo: "entram muitos homens e onde eles entram as mulheres ficam logo p'ro lado"[7]. Esta convicção será a razão para Aurélia, na sua carreira futura, expor sempre com mulheres e ter recusado os cargos menores que lhe chegaram a propor para a direção da

5 Ver, para desenvolvimento, o meu texto "Fortuna crítica" neste catálogo. Este acontecimento foi divulgado pela primeira vez por Raquel Pelayo no congresso internacional *Aurélia de Souza. Mulheres Artistas em 1900* (MNSR, 13, 14 e 15 de abril de 2023), cujas atas se encontravam no prelo em dezembro de 2023.

6 Ver as fichas CR n.º 344 e n.º 346.

7 Ver carta datada de Paris de 6.02.1900, em Fotobiografia neste CR.

Sociedade Portuense de Belas-Artes. Talvez por isso também, a Quinta da China, distante e misteriosa, tenha sido não só uma necessidade (material e afetiva), mas uma escolha deliberada. Pela mesma razão, terá permanecido solteira, ancorada na grande casa materna com três irmãs também solteiras, especialmente Sofia Martins de Souza, artista como ela e seu principal arrimo.[8]

Avancei em relação à cronologia. Voltarei mais à frente à questão da desistência da resistência, perante os seus não contemporâneos com quem teve de conviver. De imediato, a década dos seus trinta anos foi intensa e combativa (embora com uma sombra de angústia que parece ter sido sempre presente) e teve algum reconhecimento.

Não pensou ficar em Paris, nem sequer prolongar a estadia de dois anos, incluindo, no regresso, a paragem na Holanda, onde pintou quer paisagens, quer interiores densos de escuridão. O entusiasmo pela frequência da Académie Julian reduziu-se ao primeiro ano — quando ganhou um concurso interno entre alunos, noticiado no *Journal des Artistes et des Associations Artistiques* de 4 de fevereiro de 1900 —, abrandando no início do ano seguinte. A apreciação final de Rodolphe Julian será justa: "Mlle. Aurélie de Souza, à parte certos momentos que atribuo talvez a fadiga, mostrou-se uma aluna especialmente interessante e forte. Distinguida pelos seus professores, alguns dos seus estudos foram escolhidos para a exposição mensal e obteve um prémio num concurso entre homens e mulheres. Com grande regularidade de trabalho, muito dotada, estudiosa, ela é um exemplo a citar".

Mas a obra realizada em Paris permite concluir que ela não aprendeu ali nada de novo, embora tenha realizado então algumas obras-primas (as pequenas pinturas de temática religiosa) e um conjunto de *academias* de grande intensidade, valorizadas por Joaquim Lopes, o mais sério estudioso da sua obra entre os contemporâneos. E, quase de certeza, terá também pintado, pouco antes do regresso, o *Autorretrato do casaco vermelho*. Nos primeiros meses de 1901, ainda escreve a Lucha (sua irmã Luísa, de quem foi muito próxima) a partir de Paris, mas está sobretudo ocupada com o envio de telas para o Porto e em tratar, à distância, da sua preparação técnica (incluindo as molduras) para participar na *2.ª Exposição de Belas-Artes* do Instituto Portuense de Estudos na Galeria da Misericórdia, embora a grande exposição onde mostrou a produção francesa tenha sido a de 1902, na mesma galeria, em conjunto com Sofia Martins de Souza e Júlia Molarinho.

Nas poucas observações contidas nas cartas a Lucha, Aurélia sugere que não havia grande diferença, nas práticas artísticas, em relação à cena artística do Porto. Arreigadamente portuense, depois da visita à Exposição Universal de 1900, afirma que, embora fosse "muito bonita", havia "coisas expostas piores que nas nossas exposições aí", destacando o escultor Teixeira Lopes, que a acompanhara na visita, que "faz um figurão ao pé dos outros". Em relação às "senhoras de Lisboa", embora sem

8 Sobre a obra pictórica de Sofia Martins de Souza, ver o artigo "Sofia de Souza – Pintora" de Lúcia Almeida Matos, neste catálogo.

ter visto as suas obras, disseram-lhe que "era uma súcia de caganifâncias, qual delas mais estúpida", manifestando uma dupla injustiça, porque nem sequer viu os trabalhos e porque não seriam todos assim tão maus.[9]

Em Étaples-sur-mer, onde se instalou entre julho e setembro de 1899, antes de iniciar a frequência na Académie Julian, espanta-se com o frenesim artístico: "Nunca vi tantos artistas nem tantos modelos numa terra tão pequena". Depois, no decurso das aulas, regista que "todos os dias entram novos discípulos e alguns trabalham muito bem", destacando "uma russa e uma americana".

Se não quis ser parisiense, Aurélia também nunca quis ser lisboeta, não sendo certo que alguma vez tenha visitado a capital, mas, se o fez, foi para apanhar transporte para o estrangeiro.[10] É verdade que, desde 1916 até 1922, participou em todos os salões anuais da Sociedade Nacional de Belas-Artes, mas tudo leva a crer que se limitou a enviar os quadros e nunca os acompanhou.

Entretanto, continuando a reflexão de Didi-Huberman, entre 1901 e 1910, Aurélia parece ter tido alguns "contemporâneos". Quer na exposição conjunta de 1902, como na única exposição individual que realizou em 1905 (sempre no Salão da Misericórdia), teve destaque crítico assinalável e o reconhecimento da sua excecionalidade. Ainda assim, das 46 obras expostas em 1905, terão sido vendidas apenas 18, o que não configura nenhum sucesso de mercado. Mas, antes e depois de Paris, a artista participa também em algumas iniciativas culturais de relevância (a coleção de postais ilustrados em celebração do segundo centenário do nascimento de Almeida Garrett, a revista *Arte*, a ilustração de um livro de poemas de Júlio Brandão) e foi sócia-fundadora da Sociedade Portuense de Belas-Artes, depois designada também por Sociedade de Belas-Artes do Porto, sendo eleita "substituta do 2.º secretário", a par de Lucília Aranha Grave e Sofia Martins de Souza. Em 1907, foi convidada por Teixeira Lopes para a direção desta sociedade, para substituir o pintor Cândido Cunha que partia para Paris. Recusou, não por não considerar a associação, mas porque o seu "temperamento (era) pouco sociável ou mesmo selvagem". E tinha consciência que "ser assim não dá lucro mas eu não posso ser d'outra maneira".[11]

A propósito da exposição de 1902, a obra *Tombeau fermé à la douleur* (CR n.º 324) merecia o seguinte comentário do articulista anónimo do *Jornal de Notícias* de 16 de março de 1902: "é a denúncia dum temperamento perfeito de pintura, a anunciação de uma ideia nova para o feminismo", enquanto no jornal *A Voz Pública*, de 19 de março de 1902, outro (ou o mesmo?) crítico anónimo dizia que "D. Aurélia de Souza, afinal, pintando vinga-se e vinga-se superiormente, rindo a sua tristeza sobre a nossa ignorância burguesa e feliz". Até muitas décadas depois, nunca Aurélia foi tão bem compreendida, embora os críticos mais destacados sempre a tenham ignorado.

9 Ver Leandro, Sandra, "'Súcia de Caganifâncias'? Afinal o que expuseram 'As senhoras de Lisboa' em 1900", in *Vida e Segredo. Aurélia de Souza 1866–1922*, catálogo da exposição comissariada por Maria João Lello Ortigão de Oliveira, Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, 2022, pp. 16–22.

10 Ver, na secção *Fotobiografia*, o postal ilustrado, com motivo lisboeta, enviado a "Miquita", Maria Helena Rocha, datado de 10.VII.12.

11 Ver carta a Teixeira Lopes, 3.IV.1908.

O caso mais extremo é o de Ramalho Ortigão que, aliás, era familiar do seu cunhado Vasco Ortigão Sampaio. Mas a verdade é que o petulante escritor de *As Farpas* e do *Culto da Arte em Portugal*, embora portuense, também nunca dedicara uma palavra a Henrique Pousão e a António Carneiro que, em conjunto com Aurélia, são os mais interessantes e qualificados artistas do fim do século em Portugal, para lá da particularidade (que ele também não compreendeu) de Columbano Bordalo Pinheiro.

Dois outros factos manifestam que a cegueira da crítica institucional não fosse um absoluto. Numa visita do rei D. Carlos ao Porto, a Escola Branco Rodrigues ofereceu-lhe duas das mais importantes paisagens da obra aureliana do vasto conjunto das vistas do Areinho tomadas da Quinta da China (CR n.º 224 e n.º 225) e que tinham participado na exposição individual de 1905. Não há documentação sobre esta decisão e não conhecemos também a reação do rei pintor. Levou-as para o Palácio de Vila Viçosa, onde ficaram sem qualquer destaque até que, em 1987, mais de oitenta anos depois de serem pintadas, José-Augusto França as selecionou para a exposição *Soleil et ombres. L'Art portugais du XIXème siècle*, apresentada em Paris. São, sem nenhuma dúvida, das paisagens mais inovadoras pintadas em Portugal no início do século, a par de algumas de António Carneiro, propondo, umas e outras (apesar de consideráveis diferenças), um específico caminho para a modernidade que não segue os movimentos vanguardistas consagrados pela historiografia.

Em 1916, quando Aurélia enviou, pela primeira vez, obras para a *13.ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes*, Columbano Bordalo Pinheiro, então diretor do Museu Nacional de Belas-Artes (e professor na Academia de Belas-Artes, além de pintor consagrado como figura maior da pintura portuguesa da transição do século XIX para o XX) comprou *No atelier* (CR n.º 11), uma das obras-primas de Aurélia. Embora tenha adquirido então um leque amplo de obras de diversos artistas de Lisboa e do Porto (para um museu que tinha acabado de ser reaberto), não deixa de ser surpreendente a inclusão de Aurélia, que era, em Lisboa, uma absoluta desconhecida. Foi, sem dúvida, conquistado pela qualidade da pintura, próxima do tonalismo sombrio que ele próprio praticava, mas talvez também pelo tema, uma autorrepresentação com grande carga dramática. Aurélia encontrava um seu próximo contemporâneo, embora o júri do salão lhe tenha atribuído a Medalha de Segunda Classe, selecionando, para reproduzir no catálogo, não *No atelier*, mas um menos interessante *Cruzeiro (Minho)* (CR n.º 183).

Mas a artista também não foi "contemporânea" dos seus contemporâneos. Por exemplo, numa viagem por vários países europeus, em 1905, depois de encerrar a sua exposição individual, escreveu a Sofia que tinha "o cérebro num rebuliço" com tanta arte que vira. Afirmava que gostou "de Velázquez, Corot e Teniers", mas "em pintura moderna não há nada que preste".

Por outro lado, mesmo nessa década de 1900 em que teve mais reconhecimento, sucesso e atividade, Aurélia nunca se apresentou em exposições fora do Porto, ao contrário de outras pintoras com quem habitualmente expôs, e esta opção, muito defensiva, agravou-se na década de 1910 quando, visivelmente, a sua produção abranda e o destaque crítico quase desaparece. Esta fratura na sua obra é um dos contributos, até agora não evidente, da investigação para este catálogo, embora a ausência de datação deixe sempre uma margem de dúvida. É possível que haja razões externas para esta situação: em primeiro lugar, a morte da mãe em 1910 poderá ter arrastado um agravamento da situação financeira das quatro irmãs solteiras que ali viviam; em segundo lugar, a eventualidade de a saúde de Aurélia ter declinado, não sendo de excluir que tivesse algum tipo de tuberculose, embora a certidão de óbito refira "anemia" como causa de morte.

Há, finalmente, outro aspeto a referir para contextualizarmos o que nos parece ser o encasulamento de Aurélia e, mais uma vez, utiliza-se a problemática da contemporaneidade numa época específica. Para a reflexão atual, é estranho não detetarmos, nem na obra nem na parca correspondência que chegou até nós, os grandes acontecimentos do seu tempo: a crise final da monarquia e a proclamação da República, a Primeira Guerra Mundial ou a epidemia dita "gripe espanhola" parecem não ter afetado aquela comunidade feminil. No entanto, teria relacionamentos sociais importantes através das famílias das irmãs Helena e Estela que se casaram numa burguesia abastada e reconhecida. Menos estranho, mas ainda assim frustrante, é a ausência de qualquer eco que, ao longo da década, marca a emergência dos modernistas na cena artística de Lisboa e do Porto.

Há, de facto, muitos e diversos tempos em cada época e o tempo de Aurélia é o de uma impressionante acronia que nem sequer beneficiou de oportunidades internacionais que os seus irmãos, estabelecidos no Chile e no Brasil, poderiam ter aberto. De facto, depois da época de frequência da Académie Julian fora de Portugal, que haja registo, só participou na *Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, 1922*, no Rio de Janeiro, com dois motivos florais, enviados para a *19.ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes*. No respetivo catálogo, a sua entrada é o n.º 546 e, a seguir ao seu nome, acrescenta-se "Já falecida". Foi premiada com uma Medalha de Prata.

A obra de Aurélia que se apresenta neste catálogo, com 472 entradas, representa um acréscimo considerável em relação aos 260 números do catálogo da *Exposição de Homenagem à Grande Artista D. Aurélia de Souza* de 1936, cujo catálogo era, até agora, a mais importante fonte para o estudo extensivo e documentado da totalidade da produção plástica da artista. Ainda assim, essa totalidade não terá sido atingida,

mesmo considerando o número de obras de que só possuímos reproduções a preto e branco, o que significa que se trata de obras que, no passado, foram reproduzidas, mas que não foram localizadas. Algumas delas são obras muito interessantes que seria importante reencontrar com a sua indispensável materialidade e regimes cromáticos.

O acréscimo de obras inventariadas distribui-se, sem diferenças significativas, entre as principais temáticas que Aurélia trabalhou: retratos e paisagens, dentro dos parâmetros que Maria Aguiar analisa nos seus ensaios neste catálogo e que são predominantemente formatos "portáveis", muitos deles *pochades*, ou seja, possíveis de transportar no bolso do blusão de trabalho. O gosto e o uso continuado de pequenos formatos é uma característica da poética aureliana, só quebrado em retratos das irmãs, da mãe e dela própria nos primeiros anos de 1900, quando também deve ter realizado a grande natureza-morta para o escultor e amigo António Teixeira Lopes (CR n.º 274). Essa opção é coerente com a vida de artista que decidiu ou se conformou em seguir, centrada no ateliê dentro de casa, recriada em recantos especialmente amados e irradiando para o território da Quinta da China e das vistas a partir dela. Por isso, embora as paisagens sejam, em termos quantitativos, a parte mais vasta da sua produção, seria um simplismo considerar Aurélia uma naturalista. É verdade que gostava de pintar (praticamente sem esboços prévios) do natural, movimentando a luz numa miríade de cores onde as formas eclodem com naturalidade. Foi também sensível a aspetos da vida rural aldeã e da beira-mar, mas quase sempre com enfoque não na descrição, mas na expressão, por vezes fragmentada, outras vezes transmutando os motivos em formas poéticas progressivamente esvaídas. Veja-se, por exemplo, *Barcos de Pesca* ou *Barco abandonado* (CR n.º 207 e n.º 208) no que se relaciona com a valorização expressiva do motivo, ou a série das *Medas* que foi possível organizar e em que o motivo termina numa espécie de figura poética em que a "meda" desaparece (CR n.º 185 a n.º 189).

Por outro lado, Aurélia, embora fosse excelente retratista e paisagista, não sentia apetência por juntar os dois temas, não se detendo em particularidades de trajes e práticas etnográficas. O seu interesse eram as cores entrosadas sob efeitos luminosos e, em algumas das suas melhores paisagens, tende para a dissolução dos motivos, como acontece na série das vistas sobre o Areinho (CR n.º 223 a n.º 224), a que se juntam outras paisagens fluviais tomadas em Campanhã (CR n.º 227) ou em Matosinhos (CR n.º 226) e vistas do Douro que foi, depois da casa e das flores, talvez o motivo mais amado de Aurélia.

Assim, a importância quantitativa e qualitativa da paisagem na obra aureliana obrigará os interessados a deixar de identificar a pintora apenas pelos seus autorretratos que, nas últimas décadas, conheceram elevado interesse. Mas a verdade é que os motivos, nas suas melhores realizações, foram sentidos e pintados por ela como

uma espécie de autorrepresentação. Esta afirmação carece de aprofundamento de estudos que este catálogo agora propicia, na sequência da reflexão que nele se propõe em relação à pintura mítica e religiosa e também às naturezas-mortas (ver textos introdutórios das respetivas secções).

As novas direções de pesquisa que a obra de Aurélia continua a suscitar envolvem também a sua abundante retratística que cresceu consideravelmente em relação a inventários anteriores. Ao contrário dos dois artistas do seu tempo com quem a podemos comparar (Columbano e António Carneiro), ela diferencia-se porque os retratos de encomenda são raros e, aliás, nem sempre interessantes, embora haja exceções, como *Dama de chapéu verde* (CR n.º 44), um dos melhores pastéis de Aurélia que a retratada terá recusado. Mesmo os retratos das irmãs e da mãe, tendo qualidade e interesse sociológico incontornável, não são obras de qualidade superior. Onde ela se destaca, e integra a grande produção europeia do seu tempo, é nos retratos em situação, quase sempre no interior da casa — a mãe, as irmãs, as manas Maria Helena e Natália ou a extraordinária menina ruiva que não foi possível identificar —, retratando também atividades domésticas, momentos de leitura ou de descanso que se prolongam no jardim.

Mais do que os motivos materiais, ela retrata poses e expressões, a inocência das crianças que muito amou, a concentração nas tarefas, o desalento dos dias, os cantos escuros, os apontamentos de naturezas-mortas, os adereços muitas vezes encenados e, essencialmente, a luz em corpos de cor urdidos com desenvoltura e subtileza.

Como classificar esta obra extraordinária que está ao nível da melhor pintura que se fez em Portugal na última década do século XIX e na primeira do século XX? Recordando por vezes Columbano, pelo timbrismo irradiante das cores escuras e pelo amor à luz natural nos interiores sombrios das casas, ela é menos convencional do que ele e mais moderna também pelo seu gosto pela luz clara, como acontece, maximamente, em *Menina ruiva de costas* (CR n.º 83) e *À Sombra* (CR n.º 127).

Em relação a António Carneiro, sendo verdade que não há em Aurélia uma intenção de modernidade compositiva e cromática que algumas obras de Carneiro manifestam, no domínio da retratística, Aurélia sobrepõe-se pela intensidade das conversas melodiosas em que se envolveu com os seus principais modelos, especialmente da secção que designámos por *Gente de palmo e meio*.

A sua apetência por retratos em situações informais acaba por contaminar mesmo os exercícios académicos. É o que acontece, por exemplo, com dois rostos femininos, eventualmente de modelos da Académie Julian (CR n.º 377 e n.º 378). As suas particularidades impressionaram a pintora que os pinta como quem estabelece uma conversa, mas, subliminarmente, há também uma autorrepresentação diferida.

E, finalmente, os autorretratos. Sendo a parte da obra de Aurélia mais conhecida e admirada, a investigação realizada não trouxe novidades, apenas a confirmação da excelência deste conjunto único na pintura portuguesa e cuja divulgação internacional deve prosseguir. Mas há um aspeto que interessa salientar: a série dos autorretratos inicia-se em 1889 (CR n.º 1) e as suas peças mais notáveis não vão além de 1902. Logo em 1895, quando frequentava o 5.º ano do curso de Desenho Histórico, mostrou, na *9.ª Exposição d'Arte*, o *Autorretrato com o Laço negro* que intitula *Cabeça de Estudo* (CR n.º 4). Houve destaques críticos muito positivos, impressionados pela originalidade da brilhante estudante, que se exibia a si própria como mulher encenando a sua imensa particularidade. Pode discutir-se se o grande laço é uma marca de humor provocatório ou o símbolo de uma ameaça que estrangularia a sua vontade de afirmação e reconhecimento. Seria talvez as duas coisas simultaneamente, tendo em conta o gosto, manifesto noutras obras, de se mascarar para ser outra, sendo profundamente ela mesma. James Hall apreciou esta ambivalência considerando que "A cabeça, com um corte de cabelo arrapazado, parece deslocada, à deriva no bote salva-vidas que é o laço de seda preta", concluindo que "globalmente existe uma sensação de tragicomédia".[12]

Ao contrário do *Autorretrato do casaco vermelho* (CR n.º 5) — consagrado a partir do seu destaque em *A Arte em Portugal no século XIX* de José-Augusto França, em 1966, mas que na época não teve nenhum destaque crítico —, *Autorretrato com o laço negro* foi, para o pequeno escol de admiradores de Aurélia, a sua celebrada autorrepresentação. A própria artista também deveria gostar especialmente dele, fazendo-se retratar, pelo seu vizinho Aurélio Paz dos Reis, com ele em pano de fundo, bastantes anos mais tarde: mulher burguesa, vestida com elegância, mas em pose algo crispada, ela mostrava, através da pintura, o que também era: rebelde e repentina, sabendo que essa atitude teria um preço elevado. Cito de novo James Hall: "A artista dá a entender que, na década de 1890, também ela — uma mulher solteira de trinta anos e pintora — é uma aberração, pelo menos um bobo de corte", aproximando-a de alguns aspetos da pintura de Velázquez.[13]

Mais de um século depois desta obra admirável, a sua importância tem outro aspeto que importa relevar. Datado com precisão pela data de exposição e a análise crítica que suscitou, ele é mais um elo (sem dúvida o mais consistente) para provar o que considero a maior novidade da investigação realizada para este catálogo. Quando entra na Academia Portuense de Belas-Artes, Aurélia está em posse de todas as suas capacidades pictóricas. Como outro exemplo, pode citar-se *Cabeça de Homem* (CR n.º 55) — realizado quando frequentava o 3.º ano do curso de Pintura Histórica, que a academia resolveu adquirir "como prémio à dita aluna e estímulo aos seus condiscípulos" — ou *Cabeça de Negro* (CR n.º 56) do mesmo ano, exposto na *Exposição d'Arte da Associação Católica do Porto*. Aurélia fará outros quadros tão sofisticados

12 Hall, James, "Aurélia de Souza: Silêncio e Eloquência", in *Vida e Segredo. Aurélia de Souza 1866–1922*, catálogo da exposição comissariada por Maria João Lello Ortigão de Oliveira, Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, 2022, p. 36.

13 *Idem, ibidem*.

quanto estes, mas manejando os mesmos recursos que dominava com rara mestria, parece que desde sempre. Veja-se também os excecionais estudos sobre modelo (CR n.º 64 a n.º 68).

Não sabemos o que ela aprendeu com as aulas particulares em casa que lhe foram ministradas pelo pintor Caetano Moreira da Costa Lima. O que parece evidente é que a possibilidade de realizar uma formação académica que lhe abria o exercício de uma profissão fez eclodir uma espantosa vocação que, quase imediatamente, se apresenta plena e seguríssima.

Até 1905, quando realizou a sua única exposição individual, Aurélia ampliou e multiplicou os seus dons naturais que, inscritos numa personalidade tão firme quanto secreta, propõem uma estética de grande liberdade, mas de matriz conservadora. Na já citada carta à sua irmã Sofia, escrita durante a sua viagem por várias cidades europeias (Marselha, Veneza, Génova e Liège, onde visitou a exposição universal) em 1905, ela é crítica em relação "à arte moderna" e enaltece Velázquez, Corot e Teniers, pintores que, como ela, não têm inserção estilística no tempo que lhes foi dado viver. Creio que prezava a sólida formação académica e, a partir dela, sentir-se-ia subjugada pela força monumental dos retratos de Velázquez, pela doçura das paisagens de Corot, sólidas e etéreas, e pelo amor às coisas e à vida sem história dos interiores flamengos de Teniers. Não foi nem académica, nem naturalista, nem deliberadamente simbolista, mas moderna em nome próprio: considerava a pintura um território de invenção das coisas e das gentes através da sua artificiosa representação que descreve, não para imobilizar a vida, mas para lhe permitir a transcendência. Este trânsito estético tanto pode encarnar no grande laço negro que lhe ornamenta o pescoço, e quase a estrangula, como nos fundos de algumas obras onde se inscrevem outras obras que se haviam colado às paredes da casa da Quinta da China. Parecia então que nunca de lá poderiam sair, de tal forma esses palimpsestos luminosos respiram num fôlego conjunto.

A modernidade em nome próprio de Aurélia percorre toda a sua obra (não necessariamente todas as suas obras), mas tem o seu cerne expressivo nos autorretratos. Depois de provocatoriamente se expor com um símbolo desmesurado do seu estatuto de pintora-mulher, que quase ofusca o próprio rosto, cinco anos mais tarde, talvez nos últimos meses da estadia parisiense, ela exibe-se como ícone no celebrado *Autorretrato do casaco vermelho* (CR n.º 5). Ao contrário daquele, nunca terá sido exibido antes da exposição de homenagem em 1936, mantendo intacta a sua capacidade de choque: secreta, retraída, convencional, mas capaz de se apresentar com confortável casaco vermelho, Aurélia mostra-se escondendo-se, definitivamente sonhadora, fazendo-nos pressentir, naquele rosto imóvel e naquela gola subida, a anulação do corpo. A poderosa simetria da pintura é uma autoexigência de contenção,

proclamando que a sua condição de mulher-pintora seria vivida em solidão. Em vez do desafio dos anos da Escola de Belas-Artes, ela declara agora que a sua arte será resolvida de si para si, sugerindo que, em Paris e na Académie Julien, nada de fundamental lhe acontecera.

No entanto, foi nesse período, e em situação de exigência académica, que ela realizou um dos conjuntos mais fulgurantes do seu trabalho que só recentemente começou a ser valorizado e que, neste catálogo, está inventariado e estudado na secção *Mitos e Temas Religiosos*. Da diversidade de obras que a integram (pinturas e desenhos), interessa aqui destacar *Visitação* (CR n.º 315) e *Jezebel devorada pelos cães* (CR n.º 316), pequenas composições que, em termos das convenções do ensino, são esboços e não obras acabadas. Em ambas, Aurélia trata com extrema particularidade as narrativas bíblicas que, na primeira, atinge a heterodoxia absoluta: Nossa Senhora é, na verdade, o Anjo da Anunciação e Santa Isabel é uma idosa humilde, talvez uma criada, decorrendo a cena num canto do ateliê com uma luz intensa e irreal. Mas também *Jezebel* tem uma inaudita marca de particularidade, mesmo na obra aureliana, pela crueza da cena enquadrada por planos de cor quase abstratos.

Há, nestas duas pinturas, a assunção complexa do estatuto da mulher, sobrepondo às iconografias tipificadas uma estranha liberdade reivindicativa. Questiona a História e o Cristianismo elaborados e pintados por homens, contrapondo-lhe não alternativas, mas movimentos de sensibilidade desviantes.

Realizadas em Paris, há duas outras obras que reforçam a minha atual convicção de que, na primeira fase da sua carreira, sensivelmente até 1905, Aurélia se constrói como pintora exercendo sobre si própria um dramático percurso de autoindagação. Refiro-me a *Tombeau fermé à la douleur* (CR n.º 324) e *Dia de Finados* (CR n.º 314) em que, com resoluções plásticas diversas, a artista adota uma estética simbolista para sugerir a profunda solidão de uma mulher enlutada. Esguia e quotidiana num dos casos, espectral e expressionista noutro, ambas manifestam a dor da perda e uma emocionada solidão. A autora dissemina-se nestas histórias sem narrativa, captadas numa espécie de acronia própria da estética simbolista de que se aproxima. Em relação ao corpo fora do cânone de *Tombeau…*, recorda-se duas outras pinturas, uma sem qualquer documentação de enquadramento (CR n.º 118), outra que não foi possível localizar na investigação para este catálogo (CR n.º 152).

Dois anos depois, por volta de 1902, Aurélia continua a indagar-se, mas volta ao autorretrato. Refiro-me a *Santo António* (CR n.º 6), obra realizada no período mais produtivo da sua carreira, acompanhado de reconhecimento crítico assinalável na imprensa escrita do Porto. Foi então que realizou o conjunto dos seus maiores formatos, todos de retratos de sua mãe e das irmãs, além desta obra enigmática, mais feminista e provocatória do que *Autorretrato com o laço negro*, e excecionalmente

documentada por duas notáveis fotografias preparatórias que têm sido consideradas também autorretratos. A narrativa familiar de que Aurélia salientou, na obra, a coincidência da data de celebração do santo com a do seu próprio aniversário é verosímil, embora atire para um inaudito a provocação de uma mulher se autorrepresentar como homem e santo.

Deve admitir-se que Aurélia foi tocada pelo escândalo provocado por *Ecce Homo* de António Carneiro, encomenda da Misericórdia do Porto que foi recusada por não cumprir o rigor iconográfico canónico, mas certamente também por se tratar de um velado autorretrato. Este será caso único em que Aurélia dialoga com um pintor seu contemporâneo que certamente admirava, embora seja oportuno referir que a androginia foi um ideal simbolista, como realça James Hall.[14] O tema não parece ter nenhuma outra formulação epocal na pintura portuguesa e permitiu a Aurélia ir mais longe do que Carneiro, porque não só não ilude que está a fazer um autorretrato, como naturaliza a transferência de sexo. Nunca terá exposto a pintura durante a sua vida, legando ao futuro a reflexão sobre a sua razão de ser. Segundo o mesmo autor que tenho vindo a seguir, "Aurélia de Souza vestiu-se com as roupas de monge para pregar um sermão. A imagem mantém em silêncio o tema do sermão, mas podemos supor que terá a ver com a arte, as mulheres, a identidade, o travestismo, a religião e a imaginação artística".[15] Esta enumeração, com conceitos contemporâneos, toca os grandes temas aurelianos que ela manejou em caleidoscópio. Refira-se finalmente que James Hall, o único historiador de arte estrangeiro que se debruçou sobre a obra de Aurélia, refere, plasticamente, uma afinidade de Aurélia em relação a James Whistler, pelo timbrismo sombrio dos castanhos e negros utilizados que recordam também outra obra fundamental de Aurélia: *Retrato da mãe da artista* (CR n.º 12). As afinidades detetadas, que, no caso do retrato da mãe, se alargam à composição,[16] sugerem, com grande plausibilidade, que Aurélia conheceu a obra deste artista simbolista mas, até agora, não foi encontrada documentação de apoio.

A série de autorretratos termina com uma das obras-primas de Aurélia, *No atelier* (CR n.º 11) que, como já afirmei, será a sua primeira obra a chegar a Lisboa, adquirida por Columbano Bordalo Pinheiro para o Museu Nacional de Arte Contemporânea. Mas a identificação da luminosa pintura a pastel que ocupa o cavalete (*Glicínias*, CR n.º 139),[17] realizada possivelmente por volta de 1905 — quando Aurélia regista Maria Helena em diversas pinturas, a prima adotada que talvez esteja aqui representada —, justifica que se considere que *No atelier* terá sido realizado nesses anos.

No entanto, o sentido do quadro mantém-se: enquadrada por dois dos seus autorretratos suspensos na parede, a pintora é uma mancha de castanho difuso, com o corpo, pesadamente vestido, inscrito nas manchas pouco iluminadas do canto do ateliê. Em vez da luz natural, há a luz pictórica da paisagem da quinta acabada de

14 Hall, *op. cit*. n. 11, p. 38.
15 *Idem*.
16 Ver Silva, Raquel Henriques da, "Retrato da Mãe da Artista", in *Aurélia de Souza*, Lisboa, Inapa, 1992, p. 44.
17 Ver Komissarova, Elena, "No atelier", in *Vida e Segredo. Aurélia de Souza 1866–1922*, catálogo da exposição comissariada por Maria João Lello Ortigão de Oliveira, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 2022, pp. 23–29.

pintar onde a criança brinca. A pintora assume a figura da melancolia, a menos que tenha adormecido e então vagueie na intimidade do sonho. Uma impressão de desistência e de infinita tristeza ecoa naquela atmosfera povoada de imagens de si mesma.

Aurélia teria então ainda anos de trabalho pela frente e, por isso, pode admitir-se que, mais uma vez, ela estaria a representar e a mascarar-se, o que sempre gostou de fazer: uma espécie de existência heteronímica que, como aconteceu ao seu contemporâneo Fernando Pessoa, nunca acalmou uma profunda angústia existencial.

No cerne desse sofrimento, vivido em pintura, reside a convicção de que o seu estatuto de mulher criava uma impossibilidade ao reconhecimento do seu direito a uma carreira em pé de igualdade com os artistas homens. Confrontou essa situação indigna com corajosa provocação, mas nunca se sentiu vitoriosa. Neste confronto, radical como não houve outro na pintura em Portugal, reside a modernidade de Aurélia de Souza: ela criou uma realidade paralela ao mundo onde não lhe deram lugar, dotando de uma intensidade única os sítios e as gentes que povoam as suas telas.

Como método de trabalho, Aurélia usou com frequência a fotografia. Este recurso era muito difundido entre os artistas, não significando, na maior parte dos casos, nenhum interesse específico próprio pela fotografia, antes um meio expedito de evitar longas poses aos modelos, no caso dos retratos, ou a permanência prolongada no exterior, no caso das paisagens.

Neste contexto, em que a fotografia era utilitária, Aurélia foi mais uma vez diferente. Infelizmente, não foi possível inventariar nem estudar as fotografias por ela realizadas e, por isso, ao contrário do que desejava a equipa autoral deste catálogo, decidiu-se não criar uma secção dedicada à fotografia. As que se conhecem foram divulgadas, pela primeira vez, por Maria João Lello Ortigão de Oliveira na sua tese de doutoramento publicada em 2006.[18] Em 2022, esse conjunto, com pequenas diferenças, foi republicado no catálogo da exposição *Vida e Segredo. Aurélia de Souza 1866–1922*, comissariada pela mesma autora. Segundo as memórias familiares, transmitidas oralmente, havia na casa uma câmara escura para a revelação das fotografias, facto que, no entanto, não foi possível confirmar. Quanto às máquinas fotográficas, elas terão sido adquiridas já no início do século XX, conforme a opinião de Maria do Carmo Serén no texto que escreveu para este catálogo.

Os casos mais interessantes desse excecional acervo são os dois autorretratos preparatórios de *Santo António* (CR n.º 6). Embora sem certeza absoluta, é muito plausível que Aurélia se tenha fotografado a ela mesma. Terá recorrido à economia feminil da casa para costurar a veste franciscana e, já vestida de Santo António, encenou, em duas provas fotográficas, a posição das mãos, componente marcante da obra cujo ensaio preparatório existe também em pintura (CR n.º 10). O enquadramento da

18 Ver nota 2. O apêndice fotográfico que aqui utilizo ocupa as páginas 437 a 445.

fotografia é despojado, acentuando a fragilidade do corpo da pintora que, na pintura, se tornará mais monumental, característica reforçada pela escolha da postura das mãos, em prece e não em sermão.

Dois outros autorretratos são igualmente inesquecíveis, mas não têm articulação direta com a pintura. Aurélia é então mais nova e tem o cabelo comprido que solta sobre o peito. Vestida com uma túnica branca, braços caídos e rosto voltado para cima, parece representar uma tragédia grega. A pose difere ligeiramente entre as duas fotografias, para, tal como acontece com *Santo António*, haver uma escolha para a pintura que foi ou não realizada. Poderá relacionar-se com estudos para *Maria Madalena* (CR n.º 308), todavia sem evidente articulação. Mas há uma pequena pintura (CR n.º 149) que representa uma jovem mulher, vestida com túnica até aos pés, contemplando o Areinho, encostada ao murete da Quinta da China e de costas para nós. Os valores estéticos da fotografia e da pintura são substancialmente diferentes, mas ambas permitem penetrar na ambiência daquela comunidade de mulheres, captadas, como atrizes ou figurantes, pelo frémito da imaginação de Aurélia, ela própria elo vital da história que assim se elaborava.

Grande apaixonada pelas particularidades dos rostos e dos corpos, Aurélia compreendeu, com génio e intuição, a autonomia da fotografia, cristalizando mecanicamente o que na pintura era penosa construção. No entanto, percebe-se, em alguns casos, a encenação da pose, dispondo os modelos com um ecrã branco por detrás e submetendo-os a orientações de desempenho. Sob este aspeto, vale a pena distinguir as fotografias de uma rapariga da quinta, pés descalços e rosto inexpressivo, em corpo inteiro e, noutro recanto da casa, sentada em meio corpo, com a câmara a captar a expressão pesada de uma menina sem infância. Outra fotografia antológica é a de duas mulheres jovens, talvez irmãs, que posam, valorizando o que nelas é igual (o traje, as joias, o penteado) e as subtis diferenças que suportam a identidade.[19] É impossível não se relacionar esta estética austera com a composição de muitos retratos pintados, empenhados no mesmo exercício de dar fala a narrativas quotidianas tingidas de anonimato.

Do acervo fotográfico atribuído a Aurélia de Souza, há ainda fotografias das irmãs ou de Maria Helena que registam também, com acentuada mobilidade da máquina, os recantos da casa tantas vezes pintados. No exterior, surgem as profissões ambulantes, do amolador ou da vendedora de castanhas e ainda, com um enquadramento extraordinariamente moderno, o pobre que aguarda a esmola regular. Dentro de casa, num espaço de transição, há uma fotografia de grande interesse documental: um carpinteiro, vestido a rigor, prepara a grade de uma pintura, sentado num estrado baixo onde se dispõem os seus instrumentos de trabalho e também, no canto inferior, o estojo da máquina fotográfica que a fotógrafa estava a usar, gerando assim uma conivência entre as duas tarefas a decorrer e os seus atores. Não vemos a fotógrafa,

19 Ver Maria João Lello Ortigão de Oliveira, *Vida e Segredo. Aurélia de Souza 1866-1922*, catálogo da exposição. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 2022, pp. 47 e 52 e Maria João Lello Ortigão de Oliveira, *Aurélia de Sousa em contexto: a cultura artística no fim de século*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006, p. 437.

mas ela é olhada não só pelo carpinteiro que ergue os olhos para ela, como por outro homem que espreita a cena no umbral de uma porta.[20]

Outras fotografias são exercícios essencialmente plásticos: de claro escuro, sobretudo nos interiores, mas também um jogo de contraste mais cru ao ar livre como acontece na fotografia das duas irmãs, Maria Helena e Natália, sentadas num banco de jardim com amplo chapéu de sol. O motivo foi o ponto de partida de uma pintura que não foi possível localizar (CR n.º 31). Correspondências idênticas existem entre a fotografia de uma meda e a respetiva pintura (CR n.º 188). Ou entre o Areinho captado no limite da quinta e uma das diversas pinturas dessa temática (CR n.º 223) ou, finalmente, entre a fotografia da rede de descanso no jardim com uma menina sentada e as várias pinturas relacionadas com *À sombra* (CR n.º 120).[21]

Este acervo cativante que, da mão de Aurélia, talvez inclua algumas das fotografias do grupo familiar no exterior (CR p. 115), permite confirmar o empenho da pintora na invenção de imagens como meio de autoconhecimento. Ela não ignorava os reptos e conhecimentos acumulados do exterior, mas a sua obra materializa-se quase sempre a partir do território protegido da casa e da quinta.

Na fase final da elaboração deste Catálogo, o MNSR adquiriu o espólio fotográfico de Aurélia de Souza que acabei de evocar, através de um reduzido número de fotografias até agora conhecido. Abrir-se-á agora um novo e esperançoso domínio de trabalho que ajudará a compreender obscuridades que permanecem na obra da artista e eventualmente abrir outras. Mas, sendo uma peça duma totalidade que não foi esgotada, o Catálogo é um importante contributo para o aprofundamento dos estudos aurelianos e, numa perpectiva mais ampla, para a história da arte em Portugal, nomeadamente no que toca à elaboração de indispensáveis instrumentos de trabalho como são os catálogos integrais.

20 Maria João Lello Ortigão de Oliveira, *Aurélia de Sousa em contexto: a cultura artística no fim de século*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006, p. 442.
21 *Idem*, pp. 441 e 445

AURÉLIA DE SOUZA

CATÁLOGO RAISONNÉ

CATÁLOGO

AURÉLIA DE SOUZA

01

AUTORRETRATOS

Da obra completa de Aurélia de Souza, que ultrapassa as quatrocentas peças reunidas neste catálogo, os onze autorretratos que foi possível inventariar constituem uma série (relativamente) pouco numerosa.

Porém, a importância deste núcleo na obra da pintora portuense justifica plenamente a sua escolha para a abertura deste catálogo no seu capítulo inicial, já que permite captar a autora na plenitude da sua intensa autointerrogação. Nestas onze obras, quase todas ocultas dos seus contemporâneos durante a vida da artista, a pergunta "Quem sou eu?" – como questão identitária ou filosófica – é respondida através de uma fórmula plástica impressionante.

Esta secção foi organizada segundo a ordem cronológica mais aproximada (visto que Aurélia de Souza raramente datava as suas obras), começando pelo seu primeiro autorretrato conhecido e o único datado: o *Autorretrato enquanto jovem*, de 1889 (CR n.º 1).

Seguem-se obras criadas ao longo de três décadas, com uma ordem baseada em provas documentais e nos diferentes tipos de assinaturas utilizadas pela artista durante a sua carreira. Embora a vida de Aurélia tenha sido subitamente interrompida antes dos 56 anos e a passagem do tempo não tenha alterado muito os traços do seu rosto, as opções cronológicas foram intuitivas e, sempre que possível, baseadas em fotografias da artista.

A decisão de encerrar a secção com uma pintura tardia, que poderia integrar o núcleo dos *Interiores,* baseia-se na convicção de que esta obra complexa apresenta características ambivalentes. Referimo-nos à ideia, manifestada pela primeira vez em 1992 por Raquel Henriques da Silva,[1] de que a figura prostrada neste espaço particular (o ateliê da pintora, várias vezes representado noutras telas) e rodeada de imagens (que são citações das suas obras) é a própria artista.

Refletindo sobre os autorretratos de Aurélia de Souza, refira-se a observação de Omar Calabrese sobre a especificidade da autorretratística feminina,[2] nomeadamente o facto de a maioria das mulheres-artistas se dedicar a este género, principalmente no período inicial das suas careiras.[3] Subscrevendo esta tese, concordamos que os autorretratos mais emblemáticos e mais expostos desta pintora foram, de facto, criados na primeira década da sua carreira.[4]

Em primeiro lugar, podemos falar de uma impressionante *tríade* de imagens identitárias realizadas ao longo de cerca de sete anos: a primeira, *Autorretrato com o laço negro*, c.1895 (CR n.º 4), executada com indiscutível mestria quando Aurélia ainda não tinha completado o 2.º ano da Academia Portuense de Belas-Artes;[5] a segunda, a sua obra-prima de 1900, *Autorretrato do casaco vermelho* (CR n.º 5), realizada durante a sua estadia em Paris; e a terceira e última obra da série, a surpreendente *Santo-António (Autorretrato)*, c.1902 (CR n.º 6), criada pouco tempo depois de a pintora completar os estudos na Académie Julian.

Ao mesmo tempo, apercebemo-nos de que o seu intenso estudo do *eu* – realizado neste género de natureza narcisista, mas também introspetivo-confessional, refletindo esta ambiguidade e passando por várias formas de autoapresentação, autointerpretação e autointerrogação – acaba por se inverter na prática do retrato, que tanto a ocupou.

Percebe-se, então, que a artista observa e retrata os seus modelos de uma forma predominantemente empática, absorvendo-os e dissolvendo-se neles. Neste sentido, compreendemos que a sua prática de autoapresentação continua ao longo de toda a sua vida artística.

De certo modo, a autorretratística aureliana é também continuada por uma série de imagens fotográficas autorrepresentativas realizadas pela pintora, também ela uma excelente fotógrafa.[6] Estabelece-se assim um equilíbrio entre um período inicial, marcado pela realização de vários autorretratos num intervalo de tempo relativamente curto, e a última década da sua vida, quando o seu ritmo criativo parece ter abrandado.

Em termos da variedade de técnicas usadas, a secção *Autorretratos* reflete a predileção geral da artista por trabalhar em óleo, principalmente sobre tela. Em todo o caso, nesta secção, destacam-se também uma obra executada numa técnica bastante rara na produção aureliana – um óleo sobre barro, *Autorretrato com uma blusa com riscos* (CR n.º 2) – e uma obra em pastel, *Autorretrato com a blusa azul* (CR n.º 7), técnica que se encontrará nas restantes secções do catálogo.

Em termos de tipologia, nesta série, há várias formas de retrato clássico (imagens do rosto, busto e figura em corpo inteiro). Consideraram-se também obras que celebram uma antiga tradição iconográfica segundo a qual a imagem das mãos está incorporada no conceito do retrato *A Mão da Artista* (CR n.º 9) e *Estudo (Mãos da Artista)* (CR n.º 10).

A obra *No atelier* encerra a série de onze autorretratos, combinando as características de um retrato (autorretrato) com uma cena quotidiana complementada por autocitações. Celebramos, assim, a *abertura*[7] de toda a obra da artista portuense, obtendo uma espécie de chave de acesso ao universo aureliano.

Elena Komissarova

1 Silva, Raquel Henriques da, *Aurélia de Souza*, Lisboa, Edições Inapa, 1992, p. 78.

2 Calabrese, Omar, *Artists' Self-portraits*, Nova Iorque – Londres, Abbeville Press Publishers, 2006.

3 *Idem*, p. 216.

4 Embora, com exceção do primeiro autorretrato que pode realmente ser considerado "juvenil", a excelência de execução se encontre em todas as primeiras obras deste catálogo.

5 Saliente-se que, num período cronologicamente muito próximo (c.1895), foi criado um outro autorretrato (*Com a Gola Branca*), obra de inquestionável mestria.

6 A propósito desta atividade, Maria João Lello Ortigão de Oliveira refere: "Se, num início, a fotografia surgia como um prolegómeno para a pintura, depressa se tornou veículo autónomo de afirmação criadora" (2006: 481).

7 Entendida como uma introdução a toda a obra da artista que, sendo parte integral desta, introduz a atmosfera que se seguirá e contém toda a sua essência.

1. *Autorretrato enquanto jovem / Autorretrato* 1889



Óleo sobre cartão, 31,8 × 20,3 cm
Ass. e dat. no canto inferior esquerdo: *Arl.ª Souza 89*
Coleção Inês Andresen Castro Henriques

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1973 – n.º 2 (2 vezes).

PROVENIÊNCIA:

Depois de 1922, pertenceu a Olinda Andresen (vizinha e amiga da família Souza).

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 26 (título: *Autorretrato*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 39 (título: *Autorretrato*), reprod. a cor, p. 177;
Porto, 2022, n.º 84 (título: *Autorretrato*), reprod. a cor, p. 134.

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título proposto, da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo, fundamenta-se em critérios descritivos, visando distinguir os diversos autorretratos. Este aparece no segundo plano, pelo menos, de duas outras pinturas aurelianas que representam os interiores da Quinta da China: *Interior com Fiandeira* e *No Atelier* (CR n.º 108 e n.º 11).



Interior com fiandeira (CR n.º 108) pormenor



No atelier (CR n.º 11), pormenor



Cabeça de estudo (CR n.º 72)

Há características semelhantes no tratamento do rosto deste autorretrato e do modelo da tela de 1895 (*Cabeça de estudo*, CR n.º 72). Este pormenor revela uma peculiar característica de Aurélia de Souza: a profunda empatia com os seus modelos.

Joaquim Costa, seu contemporâneo, foi o primeiro a salientá-la: "Os melhores retratos que pintou, quando não são a sua própria fisionomia a revelar a estranha dramatização da sua alma, representam quase sempre o estudo e a fixação de figuras profundamente amadas" (Costa, 1937, p. 79).

2. *Autorretrato com blusa às riscas*

Óleo sobre barro/prato em cerâmica, diâm. 31,5 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção Pedro Aguiar Branco

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1973 (n.º ilegível);
Etiqueta manuscrita, colada no verso, "Pertence a Maria Emília Caiado Ribeiro Graça".

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Helena Caiado da Silva Pereira;
Foi transacionada por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S.A., em Lisboa, no leilão n.º 116, lote n.º 80.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 28 (título: *Autorretrato*);
Lisboa, 2021 (sem título *(Autorretrato)*), reprod. a cor, p. 318.



3. *Autorretrato da gola branca / Autorretrato* c. 1895

Óleo sobre papel, 34 × 24,1 cm
Ass. no canto superior direito: *aurélia Souza*
N. dat.
Coleção José Caiado de Sousa

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1973 – n.º 28 e 2005 – n.º 312.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção José Caiado de Sousa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 29 (título: *Autorretrato*), reprod. a p. b.;
Porto, 1992, n.º 1 (título: *Autorretrato*);
Caldas da Rainha, 2005, n.º 312;
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 40 (título: *Autorretrato*), reprod. a cor, p. 178;
Lisboa, 2021 (título: *Autorretrato*), reprod. a cor, p. 43;
Porto, 2022, n.º 85 (título: *Autorretrato*), reprod. a cor, p. 135.

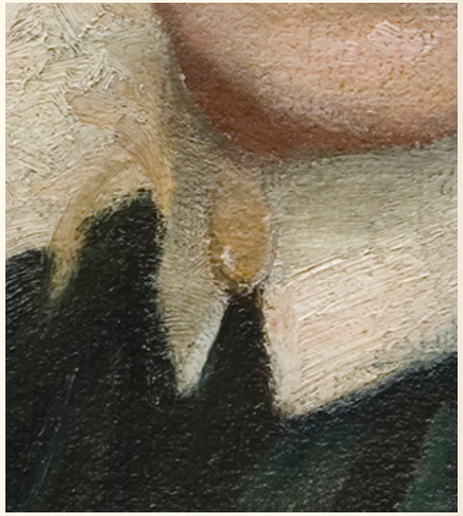
BIBLIOGRAFIA:

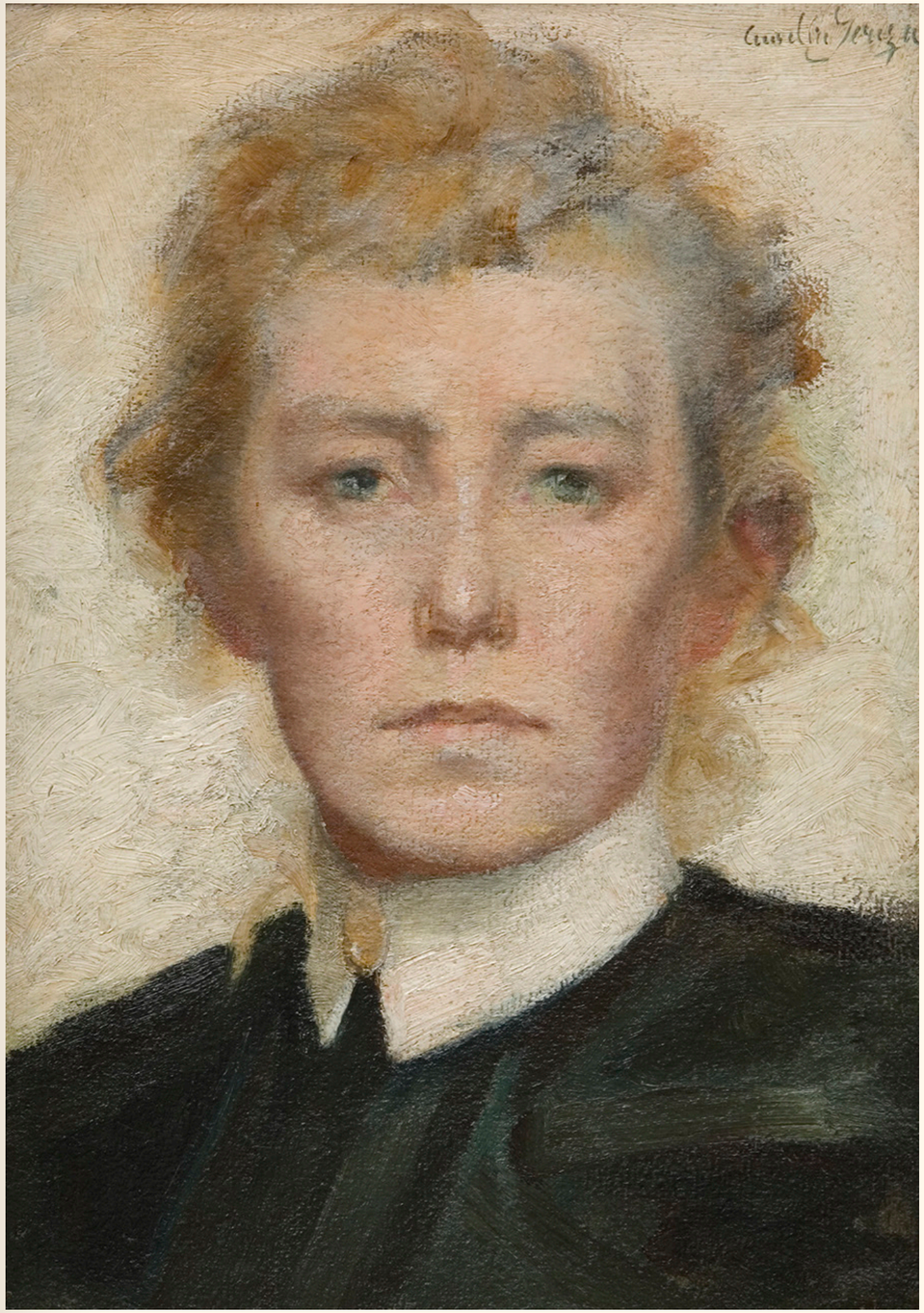
Silva, 1992, reprod. a cor, p. 31;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 395 e na capa do livro;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 37;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 313.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na monografia de Oliveira de 2006, na qual a extensão "da gola branca" aparece pela primeira vez. Embora não datada, considera-se que esta pintura foi realizada nos primeiros anos de frequência da Academia Portuense de Belas-Artes.

O alfinete/pregadeira é provavelmente o mesmo acessório que aparece em (pelo menos) dois outros autorretratos: *Autorretrato do casaco vermelho* e *Autorretrato com alfinete de âmbar* (CR n.º 5 e n.º 9).





4. *Cabeça de Estudo / Autorretrato com o laço negro* 1895

Óleo sobre tela, 67,5 × 47,5 cm
Ass. no canto inferior direito: *aurélia Souza*
N. dat.
Coleção José Caiado de Sousa.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 1, 1973 – n.º 143 e 1994 – n.º 31.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena Caiado de Souza;
1973 – Coleção José Caiado de Sousa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1895, n.º 122 (título: *Cabeça de Estudo*);
Porto, 1936, n.º 1 (título: *Autorretrato*), capa do catálogo;
Porto, 1973, n.º 31 (título: *Autorretrato*), capa do catálogo;
Porto, 1992, n.º 2 (título: *Autorretrato*);
Lisboa, 1994, n.º 31 (título: *Autorretrato*), reprod. a cor, p. 108;
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 42 (título: *Autorretrato do laço*), capa do catálogo;
Lisboa, 2021 (título: *Autorretrato com o Laço Negro*), reprod. a cor, p. 41;
Porto, 2022, n.º 80 (título: *Autorretrato*), reprod. a cor, p. 130.

BIBLIOGRAFIA:

Costa, 1937, reprod. a p. b. (capa);
Lopes, 1939, reprod. a p. b., p. 81;
Silva, 1992, reprod. a cor, p. 33;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 396;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 39;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 18.

OBSERVAÇÕES:

A pintora tinha 29 anos quando realizou esta pintura e encontrava-se a frequentar o 5.º ano do curso de Desenho Histórico na Academia Portuense. A obra foi exposta na *9.ª Exposição d'Arte*, promovida pelo Centro Artístico Portuense, com o título *Cabeça de estudo*. Esta identificação inequívoca advém de duas críticas da época: uma de José de Figueiredo, publicada no jornal *Novidades* de 18 de dezembro de 1895: "A *Cabeça de estudo* (122) exposta pela sra. D. Amélia de Sousa*, (...) é o retrato da artista feito por ella mesma; instante supremo de dôr, de desespero, ali fixado n'uma intensidade admirável" (Figueiredo, 1895); outra, mais esclarecedora, de Ruy de Almedina na revista *A Arte*: "Aurélia de Sousa – O talento de braço-dado com a audácia. Expõe uma cabeça de estudo (a sua própria cabeça) que é duma factura bella, com seus longes de columbanianismo. É um trabalho que honra a modesta alumna da nossa Academia e que, sem desdouro, um consagrado poderia assignar. Um defeito apenas: o laço que tem no pescoço dá a impressão de quase a estrangular" (Almedina, 1895).

Do conjunto dos autorretratos de Aurélia de Souza, este terá sido o único exposto durante a sua vida. Aparece também reproduzido no segundo plano da pintura *No Atelier* (CR n.º 11) e foi escolhido para estar a seu lado na sua fotografia realizada por Aurélio da Paz dos Reis, seu amigo e vizinho.

* Em diversos textos da época, o nome de Aurélia de Souza surge erradamente como "Amélia".





Aurélio da Paz dos Reis (1862–1931), *Retrato de Aurélia de Souza*
Reprodução fotográfica do negativo do vidro original
Centro Português de Fotografia PT/CPF/APR/8908

Na exposição póstuma no Palácio de Cristal, no Porto, em 1936, a obra *Autorretrato com o laço negro*, sendo a n.º 1 da exposição, foi escolhida para a capa do catálogo por parte dos organizadores do evento que a destacaram também no espaço expositivo, apresentando-a sobre cavalete.



Capa do catálogo da exposição de 1936
Arquivo MNSR



Aspeto da exposição de Homenagem Póstuma (...), 1936, pormenor.
CMP/MdP – CMOS, cota PTG_0411

5. *Autorretrato / Autorretrato do casaco vermelho* c. 1900

Óleo sobre tela, 45,6 × 36,3 cm
N. ass.
N. dat.
MNSR, n.º inv. 878 Pin (título: *Autorretrato*)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, a inscrição "Feito em Paris", a lápis, numa caligrafia que não é da pintora.

PROVENIÊNCIA:

Esta obra não se encontra datada e não consta na descrição da oferta que Aurélia e Sofia Martins de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes, em 1906, mais tarde transferida para o Museu Portuense, hoje Museu Nacional Soares dos Reis (Aguiar, vol. 2, p. 209). Mas, pelo menos em 1936, já pertencia a este museu.



EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 238 (título: *Auto-retrato*);
Porto, 1946 (título: *Auto-retrato*), reprod. a p. b., p. 73;
Porto, 1973, n.º 28 (título: *Auto-retrato*), reprod. a p. b.;
Lisboa, 1983, n.º 47;
Macau, 1986, n.º 47 (título: *Auto-retrato*);
Paris, 1987, n.º 248 (título: *Auto-retrato*),
reprod. a cor, p. 269;
Lisboa, 1988, n.º 232 (título: *Auto-retrato*),
reprod. a cor, p. 287;
Porto, 1992, n.º 6 (título: *Auto-retrato*);
Lisboa, 1994, n.º 30 (título: *Auto-retrato*),
reprod. a cor, p. 107;
Porto, 1996, n.º 218 (título: *Auto-retrato*),
reprod. a cor, p. 209;
Londres/Nova Iorque, 2000, n.º 274 (título: *Self-Portrait*),
reprod. a cor, p. 341;
Lisboa, 2018, n.º 113 (título: *Autorretrato*),
reprod. a cor, p. 260;
Lisboa, 2021 e Tours, 2022 (título: *Autorretrato*),
reprod. a cor, p. 39;
Porto, 2022, n.º 78 (título: *Autorretrato*),
reprod. a cor, p. 128.

BIBLIOGRAFIA:

Figueiredo, 1964, reprod. a p. b., p. 29;
França, 1966, reprod. a cor, p. 160;
França, 1981, reprod. a p. b., p. 81;
Matos, 1983, p. 33;
Matias, 1987, reprod. a cor;
Silva, 1992, reprod. a cor, p. 41;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 398;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 40;
Sardo, 2011, reprod. a cor (capa);
Aguiar, 2012, reprod. a cor, p. 209;
Franco, 2018, reprod. a cor, p. 280.

OBSERVAÇÕES:

A atribuição deste trabalho ao período francês baseia-se na inscrição no verso da tela e na datação sugerida pela primeira vez por José-Augusto França.

A extensão descritiva do título "do Casaco Vermelho" apareceu pela primeira vez na monografia de Oliveira de 2006.

Numa seleção de Julian Bell para o livro *500 Self-Portraits,* editado em 2000, em Londres, esta tela foi considerada um dos quinhentos melhores autorretratos da pintura mundial (*500 Self-Portraits*, Londres: Phaidon, 2000, p. 354).

Como já mencionado, o alfinete/pregadeira, presumivelmente em âmbar, um acessório que aparece em dois outros autorretratos (*da gola branca* e *com alfinete*, CR n.º 2 e n.º 7) é agora ligeiramente aumentado e visto de um ângulo diferente, enfatizando o seu papel nesta pintura onde cada detalhe é significativo.

Esta obra-prima de Aurélia de Souza esteve presente na exposição de 1936, ainda que sem grande destaque, como atesta este pormenor da fotografia.



Aspeto da exposição de Homenagem Póstuma (...), 1936, pormenor.
Reprodução digital a partir do negativo de película original
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0002

6. *Santo António – Porto / Santo-António (Autorretrato)*

Óleo sobre tela, 190,8 × 100,5 cm
Ass. no canto inferior direito: *a s*
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0117

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Inicialmente, a assinatura foi feita no canto inferior esquerdo (com as mesmas iniciais), mas foi recoberta com tinta;
Etiquetas das exposições de 1973 – n.º 8, Casa Tait 1992 – n.º 9 e 1994;
Etiqueta manuscrita, *913 S.*

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena Caiado de Sousa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 13 (título: *Santo António – Porto*);
Porto, 1973, n.º 34 (título: *Santo António*);
Porto, 1984, n.º 9 (título: *Santo António*);
Porto, 1992, n.º 3 (título: *Santo António*), capa/folheto;
Lisboa, 1994, n.º 29 (título: *Santo António*),
reprod. a cor, p. 105;
Porto, 1996, n.º 3 (título: *Santo António*),
reprod. a cor, p. 21;
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 44 (título: *Santo António*),
reprod. a cor, p. 185;
Lisboa, 2018, n.º 104 (título: *Santo António*);
Lisboa, 2021 (título: *Santo-António (Autorretrato)*),
reprod. a cor, p. 40;
Porto, 2022, n.º 93 (título: *Santo-António*),
reprod. a cor, p. 143.

BIBLIOGRAFIA:

Costa, 1936, reprod. a p. b., p. 64;
Lopes, 1939, reprod. a p. b., p. 80;
Silva, 1992, reprod. a cor, p. 35;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 428;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 42;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 225;
Franco, 2018, reprod. a cor, p. 260;
Pelayo, 2018, reprod. a p. b., p. 75.



OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na semelhança evidente entre a imagem do santo e a própria autora, o que nos permite considerar a tela em estudo como um autorretrato.

Embora nunca tenha sido exposta antes de 1936, considera-se que esta pintura deve ter sido executada logo após o regresso de Paris, na altura em que Aurélia realiza alguns dos seus maiores formatos, como os retratos da mãe (CR n.º 12) e de Sofia de Souza (CR n.º 17).

> "Este quadro emblemático é um dos autorretratos aurelianos que tem suscitado várias interpretações. O primeiro enfoque é sobre as datas — o aniversário da artista coincide com a data da morte do Santo, que nasceu em Lisboa, mas viveu e morreu em Pádua. No provável ano de execução desta obra, a artista tinha a mesma idade que o Santo no momento da sua morte." (Komissarova, 2022)

Este é um dos maiores formatos de Aurélia de Souza. A peculiar autorrepresentação, sob a forma de Santo António de Pádua e padroeiro de Lisboa, continuará a ser um tema tentador para futuras pesquisas e reflexões interdisciplinares, incluindo as fotografias que denotam o trabalho preparatório da pintura e que têm sido consideradas como tendo sido realizadas pela própria artista.



Estudo para *Autorretrato Santo António*
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR



Estudo para *Autorretrato Santo António*
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR

7. *Autorretrato com blusa azul / Autorretrato*



Pastel sobre papel, 62 × 50,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta colada manuscrita, *Maria H. Caiado de Souza*;
Etiquetas das exposições de 1936 – n.º 2 e 1973 – n.º 81 (2 vezes).

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Souza;
1973 – Coleção Maria Helena Caiado Silva Pereira.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 2 (título: *Auto-retrato*);
Porto, 1973, n.º 37 (título: *Auto-Retrato*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 41 (título: *Auto-Retrato*), reprod. a cor, p. 179;
Porto, 2022, n.º 86 (título: *Autorretrato*), reprod. a cor, p. 136.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 397.

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título proposto, da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo, fundamenta-se em critérios descritivos, visando distinguir os diversos autorretratos.



Retrato de Aurélia de Souza
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR

8. *Autorretrato com o alfinete de âmbar*

Óleo sobre tela, 53 × 46 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Manuscrito a tinta, na grade, *RN.ª 3253*;
Etiqueta redonda impressa, *Quinzena Cultural BP Novembro*;
No verso, datilografado, *Eng. A. Abreu*;
Carimbo oval, na tela e na grade, *Jorge de Brito.*

PROVENIÊNCIA:

1969 – Coleção Augusto Vieira de Abreu, a quem foi depois adquirida por Jorge de Brito.
Foi vendida em dezembro de 2000, na Feira de Antiguidades da Alfândega do Porto.

EXPOSIÇÕES:

Lisboa, 1969, n.º *S* (título: *Auto-retrato*), reprod. a p. b.;
Porto, 2022, n.º 87 (título: *Autorretrato*), reprod. a cor, p. 137.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 397;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 43;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 217.

OBSERVAÇÕES:

O acessório que está na origem do título proposto, da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo, é provavelmente o mesmo alfinete que podemos observar nos autorretratos "da gola branca" e "do casaco vermelho" (CR n.º 2 e n.º 5).



9. *A Mão da Artista*
1899–1901



Óleo sobre tela, 32,3 × 40,3 cm
Ass. em baixo, ao centro: *a Souza*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 709 Pin

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas das exposições de 1936 – n.º 236 e 1973 – n.º 111.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 236 (título: *A mão da artista*);
Porto, 2022, n.º 89 (título: *Mão da Artista*),
reprod. a cor, p. 139.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 71.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida.

De acordo com as observações de Maria Aguiar, existe, nesta obra, um esboço de uma segunda mão, abaixo da pintada e que parece ser a mão esquerda em espelho. Esta terá sido desenhada após a que foi pintada, já que se sobrepõe ao fundo cinza esverdeado que a rodeia (Aguiar, vol. 2, p. 73).

A datação proposta baseia-se nos limites cronológicos da estadia em Paris e assume que foi realizada no âmbito das atividades escolares da Académie Julian. A assinatura *a Souza* foi a mais utilizada pela artista neste período.

Esta obra integra a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906, tendo sido incorporada no MNSR em 1932.

10. *Estudo (Mãos da Artista)*
1899–1901





Santo António (CR n.º 6), pormenor

Óleo sobre tela, 34,3 × 30 cm
N. ass.
N.dat.
MNSR, n.º inv. 706 Pin (título: *Mão da artista*)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, a etiqueta da exposição de 1936 – n.º 240 e a inscrição *Mãos da artista/pintora* [rasurado] *Aurélia de Souza.*

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 240 (título: *Estudo (mãos da artista)*);
Lisboa, 2021 (título: *Estudo (Mãos da Artista)*),
reprod. a cor, p. 42;
Porto, 2022, n.º 88 (título: *Mão da Artista*),
reprod. a cor, p. 138.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 79.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida.

A pintura representará não as duas mãos, mas a mão esquerda duas vezes.

Maria Aguiar observa que o trabalho pictórico das mãos é semelhante ao que apresenta na sua autorrepresentação de *Santo António* (Aguiar, vol. 2, p. 81). Segundo esta observação e considerando a expressividade plástica desta imagem, quase cenográfica, podemos sugerir que se trata de um estudo para *Santo António – Autorretrato.*

A datação proposta baseia-se nos limites cronológicos da estadia em Paris e assume que foi realizada no âmbito das atividades escolares da Académie Julian.

Esta obra integra a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906, tendo sido incorporada no MNSR em 1932.

11. *No Atelier* a. 1916

Óleo sobre tela, 55 × 48 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
Ass. no verso: *aurélia de Souza*
N. dat.
MNAC, n.º inv. 279

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Uma assinatura anterior — *aurélia de Souza* — relativa à pintura subjacente, acima da atual, no canto inferior direito, foi recoberta com tinta;
Etiqueta, colada na grade, da exposição de 1994.

PROVENIÊNCIA:

Foi adquirida para o MNAC por Columbano Bordalo Pinheiro (diretor desta instituição desde 1914), na *13.ª Exposição da SNBA* em 1916.

EXPOSIÇÕES:

Lisboa, 1916, n.º 197 (título: *No Atelier*);
Porto, 1973, n.º 85 (título: *No Atelier*);
Macau, 1986, n.º 49 (título: *No Atelier*);
Porto, 1992, n.º 18 (título: *No Atelier*);
Lisboa, 1994, n.º 32 (título: *No Atelier*), reprod. a cor, p. 109;
Porto, 2022, n.º 21 (título: *No Atelié*), reprod. a cor, p. 66.

BIBLIOGRAFIA:

Matias, 1986, reprod. a cor;
Silva, 1992, reprod. a cor, p. 79;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 412;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 53;
Komissarova, 2022, reprod. a cor, p. 23;
Silva, 2022, reprod. a cor, p. 30.

OBSERVAÇÕES:

O título baseia-se no catálogo da exposição de 1916, onde esta obra terá sido exibida pela primeira vez.

Entre as pinturas representadas no segundo plano, na parede, destaca-se o primeiro autorretrato conhecido de Aurélia de Souza: *Autorretrato enquanto jovem* de 1889 (CR n.º 1).

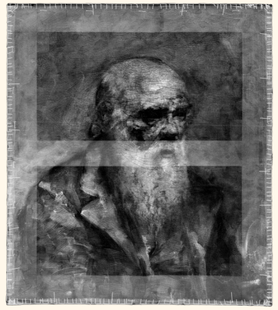
A silhueta de um laço inconfundível na outra pintura de maiores dimensões, à esquerda da tela mencionada acima, aponta outra obra da pintora: *Autorretrato com o laço negro* (CR n.º 4).

A pintura em primeiro plano (no cavalete) é a obra de Aurélia de Souza exposta em 1936, com o título *Glicínias – Porto* (CR n.º 147) (Komissarova, 2022, p. 25).

Por intuição de Maria de Aires Silveira (MNAC – MC), que suspeitou da presença de uma outra pintura subjacente, foram realizados, no Laboratório José de Figueiredo, em Lisboa, em janeiro de 2022, exames que confirmaram que "a autora Aurélia de Souza reaproveitou uma pintura já existente — *Retrato de Homem* — para pintar a sua cena de *Atelier*" (Relatório L. J. F., 28 de janeiro de 2022).







Digitalização da refletografia de infravermelhos
Digitalização da radiografia total (Relatório L. J. P., 28 de janeiro de 2022)

No que respeita ao modelo da pintura subjacente, a julgar pelas características fisionómicas e idade semelhante, é possível que se trate de um dos homens retratados no *Retrato de Velho* (CR n.º 61 ou no desenho *Cabeça de Velho (estudo escolar)*, 1895 (CR n.º 392).

> "No corpo vasto da Casa, os dois ateliers, o de Aurélia e o de Sofia de Sousa, eram lugares mágicos, iluminados por claraboias no tecto, onde as crianças, maravilhadas, se detinham no limiar. Naqueles espaços fechados elaborava-se a história de todos, por cristalizações de poses e atividades, e abria-se um inédito contacto com o mundo que, afinal, nenhum peso tinha no lento desfibrar dos dias. Talvez porque essa função matricial era o sentido mais íntimo de toda a comunidade, Aurélia submete-se aqui a um jogo de metáforas, encenando aquele que é talvez o seu último autorretrato." (Silva, p. 78).



Retrato de Aurélia de Souza
Reprodução a partir do negativo em vidro original. Coleção MNSR.

AURÉLIA DE SOUZA

02

RETRATOS

1 Esta expressão (que também é o título do livro) do poeta Augusto Gil (1873--1929) foi citada por Joaquim Costa no seu texto de 1937 dedicado à pintora portuense: Costa, Joaquim, *Aurélia de Sousa – a Sua Vida e a Sua Obra*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1937, p. 43.

2 Blotkamp, Carel, Londres, Reaktion Books, 2019, p. 41.

Os retratos, segundo Carel Blotkamp, ocupam um lugar central na cultura da memória e da comemoração.[2] As obras de Aurélia de Souza executadas neste género privilegiado – ao eternizar as imagens dos seus entes queridos (retratos de família), ou os outros contemporâneos seus (retratos encomendados) – justificam na perfeição este posicionamento.

Mas a retratística aureliana não se enquadra apenas nesta definição, e o facto de a artista se centrar no rosto humano é um testemunho da eterna busca da humanidade em se compreender a si própria.

De facto, as obras desta secção parecem muitas vezes extensões orgânicas dos seus autorretratos, que se desdobram numa amálgama de rostos e silhuetas – a autora, os seus entes queridos (CR n.º 18) e os que lhe são mais próximos.

A expressão (do rosto), o olhar (CR n.º 16), a inclinação da cabeça (CR n.º 72), a silhueta (CR n.º 18) ou a postura (CR n.º 17) que a autora partilha com os seus modelos, através desta projeção empática, reúnem as obras desta secção do catálogo num estudo autorreflexivo.

Tentámos organizar esta secção de acordo com uma onda de empatia (que sentimos), iniciando com imagens de familiares – a começar pela matriarca (CR n.º 12 e n.º 13), as irmãs (CR n.º 14, 15, 16, 17, 19), as primas e *protegidas* (CR n.º 22 a n.º 32), as pessoas próximas da autora (CR n.º 20), amigas e colegas (CR n.º 46).

Imagens de pessoas idosas encerram esta galeria, nomeadamente uma das obras-primas aurelianas, *Desesperado* (CR n.º 62), o qual chama a atenção pela sua pose (curvado, de costas) e que partilha com a figura prostrada no espaço melancólico do ateliê do seu último autorretrato.

No mesmo contexto (empático), decidimos destacar um outro grupo de obras (embora algumas destas pudessem integrar também as *Academias*): trata-se duma série de imagens infantis que intitulámos, seguindo o exemplo de Joaquim Costa (que, por sua vez, adotou o título do livro do poeta Augusto Gil (1873-1929)), *Gente de Palmo e Meio.*

Joaquim Costa, o primeiro que observou a atenção da pintora às crianças e aos indefesos, observou no texto de 1937: "A bondade nativa de Aurélia de Sousa manifestava-se muito cedo. Adorava crianças, que incessantemente fugiam para ela; dava-lhes gulodices; acompanhava-as nos seus brinquedos; contava-lhes histórias de reis, de príncipes e de moiras encantadas; fazia para elas caprichosos desenhos; identificava-se com os seus gostos e a sua psicologia" (Costa: p. 42).

E estes habitantes do seu universo, estes seus "protegidos", a pintora retrata vezes e vezes, sem explorar a sua doçura, mas sim, realçando a sua unicidade, a vulnerabilidade, ou o estado em que se encontram, que Maria João Lello Ortigão de Oliveira nomeou de *tripla submissão*: "criada e ama, criança e adulto, modelo e pintor" (2006: 500).

Elena Komissarova

AURÉLIA DE SOUZA

RETRATOS

Retratos

12. *Retrato da Mãe da Artista / Retrato da Mãe da Artista, D. Olinda Perez de Souza* a. 1902

Óleo sobre tela, 150,5 × 110,3 cm
Ass. no lado superior esquerdo: *as*
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0116

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1973 – n.º14 e etiqueta manuscrita *n.º 56*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena Caiado de Sousa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1902 (título: *Retrato da Mãe (Senhora D. P. S.)*);*
Porto, 1936, n.º 4 (título: *Mãe da Artista*);
Porto, 1973, n.º 56 (título: *Retrato da Mãe da Artista (D. Olinda Perez de Souza)*), reprod. a p. b.;
Porto, 1984, n.º 7 (título: *Retrato da Mãe da Artista, D. Olinda Perez de Souza*);
Porto, 1992, n.º 8 (título: *Retrato da Mãe da Artista, D. Olinda Perez de Souza*);
Porto, 1996, n.º 4 (título: *Avó Olinda*);
Porto, 2016, n.º 46 (título: *Retrato da mãe da artista, Olinda Perez de Souza*), reprod. a cor, p. 189;
Porto, 2022, n.º 20 (título: *Retrato da Mãe da Artista, D. Olinda Perez de Souza*), reprod. a cor, p. 63.

BIBLIOGRAFIA:

Jornal de Notícias, 22 de março de 1902;
Costa, 1936, reprod. a p. b., p. 73;
Silva, 1992, reprod. a cor, p. 45;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 399;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 44;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 163.

OBSERVAÇÕES:

A atribuição deste trabalho ao período imediato ao regresso de Paris baseia-se na sua descrição, publicada em 1902, no *Jornal de Notícias*:

"A sua melancolia lá está a caracterizá-las. Onde isso se vê flagrantemente é no Retrato da senhora D. P. S. (mãe da pintora) carinhosamente tratado, d'um magnífico e consciencioso desenho, olha-nos com uma tal tristeza no olhar azul, que nós ficamos desde logo estimando a pessoa, tal o indefinível agrado e a patente bondade, de que a artista circundou toda a cabeça do seu amado modelo e inundou n'um resplendor de suavidade todo o quadro." (Aguiar, vol. 2, p. 163)

*As iniciais são de D. (Olinda) Peres de Souza. "Chronica da Semana: Mulheres II", in *Jornal de Notícias*, vol. 18 anno, n.º 69, 22 de março de 1902 (Aguiar, vol. 2, p. 371).



13. *Retrato de D. Olinda*

Guache sobre placa de marfim e base verde, 11,5 × 8,8 cm
Ass. à direita, na vertical: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

Pertenceu a Vítor, o último filho de D. Olinda de Souza que viveu no Brasil. Posteriormente, foi herdado por Sofia del Cármen de Souza Lynch (filha do irmão de Aurélia César Martins de Souza) e avó materna do proprietário atual.

OBSERVAÇÕES:

Este retrato de D. Olinda, realizado numa técnica e formato raros, apresenta a mãe de Aurélia um pouco mais jovem do que no *Retrato da Mãe da Artista,* CR n.º 12. A imagem não é da matriarca, mas de uma mulher atraente e jovial.

Os acessórios são um "alfinete de âmbar" (CR n.º 5 e n.º 8) e o relógio de peito numa corrente que se encontra também numa fotografia de D. Olinda com duas das suas filhas.





D. Olinda com duas das filhas.
Fotografia
Coleção particular

14. *Retrato de D. Elvira de Souza*



Óleo sobre tela, 127,5 × 69 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *aurélia de Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas das exposições de 1936 – n.º 3 e 1973 – n.º 49 (2 vezes);
Etiqueta colada manuscrita, *Maria Helena Caiado n.º 3;*
Etiqueta quadrada, *n.º 55.*

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa;
1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 3 (título: *Ex.ª Senhora Elvira de Souza*);
Porto, 1973, n.º 55 (título: *Retrato de D. Elvira de Souza*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida. Elvira de Souza (1868–1926) foi uma das quatro irmãs Souza que, permanecendo solteiras, viveram sempre na Quinta da China.

15. *Retrato de D. Maria Estela de Souza Sampaio / Retrato da Irmã da Artista, Estela Martins de Souza*



Pastel sobre papel, 64,8 × 49,8 cm
Ass. no canto inferior direito: *aurélia Souza*
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.34.0002

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas das exposições de 1936 – n.º 107, 1973 – n.º 23 e Casa Tait 1992 – n.º 24;
Etiqueta manuscrita, *S4*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio;
1973 – Coleção Marta Ortigão Sampaio.

BIBLIOGRAFIA:

Costa, 1936, reprod. a p. b., p. 41.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 107 (título: *Exm.ª Snr.ª D. Maria Estela de Souza Sampaio*);
Porto, 1973, n.º S4 (título: *Retrato de D. Estela Ortigão de Souza Sampaio*);
Porto, 1984, n.º 24 (título: *Retrato de D. Maria Estela Ortigão de Souza Sampaio, Irmã da Artista*);
Porto, 1996, n.º 7 (título: *Retrato de Estela Sampaio (irmã da artista)*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º S7 (título: *Retrato da Irmã da Artista, Estela Martins de Souza*), reprod. a cor, p. 199.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida.

Maria Estela de Souza (1869–1956), uma das irmãs Souza, casou com Vasco Ortigão de Sampaio. Segundo Isabel Andrade Silva, esta tela encontrava-se "na sala de visitas da casa de S. Mamede, propriedade de Vasco Ortigão Sampaio" (catálogo, 2016: p. 199).

16. *Retrato de D. Luísa de Souza / Retrato de Luísa Martins de Souza (Lucha)*

Óleo sobre tela, 67,4 × 47 cm
Ass. no canto inferior direito: *aurélia Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas das exposições de 1936 – n.º 7 (rasgada no canto onde tinha o número inscrito na grade) e 1973 – n.º 80;
Etiqueta na grade, *58*;
Etiqueta na grade, parcialmente coberta, onde é legível *D. Luísa de (...) n.º 77957*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Emília Calado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 7 (título: *Ex.ª Senhora D. Luiza de Souza*);
Porto, 1973, n.º 58 (título: *Retrato de D. Luísa de Souza*);
Porto, 2016, n.º 55 (título: *Retrato de Luísa Martins de Souza (Lucha)*), reprod. a cor, p. 197.

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida. O segundo título (atribuído na exposição de 2016) acrescentou o nome afetuoso com que a família tratava Luísa de Souza (1862–1928) que viveu toda a sua vida na Quinta da China.



Retrato de Luísa Martins de Souza
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR

A fotografia de época poderá ter sido o ponto de partida da pintura, ou, se assim não foi, permite verificar a eficácia da parecença construída pela pintora.



17. *Retrato de D. Sofia de Souza*

Óleo sobre tela, 198,2 × 89 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção José Caiado de Sousa

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 87 (título: *Retrato de D. Sofia de Souza*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra foi exibida. As suas dimensões são raras na obra de Aurélia de Souza, embora se encontrem noutras (*Retrato da Mãe*, CR n.º 12; *Santo António*, CR n.º 6; *Maria Magdalena*, CR n.º 322 e *Retrato de Elvira de Souza*, CR n.º 14), que terão sido realizadas pela mesma altura, possivelmente depois do regresso de Paris.

Além da semelhança familiar, é de destacar os fatos idênticos (possivelmente da mesma costureira), que Sofia e Aurélia vestiam com a mesma elegância.



Retrato de Aurélia de Souza
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR



18. *Bretã – Auray* (1900–1901)



Óleo sobre tela, 31,2 × 40 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção Arq.º António Bessa Ribas

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1973 – n.º 58.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa;
1973 – Coleção Maria Emília Ribeiro Graça;
Depois desta data, integrou a Coleção Maria Luísa Bessa Ribas.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 76 (título: *Bretã – Auray*);
Porto, 1973, n.º 27 (título: *Bretã (Auto-Retrato)*);
Porto, 1992, n.º 4 (título: *Bretã (Autorretrato); Bretã Auray*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 80 (título: *Bretã (Auto-Retrato)*), reprod. a cor, p. 185.

BIBLIOGRAFIA:

Silva, 1992, reprod. a cor, p. 37;
Oliveira, 2006, reprod. a p. b., p. 409;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 48;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 151.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta tela terá sido exibida com o n.º 76. Desde que foi exposta em 1973, *Bretã – Auray* passou a ser considerada um autorretrato de Aurélia de Souza, nomeadamente nas monografias de Raquel Henriques da Silva (1992, p. 36) e Maria João Lello Ortigão de Oliveira (2006, p. 508). Consideraram as mesmas autoras que o desenho CR n.º 405 era um estudo preparatório para o óleo.

Decidiu-se, neste catálogo, considerar que *Bretã – Auray* não é um autorretrato de Aurélia de Souza, mas um retrato de Sofia Martins de Souza. Esta decisão apoia-se na semelhança entre a pintura e o desenho *Femme qui passe* (CR n.º 405) que, por sua vez, parece ser um estudo preparatório para o retrato de Sofia Martins de Souza (CR n.º 16). Percebe-se um jogo curioso entre o desenho com algo de caricatura (veja-se, por exemplo, o pássaro pousado na aba do chapéu) e a pintura *Bretã – Auray*, cuja personagem é captada numa situação também caricatural, manifesta, por exemplo, nos pesados tamancos bretões.

Como se sabe, as duas irmãs viajaram e trabalharam juntas em Auray e estas obras (*Bretã – Auray* e *Femme qui passe*) parecem ser o registo afetivo e feliz das aventuras comuns em terras da Bretanha. Levando mais longe a reflexão sobre estes factos, podemos interpretar *Bretã – Auray* como uma imagem simbólica que reúne numa silhueta os traços das duas irmãs artistas.



Femme qui passe (CR n.º 405), *Retrato de D. Sofia de Souza* (CR n.º 17)

19. *Retrato de Luísa / Retrato de D. Luísa de Souza*

Óleo sobre tela, 100 × 81 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A., em Lisboa, em 2001, sendo o n.º 386 do respetivo catálogo (reprod. na p. 200);
Foi transacionada na Bidding Leilões, em Lisboa, em 2017.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 399;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 45.



20. *Retrato de José António Mourão / Retrato do Tio Mourão*

Óleo sobre tela, 35 × 28,5 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
CMM, n.º inv. 4925

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio;
1995 – Integra a Coleção da Câmara Municipal de Matosinhos por doação de Maria Feliciana Ortigão Sampaio, sobrinha de Aurélia.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 403;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 177.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1909, 2.ª *Exposição Anual da Sociedade de Belas-Artes*;
Porto, 1936, n.º 108 (título: *Exm.º Snr. José António Mourão*);
Matosinhos, 2008 (título: *Retrato do Tio Mourão*), reprod. a cor;
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 53 (título: *Retrato do Tio Mourão*), reprod. a cor, p. 195;
Matosinhos, 2022 (título: *Retrato do Tio Mourão*), reprod. a cor, p. 23;
Porto, 2022, n.º 5 (título: *Retrato do Tio Mourão*), reprod. a cor, p. 48.

OBSERVAÇÕES:

Como salientou Isabel Andrade Silva, "o título desta pintura resulta do facto de José António Mourão ser tio de Marta Ortigão Sampaio e Feliciana Ortigão Sampaio" (catálogo, 2016: p. 195).

Segundo relatos familiares, o *Retrato do Tio Mourão* terá sido feito de memória, após observação intensa do retratado que desconhecia o propósito (Oliveira: 501).

Por sua vez, Maria Manuel Assunção afirma que ele foi um "dos frequentadores mais participativos nas exposições de arte do Porto entre 1880 e 1910" (Assunção: p. 156).

É também interessante referir que José António Mourão tinha o mesmo nome que seu pai, um prestigiado desenhador de joias de quem a Casa Rosas & C.ª editou o álbum *O Livro de Desenhos de Joias de José António Mourão (1792–1856) da Rua das Flores no Porto*. (https://citar.artes.porto.ucp.pt/pt/jose-antonio-mourao, acedido a 25 de dezembro de 2022)

> "Os olhos miúdos e inteligentes, a hesitação entre a maturidade e o começo da velhice que espreita, a determinação, fizeram com que Ramalho Ortigão dissesse – infelizmente não escreveu – tratar-se de uma obra prima. (...) Mais uma vez surgem relações entre a família de Ramalho Ortigão e a família Sousa. José António Mourão (1823–1909) era proprietário de ourivesarias em Lisboa e no Porto e Cavaleiro da Ordem de Cristo. Casado com uma irmã do escritor, D. Rita Duarte Ramalho Ortigão, era simultaneamente tio do cunhado de Aurélia de Sousa, Vasco Ortigão Sampaio." (Oliveira: p. 501)



21. *Cabeça de rapariga*



Óleo sobre tela, 21,3 × 17 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção Lídia Ramos

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1973 – n.º 86;
Etiqueta colada, escrita manualmente, *30*, e reescrita por cima *38*;
Etiqueta redonda, *S*.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça;
1993 – Adquirida no antiquário Acácio Luz pelo pai da atual proprietária.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 30 (título: *Autorretrato*);
Porto, 2022, n.º 15 (título: *Cabeça de Rapariga*), reprod. a cor, p. 58.

OBSERVAÇÕES:

Embora esta pintura tenha sido exposta em 1973 com o título *Autorretrato*, a fisionomia do modelo sugere que seja a irmã Sofia, ou outra familiar, e não a própria autora. Por isso, adotou-se o título utilizado pelos proprietários atuais.

22. *Retrato de Maria Helena da Rocha*



Pastel sobre papel, 55 × 48,2 cm
Ass. no canto inferior direito: *aurélia de souza*
N. dat.
Coleção José Caiado de Sousa

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 8 e 1973 – n.º 138.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa;
1973 – Coleção José Caiado de Sousa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 8 (título: *Exm.ª Senhora Maria Helena da Rocha*);
Porto, 1973, n.º 101 (título: *Retrato de D. Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida.

Maria Helena Pinho da Rocha e a sua irmã Branca Natália Pinho da Rocha, ambas filhas de Domingos Martins da Rocha (primo de Aurélia de Souza, por parte do pai) foram criadas na Quinta da China e tratadas como filhas pelas irmãs Souza. Os testamentos de Aurélia e Sofia Martins de Souza nomeiam Maria Helena a herdeira de ambas. Por isso, depois da morte de Sofia Martins de Souza, Maria Helena e seu marido tornaram-se, em 1975, proprietários da Quinta da China. (Lima, 2016, p. 15).

Aurélia de Souza retratou Maria Helena em várias ocasiões em composições diversas e em diferentes fases do seu crescimento.

23. *Retrato de D. Maria Helena da Rocha com boneca*



Óleo sobre tela, 113,5 × 81 cm
Ass. na zona média lateral do lado direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No lado esquerdo da grade, *Quinta da China* (?) *S1595*.

24. *Ao Bastidor / Retrato de Maria Helena da Rocha*



Óleo sobre tela, 55,1 × 45,7 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, a etiqueta da exposição de 1936 – n.º 30;
Etiqueta manuscrita, *Maria H. Caiado de Sousa 30*;
Autenticada por Sofia Martins de Sousa, em 1923.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa;
Foi transacionada por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A., em Lisboa, integrada na antiga coleção de António Ferraz Júnior, em 2021.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 30 (título: *Ao Bastidor*);
Porto, 2022, n.º 41 (título: *Interior com menina a ler (Retrato de Maria Helena da Rocha Caiado de Souza)*), reprod. a cor, p. 86.

OBSERVAÇÕES:

Esta pintura, que combina características de um retrato e de uma cena de quotidiano, é interessante por várias razões. Uma delas é que a semelhança dos traços faciais do modelo com outros retratos conhecidos, indica que estamos perante mais um retrato de Maria Helena da Rocha. Trata-se de uma cena intimista que parece relatar a meia voz a vivência da Quinta da China, permitindo reconhecer os vários objetos dispersos por outras obras aurelianas: a janela de guilhotina, o serviço de chá, uma mesa de canto — todo o conjunto dos objetos reunidos no cantinho da sala onde a menina está aconchegada a ler.

O ritmo calmo, quase sonolento, que a observação desta composição proporciona, está interrompido (de forma quase cómica) por um objeto único — que não se encontra nas outras pinturas desta série — uma imagem de um gato preto representado na pose de quem entra em cena.

A singularidade do motivo reforça-se pela sua posição na tela, perfeitamente central, e pela cor radical, totalmente inesperada num contexto cromático neutro (Komissarova, 2022).





Ao Bastidor (CR n.º 24), pormenor



Grupo familiar
Quinta da China, Porto
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR

Nesta fotografia, encontramos personagens, objetos e motivos de várias obras aurelianas:

a menina — Maria Helena, com a boneca, reproduzida em *Bonecas* (CR n.º 138) e *Bebé e Lílita* (CR n.º 140); a mulher de costas, que a segura, poderia ser Aurélia, a menos que seja ela que fotografe a cena; a mulher absorvida a ler, poderia ser Sofia ou outra das irmãs; a criada, cujo rosto nos parece familiar; Lucha, fotografada numa posição frontal, com o mesmo traje e arranjo de cabelo que encontramos no seu retrato, CR n.º 16; a mãe — sem dúvida, é D. Olinda; o serviço de chá na mesa, conhecemo-lo de *Porcelanas antigas* (CR n.º 311) e de *Ao Bastidor* (CR n.º 24); a banqueta que aparece em vários *interiores*.

25. *Retrato de Maria Helena da Rocha*



Óleo sobre tela colada sobre cartão,
Diâm. 9,7 cm
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

Apesar de não estar nem assinada nem datada, esta obra é inquestionavelmente de Aurélia de Souza, integrando uma coleção que pertence a descendentes diretos de Aurélia e Sofia Martins de Souza.

26. *Retrato de D. Maria Helena da Rocha*
1911



Óleo sobre tela, 61 × 50 cm
Ass. e dat. no lado inferior esquerdo: *a Souza 31-XII-11*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 5 e 1973 – n.º 57 (2 vezes);
Duas etiquetas manuscritas, *Maria Helena Caiado de Souza*;
Etiqueta quadrada manuscrita, *Este quadro pertence a Maria Emília da Gr. Caiado de Souza.*

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena Caiado de Souza;
1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 5 (título: *Retrato de D. Maria Helena da Rocha*);
Porto, 1973, n.º 60 (título: *Retrato de D. Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exposta.

27. *Retrato de D. Maria Helena da Rocha*

Óleo sobre tela, 60,5 × 43,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso da moldura, inscrição a lápis azul ilegível;
Etiqueta manuscrita, *Maria H. Caiado de Sousa 14.*

OBSERVAÇÕES:

É muito provável que esta obra tenha sido realizada a partir de uma fotografia. Um chapéu de palha idêntico ao que vemos no chão, junto aos pés da figura, aparece em *Natureza-morta* (CR n.º 316).



Chapéu Antigo, CR n.º 316.



Retrato de Maria Helena da Rocha
Quinta da China, Porto
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR



28. *Retrato de Natália Rocha*
1911



Óleo sobre tela, 60,8 × 49,2 cm (oval)
Ass. e dat. na zona média lateral: *a Souza 11*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 6 (na grade) e 1973 – n.º 168;
Etiqueta em papel pautado manuscrito, *Maria Helena Caiado de Souza 6*;
Manuscrito na grade, *n.º 3 Maria Helena Caiado Silva Pereira n.º 23.*

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa;
1973 – Coleção Maria Helena Caiado da Silva Pereira.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1921(?), n.º ? (título: *Retrato de Natália*);
Porto, 1936, n.º 6 (título: *Ex.ª Senhora D. Natália Rocha*);
Porto, 1973, n.º 52 (título: *Retrato de D. Natália Rocha*);
Porto, 2016, n.º 50 (título: *Retrato de Natália Rocha*), reprod. a cor, p. 192.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida. Existe a possibilidade, que não foi possível confirmar, de ter sido exposta em 1921.

29. *Retrato de Natália Rocha*
1910



Pastel sobre papel, 55,5 × 48 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *a Souza 9-I-1910*
Coleção particular

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1912 (?), n.º ? (título: *Estudo de Natália*).

OBSERVAÇÕES:

Esta obra terá sido exposta em 1912, na exposição patente no átrio da Misericórdia, com o título *Estudo de Natália* (Aguiar, vol. 2, p. 377).

30. *Menina do Capuchinho Vermelho / (Retrato de Natália Rocha)* 1910



Pastel sobre papel, 106 × 73 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *aurélia de Souza 19-III-10*
Coleção José Caiado de Sousa

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1973 – n.º 144.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção José Caiado de Sousa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 41 (título: *Menina do Capuchinho Vermelho*).

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra foi exibida. O segundo título fundamenta-se na evidente parecença entre a menina do *Capuchinho Vermelho* e os retratos de Natália, antes inventariados (CR n.º 28 e n.º 29).



Retrato de Natália (?) e Maria Helena da Rocha
Quinta da China, Porto
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR

Duas meninas no pátio da quinta: Maria Helena da Rocha e (muito provavelmente) a sua irmã mais nova, Natália Rocha.

Natália veste um casaco idêntico ao dos retratos com os CR n.º 29 e n.º 30 e o cesto que está pousado no banco parece ser o que ela segura enquanto *Capuchinho Vermelho*. Maria Helena, protegida por um grande guarda-sol (ver CR n.º 31), segura uma boneca representada noutras obras (CR n.º 23, n.º 137, n.º 138 e n.º 140), está a olhar diretamente para a objetiva da fotógrafa que poderá ser Aurélia de Souza. Toda a *mise-en-scène* e a elaboração da composição sugerem esta hipótese.

O mesmo acontece na fotografia de uma obra de Aurélia de Souza, não localizada (CR n.º 31, primeira à esquerda), que repete a mesma cena, mas apenas com uma menina.

31. *Menina com sombrinha sentada num banco*



Duas obras de Aurélia de Souza fotografadas, possivelmente, na Quinta da China, sendo a da esquerda a CR n.º 31 (não localizada) e a da direita a CR n.º 136.
Autor desconhecido
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR

OBSERVAÇÕES:

Esta fotografia reproduz duas obras de Aurélia de Souza, uma delas identificada (CR n.º 141) e a outra ainda por localizar, mas que se relaciona com as obras anteriormente inventariadas, retratando Maria Helena e a sua irmã. Neste caso, só Maria Helena está presente.

32. *Menina com capuz*



Óleo sobre tela, 55,2 × 38 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

Embora esta pintura, em mau estado de conservação, não esteja nem assinada nem datada, consideramos que se trata de uma obra de Aurélia de Souza que retrata, talvez, Maria Helena, sugerindo uma espécie de variante da CR n.º 30, *Menina do Capuchinho Vermelho (Retrato de Natália Rocha)*. O facto de integrar uma coleção que pertence a descendentes diretos de Aurélia e Sofia Martins de Souza reforça a opção tomada.

33. *Cabeça de Criança*



Óleo sobre tela, 31,7 × 31,8 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *aurélia Souza*
N. dat.
Coleção João Gonçalves de Azevedo

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta das exposições de 1936 – n.º 142 e 1973 – n.º 147.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Arthur André Gaspar;
1973 – Coleção João Dias Gaspar.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 142 (título: *Cabeça de criança*);
Porto, 1973, n.º 53 (título: *Cabeça de criança*), reprod. a p. b.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida.

Na revista *A Arte*, de 1895–1897 (p. 631), foi publicado um desenho legendado *Cabeça de estudo – Quadro e desenho de Aurélia de Souza (D)*, representando uma menina de capuz, que poderá ter sido o estudo para esta pintura. A localização deste desenho é desconhecida.

A sequência das imagens destas meninas, as suas sobrinhas ou as irmãs Natália e Helena, realizadas num período de dez a quinze anos, manifestam a simpatia e carinho da autora para com os seus pequenos modelos. Integram-se numa linha de criação de retratos encenados, à semelhança da sua *tríade* de autorretratos criados aproximadamente no mesmo período, através da introdução de um acessório específico e da transformação do modelo em personagem. Neste caso, o acessório é o "capuchinho".



A Arte (CR n.º 399), 1895–1897, p. 631

34. *Cabeça de estudo / Menina de perfil*



Óleo sobre cartão, 25,5 × 18 cm
Ass. no lado inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 177;
Etiqueta (datilografada) com o nome do proprietário, *Manuel Joaquim de Oliveira, n.º 4*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Manuel Joaquim de Oliveira.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 177 (título: *Cabeça de Estudo – Porto*);
Porto, 2022, n.º 16 (título: *Cabeça de Estudo – Menina em Perfil*), reprod. a cor, p. 59.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 400.

OBSERVAÇÕES:

Esta pintura tem um desenho preparatório, CR n.º 401.



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936
Reprodução digital a partir do negativo de película original
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0043-1



CR n.º401

35. *Rapariga das argolas*

Óleo sobre tela, 41,7 × 34 cm
Ass. no canto superior direito: *a souza*
N. dat.
Coleção Maria Lucília Alves Pereira

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 45;
Etiqueta *U.S./CUSTOMS/Serial (...)*;
Etiqueta manuscrita, *M.ª H. Caiado de Sousa.*

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Souza.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 45 (título: *Rapariga das argolas – Porto*);
Porto, 2022, n.º 10 (título: *Rapariga das argolas*), reprod. a cor, p. 53.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida.



36. *Menina do laço vermelho*

Óleo sobre tela, 80,5 × 65 cm
Ass. no lado superior direito: *a de Souza*
N. dat.
Coleção Arq.º José Jordão Felgueiras

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Manuel Bessa Ribas.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 63 (título: *Retrato de criança (Menina do Laço Vermelho)*);
Porto, 2022, n.º 12 (título: *Menina do Laço Vermelho*), reprod. a cor, p. 55.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra foi exibida.

A julgar pela semelhança das características faciais, esta é provavelmente a mesma rapariga que serviu de modelo para a pintura *Rapariga das argolas* (CR n.º 35).



37. *Retrato de Luciana Dias Gaspar*



Óleo sobre tela, 138 × 82 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

EXPOSIÇÕES:

Porto, 2016, n.º 51 (título: *Retrato de Luciana Dias Gaspar*), reprod. a cor, p. 193.

OBSERVAÇÕES:

Luciana Dias Gaspar, nascida em 1895, era filha de Helena de Souza Dias, a irmã mais velha de Aurélia, casada com José Augusto Dias.

38. *Retrato de D. Emília Adelaide Correia Costa e Almeida / Retrato de D. Emília*



Óleo sobre tela, 150 × 95 cm
N. ass.
N. dat.
MNSR, n.º inv. 1246 Pin (título: *Retrato de Emília Adelaide Correia da Costa e Almeida*)

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Amália Correia de Castro e Almeida.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 247 (título: *Retrato*);
Porto, 1973, n.º 102 (título: *Retrato de D. Emília Adelaide C. Costa e Almeida*);
Porto, 2016, n.º 58 (título: *Retrato de Dona Emília Adelaide C. Costa e Almeida*), reprod. a cor, p. 200.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 247.

OBSERVAÇÕES:

Este retrato foi realizado a partir de uma fotografia conhecida.

Segundo relatos dos familiares, o rosto do anjo em último plano no CR n.º 39 também é o retrato de Emília Adelaide Correia Costa e Almeida.



Retrato de Emília Adelaide Correia Costa e Almeida
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR

39. *Anjos*



Óleo sobre tela, 67,3 × 46,7 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *aurélia de Souza*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 1263 Pin (título: *Três cabeças*)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 e o nome da proprietária, *Maria Amália da Costa e Almeida – n.º 248*; Etiqueta da exposição de 1973 – n.º 118.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Maria Amália Correia de Castro e Almeida;
Foi doada ao MNSR por Alberto Dias Taborda em 1972.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 248 (título: *Anjos*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida.

Segundo informação de Vasco Costa e Almeida em 1998, confirmada por Pedro Costa e Almeida em 2023, as crianças retratadas são Clotilde Correia da Costa e Almeida, António Correia da Costa Almeida e Emília Correia Costa e Almeida.

40. *Natália – Porto*



Óleo sobre tela, 46,8 × 32 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção Maria Lucília Alves Pereira

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 27.

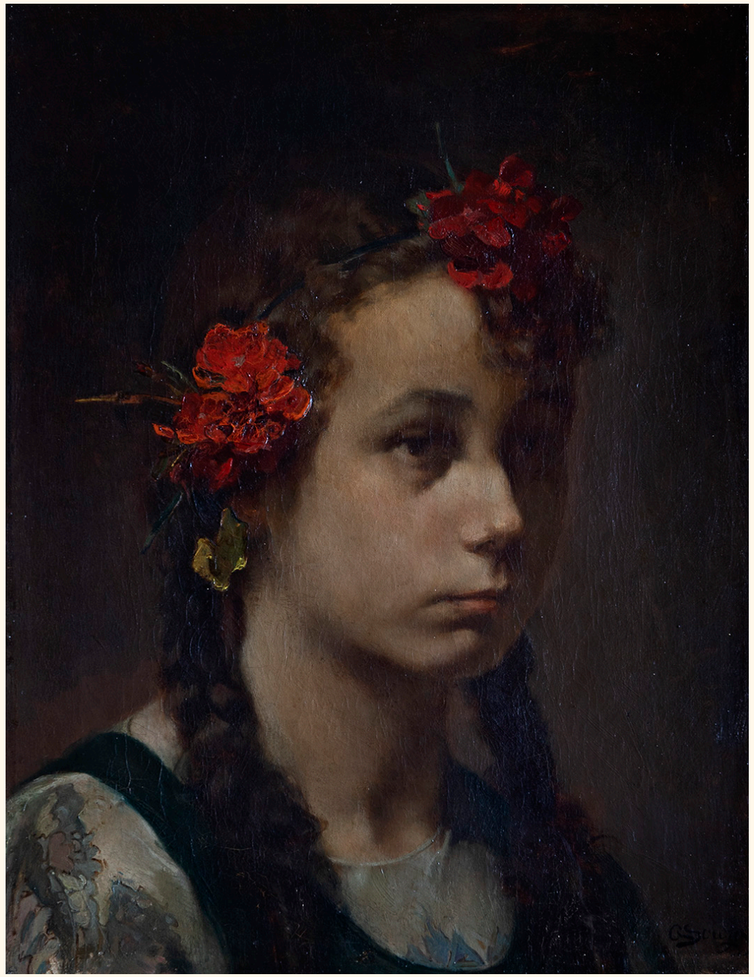
EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 27 (título: *Natália – Porto (óleo)*).

OBSERVAÇÕES:

O título baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida.

41. *Rapariga com flores vermelhas*





Aspeto da exposição de Homenagem Póstuma (...), 1936, pormenor
Reprodução digital a partir do negativo de película original
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0002 (quarta obra na fila superior, depois de *Autorretrato*, CR n.º 8).

Óleo sobre tela, 41,8 × 32 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção Maria Lucília Alves Pereira

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º ilegível.

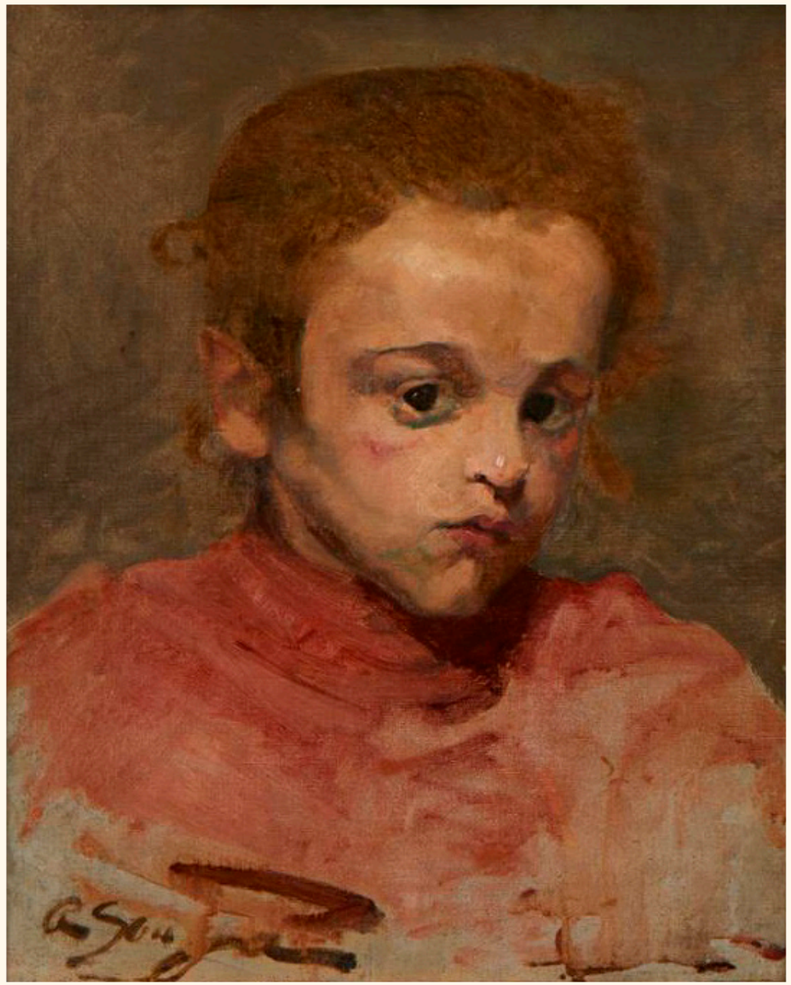
EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º ? (título?).

OBSERVAÇÕES:

Embora não tenha sido possível determinar o número e o título com os quais a obra foi exibida em 1936, a presença da etiqueta (número ilegível) no verso da tela e a fotografia da parede da exposição de 1936 comprovam este facto.

42. *Menina*



Óleo sobre tela, 39 × 32 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

Pertenceu à coleção de António Ferraz Júnior.
Foi transacionada por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A. em 2021, em Lisboa, sendo o n.º 387 do respetivo catálogo, reprod. a cor, p. 219.

43. *Menina em verde com flor*
1906 (?)



Pastel sobre papel, 65 × 42 cm
Ass. e dat no canto inferior esquerdo: *A de Souza 1906* (?) (último algarismo de difícil leitura)
Coleção particular

EXPOSIÇÕES:

Porto, 2022, n.º 13 (título: *Menina em Verde*), reprod. a cor, p. 56.

OBSERVAÇÕES:

Para não confundir a obra em análise com o óleo sob o mesmo título (*Menina em Verde*), exposto em 1917 no *Grande Certâmen D'Arte*, a equipa autoral deste catálogo optou por um título descritivo.

44. *Dama do chapéu verde / A Senhora do chapéu azul (Retrato da Vicência)*
1909



Pastel sobre tela, 117 × 84 cm
Ass. e dat. no canto inferior esquerdo: *a Souza XII 09*
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1973 – n.º 71 (?).

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1910 (título: *Dama do chapéu verde*);
Porto, 1973, n.º 80 (título: *A Senhora do Chapéu Azul (Retrato da Vicência)*).

BIBLIOGRAFIA:

Revista *Arte,* 6.º anno, abril de 1910, n.º 64;
Costa, 1937, p. 73.

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título baseia-se na hipótese desta obra ter sido exposta em 1910, como sugere a verosimilhança de motivo, a data e a técnica de execução, apesar da cor do chapéu ser predominantemente azul e não verde. Joaquim Costa comete o mesmo erro, mas evoca eloquentemente a pintura:

> "Há na Quinta da China um quadro que não pode ser apresentado aqui [trata-se da exposição de 1936] e que é uma excelente lição de elegância. Chamarei a esse quadro a *Dama de Chapéu Verde*. Cobre-a uma capa de tonalidade clara, e a modelo segura na mão um ramo de chagas, acabadas de colher.
> Tenho algumas razões para afirmar que a Artista tirou em grande parte de si mesma a distinção que se nota nessa figura, pintada com invulgar nobreza." (1937, p. 73).

O autor salienta a "invulgar nobreza" do modelo que também era própria dos seus autorretratos.

Um outro pormenor na descrição é o ramo de chagas, as flores que o autor mencionou numa outra ocasião, destacando a sensibilidade da pintora aos efeitos da luz:

> "(...) a luz penetrava ou esmorecia brandamente. Às vezes, concentrando-se mais nas flores das chagas, parecia, numa irradiação suprema, desdobrar-se em chamas ardentes. Sei que ela confessava, a cada passo, ter a ilusão obstinada de que o sol escolhia de preferência essas flores para mais permanentemente se fixar, em oftálmicas labaredas." (1937, p. 69)

O segundo título baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra foi exibida.

Segundo os proprietários atuais, descendentes de Aurélia e Sofia Martins de Souza, esta obra não foi aceite pela pessoa que a encomendou e permaneceu na Quinta da China. Terá sido esse o motivo de não ser exposta em 1936, como Joaquim Costa refere (Komissarova, 2022).



Dama do chapéu verde (CR n.º 44), pormenor

45. *Retrato de rapariga com blusa branca*



Óleo sobre tela, 72,5 × 61 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1973 – n.º 73 e *n.º 69* (manuscrito);
Autenticada por Maria Helena Caiado Ribeiro Graça.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 69 (título: *Retrato de rapariga*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra foi exibida.

46. *Retrato de Júlia Molarinho*



Óleo sobre tela, 55,6 × 42 cm
Ass. no canto superior esquerdo: *aurélia Souza*
N. dat.
MNSR (em depósito)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, inscrição na régua superior da grade, *D. Júlia Molarinho*;
Na tela, *DP Oferta 1946*.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 53;
Castelo Branco, 2022, reprod. a cor, capa.

OBSERVAÇÕES:

Júlia Molarinho foi colega de Aurélia e de Sofia Martins de Souza no curso da Academia Portuense de Belas-Artes.

O seu percurso e obra carecem de investigação que poderá beneficiar do facto de Júlia ser irmã de António Molarinho (1860–1890), "pintor, escultor e poeta que foi amigo de Antero de Quental" in https://pedroteixeiradamota.blogspot.com/2018/08/a-carta-de-antero-de-quental-antonio.html (acedido a 20 de dezembro de 2022) .

47. *Aurora – Porto*



Óleo sobre tela, 95,2 × 75 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas da exposição de 1936 – n.º 14 e 1973 – n.º 74 (2 vezes);
Sobre a tela, manuscrito a tinta, *54*;
Etiqueta colada manuscrita, *Maria H. Caiado de… 14*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa;
1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

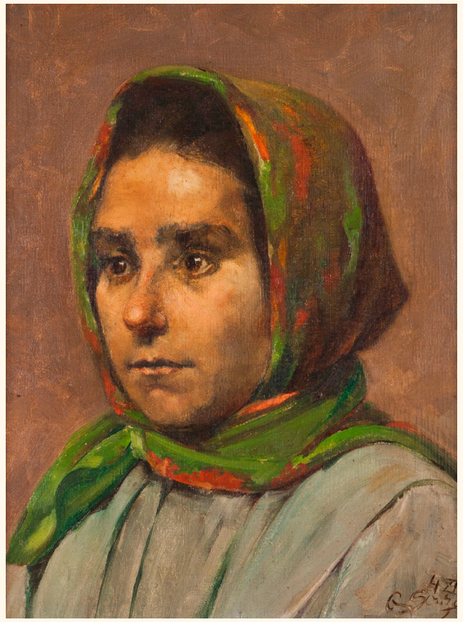
EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 14 (título: *Aurora – Porto*);
Porto, 1973, n.º 64 (título: *Aurora – Porto*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 59 (título: *Senhora de blusa vermelha*), reprod. a cor, p. 201.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida.

48. *Camponesa*



Óleo sobre tela, 41 × 32 cm
Ass. e dat. (?) no canto inferior direito: *a Souza* (com data ilegível)
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada por Veritas Art Auctioneers no leilão n.º 68, em 2017, em Lisboa, sendo o n.º 240 do respetivo catálogo.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo do leilão de Veritas Art Auctioneers, onde esta obra foi transacionada em 2017, reprod. na p. 60.

49. *Cabeça da Tia Joaquina* c. 1898



Óleo sobre barro, diâm. 33 cm
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0107

MARCAS E INSCRIÇÕES:

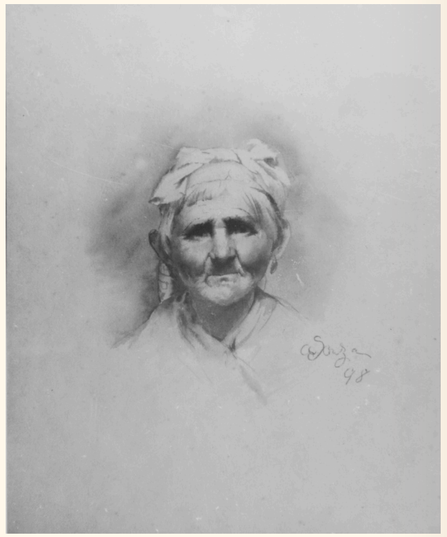
No verso, etiqueta com inscrição (impressa), *Vasco Ortigão de Sampaio n.º 28.*

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 134 (título: *Cabeça da Tia Joaquina (pintura em barro) (óleo)*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida. A julgar pelas características faciais, pela idade e pelo traje, a modelo é a mesma do desenho assinado e datado de 1898 (CR n.º 403). Este desenho, por sua vez, foi provavelmente realizado a partir de uma fotografia. Outros estudantes da APBA retrataram a mesma modelo, como António Carneiro e Sofia Martins de Souza. A datação proposta baseia-se nesta correspondência entre o desenho e a obra em análise.



Retrato de mulher idosa (Tia Joaquina?), CR n.º 403



António Carneiro, *O meu exame do segundo anno de pintura*
Reprod. no *Catálogo Illustrado da Exposição d'Arte: Oitavo Anno*, Porto: Oficina Occidental, 1894, n.º 30.



Retrato de mulher
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR



Sofia Martins de Souza
Óleo sobre tela
Coleção particular

50. *A Velha*



Óleo sobre tela, 64 × 54 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, autenticação por Sofia Martins de Souza (data ilegível);
Carimbo na tela: *Blanchet.*

PROVENIÊNCIA:

Pertenceu à coleção de António Ferraz Júnior e José Manuel Ferraz;
Em 2021, foi transacionada por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A., em Lisboa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º ? (título?).

OBSERVAÇÕES:

A obra terá sido exibida na exposição de 1936, assim sugere uma das fotografias de parede do espaço expositivo. Não foi possível determinar o seu número e o título no respetivo catálogo.

51. *Retrato de Homem*



Óleo sobre tela, 31 × 27 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza.*
Ass. no verso da tela, *Souza.*
N. dat.
Coleção Carlos Manuel Couto e Cunha

52. *Retrato de Joaquim Pereira Rosas*
1898–1899



Óleo sobre tela, 68 × 52,7 cm
Ass. no canto inferior direito: *aurélia de Souza*
N. dat.
MMIPO – Museu da Misericórdia do Porto, n.º inv. RT0332

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto superior esquerdo, a inscrição, que não é da mão da artista, *Joaquim Pereira Rosas Faleceu em 10 de Janeiro de 1897*;
Na grade, a inscrição a lápis, *Joaq… 332.*

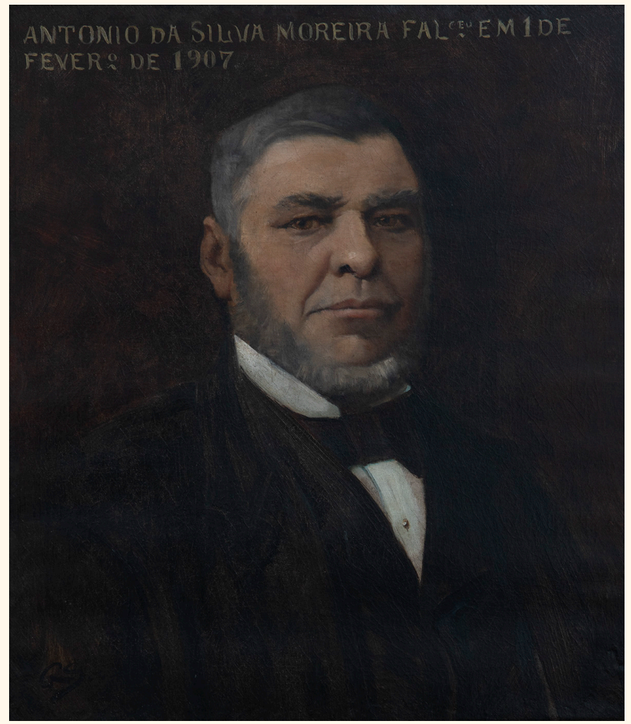
BIBLIOGRAFIA:

O Comércio do Porto, 29 de janeiro de 1899.

OBSERVAÇÕES:

Encomenda da Santa Casa da Misericórdia do Porto, a pintura terá sido realizada a partir de uma fotografia. A data proposta é justificada pelo artigo publicado no jornal *O Comércio do Porto*, a 29 de janeiro de 1899, em que se afirma que "A Galeria dos retratos dos benfeitores da Santa Casa da Misericórdia do Porto acaba de ser aumentada em quantidade e qualidade com mais um belo trabalho artístico em que a Snr.ª D. Aurélia de Souza, aluna laureada da nossa Academia de Belas-Artes, evidencia uma nítida compreensão, a par de não vulgares aptidões técnicas".

53. *Retrato de António da Silva Moreira*



Óleo sobre tela, 86 × 72 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a s*
N. dat.
MMIPO – Museu da Misericórdia do Porto, n.º RT0269

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Inscrição na parte superior da tela, *António da Silva Moreira Faleceu em 1 de Fever.º de 1907.*

EXPOSIÇÕES:

Porto, 2016, n.º 54 (título: *Retrato de António Da Silva Moreira*), reprod. a cor, p. 196.

OBSERVAÇÕES:

O título e a data baseiam-se no catálogo da exposição de 2016, onde esta obra foi exibida com o n.º 54. Encomenda da Santa Casa da Misericórdia do Porto, a pintura terá sido realizada a partir de fotografia.

54. *Retrato de José Augusto Dias*



Óleo sobre tela, 62,3 × 52 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a souza*
N. dat.
Coleção João Gonçalves de Azevedo

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 93;
Inscrição, *S* (?);
Etiqueta, *Helena Sousa Dias Ribas.*

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Helena de Souza Dias Ribas.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 93 (título: *Retrato do Ex.mo Snr. José Augusto Dias*).

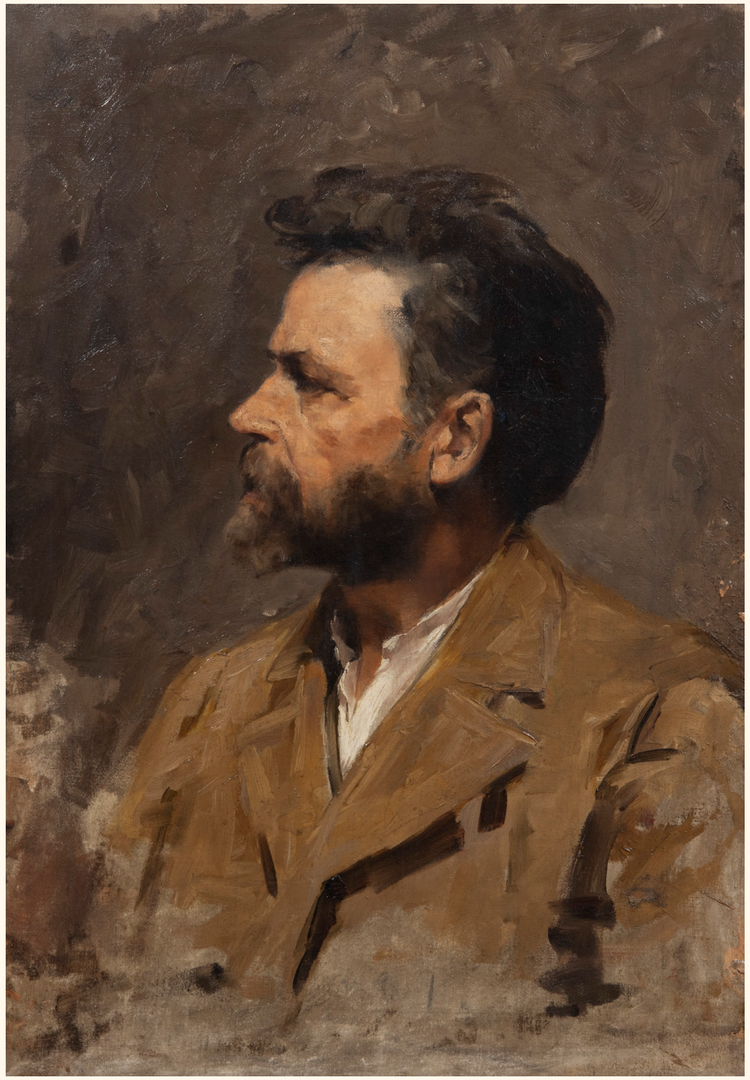
OBSERVAÇÕES:

José Augusto Dias (1851–1906) era cunhado de Aurélia de Souza, casado com a sua irmã Helena Souza Dias. A par de Vasco Ortigão de Sampaio, casado com outra irmã, Estela de Souza Sampaio, financiaram a estadia em França de Aurélia e Sofia para completamento dos seus estudos.



Aspeto da exposição de Homenagem Póstuma (...), 1936
CMP/MdP – CMOS, cota FTG_0412

55. *Cabeça de homem, vista de perfil* (1897)



Óleo sobre tela, 67 × 46,5 cm
N. ass.
N. dat.
Depósito da Faculdade de Belas-Artes – Universidade do Porto, no MNSR
98. Pint. SS Coleção FBAUP

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, a etiqueta datilografada com a indicação de que se trata do retrato do *mestre J. Correia* (João António Correia?).

PROVENIÊNCIA:

Academia de Belas-Artes, Porto.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1900 (título: *Cabeça de homem, vista de perfil*).

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 25.

OBSERVAÇÕES:

Esta obra foi realizada durante o período da sua formação na Academia Portuense, quando Aurélia era aluna do 3.º ano letivo.

"A conferencia resolveo que a cabeça d'homem barbado vista de perfil copiada do modelo vivo pela alumna do terceiro anno de pintura historica D. Maria Aurelia Martins de Souza ficasse pertencendo à Academia como premio à dita alumna e estímulo aos seus condiscípulos." (Aguiar, vol. 2, p. 25)

Segundo Maria Aguiar:

> "Num suplemento de c. de 1900 ao Catálogo de pinturas executadas por professores da Academia de Bellas Artes, de estudos feitos pelos pensionários em Paris e d'outros executados por diferentes alumnos da mesma Academia, começado a redigir em Abril de 1897 surge outra menção ao mesmo trabalho: 'Aurelia de Souza (D. Maria), Cabeça de homem; vista de perfil, copiada pelo natural no ano lectivo de 1897–1898. O professor Marques de Oliveira declarou em conferência para que este estudo ficasse pertencendo à Academia.'" (*ibidem*).

"J. Correia", segundo registo na grade desta pintura, deverá ser João António Correia (1822–1896), pintor e professor na Academia Portuense de Belas-Artes, que talvez tenha sido professor de Aurélia no seu último ano de vida, quando ela frequentava o curso de Pintura Histórica. Se assim for, o retrato poderá ser considerado uma homenagem.

56. *Cabeça de negro*
1897 (?)

Óleo sobre tela, 61,3 × 52 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *aurélia Souza*
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0114

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas das exposições de 1936 – n.º 187, 1973 – n.º 5 e Casa Tait 1992 – n.º 4;
No verso, a inscrição *Charles F. Chambers.*

PROVENIÊNCIA:

1897 – Coleção Alberto Andresen;
1936 – Coleção Carlos Chambers;
1973 – Coleção Marta Ortigão Sampaio.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1897, n.º 22 (título: *Cabeça de negro*);
Porto, 1936, n.º 187 (título: *Cabeça de negro – Porto*);
Porto, 1973, n.º 32 (título: *O Negro*);
Porto, 1984, n.º 4 (título: *O Negro*);
Porto, 1996, n.º 15 (título: *Estudo de Figura – cabeça de negro*), reprod. a cor, p. 22;
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 45 (título: *Cabeça de homem negro*), reprod. a cor, p. 187;
Porto, 2022, n.º 1 (título: *Estudo de Figura – Cabeça de Homem Negro*), reprod. a cor, p. 44.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 402;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 35.

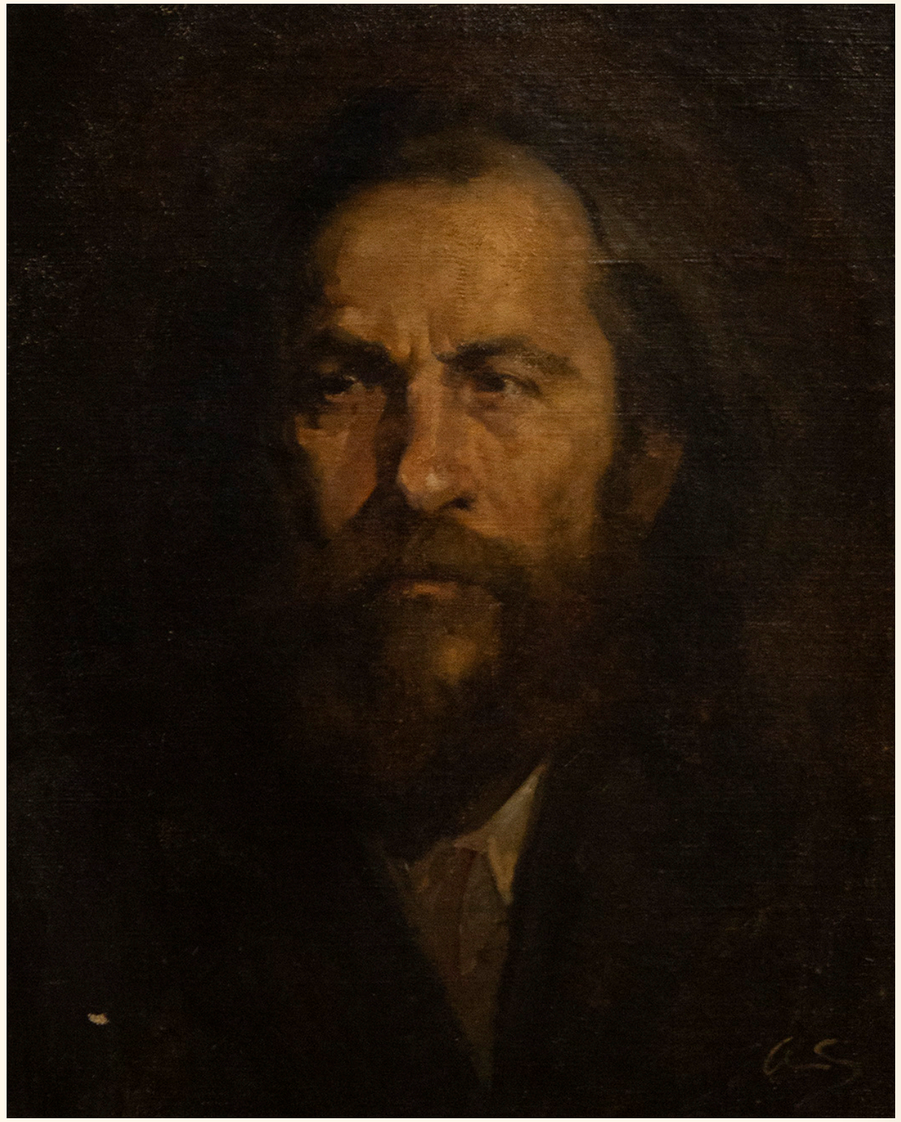
OBSERVAÇÕES:

Segundo Maria Aguiar:
"na exposição de 1897 da Associação Católica do Porto surge esta Cabeça de negro com o n.º 22, tendo sido adquirida pelo sr. A. C.. As iniciais do comprador deverão corresponder a Alberto Andresen que deverá ser parente de Carlos Chambers, proprietário da obra em 1936." (Aguiar, vol. 2, p. 35)

"Terá sido um tema do agrado da artista já que expôs, em 1902, na 3.ª Exposição de Bellas Artes no Porto, um africano, em tela de grande formato — 92,0 cm por 197,0 cm, tendo registado o valor mais elevado, 60$000 e consistido numa das obras mais elogiadas." (Aguiar, vol. 2, p. 35)



57. *Retrato Masculino* 1900



Óleo sobre tela 46 × 37 cm
Ass. no canto inferior direito: *a s;*
Ass. e dat. no verso: *1900 ainné a Souza* (?).
Coleção José Caiado de Sousa

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º ? (título?).

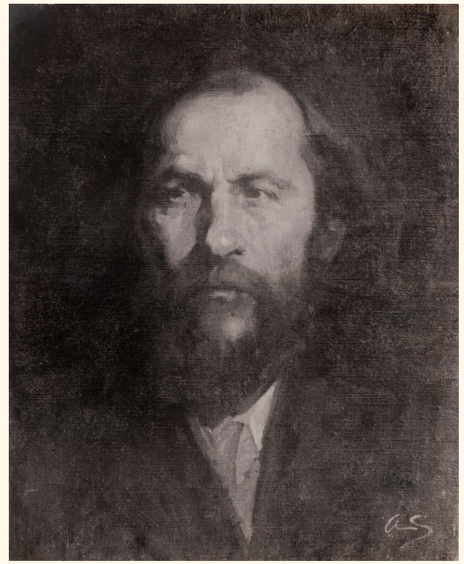
OBSERVAÇÕES:

A obra está assinada na frente e no verso, tal como em *Retrato de homem*, CR n.º 51 e *Retrato Feminino*, CR n.º 59. Embora tenha sido exposta em 1936, como comprova a fotografia da exposição, não foi possível apurar o seu número e título.

A data proposta baseia-se na inscrição, pouco visível, no verso. A palavra *ainné*,* que surge nesta inscrição, é interpretada por Maria Aguiar como referindo o período de estudo na Académie Julian e o modo de distinguir os trabalhos de Aurélia e de Sofia. Aurélia era a *ainné*, ou seja, a mais velha. Esta inscrição, reforçada com a data *1900*, permite considerar que a pintura foi realizada em Paris.

Provavelmente, trata-se do mesmo modelo de CR n.º 58 A, n.º 364, n.º 424.20, n.º 424.21 e n.º 424.22.

*usamos a grafia de Aurélia de Souza, sendo que a correta é *ainée*.



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936
CMP/MdP – CMOS, cota FTG_0360

58. *Retrato Masculino*



Óleo sobre tela 54 × 65 cm
N. ass.
N. dat.
Obra não localizada

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Autenticada por Sofia Martins de Souza, em 1936.

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada por Veritas Art Auctioneers no leilão n.º 4, em 2011, em Lisboa, sendo o n.º 144 do respetivo catálogo.

Provavelmente, trata-se do mesmo modelo de CR n.º 57, n.º 364, n.º 424.20, n.º 424.21 e n.º 424.22.

59. *Retrato de Senhora*



Óleo sobre tela, 63,5 × 52,3 cm
Ass. no canto superior direito: *as*;
No verso, ass. *a souza*.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0064

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, acima da assinatura, *500$00*.

EXPOSIÇÕES:

Porto/Matosinhos, 2016, n.º 47 (título: *Retrato de senhora*), reprod. a cor, p. 190.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 2016, onde esta obra foi exibida com o n.º 47.

60. *Retrato Masculino*
a. 1897





Velho pedindo para Santo António (CR n.º 327), pormenor

Óleo sobre tela, 62,6 × 53,4 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1973 – n.º 128 (2 vezes);
Etiqueta manuscrita, 24.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Elizabeth Ribas Monteiro.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 24 (título: *Pescador de Nantes*).

BIBLIOGRAFIA:

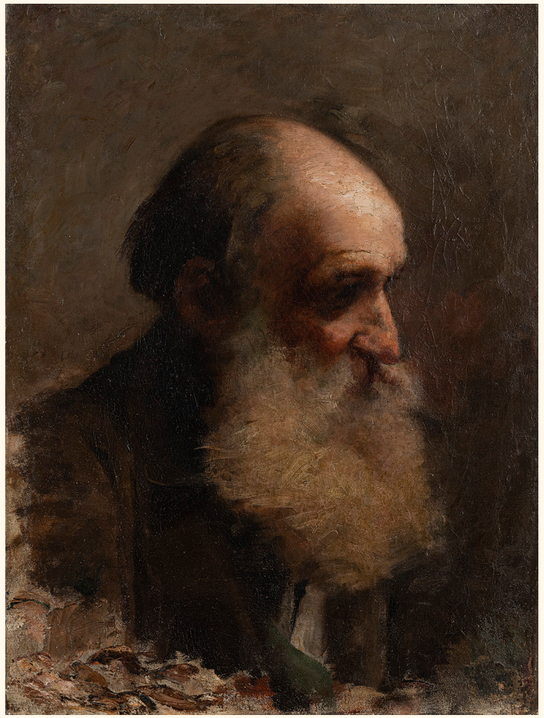
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 237.

OBSERVAÇÕES:

A semelhança do homem retratado nesta tela com o modelo da pintura *Velho pedindo para Santo António* (CR n.º 327), que se encontra atualmente na coleção do Museu de Lisboa, sugere que é a mesma pessoa.

Considera-se, portanto, que esta pintura terá sido realizada entre 1895 e 1897. Por isso, entendeu-se não manter o título *Pescador de Nantes* com que a obra foi exposta em 1973.

61. *Retrato de velho*



Óleo sobre, tela 50 × 38 cm
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0066

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas das exposições de 1973 – n.º 40 e Casa Tait 1992 – n.º 5.

PROVENIÊNCIA:

Oferta do ourives Manuel Gomes, conhecido por Gomes da Póvoa;
1973 – Coleção Marta Ortigão Sampaio.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 7 (título: *Cabeça de Velho*);
Porto, 1984, n.º 5 (título: *Cabeça de Velho*);
Porto, 1996, n.º 16 (título: *Cabeça de velho*);
Porto, 2016, n.º 48 (título: *Cabeça de velho*), reprod. a cor, p. 191.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra foi exibida.

62. *Desesperado – Porto / Velho sentado*



Óleo sobre cartão, 33 × 24,4 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 12 e 1973 – n.º 63 (2 vezes);
Etiqueta colada, *n.º 96*;
Etiqueta pautada no verso, *Maria H. Caiado de Souza 12*;
Autenticação por Sofia Martins de Souza (data ilegível).

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

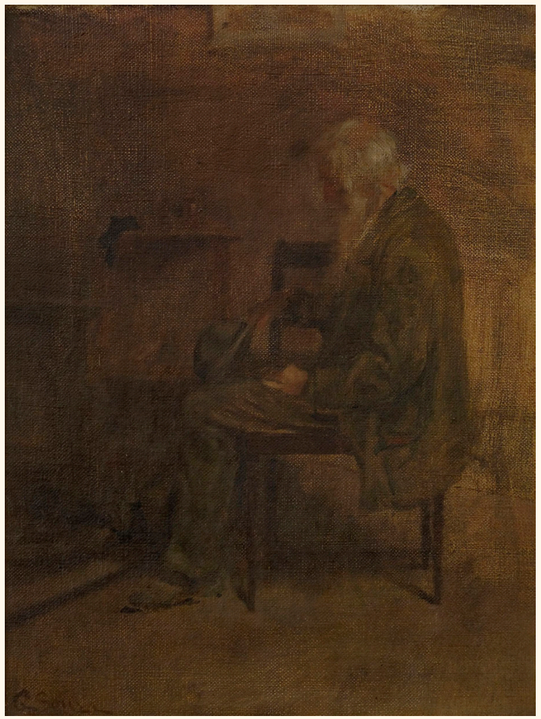
EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 12 (título: *Desesperado – Porto*);
Porto, 1973, n.º 96 (título: *Desesperado – Porto*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 78 (título: *Velho sentado*), reprod. a cor, p. 216.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida.

63. *Figura sentada*



Óleo sobre tela, 28,5 × 22 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção Millennium bcp n.º inv. 1098364

PROVENIÊNCIA:

Adquirido em 1967.

BIBLIOGRAFIA:

Grilo, M. João e Fernando, reprod. a cor, p. 16.
Silva, 2013, reprod. a cor, pp. 92–93.

AURÉLIA DE SOUZA

RETRATOS

Gente de Palmo e Meio[1]

[1] Esta expressão (que também é o título do livro) do poeta Augusto Gil (1873–1929) foi citada por Joaquim Costa no seu texto de 1937 dedicado à pintora portuense: Joaquim Costa. *Aurélia de Sousa – a Sua Vida e a Sua Obra*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1937, p. 43.

64. *Rapariga – Estudo / Menina segurando uma abada* c. 1897



Óleo sobre tela, 85,6 × 65,4 cm
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0122

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1973 – n.º 12.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 68 (título: *Rapariga-Estudo*), reprod. a p. b.;
Porto, 1996, n.º 13 (título: *Menina segurando uma abada*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 63 (título: *Rapariga segurando uma abada*), reprod. a cor, p. 204;
Porto, 2022, n.º 8 (título: *Menina segurando uma abada*), reprod. a cor, p. 51.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a p. b., p. 400;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 229.

OBSERVAÇÕES:

Os títulos propostos são os das exposições de 1973 e 1996. Relativamente à datação, Maria Aguiar sugere que a obra pode ter sido realizada no período formativo, embora não tenha sido possível identificá-la nas exposições de trabalhos escolares (Aguiar, 2016, p. 227).

Segundo a mesma investigadora: "É um dos exemplares em que usa a mesma tela de algodão (densidade, ourelas, tear, medidas) de obras datadas de 1897 – *Cabeça de homem vista de perfil,* CR n.º 55; *Cabeça de negro,* CR n.º 56 e *Maria Madalena,* CR n.º 322" (*Idem*).

"A notoriedade do olhar desta criança — uma característica que migra para os rostos de outros modelos, mesmo que já não sejam infantis, tornada numa característica peculiar da obra retratística aureliana —, encontra, nas palavras de Maria João Lello Ortigão de Oliveira a seguinte interpretação:

> "Aurélia transgride as fronteiras sociais, tanto mais densas quanto maior for a proximidade física com as 'outras classes', e no olhar assustado da criança apercebemo-nos da violentação a que está sendo sujeita. Esta tripla submissão, criada a ama, criança a adulto, modelo a pintor, adverte-nos da crueldade do criador sobre a criatura, na aparente bondade e normalidade do gesto (2006, p. 500)." (Komissarova, 2021)

65. *Rapaz sentado* 1898–1899



Óleo sobre tela, 69,5 × 52,5 cm
Ass. no canto inferior direito: *aurélia de Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, a etiqueta *n.º 58.*

EXPOSIÇÕES

Porto, 1899, n.º 120.

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada por Veritas Art Auctioneers no leilão n.º 65, em 2017, em Lisboa, tendo sido reprod. no respetivo catálogo com o n.º 245.

OBSERVAÇÕES:

O título baseia-se, sob reserva, no catálogo da exposição de trabalhos escolares de 1899–1900, onde esta obra terá sido exibida.

Como Maria Aguiar sugere no texto/ensaio deste CR , "As assinaturas de Aurélia de Souza e os seus contextos", a numeração escrita a laranja *98 99* será relativa ao ano escolar de execução, 1898–1899.

> "O rapaz urbano, talvez o ajudante numa loja ou empregado de uma tasca, é captado no momento do seu breve descanso, que não pode aliviar o peso carregado num olhar que ultrapassa a noção da idade que o traço infantil do rosto proporciona. O desespero desta silhueta está acrescentado por uma linha das costas curvadas, dos ombros encolhidos e das mãos descaídas num gesto de rendição." (Komissarova, 2021)

66. *Menina com blusa castanha segurando uma abada*
a. 1899 (?)



Óleo sobre tela, 67 × 49 cm
Ass. no canto inferior direito: *aurélia Souza*
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A. em maio de 1999, em Lisboa, e por Veritas Art Auctioneers em 2017, em Lisboa, sendo o n.º 244 do respetivo catálogo, reprod. a cor, p. 62.

EXPOSIÇÕES:

Lisboa, 2022 (título: *Retrato de menina*), p. 161.

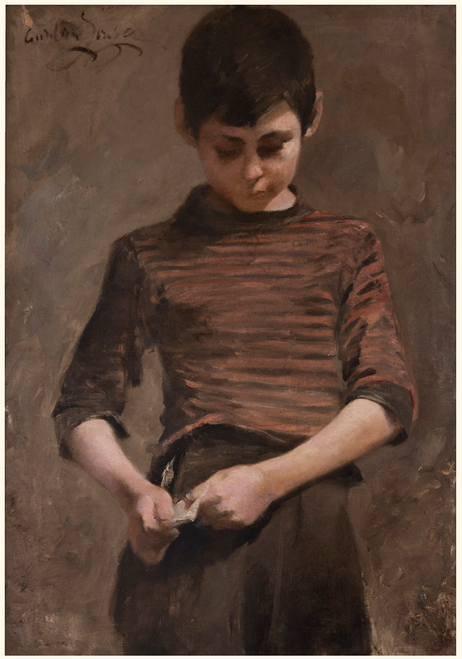
BIBLIOGRAFIA:

Mestres da Pintura, catálogo da exposição, Cordeiros Galeria, Porto, 1999.

OBSERVAÇÕES:

O título descritivo é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo. As características do trabalho (a pose rigorosa) e as suas dimensões (afins a outras obras) apontam que pertença ao período de frequência da Academia Portuense de Belas-Artes, o que justifica a proposta de datação. Neste contexto, poderá ter sido exibida nas exposições dos trabalhos escolares, mas não foi possível identificá-la nos respetivos catálogos. Saliente-se também a semelhança do motivo em relação ao CR n.º 64, que sugere uma espécie de trabalho em série, mas com variante do jovem modelo. No entanto, embora contextualizadas nas exigências escolares, deve admitir-se que as pinturas tenham sido realizadas em casa, eventualmente com partilha dos modelos e dos instrumentos de trabalho com a sua irmã Sofia Martins de Souza.

67. *Rapaz do bilhete*
c. 1897



Óleo sobre tela, 74,5 × 53 cm
Ass. no canto superior esquerdo: *Aurélia Souza*
N. dat.
Coleção Costa Caetano

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Manuel Bessa Ribas.

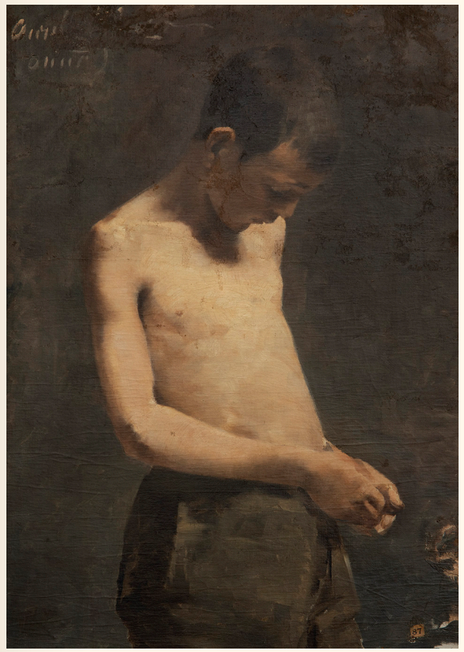
EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 61 (título: *Rapaz do bilhete*);
Porto, 2022, n.º 17 (título: *Rapaz do bilhete*), reprod. a cor, p. 60.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra terá sido exibida. A datação proposta, localizando-a no período de formação na Academia Portuense, baseia-se nas características materiais da tela que existem também no CR n.º 56, *Cabeça de negro*, e no CR n.º 322, *Maria Madalena*.

68. *Rapaz meio nu*
1897 (?)



Óleo sobre tela, 78 × 55 cm
Ass. no canto superior esquerdo, a tinta branca: *Aurélia Souza ainne*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto inferior direito da tela, a etiqueta de papel *n.º 87.*

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1897 (?), n.º 87 (?) (título: *Rapaz meio nu*).

BIBLIOGRAFIA:

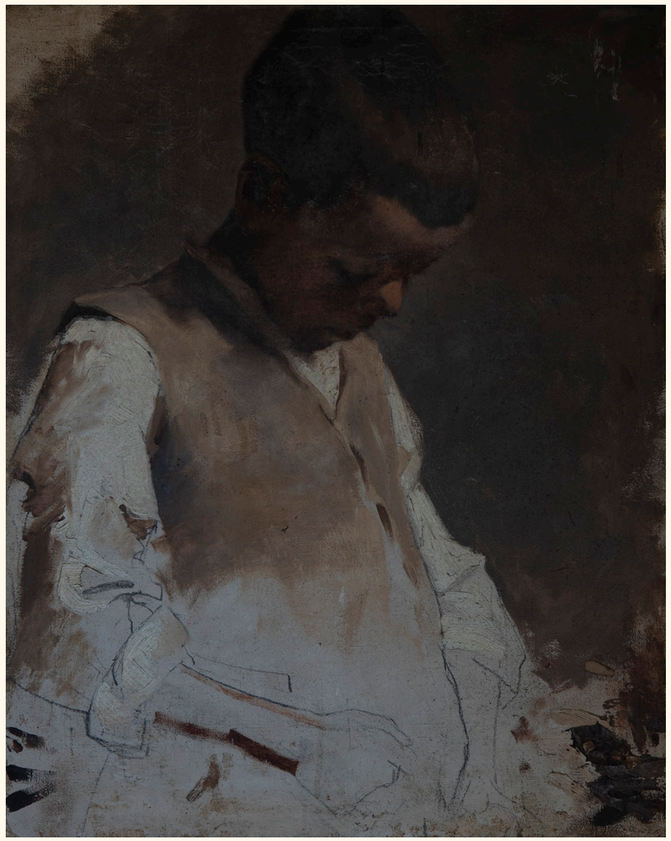
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 21.

OBSERVAÇÕES:

Maria Aguiar considerou que esta obra foi "prova de exame de frequência trimestral do 1.º ano do curso de Pintura Histórica na Academia Portuense das Belas-Artes" e que a etiqueta aposta no canto inferior direito da tela — *n.º 87* — corresponde ao título *Rapaz meio nu* existente no catálogo de trabalhos escolares de 1896–1897" (Aguiar, vol. 2, pp. 21–22). No entanto, na altura em que esta autora estudou a obra, não foi possível atentar na palavra *ainne* que surge a seguir à assinatura. Este pormenor sugeriria que o trabalho fora realizado na Académie Julian — quando Aurélia passou assim a designar-se ("mais velha") para que os professores a distinguissem da sua irmã Sofia Martins de Souza que frequentava as mesmas aulas. Ainda assim, a rigorosa informação recolhida sugere outra hipótese: a pintura foi efetivamente realizada na APBA, mas Aurélia levou-a consigo para Paris e reapresentou-a na Académie Julian.

O modelo representado nesta obra tem muitas afinidades fisionómicas com o modelo do desenho *Meio corpo de rapaz* (CR n.º 381).

69. *Rapaz*



Óleo sobre tela, 57,8 × 45,7 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

O modelo desta tela é, provavelmente, o mesmo de CR n.º 68, *Rapaz meio nu*.

No verso deste quadro existe outra pintura, *Menina*, CR n.º 69 A.

69.A *Menina*



Óleo sobre tela, 67,8 × 45,7 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

70. *Rapaz com boné / Cabeça de rapaz*



Óleo sobre tela, 42 × 67,3 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1973 – n.º 163 (2 vezes).

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 74 (título: *Cabeça de rapaz*).

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título, da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo, visa identificar mais facilmente a obra; o segundo baseia-se no catálogo da exposição de 1973 onde esta obra terá sido exibida.

Segundo o seu proprietário, descendente da família, o modelo é um dos dois irmãos de Maria Helena e Natália Rocha, Fernando.

71. *Chilena*
c. 1895





Etiqueta de identificação colada na grade.

Óleo sobre tela, 38,3 × 31 cm
Ass. no canto inferior direito: *aurélia Souza*
N. dat.
Coleção Costa Caetano

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, a etiqueta com a inscrição impressa, *Aurélia de Souza "Chilena"*;
Etiqueta da Leiloeira S. Domingos *n.º 218*.

PROVENIÊNCIA:

Em 2013, esta obra foi transacionada pela Leiloeira São Domingos no leilão n.º 72, no Porto, sendo o n.º 218 (título: *Chilena*), reprod. a cor na p. 70 do respetivo catálogo. Posteriormente, foi vendida pela São Roque Antiguidades e Galeria de Arte, em Lisboa.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se numa etiqueta impressa colada no verso. As qualidades técnicas e estéticas da pintura e a evidente semelhança com a assinatura em *Autorretrato com o laço negro* permitem-nos aproximar a sua data de 1895.

72. *Cabeça de estudo* 1895



Óleo sobre papel, 38,9 × 28,4 cm
Ass. no canto superior direito: *aurélia Souza*
Dat. no canto inferior esquerdo: *1-2-95*
CMP/MdP - CMOS, n.º inv. 1978.31.002S/1

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 - n.º 116, 1973 - n.º 30 e Casa Tait 1992 - n.º 6.

OBSERVAÇÕES:

Esta obra tem, no verso, uma aguarela com a inscrição *Caldas de Moledo* (CR n.º 72. A). Segundo Maria Aguiar, é um trabalho preparatório para *Estudo – Rua d'Aldeia* CR n.º 182 e, provavelmente, foi realizada antes do retrato em análise.

72.A *Caldas de Moledo* a. 1895



Aguarela sobre papel, 38,9 × 28,4 cm
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP - CMOS, n.º inv. 1978.31.002S/2

PROVENIÊNCIA:

1936 - Coleção Vasco Ortigão de Sampaio;
1973 - Coleção Marta Ortigão Sampaio.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 116 (título: *Cabeça de estudo*);
Porto, 1973, n.º 48 (título: *Cabeça de Rapariga - Estudo*), reprod. a p. b.;
Porto, 1984, n.º 6 (título: *Cabeça de Rapariga*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 60 (título: *Retrato de Mariana (estudo de figura)*), reprod. a cor, p. 202.

73. *Discípula / Rapariga a ler*



Pastel sobre papel, 48,6 × 63,8 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza;*
No verso, ass. *aurélia de Souza*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 1118 Pin (título: *Estudo – Menina a ler*).

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, inscrição pela mão da artista, *Discípula*;
Inscrição *MH*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena Ribas Figueiredo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 163 (título: *Rapariga a ler*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 62 (título: *Estudo – Menina a ler*), reprod. a cor, p. 203.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 418.

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título baseia-se na inscrição feita no verso pela mão da artista. O segundo título baseia-se no catálogo de 1936, onde esta obra terá sido exibida. A julgar pelas semelhanças faciais, trata-se da mesma menina de CR n.º 72, *Cabeça de Estudo*.

74. *Estudo Rapariga / Pensativa* 1899 (?)



Óleo sobre tela, 82,4 × 63,3 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *-aurélia de Souza*
N. dat.
Coleção José Caiado de Sousa

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Inscrição a lápis laranja na frente, em baixo, *99*;
No verso, etiqueta da exposição de 1973 – n.º 146;
A lápis de carvão na grade, *n.º 146*.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção José Caiado de Sousa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1898–1899 (?), n.º ? (título?);
Porto, 1936 (?), n.º 252 (?) (título: *Pensativa*);
Porto, 1973, n.º 40 (título: *Estudo*).

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 89.

OBSERVAÇÕES:

Segundo Maria Aguiar, é muito provável que esta pintura tenha sido executada no estúdio da pintora na Quinta da China, com a seguinte explicação: "(...) a luz surge a partir de cima, incidindo no lado direito, o que pode ser indicador da sua execução no estúdio da Quinta da China, em que a claraboia iluminaria o modelo dessa forma (...)" (Aguiar, vol. 2., p. 61).

O número *99*, escrito na frente da tela, indica que esta pintura terá sido realizada em 1898–1899, o que corresponde ao quarto e último ano de frequência do curso de Pintura Histórica. Este é o contexto do primeiro título proposto pela equipa autoral deste catálogo, visando aproximar-se dos títulos utilizados nas exposições dos trabalhos escolares na APBA. O segundo título admite que esta obra integrasse a coleção de Branca Natália da Rocha, exposta em 1936 sob o n.º 252, tendo em conta a plausibilidade do motivo.

75. *Rapariga de camisa branca de perfil*
1910



Óleo sobre tela, 55,3 × 37,5 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *a Souza 20 IX 10*
Coleção Mário Teixeira da Silva

PROVENIÊNCIA:

Pertenceu à coleção de António Ferraz Júnior;
Foi transacionada por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A. em 2021, em Lisboa, sendo o n.º 202 do respetivo catálogo, reprod. a cor, p. 83.

EXPOSIÇÕES:

Lisboa, 2022, n.º 162 (título: *Menina*).

OBSERVAÇÕES:

O título descritivo é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo.

76. *Cabeça de menina de perfil*



Óleo sobre tela 41 × 32,5 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

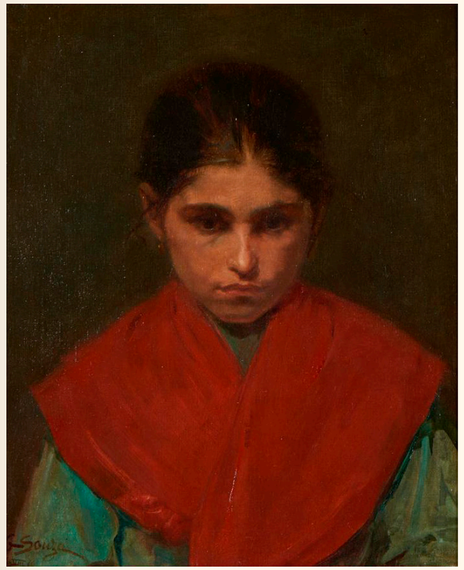
OBSERVAÇÕES:

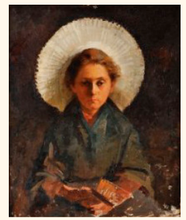
O título proposto baseia-se na designação familiar dos proprietários desta obra, herdeiros das irmãs Souza.

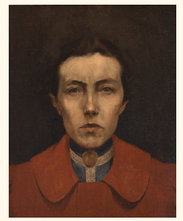
Embora exista no verso da moldura uma marca antiga de etiqueta, não foi possível determinar a sua origem. A julgar pela semelhança dos traços faciais, é possível que se trate do mesmo modelo do CR n.º 75, *Rapariga de camisa branca de perfil*.

Esta pintura é oriunda da col. Luiz Vasconcelos Porto que adquiriu várias obras em exposições de Aurélia de Souza, nomeadamente, CR. nºs 43, 149 e 238. A obra mantem-se em descendentes deste colecionador o que foi considerado critério de validação pela equipa autoral deste Catálogo.

77. *Rapariga com brinco e xaile vermelho* 1910









Bretã – Auray (CR n.º 84), Autorretrato do Casaco Vermelho (CR n.º 5) e Rapariga com brinco e xaile vermelho (CR n.º 75).

Óleo sobre tela, 54,5 × 45,5 cm
Ass. e dat. no canto inferior esquerdo: *a Sousa 16 VIII 10*
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

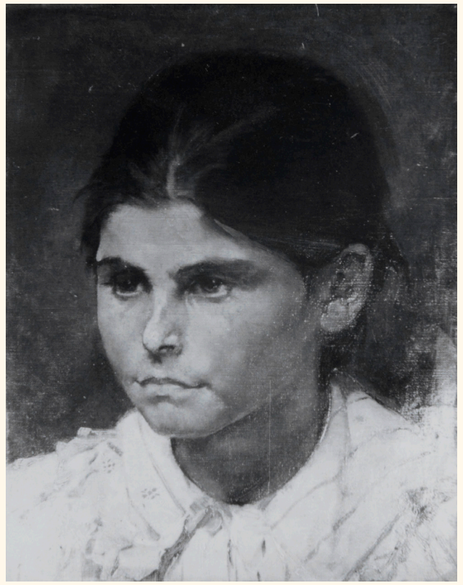
Pertenceu à coleção de António Ferraz Júnior.
Em 2021, foi transacionada por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A., em Lisboa, sendo o n.º 203 do respetivo catálogo com o título *Menina*.

OBSERVAÇÕES:

É provável que a mesma rapariga seja também o modelo do CR n.º 75, *Rapariga de camisa branca de perfil*.

Raquel Henriques da Silva (1992: 42), observando que o CR n.º 90, *Bretã – Auray*, pode ser entendida como um trabalho preparatório para *Autorretrato (do Casaco Vermelho*, CR n.º 5) faz a ligação entre as duas obras e, neste contexto, pode sugerir-se que a obra em análise possa ser vista como uma reminiscência das duas obras-primas aurelianas.

78. *Cabeça de rapariga*



Óleo sobre tela, 29,5 × 23,5 cm
N. ass.
N. dat.
Obra não localizada

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Adelaide Estrada.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 100 (título: *Cabeça de rapariga*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra terá sido exibida.

Admite-se que a mesma rapariga tenha servido de modelo para este quadro e para CR n.º 77, *Rapariga com brinco e xaile vermelho*.

79. *Retrato de criança*



Óleo sobre tela, 40,5 × 33,5 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, a etiqueta da exposição de 1973 – n.º 141.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Manuel Bessa Ribas;
Foi transacionada por Marques dos Santos Leiloeira de Arte em 2023 (leilão n.º 95, 2.ª secção, título: *Retrato de Menina*), com o n.º 654, reprod. a cor no respetivo catálogo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 82 (título: *Retrato de criança*);
Porto, 2022, n.º 11 (título: *Retrato de Criança*), reprod. a cor, p. 54

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1973.

80. *Cabeça de Menina*

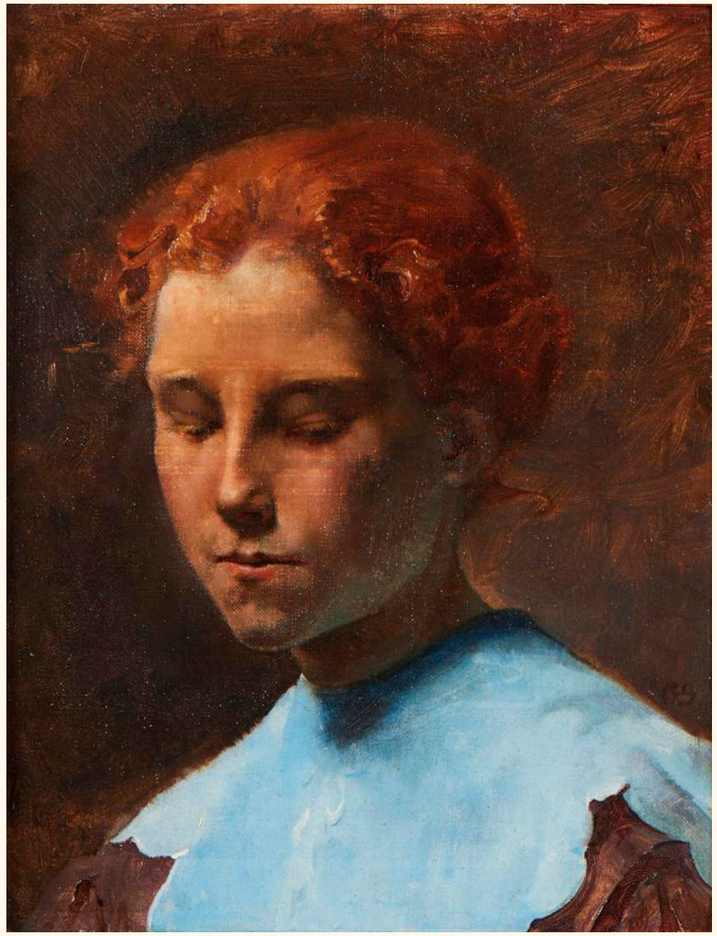


Óleo sobre tela, 38,3 × 41,5 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

Esta pintura integra uma coleção que pertence a descendentes de Aurélia e Sofia de Souza, o que foi considerado critério de validação pela equipa autoral deste catálogo.

81. *Cabeça de estudo – Porto / Rapariga ruiva*



Óleo sobre tela, 41 × 32 cm
Ass. no canto inferior direito: *as*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 28;
Autenticado por Sofia Martins de Souza,
Quinta da China, 1923.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Souza;
Pertenceu à coleção de António Ferraz Júnior;
Foi transacionada por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A. em 2021, em Lisboa, sendo o n.º 93 do respetivo catálogo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 28 (título: *Cabeça de Estudo – Porto*).

OBSERVAÇÕES:

A artista retrata esta menina ruiva nos interiores e exteriores da casa da Quinta da China, explorando a riqueza da cor (amada em várias épocas por muitos pintores, desde os renascentistas aos impressionistas) e a sua interação com a luz (CR n.º 105, *Rendilheira*; CR n.º 81, *Cabeca de estudo*; CR n.º 83, *Menina ruiva de costas*; CR n.º 92, *No Trabalho*, aqui reunidos para facilitar a comparabilidade).

Mas esta obra, tal como a pintura CR n.º 79, oferece a oportunidade de ver o rosto e a expressão da menina em pormenor. A serenidade do rosto, a ligeira inclinação da cabeça e o ângulo particular em que é representada evocam várias imagens das jovens madonnas dos pintores da Renascença, em referência às opções cromáticas e luminosas (Komissarova, 2022).



Menina ruiva de costas (CR n.º 83)

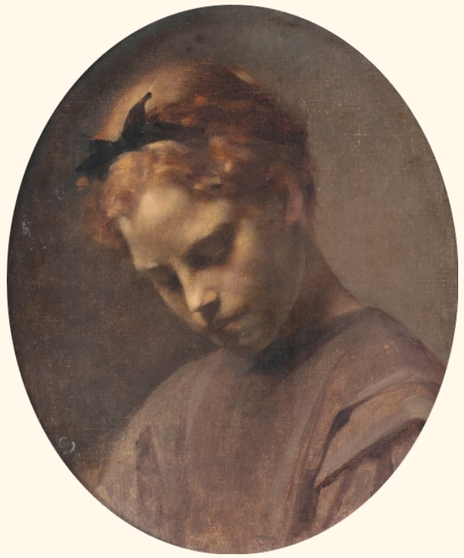


No Trabalho (CR n.º 92)



Rendilheira (CR n.º 105)

82. *Retrato de menina*



Óleo sobre tela, 32 × 28 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada em 2021 pela Leiloeira São Domingos no leilão n.º 99, lote n.º 629, reprod. a cor no respetivo catálogo.
Nota de leilão: *integrou a "Exposição de Homenagem Póstuma à grande pintora D. Aurélia de Souza", realizada no Salão de Belas Artes do Palácio de Cristal Portuense, 15 de Junho de 1936, com o N.º 136.*

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º ? (título?).

OBSERVAÇÕES:

Embora a informação fornecida pela Leiloeira São Domingos afirme que a obra foi exposta em 1936, o número indicado não encontra correspondência no respetivo catálogo.

A qualidade inquestionável da pintura e o facto de retratar o mesmo modelo representado várias vezes por Aurélia de Souza e por Sofia Martins de Souza, não descartam a possibilidade de ter sido exposta.

83. *Menina ruiva de costas*



Óleo sobre tela, 40,3 × 30,5 cm
Ass. (no verso): *a s*
N. dat.
Coleção Prof. Souza Felgueiras

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, a giz, *ASA/14*.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 401.

OBSERVAÇÕES:

Joaquim Costa afirmou que "as flores e as crianças encontraram sempre nas suas telas expressões da mais rara surpreendente poesia" (Costa, 1937, p. 77).

Subscrevendo esta observação, que engloba toda a obra aureliana, podemos acrescentar que, nesta pintura em particular, a autora reúne a criança e a flor, combinando elementos dos seus melhores retratos e naturezas-mortas num género misto, com o resultado de que a singularidade da criança se integra no tecido da natureza.

84. *Rapariga com avental*
a. 1899 (?)



Óleo sobre tela, 86,5 × 66 cm
N. ass.
N. dat.
Centro de Arte Moderna Gulbenkian, n.º inv. P1SSS

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1984, n.º 1 (título: *Rapariga com avental*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto, descritivo, baseia-se no folheto da exposição de 1984, onde esta obra terá sido exibida. As suas características (a pose rigorosa) e dimensões (afins de outras obras) apontam para que pertença ao período de frequência da Academia Portuense de Belas-Artes, o que justifica a proposta de datação. Neste contexto, poderá ter sido exibida nas exposições dos trabalhos escolares, mas não foi possível identificá-la nos respetivos catálogos.

85. *Menina de perfil*
1896 (?)



Óleo sobre tela, 85,7 × 66 cm
Ass. no canto inferior direito: *Aurélia Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Inscrição na grade, *Sr. António Magalhães Silva* 4 (?) 96.

OBSERVAÇÕES:

O título descritivo é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo. As características da obra (a pose rigorosa) e as suas dimensões (afins de outras obras) apontam para que pertença ao período de frequência da Academia Portuense de Belas-Artes. Neste contexto, poderá ter sido exibida nas exposições dos trabalhos escolares, mas não foi possível identificá-la nos respetivos catálogos. A datação proposta baseia-se na inscrição na grade da pintura.

86. *Retrato de Rapariga*

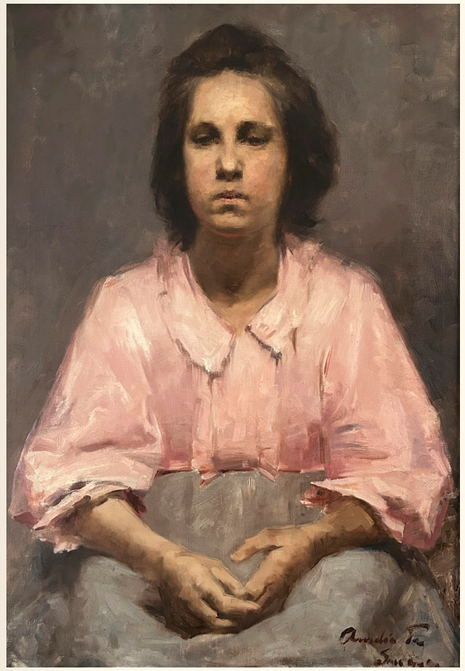


Óleo sobre tela, 63,4 × 53,3 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, na tela inscrição manuscrita *n.º 69*;
"Como sobrinha e herdeira da artista Aurélia de Souza atesto que este quadro, embora não assinado, foi por ela pintado/Maria Helena Caiado/Quinta da China";
Na trave superior da grade, vestígios de etiqueta colada manuscrita praticamente ilegível: *"Maria__ E___ Caiado__?"*

87. Menina com blusa rosa de frente 1898–1899



Óleo sobre tela, 75 × 53 cm
Ass. no canto inferior direito: *Aurélia de souza*.
Dat. 1898–1899 (?)
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, na grade, a lápis vermelho, *98 99*.

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada pela Leiloeira São Domingos, no Porto, em 2024, no leilão n.º 108, sendo o n.º 171 do respetivo catálogo (reprod. a cor).

88. *Rapariga de pé ligado*
c. 1912



Óleo sobre tela, 24 × 18 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a souza*
N. dat.
Coleção Costa Caetano

PROVENIÊNCIA:

Em 1912, foi adquirida por J. Nascimento;
Foi transacionada por Marques dos Santos Leiloeira de Arte em julho de 2019 (leilão n.º 69), no Porto, sendo o n.º 733 do respetivo catálogo, com a atribuição do título *Vendedora de laranjas*.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1912 (título: *Rapariga de pé ligado*);
Porto, 2022, n.º 62 (título: *Retrato de rapariga*), reprod. a cor, p. 110.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto considera que se trata da obra exposta em 1912, tendo em conta o motivo ("pé ligado") e a adequação da assinatura com aquele período.

Segundo o *Jornal de Notícias* de 20 de março de 1912 (n.º 67, p. 2), citado por Maria Aguiar, na exposição de pintura na Misericórdia do Porto, foi vendida ao Sr. J. Nascimento (Aguiar, vol. 2, p. 377).

Os desenhos "infantis" no lado direito da pintura e a inscrição delida "Laranjas de Setúbal" são um elemento de estranheza e de difícil interpretação.



"(...) podemos observar um modesto adereço branco não como uma simples condição estética e colorista — que estabelece o equilíbrio cromático entre a ligadura do pé e a camisa da menina —, mas como um elemento essencial. Esta decisão artística tem o seu efeito: um pequeno elemento branco, quase no canto da tela, em última análise acaba por vencer a cor vibrante das laranjas, que, graças à exibição dos fragmentos descascados, quase pode ser olfato." (Komissarova, 2021)

89. *Rapariga bretã – Auray*



Óleo sobre tela, 98,8 × 77 cm
N. ass.
N. dat.
Obra não localizada

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, autenticada por Sofia Martins de Souza.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Souza; Foi transacionada por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A., leilão n.º 112, em Lisboa, sendo sido reprod. no respetivo catálogo com o n.º 180.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 38 (título: *Rapariga bretã – Auray*);
Porto, 1973, n.º 65 (título: *Bretã – Auray*), reprod. a p. b.

OBSERVAÇÕES:

Esta obra foi exposta em 1936, muito possivelmente com o n.º 38, de acordo com a fotografia realizada para aquela exposição e com o traje da menina que suporta a plausibilidade do título *Rapariga bretã – Auray*. O título proposto baseia-se nesta hipótese.

Existe, em coleção particular, a fotografia de uma menina bretã e que será da autoria de Aurélia de Souza.



Menina bretã
1899–1902
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936
CMP/MdP – CMOS, cota FTG_0336

90. *Bretã – Auray*



Óleo sobre tela, 73 × 61 cm
N. ass.
N. dat.
Obra não localizada

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena Ribas Figueiredo;
1973 – Coleção Manuel de Sousa Trêpa;
1993 – Coleção Maria Helena Ribas Sousa Trêpa;
Esta obra foi transacionada por Cabral Moncada Leilões em 2019 no leilão n.º 118, lote n.º 153.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 162 (título: *Bretã – Auray*);
Porto, 1973, n.º 78 (título: *Bretã (Cabeça) – Auray*), reprod. a p. b.;
Porto, 1992, n.º 7 (título: *Bretã – Auray*).

BIBLIOGRAFIA:

Silva, 1992, reprod. a cor, p. 43;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 423;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 26.

OBSERVAÇÕES:

A pequena "Bretã", como foi apelidada quando foi exposta pela primeira vez em 1936, na realidade é "Une Boulognaise". A finíssima touca que adorna o rosto da menina, criando uma atmosfera com algo de sagrado, faz parte do traje festivo das mulheres de *Boulogne-sur-Mer* e não de *Auray*. São ambas cidades bretãs, mas que distam mais de 600 quilómetros uma da outra. No entanto, decidiu-se, neste catálogo, manter o título com que esta obra tem sido exposta desde 1936.



Postal: *Matelote en costume de fête*
Fonte: http://www.bijouxregionaux.fr/en/contenu.php?idcontenu=16

AURÉLIA DE SOUZA

03

INTERIORES

"Ah, se as paredes pudessem falar!"

Florbela Espanca, "O Dominó Preto"[1]

As trinta e seis obras reunidas na secção *Interiores* concentram um dos temas mais frequentes de Aurélia que, no entanto, não esgotam o motivo. De facto, alguns retratos (secções *Retratos* e *Gente de palmo e meio*) articulam-se com este universo "dentro de casa", maioritariamente na Quinta da China.

Há, assim, como noutras secções, fronteiras abertas com outros conjuntos, mas há também uma particularidade: embora algumas das pessoas representadas o sejam através de retratos (sobretudo a mãe, algumas das irmãs e Maria Helena, a prima criada como filha), elas são como que um motivo secundário, face ao tema plástico que pinta a luz difusa, quase sempre dourada, que penetra, suave, pelas janelas e a coloca em diálogo com os negrumes dos cantos ou da totalidade dos espaços onde ela não chega. Destaco, nomeadamente, *Interiores holandeses* (CR n.º 123 e n.º 124), pintados em 1901, quando, de regresso ao Porto, Aurélia e Sofia pararam na Holanda, após o fim da frequência da Académie Julian, em Paris. Mas o negrume destes interiores trabalhados em gamas densas de castanhos, existe (ou ameaça) outros *Interiores* da casa, transmutando a gente em vultos, numa opção estética deliberada que, em Portugal, lembra Columbano Bordalo Pinheiro, ambos apaixonados pelos interiores da pintura holandesa do século XVII.

Predominantemente de pequenas dimensões, sugerindo o trabalho da pintura quase como lavor feminino (tal como coser ou fazer renda), estas pinturas são acrónicas, não só porque algumas não têm data, mas porque Aurélia usa a casa e o ateliê como espaço fechado ao exterior, envolvido na construção da pintura sem contaminações dos ruídos exteriores, fossem eles do quotidiano, da História ou da história da pintura.

Este traço de atemporalidade estética relaciona-se também com outro facto: tal como mostram os autorretratos e os retratos, Aurélia já é uma grande pintora quando entra na Academia Portuense de Belas-Artes. O que ali aprendeu, e o que aprenderá na Académie Julian, não se traduz em mudanças significativas, nem sequer no que se pudesse designar por enriquecimentos progressivos. Ainda assim, tentou-se (nesta, como em todas as secções) encontrar elementos de datação rigorosa. Assim, pensamos que o n.º 110 e n.º 111 do CR foram realizados em ambiente escolar, durante o último ano (1899) em que frequentou o curso de Pintura ministrado por Marques de Oliveira, que interrompeu para partir para Paris. São obras sobre o motivo onde o tema da luz não se sobrepõe ao trabalho sobre a figura, mas as marcas aurelianas de grande qualidade e inovação (dentro do espaço plástico tradicional) são inquestionáveis.

Um dos grandes conjuntos desta secção (CR n.º 105, n.º 108 e n.º 109) poderá ter sido realizado na mesma época, por volta de 1905, e reúne obras-primas absolutas. A questão da luz é determinante, mas equilibra-se com o gosto de descrever as tarefas feminis com desempenhos e situações diversas, embora relacionadas. Aliás, a série alarga-se, se introduzirmos o tema do coser e do bordar. Trabalhos caseiros e prendas de mulheres domésticas, Aurélia valoriza-as com intencionalidade de reivindicação feminil e como microcosmos integrado na vida silenciosa da casa.

No entanto, as mulheres de Aurélia, familiares, criadas ou crianças, não se ocupam só do trabalho manual. Elas são grandes leitoras, instalando-se em cantos da casa, que vamos conseguindo identificar pela sua presença em diferentes obras. Neste subtema, há três obras maiores, uma delas já amplamente exposta (CR n.º 101) e outras cujo rasto se tinha perdido (CR n.º 103 e n.º 104). Duas delas (CR n.º 101 e n.º 104) foram mostradas em Lisboa na Sociedade Nacional de Belas-Artes, mas não é certo que tenham sido pintadas nessa altura. De facto, poderão ser mais antigas. O que interessa é a permanência do equilíbrio, agora mais extremado, entre a representação da figura e dos objetos e a centralidade da luz que dissolve, nimba, desrealiza.

O mesmo acontece com *Recordações d'amor* (CR n.º 99) em que a jovem que posa volta as costas à luz, para encontrar na sombra da mesa e dos papéis o coração da memória.

De todo este conjunto, há uma única pintura que utiliza a luz frontal, jorrando da vidraça do teto do ateliê (CR n.º 107). Neste caso, a luz vence a sombra, dourada e branca na autonomia integrada da camisa da menina. A perícia compositiva e sobretudo pictórica têm rara intensidade, sugerindo que, se toda a casa é amada, com a sua gente, móveis e atividades, o ateliê é um lugar de maior intimidade e, algumas vezes, de júbilo.

Das pinturas que agora se revelam, vale a pena salientar CR n.º 98 (que fora já valorizada por Maria João Lello Ortigão de Oliveira, como salienta a respetiva ficha) e a CR n.º 118, que representa uma mulher sentada, despida pelo menos da cintura para cima e com manta sobre o colo. São exercícios plásticos que manifestam uma vontade de fuga em relação à pintura de tradição naturalista, aproximando-a do expressionismo, através do simbolismo.

Esta secção termina com uma obra até agora desconhecida que, infelizmente, só conhecemos pela sua fotografia a preto e branco publicada na revista portuense *A Ilustração* em 1909. Embora se situe no território de maior conformidade entre a construção da luz e a solicitação do motivo, o seu título, certamente da responsabilidade da autora, sintetiza e representa a sua estética: *Luz de atelier* (CR n.º 119). Essa luz difusa que Aurélia tanto amou, aparece num movimento de fuga, em direção ao exterior, em Casa do Bairral (CR n.º 102) que será uma das suas últimas pinturas.

Raquel Henriques da Silva

1 Florbela Espanca, *Contos Completos*, Lisboa, Bertrand Editora, 2017, p. 79. O conto "O Dominó Preto", parte do segundo livro homónimo de Florbela Espanca, que a autora começou a preparar em 1927, só foi publicado em 1982.

91. *Em Família (estudo)* a. 1910



Óleo sobre tela, 39 × 31,5 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção Fátima Kendall Ribas

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º ilegível e 1973 – n.º 130;
Manuscrito no verso, *Helena de Souza Dias Ribas, n.º 2* e *Pertence a Teresa Ribas Gonçalves de Azevedo*;
Autenticação de Sofia Martins de Souza, *17/XI/ 1928*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Helena Souza Dias Ribas;
1973 – Coleção Maria Teresa Gonçalves de Azevedo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 94 (título: *Em Família (estudo)*);
Porto, 1973, n.º 86 (título: *Em Família*), reprod. a p. b.;
Porto, 1992/1993, n.º 16 (título: *Interior* (*Em Família)*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 65 (título: *Interior (Em Família)*), reprod. a cor, p. 207.

BIBLIOGRAFIA:

Silva, 1992, reprod. a cor, p. 75;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 414.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida. A data indicativa baseia-se na presença da mãe da pintora que faleceu em 1910.

> "O tema deste óleo — o interior da casa, personalizado na figura da velha mãe, em dois vultos de mulheres, naturalmente irmãs da pintora, e na criança entretanto adotada — foi tratado numa série cujas peças apresentam entre si pequenas variantes, relacionadas com os sítios pitorescos da casa e a diversidade restrita das ocupações e lazeres domésticos. O universo pictórico e também pessoal assim sugerido concretiza a própria vivência da pintora que, progressivamente, parece restringir o seu interesse oficinal a esta indagação melancólica sobre a luminosidade das sombras." (Silva: p. 74)

"Paira sobre o momento o pesado silêncio que se pressente ser a alma mesma da pintora, compondo as cores manchadas sobre tela como se executasse um solitário trecho musical, variações em dourado e castanho." (*Idem*)

92. *No trabalho / Cena familiar* 1911

Óleo sobre tela, 56 × 46 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *a souza 1911*;
No verso, ass.: *a s.*
CMP/MNSR, n.º inv. 85 Pin (título: *Cena familiar*)

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Júlio P. de Albergaria;
Oferta de Maria Estela Souza Sampaio ao MMP em 1937, de onde transitou para o depósito do MNSR.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1933, n.º 34;
Porto, 1936, n.º 257 (título: *No Trabalho*);
Rio de Janeiro, 1965, n.º 72;
Porto, 1973, n.º 93 (título: *Cena Familiar (No Trabalho)*), reprod. a p. b.;
Lisboa, 1983, n.º 46;
Macau, 1986, n.º 48 (título: *Cena Familiar*), reprod. a cor;
Paris, 1987, n.º 246 (título: *Cena Familiar ou Interior*);
Lisboa, 1988, n.º 233 (título: *Cena Familiar*), reprod. a p. b., p. 268;
Caldas da Rainha, 1994, n.º 19 (título: *Cena Familiar ou Interior*), reprod. a cor, p. 88;
Porto, 1996, n.º 213 (título: *Cena Familiar*), reprod. a cor, p. 207;
Porto, 2016, n.º 76 (título: *Cena Familiar (No Trabalho)*), reprod. a cor, p. 218;
Porto, 2022, n.º 23 (título: *Cena Familiar*), reprod. a cor, p. 68.

BIBLIOGRAFIA:

Costa, 1936, reprod. a p. b., p. 32;
Matos, 1983, pp. 28–29;
Oliveira, 2006, reprod. a p. b., p. 415;
Duarte, 2010, reprod. a cor, capa e p. 51.

OBSERVAÇÕES:

Na exposição no MNSR em 2022, foram expostas duas pinturas: uma de Aurélia e outra de Sofia Martins de Souza (a primeira das quais é a tela em análise) com motivos e composições idênticos. A ligeira diferença na representação deste pequeno grupo de crianças sugere que as autoras trabalharam simultaneamente, uma ao lado da outra. Esta curiosa situação expande os valores da vida doméstica e a sua ritualização em que tanto os modelos como as pintoras participavam.



93. *Interior com a mãe e uma das irmãs da artista (apontamento)*
a. 1910



Óleo sobre cartão telado, 23 × 30,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a s*
N. dat.
CMM, n.º inv. 4927

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, a etiqueta *Araújo & Sobrinho, n.º 8*;
Carimbo *190*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio;
1995 – Integra a coleção da Câmara Municipal de Matosinhos por doação de Maria Feliciana de Ortigão Sampaio, sobrinha de Aurélia.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 129 (título: *Interior com a mãe e uma das irmãs da artista (apontamento)*);
Matosinhos, 2008 (título: *As irmãs da pintora sentadas*), reprod. a cor;
Porto, 2016, n.º 69 (título: *Interior com mãe e irmã da artista*);
Matosinhos, 2022 (título: *A mãe e a irmã da pintora sentadas*), reprod. a cor, p. 29.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida. A data indicativa baseia-se na presença da mãe da pintora que faleceu em 1910.



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936
Reprodução digital a partir do negativo de película original
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0031.jpg

94. *Interior com a Mãe da Artista*
a. 1910





Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936. Reprodução digital a partir do negativo de película original. CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0018

Óleo sobre tela, 37 × 45,3 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0006

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 111, 1973 – n.º 28 e Casa Tait 1992 – n.º 2;
Inscrição manuscrita a lápis na grade, *Marta*;
Etiqueta com inscrição impressa, *Vasco Ortigão Sampaio n.º 8.*

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio;
Em 1973, estava integrada no acervo SOSS, hoje CMOS.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 111 (título: *Interior com a mãe da artista*);
Porto, 1973, n.º 98 (título: *Interior com a mãe da artista*);
Porto, 1984, n.º 2 (título: *Cena Interior com a mãe da Artista, D. Olinda Perez de Souza*);
Porto, 1996, n.º 8 (título: *Interior com a mãe da artista*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 73 (título: *Interior com a mãe da artista*), reprod. a cor, p. 214.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida. A data indicativa baseia-se na presença da mãe da pintora que faleceu em 1910. Registe-se que a mãe parece aqui mais nova do que noutras representações, sugerindo que esta obra poderá ser uma das primeiras da série temática.

95. *Costurando – estudo*
a. 1910



Óleo sobre tela, 24 × 33,5 cm
Ass. no canto inferior direito: *a s*
N. dat.
Obra não localizada
Fotografia: arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Helena de Sousa Dias Ribas;
1973 – Coleção Manuel de Sousa Trêpa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 95 (título: *Costurando (estudo)*);
Porto, 1973, n.º 90 (título: *Costurando – estudo*).

OBSERVAÇÕES:

O título baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida. Trata-se sem dúvida de um retrato da mãe da artista, falecida em 1910, o que permite uma data indicativa.

96. *Mulher a bordar*



Óleo sobre madeira, 27 × 21,8 cm
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP - CMOS n.º inv. 0778/1

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, existe outra pintura a óleo representando uma paisagem com a vista da Ponte D. Maria.
Autenticação de Sofia Martins de Souza, 1923.

96.A *Paisagem com vista da Ponte D. Maria*



Óleo sobre madeira, 27 × 21,8 cm
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP - CMOS n.º inv. 0778/1

97. *Irmã da artista lendo à mesa*



Óleo sobre tela, 29 × 22,8 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a s*
N. dat.
CMM, n.º inv. 4924

PROVENIÊNCIA:

1995 – Integra a coleção da Câmara Municipal de Matosinhos por doação de Maria Feliciana de Ortigão Sampaio, sobrinha de Aurélia.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 2016, n.º 70 (título: *Sofia Martins de Sousa lendo à mesa*), reprod. a cor, p. 211;
Matosinhos, 2008 (título: *Sofia M. Souza lendo à mesa*), reprod. a cor;
Matosinhos, 2022 (título: *Sofia M. Souza lendo à mesa*), reprod. a cor, p. 28.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 416;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 267.

OBSERVAÇÕES:

Embora o título deste quadro, na coleção da CMM, registe que o modelo é Sofia Martins de Souza, é difícil identificar com certeza a irmã representada.

98. *Irmã da Artista sentada a coser*



Óleo sobre madeira, 28 × 20 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *A a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, carimbo *160* (?).

PROVENIÊNCIA:

1936 – Diogo José de Macedo Júnior;
1969 – Coleção Augusto Vieira de Abreu;
Em 23 de maio de 1996, foi transacionada pela leiloeira Leiria & Nascimento, em Lisboa, sendo o n.º 155 do respetivo catálogo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 181 (?) (título: *No remanso*);
Lisboa, 1969, n.º 6 (título: *Mulher a Coser*), reprod. a p. b.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, reprod. a cor, p. 419.



Fotografia de família na zona do miradouro da Quinta da China, à hora da merenda. É possível identificar com segurança a irmã Luísa, a menina Maria Helena e a mãe. As figuras restantes são certamente as outras irmãs Aurélia, Elvira e Sofia.
CMP/MdP – CMOS, cota PTG_0175

OBSERVAÇÕES:

Segundo informação facultada pela leiloeira Leiria & Nascimento: "Este trabalho figurou na Exposição de Homenagem à Grande Artista Aurélia de Sousa no Palácio de Cristal do Porto, em junho de 1936, com o n.º 181".

Embora não tenha sido possível confirmar esta informação, admitimos a possibilidade de se tratar da obra exposta em 1936 com o título *No remanso* (Coleção Diogo José de Macedo Júnior).

> "(...) trata-se de uma tela soberba e desconhecida. A relativa obscuridade das outras cenas de interior transforma-se aqui em velatura quase total.
> O rosto de perfil, mas que se distingue do fundo do quadro, à maneira de Vuillard.
> O fundo é tratado de forma libérrima, os castanhos misturam-se com os negros e esparsas velaturas mais claras, fantasmagoria sem precedentes na obra da pintora. Numa mesa encostada à parede cintilam dois pequenos focos luminosos: o *abat-jour* de vidro verde do candeeiro e uns pontos amarelos, caprichosos e deslocados; a cena principal é resolvida em traços impacientes, largos e expressionistas, como o amarelo-mostarda que cobre o cadeirão distorcido, a sugerir propostas futuras, quase baconeanas. O branco da capa que cobre os ombros da mulher e que reaparece no punho é de uma liberdade inédita, bem como as marcas nas mãos e no pé, sugerindo os volumes, e a mancha cinzenta da saia, que encosta à toalha creme da mesa. Perante esta obra inclassificável, de uma violência plástica jamais igualada, sobram questões e faltam com certeza respostas (...)."
> (Oliveira: 514 e 515)

99. *Recordações d'amor / Vestido Verde*



Óleo sobre tela, 63,5 × 45 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
Ass. no verso: *as*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 2407 Pin (título: *Recordações d'amor/ Menina em Verde*)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 139.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção do pintor Acácio Lino;
Adquirida em 2016 pelo MNSR.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1917 (?), n.º 115 (?) (título *Menina em Verde*);
Porto, 1936, n.º 139 (título: *Recordações d'amor*);
Porto, 2022, n.º 27 (título: *Recordações d'amor/Menina em Verde*), reprod. a cor, p. 72.

BIBLIOGRAFIA:

Costa, 1936, reprod. a p. b., p. 56;
Oliveira, 2006, reprod. a p. b., p. 420.

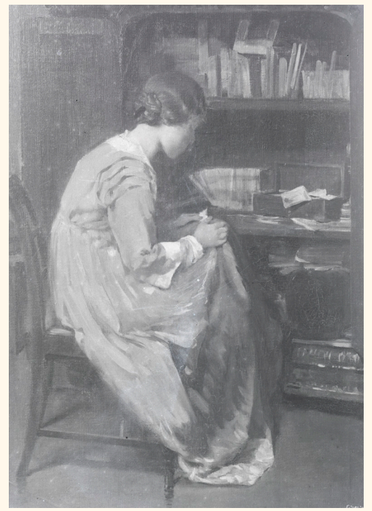
OBSERVAÇÕES:

Embora a etiqueta da exposição de 1936 e a fotografia individualizada da pintura comprovem que esta obra foi exposta sob o título *Recordações de Amor,* decidiu-se, excecionalmente, manter o título *Vestido Verde*, dado por Joaquim Costa em 1937, adotado posteriormente por Maria João Ortigão de Oliveira (2006: 514) e atualmente pelo MNSR.

Afirma Joaquim Costa:

> "(...) poema de raro intimismo do *Vestido Verde*, duma tão pura e equilibrada beleza, reconheço a Artista na expressão dos seus mais delicados sentimentos de mulher." (Costa: p. 74)

Em 1917, no *Grande Certâmen d'Arte no Palácio de Cristal*, no Porto, foi exposta uma obra com um título semelhante, *Menina em Verde* (n.º 115), mas, na ausência de outras provas documentais, não pode afirmar-se que se trate desta obra. A mesma possibilidade existe para o CR n.º 43, *Menina em verde com flor.*



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936
Reprodução digital a partir do negativo de película original
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0044



Aspeto da Exposição de Homenagem Póstuma (...), 1936
CMP/MdP – CMOS, cota FTG_0411

100. *Trabalhando / Menina sentada* a. 1908



Óleo sobre cartão telado, 28 × 19,8 cm
Ass. no canto superior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção Fátima Kendall Ribas

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 101 e 1973 – n.º 128 (2 vezes);
Autografado, *Aurélia de Sousa Trabalhando*;
No verso: a etiqueta Araújo & Sobrinho, n.º 8; carimbo 160;
Etiqueta colada na moldura *Helena de Sousa Dias Ribas/ n.º 4* e etiqueta manuscrita *88*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Helena de Sousa Dias Ribas;
1973 – Coleção Carlos Ortigão de Oliveira.

EXPOSIÇÕES:

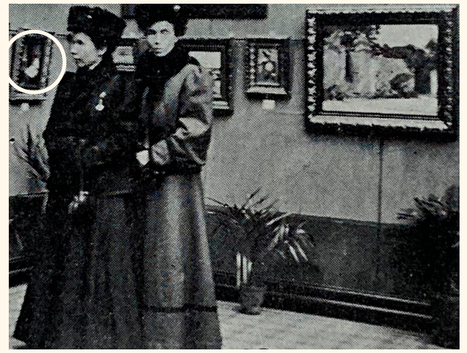
Porto, 1908, n.º ? (título?);
Porto, 1909, n.º 70 (?) ou n.º 71 (?);
Porto, 1917 (?);
Porto, 1936, n.º 101 (título: *Trabalhando*);
Porto, 1973, n.º 88 (título: *Trabalhando*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 67 (título: *Menina sentada*);
Porto, 2022, n.º 33 (título: *Trabalhando*), reprod. a cor, p. 78.

BIBLIOGRAFIA:

Abreu, Marques (dir.), *Arte. Arquivo de Obras d'Arte*, dezembro de 1908, reprod. a p. b., p. 23.

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título foi atribuído pela autora e está registado no verso da pintura. A obra foi exposta na exposição de 1908, não tendo sido possível identificar o seu número e título, mas, segundo notícia da imprensa, foi vendida a D. Luísa Ribas. Através de uma das fotografias da exposição de 1909, verifica-se que a obra foi de novo exibida, mas também não foi possível identificar o seu número exato no respetivo catálogo (n.º 70 (?) e n.º 71 (?)). O segundo título, descritivo, atribuído no catálogo da exposição de 2016, facilita a identificação do motivo.



Fotografia da exposição de 1909 (a obra em análise é a primeira à esquerda).

101. *Lendo*
a. 1921



Óleo sobre tela, 32 × 46 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

Segundo o testemunho de João Gonçalo Amaral Cabral, seu segundo proprietário, esta obra foi escolhida e comprada por Columbano Bordalo Pinheiro, então diretor do MNAC, na *18.ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes* de 1921 para a Coleção Emídio da Silva. Esta informação, veiculada oralmente, será parcialmente correta: na verdade, a obra, exibida nessa mesma exposição, foi vendida mas ao Dr. Felix Warth, segundo o registo de vendas da SNBA, por 360,00$. Mas não é inverosímil que tenha sido Columbano Bordalo Pinheiro a escolhê-la na sequência da compra que fizera para o MNAC, do CR n.º 11, *No atelier*, na *13.ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes*, em 1916.

EXPOSIÇÕES:

Lisboa, 1921, n.º 236 (título: *Lendo*);
Paris, 1987, n.º 247 (título: *Interior*), reprod. a p. b.;
Lisboa, 1988, n.º 234 (título: *Cena de Interior – Mulher sentada a ler*), reprod. a p. b., p. 268.

BIBLIOGRAFIA:

Silva, 1992, reprod. a cor, p. 81;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 417;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. SS.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da *18.ª Exposição na Sociedade Nacional de Belas-Artes* de 1921, em Lisboa, onde esta obra foi exibida e vendida.

"O quadro pode dividir-se verticalmente em duas partes: do lado esquerdo, uma jovem lendo, semirrecostada na mesa onde o livro se encontra; do direito, um interior desabitado onde pontifica uma soberba natureza-morta. Aurélia tinha de tal forma consciência disso que utilizou um estratagema plástico para as unir: o lenço/xaile vermelho que liga a cadeira onde a jovem se senta e a mesa sobre a qual a pintora dispôs os objetos inanimados. Se a zona de penumbra coincide com a figura humana imersa nos sonhos adolescentes que a ficção propicia, temos a energia mitigada da luz a incidir sobre o chão e os objetos, em particular sobre a jarra, permitindo um belíssimo *tour de force* plástico, na definição das diferentes transparências, do vidro, da cortina e da jarra de flores campestres." (Oliveira: p. 513)

102. *Casa do Bairral* 1922



Óleo sobre tela, 22,5 × 20 cm
N. ass.
N. dat. (1922?) (Fonte: lista MAG)
Coleção particular



MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 210;
Inscrições na grade, a lápis, *... em Janeiro de 1922*;
Interior – Casa do Bairral;
Aurélia de Souza (repetido, 2 vezes em 2 sítios diferentes);
M. C. Costa Oliveira;
Na moldura, *Interior – Casa do Bairral/Aurélia de Souza/400.00 3/1/922*;
Etiqueta datilografada n.º 2, *"Casa do Bairral" de D. Aurélia de Sousa/óleo pertencente a Manuel C. Costa Oliveira. Rua do Gama, 160 Foz do Douro/Valor Esc. 1000$00*;
Etiqueta colada, truncada, aparentemente autografada a tinta, *Interior/Casa do B (...)* (?)*/400 (...)* (?).

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Manuel Costa Oliveira.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 210 (Título: Casa do Bairral).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na etiqueta da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida pela primeira vez.

Bairral é um bairro em Vila Nova de Famalicão, Distrito de Braga, onde José Augusto Dias, marido de Helena Martins de Souza, irmã de Aurélia, adquiriu uma casa, que, segundo a tradição familiar, Aurélia e Sofia frequentavam regularmente.

Considerando a data registada no verso "3/1/922" esta pintura foi executada pouco antes do falecimento de Aurélia sendo, neste catálogo, a sua última pintura.

103. *Interior com figura feminina lendo*



Óleo sobre tela, 32,5 × 44,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso da tela, carimbo oval (ilegível);
No verso da grade, carimbo oval *Jorge de Brito* e etiqueta da moldureira *A Vencedora, Lisboa.*

PROVENIÊNCIA:

Coleção Jorge de Brito;
Foi transacionada pela leiloeira Leiria & Nascimento em 2004, com o título *Interior com figura feminina lendo*, n.º 674, reprod. a cor, p. 181.

OBSERVAÇÕES:

Além da repetição do motivo, "rapariga/mulher lendo" num ambiente acolhedor, rodeada por objetos da casa conhecidos, acrescentando agora um biombo, é curioso observar, nesta cena de interior, a pose da menina a ler.

Recorde-se outra cena quotidiana no CR n.º 107, *No Atelier.* Embora o modelo (será o mesmo?) seja representado de ângulos diferentes e a sua pose seja também diferente (frontal e de perfil), ambas as meninas têm os pés posicionados da mesma forma, de um modo descontraído: um dos pés apresenta-se ligeiramente inclinado, dando destaque aos sapatos.



Interior com figura feminina lendo (CR n.º 107), pormenor



Detalhe da etiqueta da moldureira A Vencedora



No atelier (CR n.º 103), pormenor

Vencedora, uma das moldureiras lisboetas mais antigas: foi inaugurada em 1875. Três gerações de proprietários mantiveram o seu negócio na mesma morada, na Rua de São Lázaro.

De acordo com os atuais proprietários, o fundador da empresa era um devoto de Joana d'Arc, cuja imagem é o *ex-líbris* da empresa. Infelizmente, não foi possível estabelecer exatamente quando é que esta etiqueta deixou de ser utilizada.

104. *Estudando (?)*
a. 1917



Óleo sobre tela, 41,8 × 31,8 cm
Ass. no canto inferior direito: *a souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso da grade, em oval, manuscrito 222.

EXPOSIÇÕES:

Lisboa, n.º 292 (título: *Estudando* (?)).

OBSERVAÇÕES:

Sem prova inquestionável, a equipa autoral deste catálogo considera que esta obra foi exposta em 1917, na *14.ª exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes*, com o título *Estudando*. O seu preço de venda era de 35$00, mas não foi então adquirida.

"A semelhança iconográfica com a tela de maiores dimensões *Ao Bastidor (Retrato de Maria Helena da Rocha Caiado de Souza)* (CR n.º 24) revela-se na representação de vários objetos já familiares: a lâmpada verde na mesa, o retrato na parede que, com a sua silhueta, sugere novamente o *Autorretrato enquanto jovem* de 1889 (CR n.º 1), e a atmosfera poética do quotidiano desta casa, que sempre teve um canto acolhedor para o entretenimento ou estudos de uma criança.
As características da rapariga que parece estar a desenhar ou a escrever são menos distintas desta vez do que na outra obra mencionada acima, assumindo, nesta cena íntima, provavelmente mais a predominância do universal do que do individual.
A luz do dia, reforçada pela repetição da janela exterior da outra divisão (ver *Mendigo*, CR n.º 156) da casa, visível através de parte da cortina transparente, transforma-se numa luz interior, concentrada no ramo das "chagas". Segundo Joaquim Costa (1937: p. 69), 'o sol escolhia de preferência essas flores para mais permanente se fixar'." (Komissarova, 2022)



Estudando (CR n.º 104), pormenor



Mendigo (CR n.º 156)



Ao Bastidor (Retrato de Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa) (CR n.º 24)

105. *Rendilheira / Menina ruiva fazendo renda de bilros*

Óleo sobre tela, 56 × 44,5 cm
Ass. no lado inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 211 e 1973 – n.º 43.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Manuel Pimenta;
1973 – Coleção Maria Manuela Pimenta;
Foi transacionada por Cabral Moncada Leilões em 2013, em Lisboa, sendo o n.º 160 do respetivo catálogo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 211 (título: *Rendilheira*);
Porto, 1973, n.º 97 (título: *Interior (Rendilheira)*), reprod. a p. b.;
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 68 (título: *Interior com figura feminina*), reprod. a cor, p. 209.

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida.

Esta rapariga de cabelo ruivo aparece em várias pinturas aurelianas. Deve ser a mesma criança que integra o grupo de crianças do CR n.º 92, *No Trabalho/Cena Familiar*. A cor inconfundível do cabelo encontra-se noutras pinturas, por exemplo, CR n.º 83, *Menina ruiva de costas*. Registe-se também a presença de vários objetos reconhecíveis da vivência da Quinta da China: cadeiras do tipo *savonarola* e o banquinho de configuração oriental.

O segundo título, descritivo, visa facilitar a identificação do motivo.



106. *Costurando – Porto / Cena de Interior com Mulher a Coser*
1910





Óleo sobre tela, 41 × 32 cm
Ass. e dat.: *a Souza VI 10*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Luiza Botelho;
1973 – Coleção Maria Luiza Moutinho.
Foi transacionada por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A. em 2009, no leilão n.º 223, sendo o n.º 147 do respetivo catálogo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 198 (título: *Costurando – Porto*);
Porto, 1973, n.º 94 (título: *Interior*).

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida. O segundo título, descritivo, é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo e visa facilitar a identificação do motivo.

107. *No Atelier / Menina num estúdio de pintura*



Óleo sobre tela, 55 × 38 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a souza*
N. dat.
CMM, n.º inv. 4931

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio;
1995 – Integra a coleção da Câmara Municipal de Matosinhos por doação de Maria Feliciana de Ortigão Sampaio, sobrinha de Aurélia.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 109 (título: *No Atelier*);
Matosinhos, 2008 (título: *Menina num estúdio de pintura*), reprod. a cor (capa);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 72 (título: *Menina num estúdio de pintura*), reprod. a cor, p. 213;
Matosinhos, 2022 (título: *Menina num estúdio de pintura*), reprod. a cor, p. 27;
Porto, 2022, n.º 22 (título: *Menina num estúdio de pintura*), reprod. a cor, p. 67.

BIBLIOGRAFIA:

Costa, 1937, reprod. a p. b., p. 24;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 413;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 54.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida, como comprova a fotografia realizada nesse ano.

"Um (...) *atelier*, intitulado, sem originalidade, *No Atelier*, mostra uma menina de tranças que lê sentada numa cadeira. Um cavalete e uma paleta pendurados identificam o local, por uma vez indiferente à função. Um espelho na parede funciona como *mise en abime*, substituindo os quadros dos outros *ateliers*. Outro particular reside na luz que banha de forma total o espaço, uma luz rosada, e de que Aurélia de Sousa desvenda a origem, na claraboia do teto. Pormenor delicioso e dissonante neste mundo de paz perfeita: a posição da perna e do pé da menina, torcido para dentro e que, iluminado, desloca a rigorosa geometria da composição e lhe introduz perturbação. São estes detalhes, dispostos subtilmente, que fazem de Aurélia a pintora que anatomiza os seres, que isola as cores, que dedica ao particular atenção desmedida, macroscópica." (Oliveira: p. 510–511)



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936.
Reprodução digital a partir do negativo de película original CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0032



Atelier

Óleo sobre tela, 51,5 × 25 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

Esta obra, não assinada, não datada e nunca exposta, está atribuída a Aurélia de Souza numa coleção particular com origem na família da pintora.
O tema e o seu tratamento — bem como os motivos iconográficos da paleta na parede e do toldo que filtra a luz vinda da claraboia do teto — sugerem outras obras da pintora para quem o ateliê foi não só o local de trabalho, mas de elaboração da própria pintura.
Por outro lado, o braço que surge no fundo sugere que será uma obra truncada. Este elemento de estranheza e a ausência de factos probatórios de autoria (assinatura, exposição ou autenticação) não permitem à equipa autoral deste catálogo inventariá-la como sendo obra de Aurélia de Souza, mas decidiu-se integrá-la como documentação que recomenda a continuação da pesquisa.

108. *Interior com Fiandeira*



Óleo sobre tela, 65 × 55 cm
Ass. no lado inferior esquerdo: *a Souza*
Dat.: *3 VI*
Coleção Costa Caetano

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada por Marques dos Santos Leiloeira de Arte em 2016, no Porto, sendo o n.º 185 do respetivo catálogo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1996 (título: *Interior com Fiandeira*), reprod. a cor, na contracapa;
Lisboa, 2011 (título: *Interior com Fiandeira*), reprod. a cor, p. 13.

OBSERVAÇÕES:

A data manuscrita "3 VI" indica, segundo outros registos da pintora, o dia e o mês, desconhecendo-se o ano a que se refere. Com base nos objetos que podem ser vistos na sala, nomeadamente a pintura na parede do segundo plano — CR n.º 1, *Autorretrato*, de 1889 —, a mesa com uma toalha verde e um armário com prateleiras cheias de livros, podemos sugerir que esta é a mesma sala-ateliê representada em CR n.º 11, *No Atelier*.

A máquina de dobar está também representada noutra obra — CR n.º 109, *Dobadeira* — com o mesmo motivo, mas resolução plástica e cromática diferente.



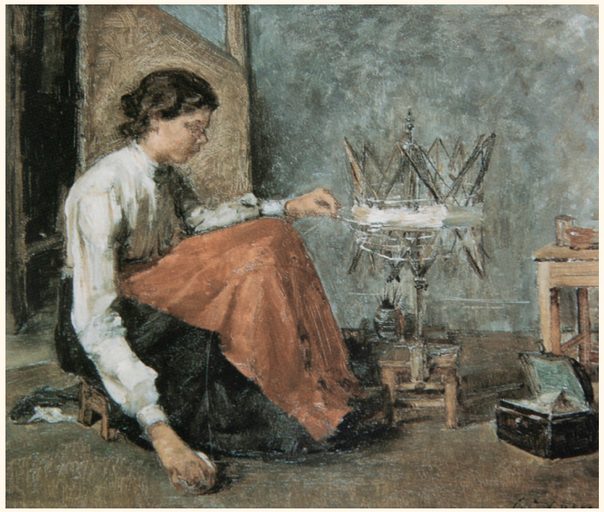
Autorretrato (CR n.º 1)





Interior com Fiandeira (CR n.º 102), pormenor

109. *Dobadeira / Dobando*
a. 1905



Óleo sobre tela, 33 × 40,5 cm
Ass. no canto inferior direito: *a souza*
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Amália Castro e Almeida.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1905 (título: *Dobadeira*);
Porto, 1936, n.º 249 (título: *Dobando*);
Porto, 1973, n.º 98 (título: *Dobando*), reprod. a p. b.;
Porto, 1992, n.º 15 (título: *Dobando*);
Lisboa, 1995 (título: *Dobando*), reprod. a cor;
Lisboa, 2011 (título: *Dobando*), reprod. a cor, p. 9.

BIBLIOGRAFIA:

Silva, 1992, reprod. a cor, p. 73;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 420;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 52.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na notícia "Casos e Ocorrências" do jornal *A Voz Pública* de 1905, citada por Maria Aguiar a propósito da exposição desse ano, onde esta obra terá sido exibida pela primeira vez:

"(...) foram vendidas (...) *Dobadeira* por 25$000 reis, ao Snr. Dr. Costa e Almeida." (Aguiar, vol. 2, p. 374)

"(...) Nesta pintura, realizada certamente nos primeiros anos após o regresso de Paris, o mais interessante é a plena eficácia de recursos que Aurélia depois pouco desenvolveu. Em primeiro lugar, o gosto matérico do óleo, utilizado em espessos empastamentos, depois a intensidade das marcações do branco e do vermelho, volumetricamente iluminadas, como focos de composição que diluem outros elementos narrativos." (Silva: p. 72)

110. *Mulher a Fiar (?)* 1899 (?)



Óleo sobre tela, 85 × 61,1 cm
Ass. no canto inferior direito: *aurélia de Souza*
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0030

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 131 e 1973 – n.º 33;
Etiqueta com inscrição impressa, *Vasco Ortigão Sampaio n.º 25* (?).

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio;
1973 – Coleção Marta Ortigão Sampaio.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1899, n.º 122 (título: *Mulher a fiar* (?))
Porto, 1936, n.º 131 (título: *Mulher fiando*);
Porto, 1973, n.º 42 (título: *Mulher fiando*);
Porto, 1984, n.º 8 (título: *Mulher fiando*);
Porto, 1996, n.º12 (título: *Mulher fiando*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 64 (título: *Mulher fiando*), reprod. a cor, p. 208.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 63.

OBSERVAÇÕES:

O título e a data propostos assumem, como muito provável, que esta pintura é o n.º 122, *Mulher a fiar,* da representação de Aurélia no *Catálogo da 9.ª Exposição dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no anno de 1897 a 1899*. A pintora frequentava, em 1899, o 4.º ano do curso de Pintura Histórica que não completou pela decisão de partir para Paris.



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936
Reprodução digital a partir do negativo de película original
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0020

111. *Mulher com uma infusa (?)* 1898 (?)



Óleo sobre tela, 66 × 55,5 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1898, n.º 113 (título: *Mulher a fiar* (?))

OBSERVAÇÕES:

O título e a data propostos assumem, como muito provável, que esta pintura é o n.º 114, *Mulher com uma infusa*, da representação de Aurélia no *Catálogo da 9.ª Exposição dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no anno de 1897 a 1899*, referindo especificamente o ano de 1888. A pintora frequentava então o 3.º ano do curso de Pintura Histórica.
A hipótese de se tratar de um trabalho sobre modelo em ambiente escolar é ainda reforçada pelo facto de o modelo parecer o mesmo nesta obra e no CR n.º 110.

112. *Adormecida*
a. 1920



Óleo sobre cartão telado, 31,4 × 24 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*;
No verso, ass.: *as*.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso do suporte, etiqueta manuscrita pela pintora indicando o título e assinada *adormecida as*;
Inscrição a lápis *Quinta China/Porto*;
Etiqueta *Araújo & Sobrinho*.

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A. em junho de 2008, em Lisboa, sendo o n.º 116 do respetivo catálogo. É aí afirmado que pertenceu ao Arq.º Tertuliano Lacerda Marques (1882–1942).

EXPOSIÇÕES:

Lisboa, 1920, n.º 160 (título: *Adormecida*).

OBSERVAÇÕES:

O título foi atribuído pela própria autora e está manuscrito no verso. A obra foi exibida na *17.ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes* em Lisboa com o n.º 160 e foi de facto vendida a Tertuliano Lacerda Marques por 100$00, de acordo com o registo de vendas de quadros das exposições da Sociedade Nacional de Belas-Artes.

Foi uma das duas obras caricaturadas e publicadas no *Catálogo Cómico* de Francisco Valença e Carlos Simões, na secção dedicada à exposição de 1920 na SNBA.





"Exposição da SNB. Artes Salão Cómico por F. Valença e Carlos Simões", in *Ilustração Portuguesa*, II Série, n.º 748, 31 de maio 1920.

113. *Rapariga dormindo*



Óleo sobre madeira, 19 × 13,2 cm
N. ass.
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Carlos Guerreiro.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 104 (título: *Rapariga dormindo*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na ficha preparatória, incluindo fotografia, do catálogo da exposição de 1973, onde esta obra foi exibida.

114. *Interior (A Filha do Caseiro)* a. 1919



Óleo sobre tela, 52,5 × 45,8 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a souza*
N. dat.
Coleção António Olmos, Cascais.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Manuel Pimenta;
1973 – Coleção Maria Manuela Pimenta.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 212 e 1973 – n.º 45;
Inscrição autografada, no verso, *A filha do caseiro*.

EXPOSIÇÕES:

Lisboa, 1919, n.º 232 (título: *A Filha do Caseiro*);
Porto, 1936, n.º 212 (título: *Interior*);
Porto, 1973, n.º 89 (título: *Interior (A Filha do Caseiro)*).
Cascais, 2009, reprod. a cor, p. 198

OBSERVAÇÕES:

O título desta obra, manuscrito pela pintora no verso, permitiu compreender que, com a mesma designação, foi exposta na *16.ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes*, em Lisboa, com o n.º 232 e o preço de venda de 200$00.

115. *Interior com Mulher e Menina*



Óleo sobre tela, 30,3 × 39,5 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso do suporte, autenticação de Sofia Martins de Souza, de 1923;
Inscrição a lápis, no verso da moldura, *Aurélia de Souza*.

116. *Interior*



Óleo sobre tela, 54 × 65 cm
Ass. (no verso): *as*.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso da moldura, etiqueta da exposição de 1973 – n.º 164 (2 vezes);
Etiqueta quadrada *n.º 92*;
No verso do suporte, autenticação de Sofia Martins de Souza, de 1923.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 92 (título: *Interior*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra terá sido exibida.

117. *Interior com figura feminina*



Óleo sobre tela, 33,5 × 27,2 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, autenticação de Sofia Martins de Souza, de 1923.

118. *Figura feminina despida sentada junto a um fogão*



Óleo sobre cartão, 16,2 × 23,3
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, autenticação de Sofia Martins de Souza, de 1923.

119. *Interior / Interior com mulher na cozinha junto à janela*
1911



Óleo sobre cartão telado, 35,5 × 30,5 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *a Souza 22-X-11*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1973 – n.º 17 (2 vezes);
No verso da moldura, a inscrição *D. Aurélia de Sousa*;
Etiqueta colada manuscrita *87*;
Carimbo, *300*;
No verso, a orla da tela e a madeira são encobertas por um papel verde texturado, sobre o qual estão coladas duas etiquetas *Araújo & Sobrinho* sobrepostas.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Ivo Pimenta.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 87 (título: *Interior*).

120. *Interior com figura feminina*



Óleo sobre madeira, 37 × 30,8 cm
Ass. no canto inferior direito: *A S*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, carimbo oval preto *Jorge de Brito*.

PROVENIÊNCIA:

Coleção Jorge de Brito.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 2022, n.º 61 (título: *Figura Feminina*), reprod. a cor, p. 109.

121. *Interior*



Óleo sobre madeira, 14,5 × 9 cm
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0024

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1973 – n.º 36 e Casa Tait 1992 – n.º 23.

EXPOSIÇÕES:

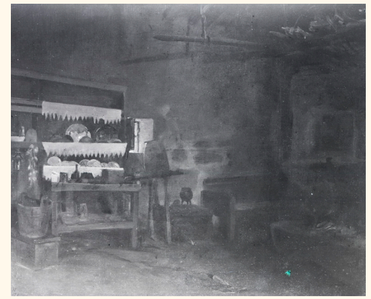
Porto, 1973 (?), n.º ? (título?);
Porto, 1992 (?), n.º 23 (?) (título?).

OBSERVAÇÕES:

Embora as etiquetas das exposições de 1973 e 1992 sugiram que esta obra foi exibida, a numeração assinalada não tem correspondência nos respetivos catálogos. Trata-se, segundo a análise de Maria Aguiar, de "uma pinturinha feita sobre madeira nua, de forma rápida, tintas diluídas e sem cobrir muito o suporte".

122. *A Cozinha de Laborim* 1911





Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936
Reprodução digital a partir do negativo de película original
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0014

Óleo sobre tela, 46 × 55 cm
Ass. e dat. no canto inferior esquerdo: *11 a Souza*.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0034

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 120 e 1973 – n.º 32;
Etiqueta com inscrição impressa *Vasco Ortigão Sampaio n.º 14*.

PROVENIÊNCIA:

1912 – Coleção José Dias Alves Pimenta.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1912 (título: *A cozinha de Laborim*);
Porto, 1936, n.º 120 (título: *Cozinha – Laborim*);
Porto, 1973, n.º 77 (título: *Cozinha – Laborim*);
Porto, 1996, n.º 33 (título: *Cozinha de aldeia*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na hipótese desta obra ter sido exposta em 1912. Assim o comprova a informação recolhida por Maria Aguiar:

> "Uma obra com esse título surge na exposição da Misericórdia, que Aurélia de Souza veio a organizar em 1912 e que foi adquirida por José Dias Alves Pimenta." (2012: p. 83)

Segundo a mesma investigadora:

> "Este interior ostenta a data de (19)11 na frente da pintura junto à assinatura da artista. No ano seguinte esteve patente na exposição organizada na Santa Casa da Misericórdia do Porto com o título *A cozinha de Laborim*, tendo sido adquirida pelo snr. José Dias Alves Pimenta. Foi com uma denominação semelhante — *Cozinha – Laborim* — que a obra integrou os catálogos das exposições póstumas de 1936 e de 1973." (Aguiar, vol. 2, p. 195)

123. *Interior / Cozinha holandesa*
1901 (?)



Obra não localizada

Obra não localizada
Reprodução a partir de "Exposição D'Arte", in *Arte,* S.º Ano, n.º 53, maio de 1909.

EXPOSIÇÕES:

Porto, Sociedade Portuense de Belas-Artes, 1909 (título: *Interior*).

BIBLIOGRAFIA:

Costa, "Exposição D'Arte", in *Arte,* S.º Ano, n.º 53, maio de 1909, reprod. a p. b., p. 38.

124. *Interior holandês – Holanda / Interior holandês (Cozinha) – Holanda*
1901 (?)



Interior holandês – Holanda , pormenor

Óleo sobre tela, 68 × 81 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 38 e 1973 – n.º 97 (2 vezes);
No verso, iniciais em letras grandes, *MH*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Helena de Souza Dias Ribas;
1973 – Coleção Manuel de Sousa Trêpa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 98 (título: *Interior holandês – Holanda*);
Porto, 1973, n.º 39 (título: *Interior Holandês (Cozinha) – Holanda*);
Porto, 2022, n.º 35 (título: *Cozinha holandesa*), reprod. a cor, p. 80.

OBSERVAÇÕES:

O título da obra (utilizado pela primeira vez em 1936, na exposição póstuma, em cuja organização Sofia Martins de Souza participou) sugere que poderá ter sido realizada sobre o motivo, na viagem empreendida pelas duas irmãs após o final da frequência da Académie Julian, em Paris, e que se estendeu também à Bélgica em 1901.

125. *Interior*



Óleo sobre cartão telado, 25,9 × 33,5 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 180;
Autenticação por Sofia Martins de Souza, de 1936;
Etiqueta *Araújo & Sobrinho* com n.º 220;
A escantilhão, o número *11*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Diogo José de Macedo Júnior.

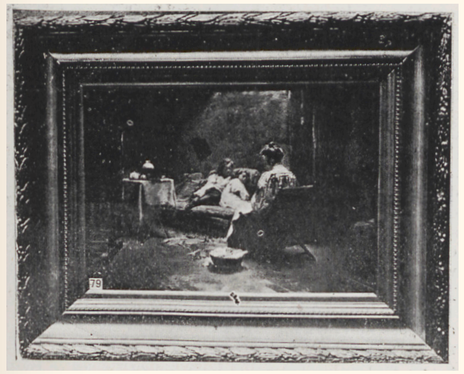
EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 180 (título: *Interior de cozinha*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida.

126. *Luz de Atelier*
a. 1909



Reprodução a partir de "Chronicas Artísticas", in *A Ilustração*, Porto, n.º 14, 1909.
Obra não localizada

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1909, n.º 79 (título: *Luz de Atelier*).

BIBLIOGRAFIA:

"Chronicas Artísticas", in *A Ilustração*, Porto, n.º 14, 1909, reprod. a p. b., p. *S*.

OBSERVAÇÕES:

Esta obra, não localizada, excecionalmente datada pela sua publicação em revista da época, deixa perceber o quanto é de lamentar a perda de títulos atribuídos pela pintora. Neste caso, o título afasta-se do motivo familiar registado e enfatiza o cerne da sua poética: a representação abstrata da luz através de iconografias identificáveis.



COZINHA—Quadro da D. Sophia Martins (Souza)

LUZ DE ATELIER—Quadro de D. Aurélia de Souza

Reprodução de obras de Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza: "Chronicas Artísticas", in *A Ilustração*, Porto, n.º 14, 1909

AURÉLIA DE SOUZA

04

EXTERIORES

As vinte e nove obras (pintura e pastel) reunidas na secção *Exteriores* são a continuidade de *Interiores*. Em conjunto, constituem os dois volantes de um díptico que representa o dentro e o fora da casa, contaminam-se mutuamente e permitem clarificar a centralidade do quotidiano na obra e na vida de Aurélia. Trata-se de uma tessitura de afetos que envolve os diversos membros da comunidade da Quinta da China: a família próxima, a criadagem e gente do exterior que demandava esmola (CR n.º 156) ou se encostava ao muro para instalar a venda de castanhas (CR n.º 145).

A ausência de datação e a rara presença na imprensa e em catálogos de exposição (os que foi possível identificar) não impedem que se avance a hipótese, muito provável, de que estas pinturas, quase sempre de pequeno formato, tenham sido maioritariamente realizadas nos primeiros anos da década de 1900, depois do regresso de Paris, quando Aurélia se empenhou fortemente na sua afirmação como artista.

Entre elas, há obras-primas já consagradas pela literatura de referência. Em primeiro lugar, *À sombra* (CR n.º 127), onde alguma similitude com Berthe Morisot pode ser detetada, embora seja praticamente certo que Aurélia não a conhecesse. É uma celebração da sesta ou da figura difusa do devaneio em que as mulheres, sem qualquer intencionalidade, exibem a sua juventude e elegância e absorvem a frescura afetiva da natureza. À volta desta obra, há dois pastéis (CR n.º 129 e n.º 130) em que as árvores de abundantes ramagens se tornam em personagens principais, permitindo à pintura um trabalho sofisticado sobre a expressividade das cores. As mulheres descansam entre sono e sonho, mas podem também bordar ou coser, como a *Mãe* (CR n.º 131) tão ativa fora como dentro de casa, iluminada pela luz que brinca através da folhagem. Neste enfoque temático, há obras que parecem especialmente belas, que não foi possível localizar, e que se reproduzem a partir de fotografias anteriores. É o caso das obras CR n.º 133 e n.º 152, as quais teria sido importante analisar ao vivo.

As crianças continuam a ser, nesta secção, um tema de grande relevo para Aurélia. É o caso da *Noite de S. João no jardim da Quinta da China* (CR n.º 136), pintura excecionalmente feliz. Os quadrinhos com meninas (CR n.º 139 a n.º 141, n.º 147) ocupadas a brincar com as bonecas ou com o jardim, flores entre as flores, transmitem a mesma sensação de encantamento. Para captar tanto perfume sadio e enérgico, Aurélia usa o óleo em camadas espessas que compõem as formas sem as fechar nem as determinar, constituindo uma espécie de metáfora da sua ideia de educação.

As obras inventariadas são acompanhadas, quando possível, com fotografias de álbuns de família, algumas delas talvez tiradas pela pintora, propondo enfoques soltos sobre aquele microcosmos que foi real: Aurélia imortalizou-o não por mimetismo (embora, por vezes, ele exista) mas, essencialmente, pela pequena felicidade que ele lhe proporcionou. De facto, o carácter dramático da pintora foi mais intenso nos *Interiores* da casa do que no território aberto da Quinta da China. Ela era *Meu lar* (CR n.º 132), título que talvez tenha sido atribuído pela própria artista. Era o seu lar mesmo quando o que nos deu a ver tenha sido apenas uma nesga da fachada e do arvoredo envolvente, ou, mais modestamente ainda, um lance de escadas com a sua balaustrada de ferro (CR n.º 142). Nas margens do jardim ocupado pela família, há quem trabalhe, lavando, cosendo enquanto a roupa seca ao sol ou descansando por breves momentos (CR n.º 153 a n.º 155).

Mas as mulheres expectantes (as irmãs ou a própria Aurélia) nem sempre são felizes, repousando nas redes de jardim e vigiando as crianças com amor. Por vezes, suspendem-se silenciosas da balaustrada contemplando o rio Douro como quem suspira. Assim aconteceu desde os primeiros anos de profissionalização da pintora em *Depois da chuva* (CR n.º 150) ou no mais dramático *Sol e sombra* (CR n.º 149) em que a mulher se representa no ameaçado palco dos jardins da casa, suspensos sobre o Areinho.

Raquel Henriques da Silva

127. *À Sombra*
a. 1912



Óleo sobre tela, 46,5 × 65,5 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Museu do Abade de Baçal, Bragança, n.º inv. 7

PROVENIÊNCIA:

Em 1936, pertencia a Sofia Martins de Souza que, posteriormente, o ofereceu ao Museu do Abade de Baçal.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1912 (título: *À sombra*);
Porto, 1936, n.º 105 (título: *À sombra*);
Macau, 1986, n.º 50 (título: *À sombra*), reprod. a cor;
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 74 (título: *À sombra*), reprod. a cor, p. 215;
Matosinhos, 2022 (título: *À Sombra*), reprod. a cor, p. 30.

BIBLIOGRAFIA:

Matias, 1986, p. 116;
Silva, 1992, reprod. a cor, capa e p. 71;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 379;
Duarte, 2010, reprod. a cor, capa e p. 49.

OBSERVAÇÕES:

O título e a data propostos baseiam-se na hipótese de que esta obra tenha sido exibida em 1912, como sugere a verosimilhança do motivo e a referência no jornal *O Comércio do Porto*, em junho de 1912 (Aguiar, vol. 2, p. 377).

128. *À Sombra*
a. 1909



Pastel seco sobre tela, 36,5 × 65 cm
N. ass.
N. dat.
Fundação Instituto Marques da Silva, n.º inv.
Ct. FIMS/ MSMS/PAD-0937

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1909, n.º 87 (título: *À Sombra*).

BIBLIOGRAFIA:

Vasconcelos, 2017, reprod. a cor, p. 66.

OBSERVAÇÕES:

Considerando a similaridade do motivo, o tratamento cromático e o facto de ter sido exposto em 1909, como mostra uma fotografia da exposição desse ano, considera-se que este trabalho é preparatório para o óleo CR n.º 127, *À Sombra*. A mesma conclusão é expressa no catálogo da Fundação Instituto Marques da Silva (Vasconcelos, 2017, pp. 127–128).

"*À Sombra* de Aurélia de Sousa, estudo a pastel de excecional qualidade e importância para a obra com o mesmo nome do Museu do Abade de Baçal, manifestando a autonomia da poética da pintora." (Silva, *De Acervo a Coleção*, 2017, p. 7)

128.A *Paisagem com arquitetura*



Óleo sobre tela, 65 × 36,5 cm
N. ass.
N. dat.
Fundação Instituto Marques da Silva
Ct. FIMS/MSMS/PAD-0937

OBSERVAÇÕES:

Esta obra encontra-se no verso do CR n.º 128, *À Sombra*. Tendo sido realizado o restauro da totalidade da obra em 2010, "dada a vulnerabilidade da camada cromática do pastel, foi tomada a decisão de inverter a posição da tela, colocando o óleo para a frente e o pastel no verso" (Vasconcelos, 2017, p. 128). No entanto, neste catálogo, a equipa autoral decidiu proceder diferentemente, tendo em conta a qualidade rara do pastel *À sombra* e a sua importância para o óleo com o mesmo título (CR n.º 127).

129. *Aspeto do Jardim da Quinta da China*



Pastel sobre papel, 49,5 × 64 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

Embora inacabado, este estudo manifesta o empenho com que Aurélia se dedicou ao registo de um recanto do jardim da Quinta da China, abordado nos CR n.º 127, n.º 128 e n.º 133.

130. *Estufa Fria (Aspeto da Quinta da China)*



Pastel sobre papel, 42,5 × 67 cm
Ass. no canto superior direito: *A Souza*
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

O título proposto é descritivo e baseia-se no reconhecimento do espaço que ainda hoje existe com esta mesma configuração na Quinta da China.

131. *Avó e neta / No Jardim da Quinta da China* a. 1905



Óleo sobre tela, 45 × 53,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*.
N. dat.
CMM, n.º inv. 4940

PROVENIÊNCIA:

1905 – Coleção Carlos Chambers;
1995 – Integrou a coleção da Câmara Municipal de Matosinhos por doação de Maria Feliciana de Ortigão Sampaio, sobrinha de Aurélia de Souza.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1905 (título: *Avó e Neta*);
Porto, 1936, n.º 186 (título: *No Jardim da Quinta da China*);
Matosinhos, 2008 (título: *Avó e neta no jardim*), reprod. a cor;
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 71 (título: *Avó e neta no jardim*), reprod. a cor, p. 212;
Matosinhos, 2022 (título: *Avó e neta no jardim*), reprod. a cor, p. 32.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 382;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 169.

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título proposto baseia-se na hipótese desta tela ter sido exposta em 1905, como sugere a referência crítica da época, recolhida por Maria Aguiar:

> "Refira-se que esta obra foi exposta em 1905 na galeria de retratos da Misericórdia do Porto com o título *Avó e neta*, tendo sido comprada pelo 'snr. C. C. por 60$000 reis'." (Aguiar, 2012, p. 169)

O segundo título, do catálogo da exposição de 1936, foi mantido por salientar o jardim da casa como lugar por excelência de trabalho para Aurélia de Souza.

132. *Meu Lar*
a. 1918



Óleo sobre cartão telado, 28,4 × 38,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
CMP/MNSR, n.º inv. 90 (título: *Aspeto de jardim e exterior de casa/Meu Lar*)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta colada impressa e manuscrita, *Galeria Nacional de Belas-Artes Palácio de Cristal – Pintura a óleo – de Aurélia de Souza – Título "Meu lar" – Preço 50$00*;
Outra etiqueta, *Galeria Nacional de Belas-Artes Palácio de Cristal/Adquirido pelo Ex.mo Snr./M. Emydio da Silva/Out.º de 1918*;
Etiqueta da exposição de 1973 – n.º 121;
Etiqueta *Araújo & Sobrinho, 360.*

PROVENIÊNCIA:

O quadro foi adquirido por Manuel Emídio da Silva em 1918, na Galeria Nacional de Belas-Artes, no Palácio de Cristal, o qual, mais tarde, a legou ao Museu Municipal do Porto.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1918 (título: *Meu lar*);
Porto, 1973, n.º 76 (título: *Aspecto de Jardins e exterior de casa*);
Porto, 2022, n.º 39 (título: *Aspeto de Jardins e exterior de casa* ou *Meu Lar*), reprod. a cor, p. 84

OBSERVAÇÕES:

O título adotado neste catálogo respeita o que foi utilizado, em vida da pintora, na exposição de 1918.

133. *Figura feminina deitada em rede de jardim*



Óleo sobre madeira, dimensões desconhecidas
Ass. no canto inferior direito: *a s*
N. dat.
Obra não localizada

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 380.

OBSERVAÇÕES:

Esta obra, não localizada, foi divulgada por Maria João Lello Ortigão de Oliveira.



Jardim da Quinta da China
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR

134. *No Jardim – Porto*



Óleo sobre tela, 31 × 46,3 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1936 – n.º 23;
Autenticada por Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa, 1971.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa;
Foi transacionada pela leiloeira Leiria e Nascimento em abril de 1996, sendo o n.º 96 do respetivo catálogo, e, posteriormente, pela galeria Antiks Design em 1997.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 23 (título: *No Jardim – Porto*).

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 381.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na hipótese, muito provável, desta obra ser o n.º 23 do catálogo da exposição de 1936.

135. *Paisagem – Senhora com sombrinha vermelha*



Óleo sobre madeira, 20 × 25,5 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

EXPOSIÇÕES:

Lisboa, 1999, n.º 87 (título: *Paisagem – Senhora com chapéu*), reprod. a cor, p. 55;
Matosinhos, 2022 (sem título), reprod. a cor, p. 34.

OBSERVAÇÕES:

O título descritivo proposto é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo.



Senhora com sombrinha
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR

136. *Noite de São João no Jardim da Quinta da China* 1908



Óleo sobre tela, 53,7 × 64,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a souza*
Dat. no verso: *S-VII-908*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, inscrição manuscrita, *S-VII-908* (2 vezes).

EXPOSIÇÕES:

Porto, 2022, n.º 69 (título: *Noite de São João no Jardim da Quinta de China*), reprod. a cor, p. 117.

137. *Bela e Fera*



Óleo sobre tela, 65 × 80 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a S*
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta colada manuscrita, *Maria Helena Caiado de Sousa 39*.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 39 (título: *Bela e Fera – Porto*);
Porto, 2022, n.º 63 (título: *Boneca e Urso*),
reprod. a cor, p. 111.



Aspeto da Exposição de Homenagem Póstuma (...), 1936, pormenor
Reprodução digital a partir do negativo de película original
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0003

138. *Bonecas / As bonecas – Porto*
a. 1908



Óleo sobre tela, dimensões desconhecidas
N. ass.
N. dat.
Obra não localizada

PROVENIÊNCIA:

Em 1908, foi adquirida pelo "Sr. P. M. por 40$000" (Aguiar, vol. 2, p. 375);
1936 – Coleção Conde de Cabral.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1908, n.º 146 (título: *Bonecas*);
Porto, 1936, n.º 156 (título: *As bonecas – Porto*).

BIBLIOGRAFIA:

Costa, reprod. a p. b., p. 57;
Oliveira, 2006, reprod. a p. b., p. 415.

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título proposto baseia-se no catálogo da exposição de Belas-Artes de 1908, no Porto, onde esta obra terá sido exibida. Manteve-se também o título da exposição de 1936 em que a obra participou, como comprova uma das fotografias que registaram o evento.



Postal escrito e enviado por Aurélia de Souza à sobrinha Estela, filha da sua irmã com o mesmo nome. Pode admitir-se que as fotografias nele reproduzidas sejam também da autoria de Aurélia.
CMP/MdP – CMOS, cota PST.0001



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936
Reprodução digital a partir do negativo de película original
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0047

139. *Menina com chapéu de palha*



Óleo sobre cartão telado, 16,1 × 11,2 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Jaime de Araújo.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, inscrição a lápis, praticamente ilegível em toda a extensão e truncada pelas etiquetas coladas, sendo apenas legível *D. Aurélia de Souza*;
Etiquetas coladas impressas com os números *14* e *80*;
Etiqueta *Araújo & Sobrinho*;
Sob a etiqueta da exposição de 1936, um *a* manuscrito que poderá ser um fragmento da assinatura.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 202 (título: *Creança (pochade)(óleo)*).

140. *Bebé e Lilita*
a. 1909



Óleo sobre tela e cartão, 21,5 × 12,9 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Fundação Instituto Marques da Silva, n.º inv. FIMS/MSMS/PAD-0512

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, inscrição autógrafa *Bebé e Lilita*;
Etiqueta da exposição de 1936 – n.º 256.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Arq.º José Marques da Silva.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1909, n.º 6 (título: *Bebé e Lilita*);
Porto, 1936, n.º 256 (título: *Creanças ao Sol*);
Porto, 2012;
Porto, 2016, n.º 52 (título: *Bebé e Lilita*), reprod. a cor, p. 194;
Matosinhos, 2022 (título: *Bebé e Lilita*), reprod. a cor, p. 22.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, reprod. a cor, p. 322;
Vasconcelos, 2017, reprod. a cor, p. 43.

OBSERVAÇÕES:

O título e a data propostos constam no catálogo da *Exposição de Quadros no Átrio da Misericórdia*, em 1909.

Em 1936, a obra já pertencia ao arquiteto José Marques da Silva, o que permite pôr a hipótese de ter sido comprada na exposição de 1909, onde tinha o preço de 15$000.

"A cor das paredes da casa principal da Quinta da China, que se pode observar em várias obras deste catálogo [CR n.º 125 e n.º 148], sustenta a hipótese de que o fundo verde de *Bebé e Lilita*, que fortalece a sonoridade impressionista desta obra, não é apenas uma exigência cromática, mas a reprodução da cor de uma parede real.

A luz intensa da luz do sol do meio-dia, sobre a parede esverdeada com as manchas de descoloração, dota esta obra modernista de rara beleza."
(Komissarova, 2022)

141. *Duas meninas a colher flores*
1903 (?)



Óleo sobre tela colada em cartão, 18,7 × 14 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

A datação proposta baseia-se no desenho de 1903 (CR n.º 422), presumivelmente, preparatório para este óleo.



Grafite sobre papel 14 x 22,8 cm
n. ass.
Dat. em cima à direita: 1903
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

Este desenho pode ser considerado como o preparatório para o óleo CR n.º 141.

CR n.º 422

142. *Escadas da Quinta / Escadas da Quinta da China – Porto*
a. 1909



Óleo sobre tela, 46,5 × 32,5
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, autenticação por Sofia Martins de Souza, de 1923.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Alberto Andresen;
Pertenceu à coleção António Ferraz Júnior e José Manuel Ferraz;
Em 2021, foi transacionada por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A., no leilão n.º 388, em Lisboa, sendo o n.º 594 no respetivo catálogo,
reprod. a cor, p. 220.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1909 (?), n.º 66 (?) (título: *Escadas da Quinta*);
Porto, 1936 (?), n.º 165 (?) (título: *Escadas da Quinta da China – Porto*);
Lisboa, 2022 (título: *Escadas*), reprod. a cor, p. 163.

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título baseia-se na hipótese desta tela ter sido exposta em 1909, como sugere a verosimilhança do motivo. O segundo título, mais descritivo, consta no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida, presumivelmente com o n.º 165.

143. *O Meu Galinheiro / Galinheiro*
a. 1893 (?)



Óleo sobre madeira, 21,5 × 28,5 cm
Ass. no canto superior esquerdo: *A Souza* (sobreposto)
N. dat.
Coleção particular

Marcas e Inscrições:
No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 213 (sendo o n.º 2 manuscrito) e 1973 – n.º 48;
Na moldura, inscrição a lápis *O meu galinheiro/de D. Aurélia de Souza.*

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Manuela Pimenta;
1973 – Coleção Manuel Pimenta.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1893, n.º 91 (título: *Galinheiro*);
Porto, 1936, n.º 213 (título: *Galinheiro*);
Porto, 1973, n.º 33 (título: *O meu galinheiro*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na inscrição no verso, provavelmente escrita pela autora. A datação proposta baseia-se no registo da *7.ª Exposição d´Arte*, de 1893, onde esta obra terá sido exibida pela primeira vez (Aguiar, vol. 2, p. 365).

144. *Quinta da China / O Portão da Quinta da China*
a. 1909



Óleo sobre tela, 51 × 63,5 cm
Ass. no canto inferior direito: *a souza*
N. dat.
Coleção particular

Marcas e Inscrições:
No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 54 e 1973 – n.º 156 (2 vezes);
Papel pautado colado na grade, com a inscrição *Maria H. Caiado de Souza 54*;
Inscrição a lápis, na grade, *n.º 1 M. Helena Caiado Silva Pereira*;
Inscrição a lápis, *n.º 287*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa;
1973 – Coleção Maria Helena Caiado da Silva Pereira.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1909, n.º 83 (título: *O Portão*);
Porto, 1936, n.º 54 (título: *Quinta da China – Porto*);
Porto, 1973, n.º 108 (título: *O Portão da Quinta da China – Porto*).

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1909, onde esta obra terá sido exibida pela primeira vez, como comprova a fotografia de uma das paredes desta exposição. O segundo título, mais descritivo, foi utilizado no catálogo da exposição de 1936.



Fotografia da família na zona do miradouro da Quinta da China
Fotógrafo não identificado. Reprodução digital a partir do negativo de vidro original CMP/MdP – CMOS, cota NGV_0002



Fotografia do interior da casa com duas telas de Aurélia de Souza, sendo uma das quais a obra em análise. Reprodução a partir do negativo em vidro original. Coleção MNSR

145. *A Mulher das Castanhas*



Óleo sobre tela, 37 × 46,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a S*
N. dat.
CMM, n.º inv. 4934

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio;
1995 – Integra a coleção da Câmara Municipal de Matosinhos por doação de Maria Feliciana de Ortigão Sampaio, sobrinha de Aurélia.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1902 (?), n.º 11 (?) (título: *Castanheira*);
Porto, 1936, n.º 132 (título: *A Mulher das castanhas*);
Matosinhos, 2008 (título: *Vendedeiras de castanhas*), reprod. a cor;
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 83 (título: *Vendedeiras de castanhas*), reprod. a cor, p. 225;
Matosinhos, 2022 (título: *A vendedeira de castanhas*), reprod. a cor, p. 51

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 409;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 308.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida, como comprova a fotografia realizada, com o número do catálogo bem visível no canto inferior esquerdo.

A existência do registo de uma obra com motivo e título semelhante que foi exibida em 1902: "(...) *Castanheira*, n.º 11, exposição de 1902, adquirido pelo Sr. Ramiro Mourão" (Aguiar: 371), deixa em aberto a questão da data da primeira exposição da obra em análise.



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936.
Reprodução digital a partir do negativo de película original
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0035

146. *Vendedeira*
1902 (?)



Óleo sobre madeira, 11,9 × 18 cm
Ass. no canto inferior direito: *A a Souza*
N. dat.
Coleção Lídia Ramos

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta manuscrita colada no canto superior esquerdo, *143*;
No canto superior direito, manuscrito, *S*;
Na margem esquerda, etiqueta manuscrita *Aurélia de (...)*;
Na margem direita, etiqueta colada, manuscrita e rasurada, *Maria Helena de Sousa.*

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça;
1993 – Adquirido ao antiquário Acácio Luz pelo pai da atual proprietária.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 144 (título: *Vendedeira*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra foi exibida. Embora não tenha sido possível encontrar prova concludente, pode admitir-se que esta obra seja *Castanheira*, n.º 11, exposta em 1902.

147. *Glicínias / Glicínias (Quinta da China) – Porto*
a. 1916



Pastel sobre papel, 80,2 × 64,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 16 e 1973 – n.º 55 (2 vezes);
Etiqueta colada, manuscrita, *Maria Helena Caiado de Souza 16*;
Etiqueta manuscrita, colada no canto superior direito, *16*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa;
1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 16 (título: *Glicínias – Porto*);
Porto, 1973, n.º 36 (título: *Glicínias (Quinta da China) – Porto*).

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título consta do catálogo da exposição de 1936. Manteve-se também o título da exposição de 1973, pelo seu teor mais descritivo.

Esta obra está representada no primeiro plano do óleo de Aurélia de Souza no CR n.º 11, *No Atelier*. Será, portanto, anterior a 1916.





Grupo familiar, identificando-se facilmente a mãe, a irmã Helena e Aurélia, ambas de cachecol. No último plano, o quadro na parede é *Glicínias*.
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR

148. *No terraço do Jardim – Quinta da China*



Pastel, dimensões desconhecidas
N. ass.
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Júlio Pina.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 258 (título: *No terraço do Jardim – Quinta da China (pastel)*).

OBSERVAÇÕES:

O motivo, a resolução plástica e a técnica de execução são semelhantes às do CR n.º 147, *Glicínias,* embora a composição seja espelhada.

149. *Sol e sombra*



Óleo sobre tela, 33,5 × 40,5 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, inscrições manuscritas *Sol e Sombra*, *Silva*.

PROVENIÊNCIA:

Segundo o proprietário atual, pertenceu à Coleção António José da Silva.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 2022, n.º 90 (título: *Sol e Sombra*), reprod. a cor, p. 140.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na inscrição no verso da tela.



Mulher à varanda, Quinta da China
Reprodução a partir do negativo em vidro original.
Coleção MNSR

150. *Depois da Chuva*
1895



Óleo sobre tela, 40,3 × 31,5 cm
Dat. e ass. no canto inferior direito: *Aurélia Souza 1895*
Coleção Isabel Minnemann

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, inscrição autógrafa ao centro, *Depois da chuva.*

OBSERVAÇÕES:

A obra foi fotografada e registada no âmbito da preparação da exposição de 1973, mas não foi então exibida.

151. *Balaustrada*



Óleo sobre tela, 41,5 × 32 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção Arq.º José Jordão Felgueiras

OBSERVAÇÕES:

Apesar de se tratar de uma obra não assinada e sem prova de ter sido exposta, a equipa autoral deste catálogo considerou que o motivo, exaustivamente tratado por Aurélia, suporta a atribuição. Destaca-se especialmente, além da qualidade plástica, a balaustrada no limite do jardim e a cadeira de repouso, neste caso vazia das suas diversas utilizadoras.

152. *Meninas*



Óleo sobre tela, 39,5 × 31 cm
N. ass.
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Angélica Castro Henriques.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 84 (título: *Meninas*), reprod. a p. b.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a p. b., p. 382.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra terá sido exibida com o n.º 84.

Pela sua peculiar resolução plástica, esta imagem modernista encontra talvez só um análogo na obra de Aurélia: trata-se de uma obra não localizada, fotografada no âmbito da exposição de 1973, de que não foi possível obter informação adicional, nomeadamente se foi ou não exposta.



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1973
Fonte: Arquivo do MNSR

153. *Costurando ao sol*



Óleo sobre tela, 45,8 × 57,7 cm
N. ass.
N. dat.
Museu do Caramulo, n.º inv. MDC178-1955

PROVENIÊNCIA:

Doação ao Museu do Caramulo por Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa.

154. *Mulher sentada com avental branco*



Óleo sobre tela, 27 × 21,9 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção Maria Margarida R. P. J. Medeiros Pereira

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, autenticação por Sofia Martins de Souza, de 1923;
No centro da tela, carimbo a vermelho com número a lápis, *9/200*.

155. *Lavadeira*



Óleo sobre tela, 15 × 22,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a souza*
N. dat.
Coleção particular

EXPOSIÇÕES:

Matosinhos, 2022 (sem título), reprod. a cor, p. 50.

156. *O Mendigo / O pobre da semana*
a. 1909



Óleo sobre madeira, 32,5 × 46,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a s* (quase ilegível, com o cabo do pincel)
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 175;
Assinada (2 vezes), no verso e na grade, *as*;
Na grade, *aurélia de Souza*;
Etiqueta datilografada colada, *Manuel Joaquim de Oliveira n.º 2*;
Inscrição a tinta, na grade, *MO*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Manuel Joaquim de Oliveira

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1909, n.º 80 (título: *O Mendigo*);
Porto, 1936, n.º 175 (título: *O Pobre da Semana*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo de 1909, onde a obra terá sido exibida pela primeira vez. Manteve-se também o título atribuído na exposição de 1936.



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936
Reprodução digital a partir do negativo de película original.
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0080.



Mendigo
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR

AURÉLIA DE SOUZA

05

PAISAGENS

AURÉLIA DE SOUZA

CATÁLOGO RAISONNÉ

PAISAGENS

Quinta da China

Pela assinatura, *A* sobreposto a *Souza*, usada até à entrada na Academia Portuense de Belas-Artes (APBA) em 1893, algumas obras desta secção contam-se entre as mais antigas da pintora. Embora o enfoque seja a paisagem, esta é registada ainda no interior da Quinta da China, ganhando destaque a varanda, tratada como motivo autónomo (CR n.º 158) e/ou permitindo espreitar e apropriar vistas do mundo exterior (CR n.º 157, n.º 159 e n.º 165). Noutros casos, o vasto território da quinta permite exercícios de paisagem com concentração no motivo, como acontece, por exemplo, no CR n.º 160 em que a referida assinatura nos permite considerar ter sido realizado até 1893. Por isso, é possível confirmar (como acontece com outros temas, nomeadamente o retrato) que a artista possuía já então uma qualidade pictórica assinalável, dominando os procedimentos técnicos do naturalismo como o praticavam Silva Porto, Marques de Oliveira e os seus discípulos: o mesmo gosto de dissolver as formas e tamisar as cores, sob a ação celebradora da luz, que continuará a ser usado noutras obras que julgamos mais tardias (CR n.º 161 e n.º 162).

Há um subtema interessante nesta secção que é uma marca do gosto de Aurélia pelas flores: no registo de paisagens, partindo de perto (no interior da quinta) e abrindo-se para lá desse domínio protegido, os arranjos florais em vaso (CR n.º 157 e n.º 165) ou nos canteiros primaveris (CR n.º 164), multiplicando a sua vivência da casa como um cosmos sem incompletude. Mas, a par da musicalidade cromática dos corpos breves das flores, a pintora também se encanta com recantos mais portentosos, centrados na massa do arvoredo. Assim acontece com CR n.º 166 que se organiza a partir de uma ponta do lago da quinta onde a vegetação de espelha.

A obra-prima absoluta desta secção é *Outono* (CR n.º 167), certamente anterior a 1905 (e posterior a 1900), construída numa toada subtilíssima de cores esgarçadas, com grande originalidade compositiva e impressionante carga poética.

Para o historiador, interessa relevar ainda *Paisagem – caminho rural* (CR n.º 168) que pertence ao brevíssimo conjunto de pinturas datadas, neste caso, de 1911, quando estava a entrar no que seria a última década da sua carreira. Com um atrativo jogo de cores, a obra permite confirmar que, desde que começara a registar a quinta, por volta de 1890, o seu mundo se mantinha estável e quase imperturbado, quer em termos de vivência, quer de percurso artístico.

A secção termina com o regresso a um trabalho de juventude (CR n.º 170) em que o domínio familiar se mostra do exterior, visto do lado da praia do Areinho, registando, sobre uma escarpa, o que será a Capela de Nossa Senhora da Vide, que foi depois demolida.[1]

1 Lima, João Machado; Tavares, Maria Emília A., *A propósito da Quinta da China dos Bessa do Porto, Ferraz de Prado e da Pintora Aurélia de Sousa*, Chiado Editora, 2016, pp. 54–59. A invocação da capela aparece, noutras fontes, como Nossa Senhora da Vida.

157. *Balaustrada na Quinta da China*
a. 1899



Óleo sobre cartão, 18 × 38,8 cm
Ass. no lado inferior direito: *A (sobreposto) Souza*
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0039

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 122 e 1973 – n.º 31.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 122 (título: *Balaustrada na Quinta da China*);
Porto, 1973, n.º 131 (título: *Balaustrada na Quinta da China*), reprod. a p. b.;
Porto, 1984, n.º 19 (título: *Balaustrada na Quinta da China*);
Porto, 1996, n.º 25 (título: *Balaustrada da Quinta da China*), reprod. a cor, p. 24;
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 96 (título: *Balaustrada da Quinta da China*), reprod. a cor, p. 239;
Porto, 2022, n.º 37 (título: *Balaustrada da Quinta da China*), reprod. a cor, p. 82.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 389;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 61;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 324.

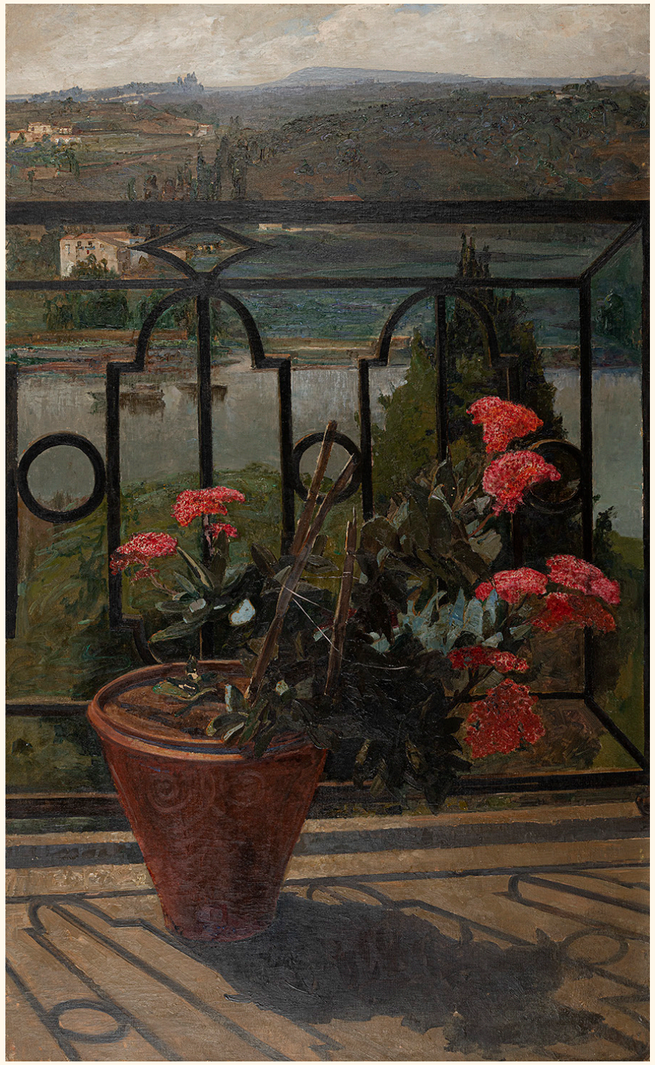


OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta tela terá sido exibida. A datação proposta baseia-se no tipo de assinatura que só é utilizada na primeira fase da carreira da pintora, sensivelmente entre as aulas com Caetano Lima e o início da frequência da Academia Portuense.

> "Um quadro excecional leva mais longe o hibridismo temático, a composição em diagonal, a dialética do próximo e do longínquo — tudo sugestões japonesas (...).
> Trata-se do pouco citado *Balaustrada da Quinta da China*, onde, para além dessas surpresas compositivas, há que acrescentar o jogo das formas e das cores dos vasos em primeiro plano, geométricos para além de qualquer probabilidade, antecedendo a 'rima' glauca da paisagem."
> (Oliveira, pp. 490–491)

158. *Na Varanda*



Óleo sobre tela, 130,7 × 80 cm
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0118

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, autenticação por Sofia Martins de Souza, de 1923;
Etiquetas das exposições de 1936 – n.º 46, 1973 – n.º 13 e Casa Tait 1992 – n.º 14.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Maria Helena Caiado de Sousa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 46 (título: *Na varanda*);
Porto, 1973, n.º 116 (título: *Na Varanda*);
Porto, 1984, n.º 14 (título: *Na Varanda*), capa do folheto;
Porto, 1992, n.º 10 (título: *Na Varanda*);
Porto, 1996, n.º 24 (título: *Quinta da China e vaso com cravos*), reprod. a cor;
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 86 (título: *Quinta da China e Vaso com Cravos*), reprod. a cor, p. 229;
Porto, 2022, n.º 36 (título: *Quinta da China e vaso com cravos*), reprod. a cor, p. 81.

BIBLIOGRAFIA:

Silva, 1992, reprod. a cor, p. 53;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 388;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 287.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida.

"Nesta obra de rara intenção cenográfica, Aurélia de Sousa procura sintetizar motivos que longamente trabalhou: a fusão de temáticas, flores e paisagem, e de pontos de vista, próximo e longínquo. A articulação dos referentes e dos olhares é obtida pela composição em espelhamentos sucessivos: o vaso e a sua sombra, o rio e as suas margens comunicam através do ecrã vazio de balaustrada que demarca o espaço de transição da varanda com a luz que vem de longe." (Silva, p. 52)



Mulher à varanda, Quinta da China
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR

Não sabemos quem seja a fotógrafa (talvez Aurélia?), nem a fotografada (certamente uma das quatro irmãs que habitavam a casa: Luísa, Elvira, Aurélia ou Sofia). Mas a balaustrada pertencia à casa e aparece em várias pinturas, nomeadamente em *Na Varanda* (CR n.º 159).

159. *Na Varanda*
a. 1889



Óleo sobre barro cozido, 30,8 × 21,2 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *AS* (sobreposto)
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0086

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição na Casa Tait 1992 – n.º 21.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1984, n.º 21 (título: *Jardim da Quinta da China*);
Porto, 1996, n.º 23 (título: *Na varanda*);
Porto, 2016, n.º 95 (título: *Na varanda*),
reprod. a cor, p. 238.

OBSERVAÇÕES:

A data proposta baseia-se na assinatura que é a predominantemente usada por Aurélia na primeira fase da sua atividade como pintora.

160. *Paisagem – Quinta da China*
a. 1899



Óleo sobre madeira, 45,5 × 17 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *A (sobreposto) Souza*
N. dat.
Coleção Aurora Martins

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 214;
Etiqueta *214*;
Inscrição em papel colado no verso da moldura:
Quadro da Ex.a Senhora D. Aurélia de Souza.
Pertencente ao Eng. Flávio Pais
n.º 1 Paisagem Quinta da China – óleo – 2.000,00

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Flávio Pais.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 214 (título: *Paisagem – Quinta da China*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida. A datação proposta baseia-se no tipo de assinatura que só é utilizada na primeira fase da carreira da pintora, sensivelmente, entre as aulas com Caetano Moreira da Costa Lima e o início da frequência da Academia Portuense.



CR n.º 160, pormenor



CR n.º 160, pormenor da assinatura



CR n.º 160, pormenor da inscrição no verso

161. *Pérgola / Trecho da Quinta da China*



Óleo sobre tela, 48,5 × 20 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada pela Leiloeira S. Domingos em 2012, sendo o n.º 172 do respetivo catálogo, e pela Veritas Art Auctioneers no leilão n.º 65, em abril de 2017, em Lisboa, sendo o n.º 238 do respetivo catálogo.

OBSERVAÇÕES:

Os títulos propostos, descritivos, foram atribuídos nos leilões acima referidos. Trata-se, provavelmente, do mesmo fragmento de paisagem da Quinta da China representado por Aurélia de Souza em CR n.º 160, *Paisagem – Quinta da China*, e CR n.º 162, *Ramada*, e que também foi pintado pela irmã Sofia, *Menina e Ramada*.



CR nº 160



CR nº 162



Sofia de Souza, *Menina e ramada*
Óleo sobre tela, 40,5 × 30 cm
CMP/MdP – CMOS. 1978.31.0043

"(...) Percorria a Quinta, muitas vezes só ou acompanhada por sua irmã D. Sofia, que é também uma excelente organização de Artista, e pintavam as duas com prazer. De quando em quando, iam através dos campos, procurando um cantinho risonho e tranquilo onde pudessem fixar-se a trabalhar." (Costa, p. 76)

162. *Ramada*



Óleo sobre tela, 55,1 × 47,8 cm
Ass. (?)
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

Em 1908, foi adquirida por "Sr. L. D., por 30$000" (Aguiar, 2012, vol. 2, p. 375);
1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1908 (?) (título: *Ramada*);
Porto, 1936, n.º 52 ou n.º 143 (?) (título: *Ramada – Porto*);
Porto, 1973, n.º 114 (título: *Ramada*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se, sob reserva, na possibilidade desta obra ter sido exposta em 1908. A dúvida subsiste na dificuldade de apurar qual das duas telas com os títulos semelhantes, expostas em 1936 com o n.º 52 e n.º 143, é a tela em estudo.



Aspeto da Exposição de Homenagem Póstuma (...), 1936, pormenor. Reprodução digital a partir de negativo de película original.
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0003.

163. *Caminho da Quinta*



Óleo sobre tela, 46 × 36,7 cm
Ass. e dat. *a Souza V.08* no canto inferior esquerdo
Coleção particular, em depósito no MNSR

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 148.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Arthur André Gaspar.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 148 (título: *Caminho da Quinta*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta tela terá sido exibida.

164. *Jardim da Quinta da China*



Óleo sobre tela, 51 × 60,7 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a souza*
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção José Caiado de Sousa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 123 (título: *Jardim da Quinta da China*);
Matosinhos, 2022 (título: *Jardim da Quinta da China*), reprod. a cor, p. 31.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra foi exibida com o n.º 123.

165. *Vasos – Porto*



Óleo sobre tela, 34 × 40,9 cm
Ass. no canto inferior direito: *as*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 42 e 1973 – n.º 82;
Etiqueta colada na grade, manuscrita, *Maria H.ª Caiado de Souza* 42;
Manuscrito, *n.º 56*

PROVENIÊNCIA:

1936 – Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa;
1973 – Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 42 (título: *Vasos – Porto*);
Porto, 1973, n.º 117 (título: *Vasos – Porto*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida.

166. *Trecho de um lago – Quinta da China*



Óleo sobre tela, 47,5 × 36 cm
N. ass.
N. dat.
Obra não localizada
Fotografia cedida por Antiks Design

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, autenticação por Sofia Martins de Souza (Fonte: Antiks Design).

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Acácio Lino.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 160 (título: *Trecho de um lago – Quinta da China*).

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 378.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida.

"(...) o superlativo trecho de Quinta da China, onde é evidente, mas irrelevante a menção a Monet e aos seus nenúfares, e onde sentimos a apropriação descomplexada daquilo que lhe interessa nas pesquisas contemporâneas. O efeito da indiferenciação entre a paisagem e o seu reflexo no lago, num sublime jogo de verdes e brancos. (...)" (Oliveira, p. 486)



Aspeto da Exposição de Homenagem Póstuma (...), 1936, pormenor. Reprodução digital a partir de negativo de película original.
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0003

167. *Outono*
a. 1905 (?)



Óleo sobre tela, 55,5 × 82,5 cm
Ass. no lado inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 49 e 1973 – n.º 107.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1905 (título: *Outono*);
Porto, 1936, n.º 49 (título: *Outono – Porto*);
Porto, 1973, n.º 38 (título: *Outono – Porto*);
Porto, 1992, n.º 13 (título: *Outono – Porto*).

BIBLIOGRAFIA:

Silva, 1992, reprod. a cor, p. 63;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 386;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 60;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 175.

OBSERVAÇÕES:

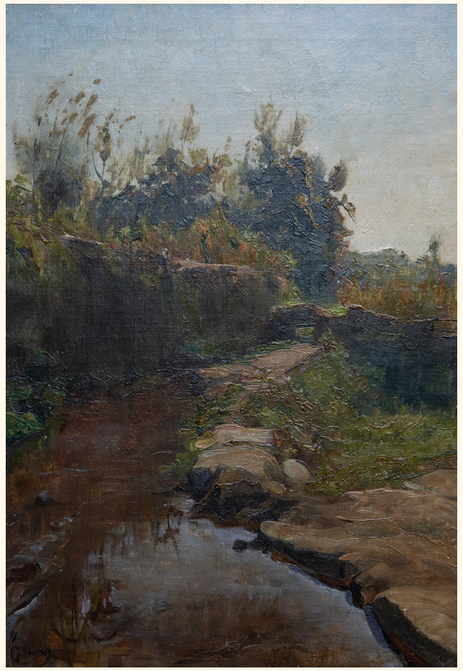
Segundo nota do jornal *A Voz Pública*, de 24 de março de 1905, citada por Maria Aguiar, esta obra terá sido exposta pela primeira vez em 1905. (Aguiar, 2012, vol. 2, p. 175)

O título proposto baseia-se nesta hipótese.

"Esta é uma pintura da imanência, substituindo a história e a narratividade por uma involuntária acronia: os ramos parecem raízes aéreas, e, no entanto, o que ali está é objetivamente um ramo de castanheiro. Espécie de pintura-poesia, à maneira de um *haiku* japonês, com uma economia absoluta de formulação, detém os sentidos abstratos da mais anónima vida material." (Silva: 62)

"(...) uma das mais poderosas composições aurelianas, obra-prima absoluta, o *Outono-Porto*." (Oliveira, p. 490)

168. *Paisagem – Caminho rural*
1911



Óleo sobre tela, 46 × 32 cm
Ass. e dat. no canto inferior esquerdo: *a Souza 11*
Coleção Arq.º José Jordão Felgueiras

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1973 – n.º 1.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Inês Castro Henriques;
Foi transacionada por Cabral Moncada Leilões em março de 2023, no leilão n.º 220, sendo o n.º 145 do respetivo catálogo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 118 (título: *Paisagem*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra foi exibida com o n.º 118. Mas acrescentou-se *Caminho rural* ao título genérico *Paisagem*, para facilitar a identificação do motivo.

169. *Caminho rural*

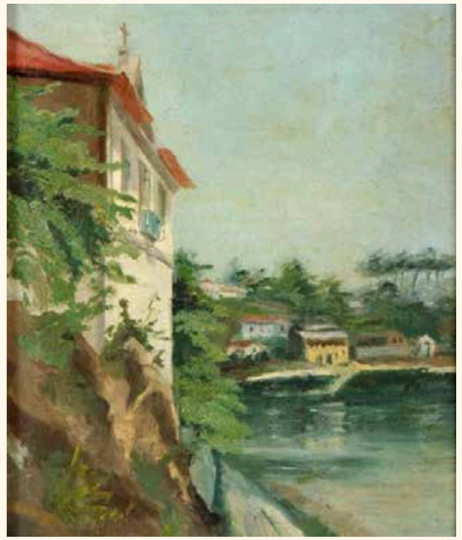


Obra não localizada
Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936
Reprodução digital a partir de negativo de película original
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0061

OBSERVAÇÕES:

Embora a fotografia realizada para a exposição de 1936 prove que a obra foi exibida, não foi possível determinar o seu título e número. O título descritivo é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo.

170. *Paisagem (Quinta da China)* c. 1893



Óleo sobre cartão, 25 × 21 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, declaração de José Marcelo Teixeira Lopes, *Original da grande pintora D. Aurélia de Sousa; foi-me oferecido por sua irmã D. Sofia Martins Sousa que me disse ser feito no 2.º ano da Academia Portuense das Belas Artes, quando aluna de mestre Marques d'Oliveira teria pouco mais de 15 anos! Ainda se vê parte da Quinta da China, onde residiam.*
José Marcelo Teixeira Lopes
Porto Outubro de 1949.

PROVENIÊNCIA:

1949 – Coleção José Marcelo Teixeira Lopes, sobrinho do escultor António Teixeira Lopes;
Foi transacionada por Cabral Moncada Leilões em dezembro de 2020, sendo o n.º 276 do respetivo catálogo.

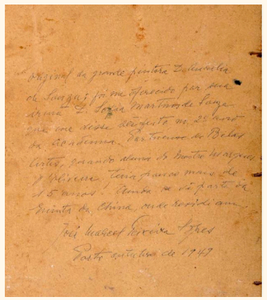
OBSERVAÇÕES:

Quando começou a frequentar a Academia Portuense de Belas-Artes, Aurélia de Souza tinha 27 anos, sendo por isso incorreta a afirmação de que, enquanto aluna do 2.º ano da APBA, teria 15 anos. Mas Maria Aguiar considera (tendo em conta as debilidades do tratamento da água e das casas em segundo plano) que poderá ser verdade tratar-se de uma obra muito inicial no percurso da pintora.

No álbum de desenhos (CR n.º 425) encontra-se um esboço preparatório para esta obra (CR n.º 425.24), datado e legendado *2.7.93/Capella da S. da Vida/Quinta da China*.



CR n.º 425.24



Declaração de José Marcelo Teixeira no verso desta pintura.

171. *Lago do jardim da Quinta da China*



Óleo sobre tela, 58,9 × 49,8 cm
Ass. no canto inferior direito: *a souza*
N. dat.
Coleção particular

AURÉLIA DE SOUZA

CATÁLOGO RAISONNÉ

PAISAGENS

Além da Quinta da China

Fora da Quinta da China, Aurélia (muitas vezes em conjunto com a irmã Sofia) pintou diversos lugares num território que, na maioria dos casos, se situa nos arredores do Porto: a Granja, entre o campo e a praia, através das figuras cativantes dos moinhos de vento (CR n.º 172); os arredores da Boavista, onde uma das irmãs tinha casa (*Lugar da ervilha*, CR n.º 173, *Nevogilde*, CR n.º 174). Raramente há gente nestes registos breves, mas adivinha-se a presença humana, ligada a trabalhos agrícolas (CR n.º 176) ou domésticos (CR n.º 177).

Para lá do Porto, a artista pintou: *Taipas*, CR n.º 178; *Arrifana*, CR n.º 180; *Caldas de Moledo*, CR n.º 182; *Laborim*, CR n.º 190 a n.º 192, ou um *Cruzeiro--Minho*, CR n.º 183, que foi reproduzido no catálogo da Sociedade de Belas-Artes em Lisboa em 1916.

Mas há sítios não identificados, embora seja plausível pensar-se que não vão para lá das fronteiras de entre Douro e Minho. Um pequeno conjunto, bastante interessante, tem como motivo as medas de cereal (CR n.º 184 a 188), tema habitual do naturalismo paisagístico mas que, em Aurélia, adquire um tom festivo menos usual.

Embora não datadas, estas paisagens campestres distribuem-se, na maioria, ao longo dos anos da primeira década de 1900, depois do regresso de Paris. Tendo em conta que Aurélia raramente usou telas de maiores dimensões (e só para retratos), estas paisagens correspondem a médios ou pequenos formatos, adequados ao registo sobre o motivo, mas também à venda num mercado pouco dinâmico.

A cidade foi raramente tema de Aurélia, à exceção de parcos apontamentos realizados em Paris e Veneza (ver secção *Viagens*). Em curiosos registos de sítios no acesso à quinta (CR n.º 194 e n.º 195) a ambiência é mais rural do que urbana, tal como acontece nas vistas sobre o Castelo do Queijo, que têm o interesse documental de registar um lugar que estava então a ser urbanizado (CR n.º 196 a n.º 198) ou na *Quinta da Prelada* (CR n.º 201). A exceção é *Foz* (CR n.º 202), uma pequena grande pintura que manifesta um eficaz entrosamento do casario, fazendo-nos lamentar que o tema não a tenha ocupado mais.

Procurou-se, nas fichas das obras, identificar os lugares, nem sempre tendo sido possível confirmar essa informação. Mesmo assim, percebe-se que se trata de uma geografia alimentada pela circulação por casas de família, o outro lado de uma existência discreta e protegida. Assim, a paisagem surgia à pintora como motivo próximo, em plena continuidade com o trabalho dentro de casa ou no território da quinta.

172. *Um Moinho / Moinho – Granja*
a. 1909



Óleo sobre tela, 32,5 × 40 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
CMM, n.º inv. 4929

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1909, n.º 68 (título: *Um Moinho*);
Porto, 1936, n.º 112 (título: *Moinho – Granja*);
Matosinhos, 2008 (título: *Moinho de vento*), reprod. a cor;
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 90 (título: *Moinho de vento*), reprod. a cor, p. 233;
Matosinhos, 2022 (título: *Moinho do vento (Granja)*), reprod. a cor, p. 40.

BIBLIOGRAFIA:

Costa, 1937, reprod. a p. b., p. 33;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 377;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, vol. 2, p. 181.

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título proposto baseia-se na forte possibilidade de a obra ter sido exibida em 1909 com o n.º 68. O segundo título baseia-se no catálogo da exposição de 1936 e no texto de Joaquim Costa de 1937, onde a obra é reproduzida.

"Dos lugares desabitados destacaríamos: um moinho sob o céu azul, que surge na Exposição da Misericórdia de 1909, estranho na sua fisicalidade, contrapõe-se à diluição de um mar raro e apenas entrevisto. Trata-se de uma celebração solar, de cromatismo intenso e 'sem metafísica', raro nesta pintora de meios tons (...)." (Oliveira, p. 486)

172.A *3 Moinhos / Moinhos*



Óleo sobre tela, 51 x 60,7 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, na tela a carvão, autógrafo: 3 Moinhos; na moldura, manuscrito a lápis 4 Eduardo Honório de Lima; Etiqueta da exposição de 1936 - nº 225.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Eduardo Honorio de Lima.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, nº 225 (título: Moínhos).

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título baseia-se na inscrição autógrafa no verso da obra. O segundo título no Catálogo da Exposição de 1936, onde esta obra terá sido exposta.

173. *Dia de vento – Lugar da Ervilha*



Óleo sobre madeira, 10 × 19,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0085

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 114, 1973 – n.º 24 e Casa Tait 1992 – n.º 22.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 114 (título: *Dia de vento – Lugar da Ervilha*);
Porto, 1973, n.º 133 (título: *Dia de vento (Lugar da Ervilha)*);
Porto, 1996, n.º 21 (título: *Dia de vento – Lugar da Ervilha)*;
Porto/ Matosinhos, 2016, n.º 94 (título: *Dia de vento – Lugar da Ervilha),* reprod. a cor, p. 237.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida. O Lugar da Ervilha pertence à freguesia de Aldoar, Foz do Douro e Nevogilde e contém o chamado Espaldão da Ervilha, estrutura militar ativa durante a Guerra Civil entre miguelistas e liberais.

174. *Nevogilde – Porto / Tarde no Campo – Nevogilde* a. 1905



Óleo sobre cartão, 31,8 × 44,2 cm
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0088

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, autenticação por Sofia Martins de Souza, em 1923;
Etiquetas das exposições de 1973 – n.º 6 e Casa Tait 1992 – n.º 16.

PROVENIÊNCIA:

1905 – Coleção A. Machado;
1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1905 (título: *Nevogilde – Porto*);
Porto, 1936, n.º 126 (título: *Tarde no Campo – Nevogilde*);
Porto, 1973, n.º ? (título?);
Porto, 1996, n.º 17 (título: *Tarde no campo em Nevogilde*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 99 (título: *Tarde no Campo em Nevogilde*), reprod. a cor, p. 241.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 325.

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título proposto baseia-se na forte possibilidade de que esta pintura tenha sido exibida em 1905. O segundo título consta do catálogo da exposição de 1936, onde terá sido exibida com o n.º 126. Embora se saiba que a obra participou na exposição de 1973, não foi possível identificar o seu número e título corretos no respetivo catálogo.

175. *Paisagem com duas figuras*





Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936.
Reprodução digital a partir de negativo de película original.
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0086

Óleo sobre tela, 30 × 45,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
CMM, n.º inv. 4928

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º ? (título?);
Matosinhos, 2008 (título: *Duas figuras a segar erva*), reprod. a cor;
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 89 (título: *Duas figuras a segar erva*), reprod. a cor, p. 232;
Matosinhos, 2022 (título: *Duas figuras a segar erva*), reprod. a cor, p. 42.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 281.

OBSERVAÇÕES:

O título descritivo é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo.

176. *Paisagem com armação de madeira*



Óleo sobre tela, 32,5 × 46,5 cm
Ass. no lado inferior esquerdo: *a Sousa*
N. dat.
Coleção Domingos Lourenço Vieira

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada pela Leiloeira São Domingos, no Porto, (título: *Paisagem*), sendo o n.º 547 do respetivo catálogo.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo.

177. *Paisagem (Coradouro)* a. 1905



Óleo sobre tela, 35,5 × 49 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 104 A e 1973 – n.º 133;
Inscrição na trave superior da grade, *Luisa…* (?) *0861.*

PROVENIÊNCIA:

Em 1905, foi adquirido por "Sr. L. M. C. por 30$000";
1936 – Coleção Helena de Souza Dias Ribas;
1973 – Coleção António Ribas Gonçalves de Azevedo.

EXPOSIÇÃO:

Porto, 1905, n.º 28 (título: *Coradouro*);
Porto, 1936, n.º 104 A (título: *Paisagem – Coradouro*);
Porto, 1973, n.º 115 (título: *Paisagem (Coradouro)*);
Matosinhos, 2022 (título: *Roupa a secar*),
reprod. a cor, p. 37.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na notícia do *Jornal de Notícias* de 21 de março de 1905 sobre a exposição ocorrida nesse ano, explicitando que: "Na exposição de quadros da Snr.ª D. Aurélia de Sousa, na galeria de quadros da Misericórdia, venderam-se em 10 e 20 de março (…) *Coradouro*, ao sr. L. M. C, 30$000 (…)" (Aguiar, vol. 2, p. 374).

178. *Taipas*



Óleo sobre cartão telado, 19 × 26,3 cm
Ass., a lápis, no verso: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 66;
Etiqueta manuscrita a tinta, colada, *Maria H. Caiado de Sousa/66*;
Autenticação por Sofia Martins de Souza, em 1923.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Souza.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 66 (título: *Taipas*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida.

179. *Paisagem com arvoredo*



Óleo sobre tela, 32,3 × 46,3 cm
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0124

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, autenticação por Sofia Martins de Souza, em 1923.

180. *Um Poço na Arrifana / Quinteiro – Arrifana*
1909



Óleo sobre tela, 45,5 × 34,5 cm
Ass. e dat. no canto inferior esquerdo: *a Souza IX-9* (?)
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 149.

PROVENIÊNCIA:

1912 – Coleção Arthur Gaspar;
1936 – Coleção Arthur André Gaspar;
Foi transacionada por Cabral Moncada Leilões em junho de 2017, em Lisboa, sendo o n.º 74 do respetivo catálogo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1912 (título: *Um Poço na Arrifana*);
Porto, 1936, n.º 149 (título: *Quinteiro – Arrifana*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na hipótese de esta obra ter sido exposta em 1912 no Átrio da Misericórdia. Assim aponta a verosimilhança do motivo e a notícia publicada no *Jornal de Notícias* de 2 de abril de 1912: "No domingo foram vendidos os quadros *Um poço na Arrifana* de D. Aurélia de Sousa ao Sr. Arthur Gaspar (...)" (Aguiar, 2012, vol. 2, p. 377).

181. *Paisagem de aldeia com casario e figura*



Óleo sobre tela, 43 × 32,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *Aurélia Souza*
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Marta Ortigão Sampaio;
Foi transacionada pela Leiloeira São Domingos em 2016, no Porto, sendo o n.º 388 do respetivo catálogo, reprod. na página 59.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto, descritivo, é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo.

182. *Estudo (Rua d'aldeia) / Caldas de Moledo (?)*
a. 1895



Óleo sobre cartão, 30,7 × 21,7 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *A Souza* (sobreposto)
N. dat.
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

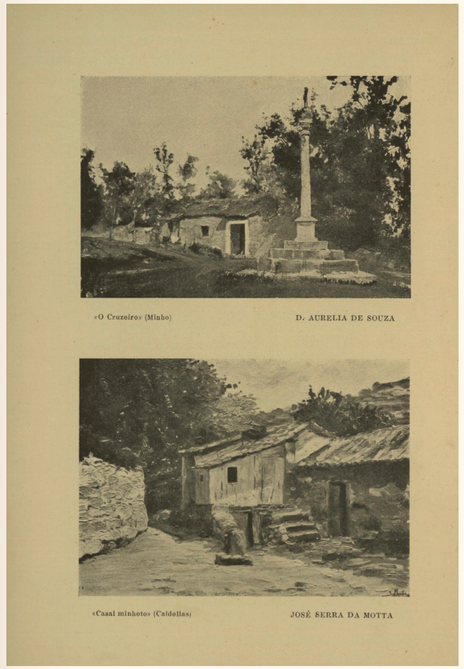
Porto, 1973, n.º 22 (título: *Estudo (Rua d'aldeia)*).

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra terá sido exibida. O segundo título proposto baseia-se na identificação do motivo graças a outra obra que também o representa (CR n.º 72. A).

A proposta de datação baseia-se na investigação realizada por Maria Aguiar sobre as assinaturas de Aurélia de Souza, considerando que "a forma *A Souza* (sobrepostos)" terá sido usada até 1895, especialmente entre 1888 e 1893 (Aguiar, CR pp. 811–826)

183. *Cruzeiro (Minho)*
a. 1916



Óleo sobre tela
Obra não localizada

EXPOSIÇÕES:

Lisboa, 1916, n.º 198 (título: *Cruzeiro (Minho)*), reprod. a p. b. no respetivo catálogo.

OBSERVAÇÕES:

O título e a datação propostos baseiam-se no catálogo de 1916, onde esta obra foi incluída. Neste ano, em que Aurélia participa pela primeira vez numa exposição da SNBA, foi-lhe atribuída uma medalha de "Segunda Classe".

184. *Casa de quinta com caminho e medas*



Óleo sobre tela, 32 × 41,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular
Fonte: Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A.

OBSERVAÇÕES:

Integrou o lote n.º 0161 do Leilão Especial VIII de Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A., em 2009 e o lote n.º 161 do leilão n.º 223, da mesma casa leiloeira, reprod. no respetivo catálogo.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto, descritivo, é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo.

185. *Eira / Medas do Minho (Eira)*



Óleo sobre tela, 32 × 42 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, autenticada por Sofia Martins de Souza, em 1922;
Etiquetas das exposições de 1936 – n.º 251 e de 1973 – n.º 16 no MNSR, Porto.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção José Pimenta;
1973 – Coleção Ivo Pimenta;
Foi transacionada pela Leiloeira São Domingos no Porto, em 2018, com o n.º 241 do respetivo catálogo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 251 (título: *Eira*);
Porto, 1973, n.º 73 (título: *Medas do Minho (Eira)*).

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título baseia-se no catálogo da exposição de 1936, realizada no Porto, admitindo-se que a obra em análise é o n.º 251 do respetivo catálogo. Esta informação é reforçada pelo título com que a obra foi exposta em 1973, *Medas do Minho (Eira)*.

186. *A Meda do Nunes (?) / Casa de Nunes – Arrifana*
1895 (?)



Óleo sobre tela, 44,3 × 62,5 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
Dat. no verso, no canto inferior esquerdo: *30 IX 9?*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas das exposições de 1936 – n.º 55 e de 1973 – n.º 129;
Etiqueta colada na grade, manuscrita, semelhante a outras encontradas noutras obras, com a inscrição *Maria H.ª Caiado de Souza* mas, no presente caso, com o nome raspado, sendo apenas legível o n.º *55*;
Manuscrita a lápis, no verso da tela, uma inscrição de difícil leitura, parece ser *A meda do Nunes*;
No verso da tela, no canto superior direito, *13*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Souza.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 55 (título: *Casa do Nunes – Arrifana*);
Porto, 1973, n.º ? (título?).

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título proposto baseia-se na inscrição manuscrita no verso da tela. O segundo título admite que a pintura é o n.º 55 do catálogo da exposição de 1936. Embora a etiqueta da exposição de 1973 indique que a obra foi então exposta, não foi possível determinar o seu número e título.
A datação manuscrita no verso da moldura está bastante apagada, não sendo certa a sua transcrição.





187. *Paisagem com prado e medas ao fundo*



Óleo sobre tela, 28 × 21 cm
Ass. no lado inferior esquerdo: *a (?) Souza*
Obra não localizada
Fonte: Galeria Antiks Design

EXPOSIÇÕES:

Lisboa, 2011 (título: *Paisagem*), reprod. a cor, p. 10.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto, descritivo, é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo.

188. *Medas*



Fonte: Arquivo do MNSR

Obra não localizada, sendo desconhecidas a técnica e as dimensões.

OBSERVAÇÕES:

Foi registada e fotografada, no âmbito da preparação da exposição de 1973 no MNSR, mas não foi exibida.



Menino deitado e meda.
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR

189. *O Milheiro desolado – Estudo*



Óleo sobre madeira, 18,9 × 25 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 130 (título: *O milheiro desolado(estudo)*);
Porto, 1973, n.º 129 (título: *Milheiro desolado – estudo*).

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, reprod. a p. b., p. 389.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida.

> "*O Milheiro desolado* insiste numa cada vez maior depuração, aproximando-se da abstração, espécie de caligrafia lembrando os juncos japoneses." (Oliveira, p. 491)

190. *Paisagem – Laborim*



Óleo sobre tela, 32 × 46 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 34 (Fonte: Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A.).

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada em novembro de 2006 no leilão n.º 83, lote n.º 280, por Cabral Moncada Leilões;
Foi transacionada em maio de 2008 no leilão n.º 185, lote n.º 42, por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A., com o título *Paisagem campestre.*

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 34.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 34 (título: *Paisagem – Laborim*).

BIBLIOGRAFIA:

Ramalho, 2011, reprod. a cor, p. 121.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta tela foi exibida.



Paisagem – Laborim (CR n.º 190), detalhe da assinatura

191. *Eirado – Laborim*



Óleo sobre tela, 45,6 × 55 cm
Ass. no verso: *a S*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 53 e 1973 – n.º 70;
Manuscrito, *Maria H. Caiado de Souza n.º 53*;
Etiqueta manuscrita, *n.º 59*.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Helena Caiado da Silva Pereira.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 53 (título: *Eirado – Laborim*);
Porto, 1973, n.º 59 (título: *Eirado – Laborim*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida.

192. *Casa Rústica – Laborim*



Óleo sobre tela, 32 × 41 cm
Ass. (?)
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Helena de Souza Dias Ribas;
1973 – Coleção Maria Teresa Ribas Gonçalves de Azevedo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 96 (título: *Casa rústica – Laborim*);
Porto, 1973, n.º 111 (título: *Casa rústica – Laborim*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida.

193. *Paisagem com cancela*



Óleo sobre tela, 43,8 × 33,8 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1973 na grade, *n.º 74*;
Etiqueta em papel, manuscrita, *Maria Helena C. Souza 74*;
Autenticação por Sofia Martins de Souza, em 1923.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º ? (título?).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto, descritivo, é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo. Embora a etiqueta da exposição de 1973 indique que a obra foi exibida, não foi possível determinar o seu número e título.

194. *Linha da Alfândega – Porto*



Óleo sobre tela, 46 × 55,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 174 e 1973 – n.º 122;
Etiqueta colada, *Exposição de artes plásticas – O caminho de ferro. Museu Nacional de Soares dos Reis, n.º 256, 1975*;
Etiqueta datilografada, *Manuel Joaquim de Oliveira n.º 1*;
Etiqueta manuscrita, *51*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Manuel Joaquim de Oliveira;
1973 – Coleção Carlos Ortigão de Oliveira.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 174 (título: *Linha da Alfândega – Porto*);
Porto, 1973, n.º 51 (título: *Linha da Alfândega*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida. O motivo evoca um facto importante da história da Quinta da China: para a edificação do troço final da Linha Ferroviária do Norte (inaugurada em 1875) foi retalhada uma zona no limite norte da propriedade.

195. *Paisagem com caminho rural – travessa da Quinta da China (?)*



Óleo sobre cartão telado, 19,3 × 13,3 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta *Araújo & Sobrinho*;
Números a escantilhão, *1 e 100*;
Vestígios de etiqueta colada de bordo serrilhado, com número manuscrito, *3* ou *5* (?);
Inscrição a lápis, no canto superior direito, *S. Manuel Figueiredo 250*.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto, descritivo, é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo. Apesar de não assinada e não datada, esta obra reúne elementos suficientes para justificar a sua inclusão neste catálogo, nomeadamente ter pertencido a Manuel Figueiredo, crítico atento da obra de Aurélia de Souza.

196. *Castelo do Queijo – Porto*



Óleo sobre tela, 53 × 81 cm
Ass. no canto inferior direito: *a souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta manuscrita, *Maria Helena Caiado de Sousa*;
Etiqueta manuscrita, *17/62/Castelo do Queijo/Maria H. Caiado de Sousa*;
Inscrição manuscrita, *Eng. Caiado de Sousa.*

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa;
1973 – Coleção José Caiado de Sousa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936 (?), n.º 15 (?) (título: *Castelo do Queijo – Porto*);
Porto, 1973, n.º 110 (título: *Castelo do Queijo*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra foi exibida. Uma referência deste catálogo indica que a obra também foi exposta em 1936.

197. *Paisagem a sul do Castelo do Queijo, Av. Montevideu, virado a sul*



Óleo sobre tela, 82,3 × 122,3 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a de Souza*
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

O título proposto, descritivo, foi proposto pelos atuais proprietários desta pintura.

198. *Castelo do Queijo – Porto*



Óleo sobre tela, 33,5 × 40,5 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena Caiado de Souza.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 51;
Etiqueta com rebordo azul, *24/212*;
Etiqueta manuscrita, *Maria Helena Caiado Souza 51*;
Inscrição a caneta, na grade, *30*;
Autenticação por Sofia Martins de Souza, em 1923.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 51 (título: *Castelo do Queijo – Porto*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936 onde esta obra terá sido exibida. O monumento representado é o Forte de S. Francisco Xavier.

199. *Paisagem – Porto / Paisagem com casario ao fundo*



Óleo sobre madeira, 12 × 18 cm
Ass. no canto inferior direito: *a s*
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 64 (?) (título: *Paisagens – Porto*);
Porto, 1973, n.º 143 (título: *Paisagem*).

OBSERVAÇÕES:

No catálogo de 1973, afirma-se que esta obra participou na exposição de 1936, sendo-lhe atribuído o n.º 63 e o título *Paisagem – Porto.*

200. *Paisagem / Paisagem rural com casa*



Óleo sobre tela, 26,8 × 53,8 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1973 – n.º 100;
Etiqueta colada, manuscrita, *36*;
Autenticação por Sofia Martins de Souza, em 1936.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Isabel Ramalho Ortigão.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 72 (título: *Paisagem*).

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra foi exibida com o n.º 72. O segundo título, descritivo, é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo.

201. *Paisagem – Quinta da Prelada*



Óleo sobre tela, 25,1 × 54,3 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

Apesar de não assinada e não datada, esta pintura pertence a descendente direto de Aurélia de Souza, o que foi considerado critério de validação pela equipa autoral deste Catálogo. O título proposto baseia-se na representação de uma torre ao fundo que integrava a Quinta da Prelada.

202. *Foz*



Óleo sobre madeira, 18,5 × 13,5 cm
Ass. no lado inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa;
1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 68 (título: *Foz*);
Porto, 1973, n.º 128 (título: *Foz*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida. No topo da composição estão representados dois palacetes da Avenida Montevideu, um dos quais pertencia à sua irmã Maria Helena, casada com José Augusto Dias.



Foto: Palacete, Avenida Montevideu
Coleção particular

203. *Feira da loiça em Arcos de Val de Vez*



Técnica e dimensões desconhecidas
Ass. em baixo à direita: *Aurelia Souza*
Obra não localizada
Fonte: revista *Portugália*, tomo I, 1899-1903, p. 265

OBSERVAÇÕES:

Esta obra de sentido etnográfico é única na obra de Aurélia de Souza e integra a encomenda de Rocha Peixoto para ilustrar o seu artigo "As Olarias do Prado" da sua autoria.

Trata-se de um ciclo temático, realizado enquanto a pintora estudava na APBA, e não teve qualquer continuidade na sua carreira.

204. *Paisagem com aqueduto*



Aguarela sobre papel, 18,5 x 47 cm (luz)
Ass. no canto inferior direito: arlª Souza
N. dat.
Coleção particular

AURÉLIA DE SOUZA

CATÁLOGO RAISONNÉ

PAISAGENS

Marinhas

Paisagens Fluviais

Para lá da Quinta da China, e sem vista para a cidade, é o Areinho que constitui o principal foco de atenção. Aurélia pintou-o sobretudo na primeira década de 1900, muitas vezes centrada na praia e nas atividades piscatórias (CR n.º 206 e n.º 209 a n.º 211). Esta subsérie contém algumas obras excecionais: em primeiro lugar, *Barcos* (CR n.º 207), centrada na proa de dois barcos pintados com acumulação da tinta em camadas espessas. Esta composição é original pelo corte das embarcações e pela abertura do campo de vista à direita, com excelente articulação dos sucessivos motivos; noutra pintura, *Barco abandonado – Matosinhos* (CR n.º 208), a posição do motivo é também surpreendente, quase erguido na atmosfera tímbrica em que céu, água e areia se confundem.

Outra subsérie, mais especificamente paisagística, centra-se no rio Douro e nas suas margens captado em perspetiva ampla, como acontece em *Rio* (CR n.º 215), obra pintada antes da entrada na Academia Portuense de Belas-Artes. Vale a pena salientar um pregnante motivo que transita entre duas destas vistas cinza-azuladas: um ramo partido de uma árvore alta (CR n.º 216 e n.º 217) que acentua a melancolia da ambiência.

Com atenção mais descritiva, Aurélia evoca o casario das margens, concentrado ou disperso, permitindo, por exemplo, identificar a atividade de produção cerâmica da região (CR n.º 217 e n.º 218). Pela qualidade da composição, destacam-se CR n.º 221 e n.º 222, onde a grande construção pontua o sítio rochoso das margens em que a passagem à beira-rio é sítio de limites incertos.

É a este território mesclado, fundindo rio, margens, arquiteturas e céu, que pertencem as obras-primas desta secção: as vistas sobre o Areinho, logo abaixo dos muros da Quinta da China (CR n.º 223, n.º 224 e n.º 225). As duas últimas merecem especial destaque e podem integrar qualquer mostra muito selecionada do paisagismo português e internacional na transição do século XIX para o XX. Conhecemos o motivo, mas compreendemos que ele é um mero ponto de partida para o "fazer da pintura", mais interessada na autonomia dos ritmos cromáticos do que na sua descrição. Por isso, pintar uma *Manhã de nevoeiro* (CR n.º 225) adequa-se a esta atitude estética, propondo um conjunto de manchas etéreas que não podem deixar de lembrar Turner, o qual, no entanto, não sabemos se Aurélia conhecia. Interessa referir que estas duas pinturas (CR n.º 224 e n.º 225) foram oferecidas ao rei D. Carlos quando ele visitou o Porto em 1907. A crítica da época não as destaca (quando elas foram expostas em 1905, na sua primeira exposição individual na Galeria da Misericórdia) e não há informação sobre a razão da escolha de obras de uma pintora desconhecida fora dos limites da cidade do Porto. Terão sido as primeiras que saíram desta cidade. D. Carlos levou-as para o Palácio de Vila Viçosa e pouca gente as terá visto (ver "Fortuna Crítica", neste catálogo).

Com um formato ligeiramente mais pequeno, há outras obras que se devem juntar ao núcleo das obras-primas das paisagens fluviais de Aurélia: *Rio Leça* (CR n.º 226), em que o leito incerto do rio permite à pintora construir manchas de luz cuja cintilação possui grande carga poética; e *Esteio de Campanhã* (CR n.º 276), até agora desconhecida. Pela dedicatória no verso (mas não da autora) datada de 1899, esta obra será anterior à partida para Paris (onde permanece, pelo menos, desde julho), confirmando o que se observa noutras grandes pinturas: a excelência do trabalho de Aurélia estava adquirida e nada deve à frequência da Académie Julian.

Finalmente, interessa destacar, nesta secção, as pinturas vertidas para azulejo que Aurélia realizou entre 1902 e 1904, por encomenda de Ricardo Severo, grande amigo de Rocha Peixoto para quem Aurélia realiza uma série de ilustrações de objetos etnográficos (ver, neste catálogo, Aurélia de Souza – breve incursão pela ilustração científica. As ilustrações para a Revista Portugalia, de Maria Isabel Fernandes e Rita Gaspar). Terá sido na sequência desse trabalho que a artista foi convidada a realizar um conjunto de pinturas passadas a azulejo para a decoração casa de Ricardo Severo, construída no Porto em 1900[1].

No decurso da investigação para este catálogo, foi possível catalogar cinco peças deste conjunto (CR n.º 229 a n.º 233), mas não sabemos se comportava mais. Trata-se de um tópico que carece de continuidade de investigação, quer na correspondência de Ricardo Severo, quer em eventuais fotografias, permitindo ver as obras de Aurélia que estavam encastradas nas *boiseries* de uma ou mais salas.

1 Sobre a importância desta casa, no debate sobre "A casa portuguesa", existe uma importante bibliografia, mas nenhum autor refere as pinturas de Aurélia de Souza. Ver, nomeadamente, Luiz Alberto Fresl Backheuser, "A casa do Arqueólogo: contribuição ao estudo da obra de Ricardo Severo", dissertação de mestrado, Porto, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2006.

205. *Vista de mar com rochedos*



Técnica e dimensões desconhecidas
Ass. no canto inferior direito: *as*
Obra não localizada
Fonte: CMP/MdP – CMOS, cota NGP.0052
Reprodução digital a partir de negativo de película original

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º ? (título?).

OBSERVAÇÕES:

Esta fotografia prova que a obra participou na exposição de 1936, mas não foi possível identificar o seu título e número no respetivo catálogo. O título proposto é da responsabilidade da equipa autoral.

206. *Areinho*



Óleo sobre tela, 19,5 × 31,5 cm
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0049

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas das exposições de 1973 – n.º 41 e Casa Tait 1992/1993 – n.º 18.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio.

EXPOSIÇÃO:

Porto, 1936, n.º 135 (título: *Areiinho*);
Porto, 1973, n.º 71 (título: *Na Praia*);
Porto, 1984, n.º 18 (título: *Na Praia*);
Porto, 1996, n.º 22 (título: *Areínho*), reprod. a cor, p. 23;
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 97 (título: *Areinho*), reprod. a cor, p. 239.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 394;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 271.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida.

207. *Barcos de Pesca*



Óleo sobre tela, 23,5 × 33 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, título da obra manuscrito, aposto pela própria autora;
Etiqueta da exposição de Arte, organizada pela Casa Santos & Irmãos, no Porto, em 1958;
Etiqueta da exposição de 1973 – n.º 90 (2 vezes).

PROVENIÊNCIA:

1958 – Fernando Monteiro Santos Silva;
1992 – Carlos Guerreiro;
Em outubro de 2021, foi transacionada por Cabral Moncada Leilões, no leilão n.º 213, sendo o n.º 9 do respetivo catálogo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1958;
Porto, 1973, n.º 83 (título: *Barcos de Pesca*);
Porto, 1992/1993, n.º 11 (título: *Barcos de Pesca*).

BIBLIOGRAFIA:

Silva, 1992, reprod. a cor, p. 55;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 394.

OBSERVAÇÕES:

Não foi possível confirmar a indicação, no catálogo da exposição de 1973, de que esta pintura tenha sido exibida em 1936.

"Em pinturas como estes *Barcos de Pesca* perpassa um sentimento contemporâneo, sugerindo a crueza, a alegria cromática das experiências *fauves*. Ao mesmo tempo, há uma deliberada simplificação frontal, tendencionalmente geometrizante, e a afirmação autónoma da cor como elemento estruturador de volume.

Estas componentes de inovação plástica servem um conceito de paisagem já detetado, que restringe o enfoque sobre o mundo a uma estética do fragmento, povoando o espaço entre céu e mar com os corpos perfilados dos barcos. As linhas dinâmicas das armações de redes, a casa adivinhada, num plano distanciado, são outros sinais concretos de atividade, opacidades que territorializam o vazio." (Silva, p. 54)



CR n.º 218, aspeto do verso



Fotografia: *Pescadores em Leixões*.
(Homens e mulheres compondo as redes e crianças sentadas na areia)
Fotógrafo: Emílio Biel (1880(?)-1925)
Fonte: Arquivo Municipal do Porto, PT-CMP-AM/PRI/EBC/F.NP:1-EB:11:60

208. *Barco Abandonado – Matosinhos*
1905



Óleo sobre tela, 31,2 × 42,7 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta impressa com um *ex-líbris* de Armando Couto (gato e candeia);
Autenticação por Sofia Martins de Souza, em 1923;
Etiqueta da exposição de 1936 – n.º 233;
Na trave superior da grade, à esquerda, manuscrito, *Aurélia de Souza*, e à direita, *Armando Couto quadro de Aurélia de Souza Matosinhos – 1905, Barco abandonado. Praia de Leça. Indicação de S*[*ofia*] *Martins.*

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Armando Couto.

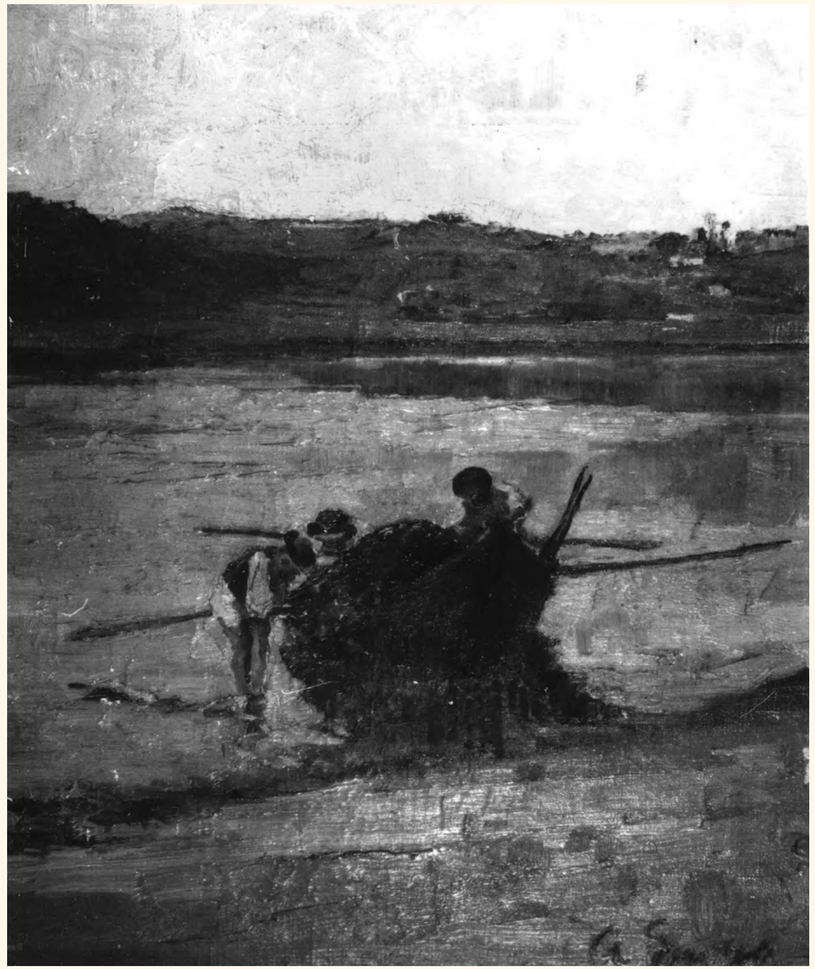
EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 233 (título: *Barco abandonado – Matosinhos*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 93 (título: *Barco abandonado*), reprod. a cor, p. 236.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida.

209. *Barco e pescadores*



Óleo sobre tela, 41 × 33,5 cm
Ass. em baixo, à direita: *a Souza*
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

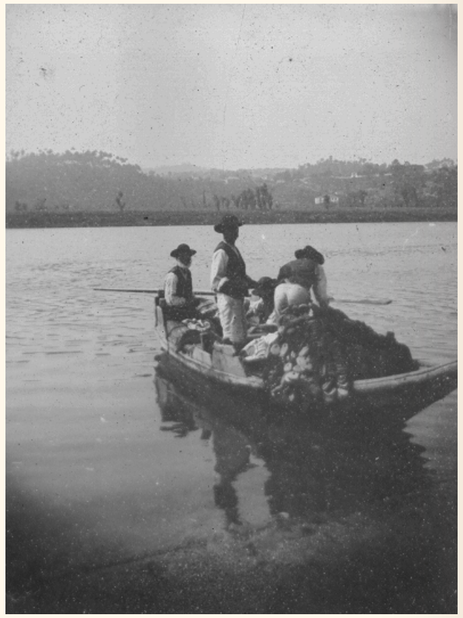
1973 – Coleção Maria Manuela Pimenta.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 35 (título: *Barco*).

OBSERVAÇÕES:

O título descritivo, para facilitar a identificação da pintura, amplia o título *Barco* do catálogo da exposição de 1973.



Pescadores
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR

210. *Paisagem com Barcos*



Óleo sobre tela, 27,5 × 41 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1973 – n.º 65;
Etiqueta manuscrita, *Maria Helena Caiado de Souza.*

OBSERVAÇÕES:

Embora a etiqueta da exposição de 1973 indique que a obra foi exibida, não foi possível confirmar se assim foi.

211. *Marinha – Matosinhos / Barcos na praia*



Óleo sobre madeira, 14,1 × 22 cm
Ass. no canto inferior direito: *a souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1936 – n.º 205;
Etiqueta *4 0/296 Barcos da Povoa D. Arminda Araujo*;
Selo oval gravado no verso da pintura, *La Flor de Cuba Habana/… El Valle y Ca*;
Inscrição, *D. Aurélia de Souza Quinta da China.*

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Arminda Vieira Cardoso de Araújo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 205 (título: *Marinha – Matosinhos*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta tela foi exibida.

A madeira usada como suporte desta pintura é a tampa de uma caixa de charutos da marca La Flor de Cuba, de Manuel Valle y Ca., fundada em Havana em 1880. A fábrica usou essa designação até 1896.

212. *Marinha*



Óleo sobre madeira, 11 × 20 cm
Ass. (?)
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção da família de João Dias Gaspar.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 140 (título: *Marinha*).

OBSERVAÇÕES:

O título baseia-se no catálogo de 1973, onde esta obra terá sido exibida. Na ficha de inventário para esta exposição afirma-se que a obra está assinada, o que não foi possível confirmar.

213. *Paisagem fluvial ao entardecer*



Óleo sobre madeira, 17 × 23 cm
Ass. no canto inferior direito: *a de S*
N. dat.
CMM, n.º 4923

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, carimbo "Le Paris American Art/15/Quai/Voltaire/Paris."

EXPOSIÇÕES:

Matosinhos, 2008 (título: *Paisagem fluvial ao entardecer*), reprod. a cor;
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 88 (título: *Paisagem ao entardecer*), reprod. a cor, p. 231;
Matosinhos, 2022 (título: *Paisagem ao entardecer*), reprod. a cor, p. 45.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 390.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 2008, onde esta obra foi exibida.

"Temos um modo simbolista na *Paisagem Fluvial ao Entardecer*, constituído por azuis, rosas e roxos intensos, que nunca evoca a obra de António Carneiro, pois o nervo da pincelada é a antítese das composições delicadas do companheiro da escola." (Oliveira: p. 492)

214. *Paisagem e rio*



Óleo sobre madeira, 12 × 19 cm
N. ass.
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa;
1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

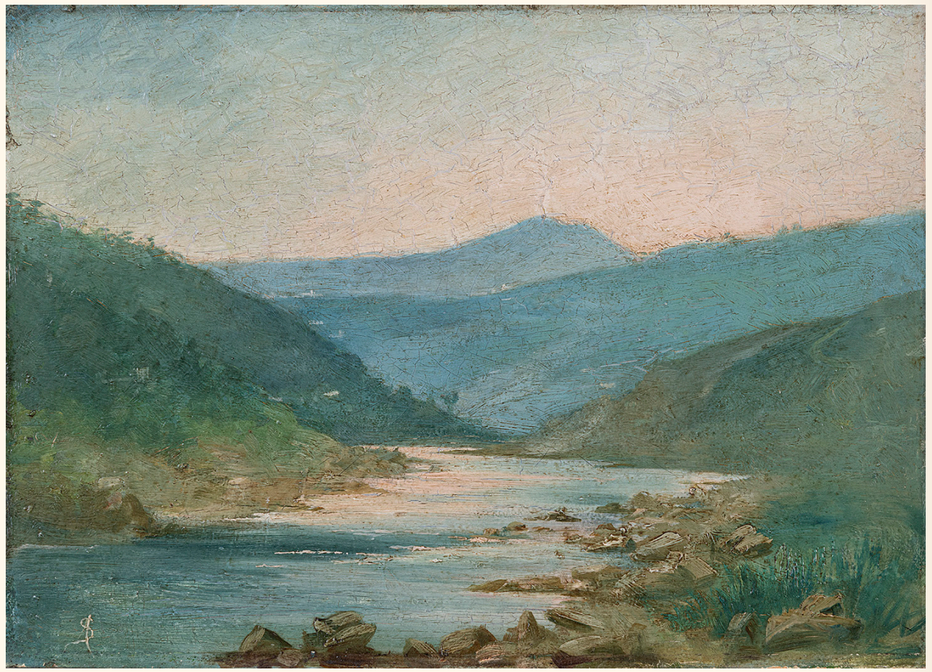
EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936 (?), n.º 63 (?) (título: *Paisagem – Porto*);
Porto, 1973, n.º 137 (título: *Paisagem*).

OBSERVAÇÕES:

Embora a indicação do catálogo de 1973 sugira que a obra foi exposta em 1936, não foi possível confirmar esta informação de forma conclusiva.

215. *Rio*
a. 1899



Óleo sobre cartão, 31,7 × 44 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *AS* (em maiúsculas sobrepostas)
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0083

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1973 – n.º 11.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 23 (título: *Rio*);
Porto, 1996, n.º 18 (título: *Rio*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 98 (título: *Rio*), reprod. a cor, p. 240.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 326.

OBSERVAÇÕES:

A datação proposta baseia-se no tipo de assinatura que só é utilizada na primeira fase da carreira da pintora, sensivelmente, entre as aulas com Caetano Moreira da Costa Lima e o início da frequência da Academia Portuense.

216. *Margens do Douro – Porto*



Óleo sobre barro cozido, 29,6 × 18,8 cm
Ass. em baixo à esquerda: *A Souza*
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Joana Andresen Thessen;
1973 – Coleção Carlos Guerreiro.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 140 (título: *Margens do Douro – Porto*);
Porto, 1973, n.º 119 (título: *Paisagem*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida. A sua então proprietária era Joanna Lehmann Andresen Silva, da família de J. H. Andresen que, no início da sua vida no Porto, foi vizinha da família Souza. Foi "pintora amadora" com algum reconhecimento crítico. Ver, por exemplo, António Lemos, "Amadores portuenses, D. Joanna Andresen Silva" (in *Notas d'arte*, pp. 97–103).

O motivo do "ramo partido", que se repete em várias obras da artista (CR n.º 169 e n.º 151), inserido numa paisagem que representa os arredores da casa e o rio (neste caso igual ao CR n.º 217), pode ser interpretado como mais uma marca autorrepresentativa, que transmite metaforicamente o estado de espírito da sua autora.

217. *Paisagem – Douro Areinho* 1889–1893



Óleo sobre madeira, 35,5 × 19,2 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *arl.ª Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta com o n.º *32*;
Inscrição a caneta azul, *Agência Portuense Leilões 770/a Gosto*.

PROVENIÊNCIA:

Foi adquirida em leilão em fevereiro de 1977.

OBSERVAÇÕES:

O título descritivo proposto é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo. A hipótese de datação fundamenta-se nos estudos das assinaturas de Maria Aguiar que considera que, depois da entrada na Academia Portuense de Belas-Artes, Aurélia não volta a usar esta assinatura. O motivo desta paisagem é exatamente o mesmo de CR n.º 216, situação rara, senão única, na obra de Aurélia de Souza mas que não põe em causa a autoria de uma e outra obra. A assinatura aqui utilizada permite considerar que esta versão sobre tela é anterior à versão sobre barro cozido (CR n.º 216).



CR n.º 217, pormenor da assinatura

218. *Margens do Douro*
a. 1909



Óleo sobre tela, 32 × 43,7 cm
Ass. (?)
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa;
1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1909, n.º 77 (título: *Margens do Douro*);
Porto, 1936, n.º 22 (título: *Rio Douro – Porto*);
Porto, 1973, n.º 70 (título: *Rio Douro*).

OBSERVAÇÕES:

O título e a data propostos baseiam-se no catálogo da exposição de 1909, onde esta obra foi exibida, como comprova uma das fotografias publicadas da sala desta exposição. Na respetiva ficha referente à exposição de 1973, arquivada no MNSR, regista-se que a obra está assinada, o que não foi possível confirmar.


Outro aspecto da Exposição da Misericordia.—(Cliché de Sylvio Silva)

A Ilustração Popular, n.º 14, 1.º ano, 1909, p.

219. *Areinho*



Óleo sobre madeira, 11 × 20 cm
Ass. (?)
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção João Dias Gaspar.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 139 (título: *Areinho*).

OBSERVAÇÕES:

O título baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra foi exibida com o n.º 139. Na respetiva ficha arquivada no MNSR, regista-se que a obra está assinada, o que não foi possível confirmar.

220. *Paisagem / Paisagem fluvial com casario*



Óleo sobre madeira, 11,8 × 17,8 cm
Ass. no canto inferior direito: *as*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 255;
Etiqueta colada no verso *n.º 1/Júlio Bastos Mourão*;
Pequena etiqueta em papel com o número *255* impresso.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Júlio Bastos Mourão.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 255 (título: *Paisagem*).

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título é o da exposição de 1936.
O segundo, mais descritivo, é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo que, sempre que possível, procurou identificar e distinguir a geografia precisa dos lugares pintados por Aurélia.

221. *Rio Douro – Porto*



Óleo sobre tela, 32,3 × 41 cm
Ass. no lado inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas das exposições de 1936 – n.º 176 e 1973 – n.º 102 (2 vezes);
Etiqueta manuscrita *79*;
Etiqueta datilografada *Manuel Joaquim de Oliveira*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Manuel Joaquim de Oliveira;
1973 – Coleção Francisco Ortigão de Oliveira.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 176 (título: *Rio Douro – Porto*);
Porto, 1973, n.º 79 (título: *Rio Douro – Porto*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida.

222. *Paisagem fluvial com grande casa*



Óleo sobre madeira, 18 × 24 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

EXPOSIÇÕES:

Lisboa, 1999, n.º 89 (título: *Paisagem com casario*), reprod. a cor, p. 86.

OBSERVAÇÕES:

O título, descritivo, é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo.

223. *Rio Douro – Porto / Vista sobre o rio Douro – Areinho*



Óleo sobre tela, 40 × 52 cm
Ass. no verso: *a Souza*
N. dat.
CMM, n.º inv. 4933

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Souza.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 22 (título: *Rio Douro – Porto*);
Matosinhos, 2008 (título: *Vista sobre o rio Douro – Areinho*), reprod. a cor;
Chaves, 2012 (título: *Vista sobre o rio Douro – Areinho*), reprod. a cor, p. 11;
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 91 (título: *Vista sobre o rio Douro – Areinho*), reprod. a cor, p. 234;
Matosinhos, 2022 (título: *Vista sobre o rio Douro – Areinho),* reprod. a cor, p. 38;
Porto, 2022, n.º 40 (título: *Vista sobre o Rio Douro – Areinho*), reprod. a cor, p. 88.

BIBLIOGRAFIA:

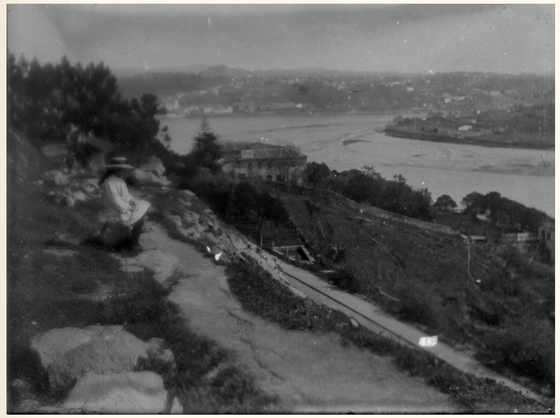
Costa, reprod. a p. b., p. 49;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 391;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 277.

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida, como indica a descrição de Joaquim Costa no seu livro de 1937, onde também é reproduzida. O segundo título tem sido mais sistematicamente usado e é adequado porque a pintora trabalha no limite da Quinta da China (cujo muro é visível na parte superior da composição) e regista o Douro junto ao Areinho com esse ponto de vista.

> "O Areinho, como um vasto réptil que se espreguiçasse languidamente ao sol, estende-se, luminoso e claro, parecendo coberto de pequeninas e infinitas lantejoulas de ouro. Por vezes o areal animava-se desordenamente com um vivo rumor de danças e descante." (Joaquim Costa, conforme citado por Oliveira, p. 492)

"A série do Areinho (...) é a mostra do ecletismo experimental que avançamos como possível marca definidora de Aurélia de Sousa. Relatam de modo diverso um mesmo troço de paisagem: a vista que se desfrutava da Quinta da China, o sítio Areiinho, onde o rio Douro faz uma circunflexão e forma um dos belos panoramas da parte oriental da cidade do Porto." (Oliveira, p. 491)



Menina sentada no limite da Quinta da China
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR

224. *Margens do Douro*
a. 1905



Óleo sobre tela, 66,5 × 80,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção Museu-Biblioteca da Casa de Bragança,
n.º inv. PDVV15

PROVENIÊNCIA:

Esta pintura foi oferecida ao rei D. Carlos em 1907, juntamente com CR n.º 225, celebrando a sua visita à Escola de Cegos Branco Rodrigues, sediada no Porto.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1905, n.º 26 (título: *Margens do Douro*);
Paris, 1987, n.º 244 (título: *Paisagem*), reprod. a p. b., p. 267;
Porto, 2022, n.º 49 (título: *Paisagem – Margens do Douro*), reprod. a cor, p. 97.

BIBLIOGRAFIA:

Silva, 1992, reprod. a cor, p. 59;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 392;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 57.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto foi atribuído pela pintora na exposição de 1905.

> "(...) ela transporta para o exterior os valores lentamente afeiçoados na pintura dos *interiores*: um trabalho sobre a luz, amortecida pelos cantos escuros, a diluição de formas e contornos, contrafundos negros, o refinamento tímbrico das cores, reduzidas a uma escala de dourados e castanhos, numa atitude estética que remete para um gosto pessoal por Rembrandt." (Silva, p. 59)

225. *Manhã de nevoeiro* a. 1905



Óleo sobre tela, 44,5 × 53,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção Museu-Biblioteca da Casa de Bragança,
n.º inv. PDVV149

PROVENIÊNCIA:

Esta pintura foi oferecida ao rei D. Carlos, juntamente com CR n.º 224, celebrando a sua visita à Escola de Cegos Branco Rodrigues, sediada no Porto.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1905, n.º 22 (título: *Manhã de Nevoeiro*);
Porto, 2022, n.º 48 (título: *Manhã de Nevoeiro*), reprod. a cor, p. 96.

BIBLIOGRAFIA:

Silva, 1992, reprod. a cor, p. 61;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 393;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 58.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto foi atribuído pela pintora na exposição de 1905.

"*Paisagem (Rio Douro)* é literalmente explosivo: na intensidade dos barcos, na luz que tudo invade e fragmenta, na dívida declarada a Turner. (...) Aqui Aurélia joga com a tonalidade clara e a espessura declarada da tinta." (Oliveira, p. 492)

226. *Rio Leça*
a. 1909 (?)



Óleo sobre tela, 36 × 47 cm
Ass. no lado inferior direito: *a Souza*
N. dat.
CMM, n.º inv. 4213

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1909 (título: *Rio Leça* (?));
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 92 (título: *Rio Leça*), reprod. a cor, p. 235;
Matosinhos, 2022 (título: *Rio Leça*), reprod. a cor, p. 20;
Porto, 2022, n.º 80 (título: *Rio Leça*), reprod. a cor, p. 98.

BIBLIOGRAFIA:

Câmara Municipal de Matosinhos (inventário), *Desenhos. Aguarelas. Óleos*, 1970, reprod. a p. b., p. 147;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 378.

OBSERVAÇÕES:

Na exposição de 1909 foi exposta uma pintura intitulada *Rio Leça*, que, embora sem prova definitiva, a equipa autoral deste catálogo considerou poder tratar-se desta obra.

> "(...) uma paisagem de Leça, *Rio Leça,* nos arredores do Porto, onde o jogo lumínico que se estabelece com as superfícies cobertas de água, em castanhos surdos, nos preparam para o superlativo trecho da Quinta da China (...)." (Oliveira, p. 486)



Mattosinhos: Rio Leça
Edição Alberto Ferreira, n.º 132. Postal não circulado, Ref.ª T62/04
https://collectus.pt/postais-antigos/matosinhos/.

227. *Esteio de Campanhã*
a. 1899





Óleo sobre cartão telado, colada em cartão, 20 × 30,3 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção Arq.º Jordão Felgueiras

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta de *...Winsor & Newton (Limited)...*;
Etiqueta manuscrita, no verso, *Esteio de Campanha (Margem do Douro) D. Aurelia de Souza*;
Inscrição manuscrita no canto superior esquerdo, *Ao amigo Raoul Soller com muito prazer de off o am.º mto grato Arthur Carvalho Abril 1899.*

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada pela Leiloeira Marques dos Santos em 2019, sendo o n.º 741 do respetivo catálogo, reprod. na p. 106.
Foi transacionada pela Leiloeira Serralves em 12 de dezembro de 2022, no lote n.º 358.

EXPOSIÇÃO:

Porto, 1902 (título: *Esteio de Campanhã*).

OBSERVAÇÕES:

O título desta pintura está registado no seu verso, embora a caligrafia não seja da autora. A data proposta baseia-se na inscrição registada no verso *Abril 1899*.

228. *Varina – Porto / Vareira*



Painel de azulejo, 28,5 × 14,7 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção Fátima Brito

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1936 – n.º 168;
No verso, sobre o zinco, *pertence a Alberto Andresen*;
Manuscrito, noutra caligrafia, *Armando Couto*;
Vareira Aguarela sobre azulejo Aurélia de Sousa.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Alberto Andresen.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 168 (título: *Varina – Porto*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 81 (título: *Vareira*),
reprod. a cor, p. 223.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida com o n.º 168.

Refira-se que este é um exemplo raro (aliás, o único inventariado neste catálogo) de uma obra aureliana executada em azulejo. O painel representa uma figura feminina, com um barco em segundo plano, que, mesmo na sua forma lacónica, reúne os elementos de um excelente retrato e da cena de quotidiano que se enquadram numa paisagem sugestivamente marítima. É bem possível que esta peça seja contemporânea de um conjunto de pinturas em tonalidades de azul que parecem imitar a estética cromática do azulejo do ciclo prestigiado "Azulejo azul e branco".

229. *Conserto das redes*



Óleo sobre tela, 25 × 17 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Manuela Pimenta Varela;
Foi transacionada por Cabral Moncada Leilões em 2013, em Lisboa, sendo o n.º 159 do respetivo catálogo, reprod. na página 112.

EXPOSIÇÕES:

Porto/Matosinhos, 2016, n.º 78 (título: *Pescador*), reprod. a cor, p. 220.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se num registo do MNSR realizado no decurso da preparação da exposição de 1973. A obra foi anunciada e registada (n.º 47), mas não foi exposta. As suas tonalidades predominantemente azuis são idênticas às de um conjunto de pinturas realizadas para Ricardo Severo, entre 1902 e 1904.

Esta curiosa encomenda ocorreu na sequência da realização de um conjunto de ilustrações para o artigo "As olarias de Prado", publicado em 1899 na revista *Portugalia*, da autoria de Rocha Peixoto, redator em chefe da dita revista que era igualmente dirigida por Ricardo Severo (ver, neste catálogo, o artigo "Aurélia de Souza – Breve incursão pela ilustração científica. As ilustrações para a revista Portugalia").

230. *Faina de pesca*



Óleo sobre madeira, 21 × 13,3 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, as iniciais *R S* a tinta preta;
Carimbo oval, aparentemente marca de fabrico da tábua.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Manuela Pimenta Varela.

OBSERVAÇÕES:

Em 1973, pertencia a Maria Manuela Pimenta Varela e foi registada, no MNSR, na ficha de preparação da exposição de 1973, mas não terá sido exibida.

As iniciais *RS*, no verso, devem ser as iniciais do arqueólogo, etnólogo e arquiteto Ricardo Severo, amigo de Aurélia, que lhe encomendou, em 1902, um conjunto de trabalhos, com motivos paisagísticos e etnográficos, que parecem simular a estética do "Azulejo azul e branco". É possível, embora não confirmado, que esta obra tenha pertencido a esse conjunto destinado à sua casa própria, considerado uma peça importante do debate sobre a *Casa Portuguesa* (ver CR n.º 231, 232, 233).

231. *Paisagem – Pescadores (Matosinhos)* 1904



Óleo sobre madeira, 24,5 × 48,5 cm
Ass. e dat. no lado inferior esquerdo: *a Souza (1904)*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Inscrição na frente, por baixo da assinatura, *1904 Matosinhos*;
No verso, a lápis, numa caligrafia diferente da inscrição na frente, *Matosinhos S*.

232. *Leça*
1904



Óleo sobre madeira, 25,9 × 49,3 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *a Souza 1904*.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, a lápis, *Leça 6*.

233. *Moinhos (Granja)*
1902–1904







Óleo sobre madeira, 13,3 × 43,4 cm
Ass. no canto inferior direito: *a souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, a lápis, *Granja 7*.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na inscrição no verso. Os limites de data propostos baseiam-se na similitude técnica e estética com os CR n.º 231 e n.º 232, datados de 1904 pela pintora.

AURÉLIA DE SOUZA

CATÁLOGO RAISONNÉ

PAISAGENS

Viagens

Esta secção reúne obras realizadas em períodos diferentes da vida de Aurélia, sob o denominador comum das viagens. A primeira subsecção regista obras realizadas em França, durante a sua estadia entre 1899 e 1901. São, em geral, pequenos apontamentos de paisagem sem qualidade distintiva. Mas há exceções, como acontece com *Pescadores – Étaples* (CR n.º 234), motivada por uma cena de venda de peixe cujas particularidades de atitudes e vestuário certamente a atraíram pela sua relativa diferença em relação a cenas idênticas passadas no Porto ou em Matosinhos. Esta vila, a 230 quilómetros de Paris — que visita logo em 1899, antes de começar a frequentar a Académie Julian em Paris —, está na origem de outros pequenos formatos, marinhas ou uma cena de mercado (CR n.º 238) que a devem ter interessado pelas diferenças em relação a cenas portuguesas afins.

Itinerando no território à volta, predominantemente rural (a partir de Étaples ou, no ano seguinte, de Auray) há três estudos que devem ser destacados (CR n.º 240 a n.º 242) pelo tema (mulheres colhendo ou transportando lenha), a qualidade lumínica e o empaste da matéria. Mas, na vila de Auray (onde esteve, pela primeira vez, durante o verão de 1900), ela detém-se na *Sopa dos pobres* (CR n.º 245 e n.º 247) que regista com agilidade compositiva de assinalável qualidade sintética.

É neste período que surge um caso estudo interessante: *Menina bretã* (CR n.º 243), obra não assinada mas documentada, conforme consta na respetiva ficha de inventário. Outra pintura, muito idêntica a esta, também não assinada, e que circulou no mercado como obra de Aurélia de Souza, não parece que o seja, depois de estudo documental da equipa autoral deste catálogo.

Em Paris, surge um tema que não voltará a abordar: o registo do quotidiano da burguesia ociosa, centrado nas atitudes e trajes femininos que lhe merecem uma solução de quase caricatura (CR n.º 248). Em sentido contrário, há os registos da Semana Santa (CR n.º 236 e n.º 237) em que capta uma ambiência soturna e silenciosa.

A cidade que crepita à sua volta continuará a atraí-la para motivos que nunca antes terá abordado. É o caso de *Notre Dame* (CR n.º 251) e, sobretudo, de um inesperado *Boulevard de Montparnasse* (CR n.º 252) que possui a liberdade de mancha da pintura impressionista.

Noutros registos paisagísticos, foi impossível, a não ser excecionalmente (CR n.º 256 e n.º 258), identificar os motivos, não sendo seguro que todos tenham sido realizados em França. É o caso, por exemplo, de CR n.º 251 e n.º 257 em que essa origem é, no entanto, sugerida pela procedência parisiense dos suportes utilizados.

Numa viagem à Suíça, realizada em 1913, acompanhando uma das irmãs, Aurélia pintou algumas paisagens (CR n.º 259 a n.º 261), sempre interessantes na sua qualidade lumínica, mas que, tal como as de Paris, não podem ser consideradas no conjunto das suas obras-primas.

Mas vale a pena destacar duas pequenas telas, coladas em cartão, realizadas em Veneza (CR n.º 264 e n.º 265), com uma estilística de filiação impressionista. Mas há a lamentar (tal como em *Montparnasse*) as dimensões do suporte, muito pequenas, sugerindo algum receio ou falta de motivação face à crítica e ao mercado.

Antes de regressarem ao Porto, em 1901, Aurélia e Sofia passaram pela Holanda, onde a primeira realizou um conjunto de paisagens bastante soturnas que, para poderem ser valorizadas, carecem de limpeza técnica que não foi possível realizar para este catálogo (CR n.º 267 a n.º 271). Aliás, as obras mais interessantes ali realizadas são *Interiores*, referidos na secção IV deste catálogo.

Finalmente, uma belíssima paisagem da ilha da Madeira (CR n.º 273), que Aurélia visitou em 1919, não se sabe em que contexto. Com uma pincelada fluida, a paisagem ergue-se no corpo das árvores contra o céu, e desce, minuciosa e atenta, ao florar o apontamento num dos cantos da composição. Com tal eficácia que quase sentimos o seu odor róseo.

234. *Pescadores (composição) – Étaples* 1899–1901



Óleo sobre tela, 32,3 × 40,3 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 24 e de 1973 – n.º 124 (2 vezes);
Autenticação por Sofia Martins de Souza, em 1923;
Etiqueta manuscrita *Maria H. Caiado de Souza 24*;
Etiqueta manuscrita, *107*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Maria Helena Caiado de Sousa;
1973 – Coleção Carlos Ortigão de Oliveira.

EXPOSIÇÕES:

Porto (?), 1902 (?), n.º 12 (título: *Pescadores*);
Porto, 1936, n.º 24 (título: *Pescadores (composição) – Étaples (óleo)*);
Porto, 1973, n.º 107 (título: *Pescadores (composição) – Étaples)*.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 155.

OBSERVAÇÕES:

Existe a possibilidade de que esta obra tenha sido exibida na exposição de 1902, como sugere a crítica da época (*A Voz Pública*, 19 de março de 1902), embora a ausência de dimensões expressas impeça uma atribuição inquestionável.

O segundo título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida. A proposta de datação cobre os anos da permanência em França, embora, segundo Maria João Lello Ortigão de Oliveira, a estadia em **Étaples** tenha decorrido entre julho e setembro de 1899, logo após a chegada a Paris e antes de iniciar a frequência na Académie Julian, no final de setembro desse ano (Oliveira, 2006, p. 339).

Étaples é uma vila piscatória a cerca de 230 quilómetros de Paris, próxima de Calais, onde, desde 1882 e até ao começo do século XX, existiu a École des Peintres d'Étaples, que reunia pintores e escultores oriundos de toda a Europa.

235. *Marinha – Étaples*
1899–1901



Óleo sobre madeira, 21,7 × 27 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção Lídia Ramos

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Pintado nos dois lados (o lado considerado verso é biselado);
Sobre a pintura, no verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 72;
Etiqueta colada, manuscrita, *99*;
Inscrição a tinta *n.º 3* e, a lápis azul, *72*;
Autenticação por Sofia Martins de Souza, de 1923.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa;
1973 – Coleção Maria Helena Caiado da Silva Pereira;
A obra foi adquirida no antiquário Acácio Luz em 1993, pelo pai da atual proprietária.

EXPOSIÇÃO:

Porto, 1936, n.º 72 (título: *Marinha – Étaples*);
Porto, 1973, n.º 99 (título: *Marinha – Étaples*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida. A proposta de datação cobre os anos da permanência em França, embora, segundo a investigação de Maria João Lello Ortigão de Oliveira, a estadia em **Étaples** tenha decorrido no verão de 1899 (Oliveira, 2006, p. 339).

235.A *Paisagem rural com casa e arvoredo*



Óleo sobre madeira, 21,7 × 27 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção Lídia Ramos

236. *Paris – Barcos*
1899–1901



Óleo sobre madeira, 12 × 18,5 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto inferior da pintura, lê-se *Paris*;
Inscrições a lápis, no verso da moldura e do suporte, quase ilegíveis, *... Rosas...*

OBSERVAÇÕES:

O título proposto, da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo, usa a inscrição *Paris* na madeira e acrescenta o motivo tratado. A proposta de datação cobre os anos da estadia em França.

237. *Vida do mercado / A volta do mercado – Étaples*
1899–1901



Técnica e dimensões desconhecidas
Ass. no canto inferior direito: *a de Souza*
Obra não localizada

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Luiz Vasconcelos Porto.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 195 (título: *Vida do mercado*).

BIBLIOGRAFIA:

Costa, 1937, reprod. a p. b., p. 16.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra será tido exibida. Foi também reproduzida e legendada no livro de 1937, de Joaquim Costa, com o título *A Volta do Mercado (Étaples)*. A proposta de datação cobre os anos da estadia em França.

Deve admitir-se que esta obra, ou o seu estudo preparatório, é evocada por Aurélia num postal enviado de Étaples à sua irmã Luísa (Lucha) a 24 de julho de 1899:

> "Uma ocasião, eu estava a fazer um *croquis*, um carrinho com um burro. Veio um garoto pedir-me muito para que pousasse. Mandei-o embora umas poucas de vezes sem lhe dar nada e, como ele quisesse vingar-se, chegou-se ao pé do burro e disse-lhe ao ouvido: *Tu sais? On te pôse*. Achei-lhe uma graça. Mas tu não imaginas a massada que nos dão os modelos."



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936.
Reprodução digital a partir de negativo de película original.
CMP/MdP – CMOS, cota NGP.0049

238. *Mercado em Étaples*
1899–1901



Óleo sobre madeira, 23,7 × 32,7 cm
Ass. no canto inferior direito: *a souza*
N. dat.
Coleção Ana Maria Van Zeller

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 195 A;
Inscrição a lápis, no verso, *mercado em Étaples/1901… Sr. Silva.*

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Luiz Vasconcelos Porto.

Exposições
Porto, 1936, n.º 195 A (título: *Mercado em* Étaples).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra será sido exibida. A proposta de datação cobre os anos da estadia em França.

239. *A Procissão das "Filhas de Maria" (Auray)*



Óleo sobre cartão, 16 × 25 cm
N. ass.
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo MNSR

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Sofia Martins de Souza.
1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÃO:

Porto, 1936, n.º 106 (título: *A Procissão das Filhas de Maria – (Auray)*);
Porto, 1973, n.º 134 (título: *A Procissão das Filhas de Maria – Auray)*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida pela primeira vez.

Segundo Maria Aguiar, foi pintado em Auray (Aguiar: p. 370).

> "(…) a "Procissão das Filhas de Maria", em que ela se retratou num instantâneo entre o povo que assiste (…)." (Aarão de Lacerda, *Comércio do Porto, Crónica de Arte*, junho de 1936)

240. *Lusco-fusco / Impressão de Lusco-fusco – Bretanha* 1899–1901



Óleo sobre cartão, 18 × 19 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0084

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 128 e 1973 – n.º 37.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1909, n.º 85 (título: *Lusco-fusco*);
Porto, 1936, n.º 128 (título: *Impressão de lusco-fusco – Bretanha*);
Porto, 1973, n.º 125 (título: *Impressão de lusco-fusco – Bretanha*);
Porto, 1996, n.º 20 (título: *Pôr-do-Sol*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 85 (título: *As Carquejeiras*), reprod. a cor, p. 227;
Matosinhos, 2022 (título: *Impressão de Lusco-fusco – Bretanha*), reprod. a cor, p. 48.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 325.

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1909, onde esta obra terá sido exibida.

Na exposição de 2016, esta obra foi intitulada *As Carquejeiras*, associando-a às carquejeiras portuenses). No entanto, na exposição de 1936, o título *Impressão de Lusco-fusco – Bretanha* expressa que pertence ao "período francês", o que justifica a proposta de datação, embora Maria João Lello Ortigão de Oliveira considere que a estadia na Bretanha tenha decorrido durante o verão de 1900, na companhia de Sofia Martins de Souza (Oliveira, 2006, pp. 362–365).



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936. Reprodução digital a partir de negativo de película original. CMP/MdP – CMOS, cota NGP.0023

241. *As Carquejeiras*
1899–1901





Duas camponesas
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR
Apesar da pouca leitura da imagem, regista-se a proximidade do motivo com os CR n.º 238 e n.º 240.

Óleo sobre cartão telado, 19,2 × 30 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

EXPOSIÇÕES:

Porto/Matosinhos, 2016, n.º 84 (título: *As carquejeiras*), reprod. a cor, p. 226;
Matosinhos, 2022 (título: *A Carquejeira*), reprod. a cor, p. 49.

OBSERVAÇÕES:

Tal como CR n.º 240, esta obra poderá ter sido realizada em França, na Bretanha. Saliente-se, nomeadamente, o chapéu pontiagudo de uma das figuras, típico daquela região. Esta forte possibilidade justifica também a datação proposta, embora Maria João Lello Ortigão de Oliveira considere que a estadia na Bretanha tenha decorrido durante o verão de 1900, na companhia de Sofia Martins de Souza (Oliveira, 2006, pp. 362–365).

242. *Bretã – estudo*
1899–1901



Óleo sobre madeira, 23,7 × 30,5 cm
Ass. (?)
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 146 (título: *Bretã – Estudo*).

OBSERVAÇÕES:

O título baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra terá sido exibida com o n.º 146.
É este título que justifica a sua atribuição ao "período francês" e também a datação proposta, embora Maria João Lello Ortigão de Oliveira considere que a estadia na Bretanha tenha decorrido durante o verão de 1900, na companhia de Sofia Martins de Souza (Oliveira, 2006, pp. 362–365). Na fotografia do arquivo do MNSR, regista-se que a obra está assinada, o que não foi possível confirmar.

243. *Menina bretã* 1899–1901



Óleo sobre tela, 80 × 64 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

Pertenceu à coleção de António Ferraz.
Foi transacionada por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A. em Lisboa, a 11 de maio de 2021, leilão n.º 388, lote n.º 239, sem atribuição de autoria.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º ? (título?).

OBSERVAÇÕES:

Esta pintura, apesar de não assinada nem datada e de ter sido objeto de transação recente sem autor atribuído, é indiscutivelmente de Aurélia de Souza: foi exibida na exposição de 1936 (como comprova uma das fotografias das salas de exposição), embora não tenha sido possível identificar o seu número de catálogo e título, e é visível numa pequena pintura de autor desconhecido (talvez de uma aluna ou de uma das sobrinhas) que se encontrava na Quinta da China. Hoje, pertence a um dos descendentes. Finalmente, a coleção que integrava (no entanto, sem menção de autoria) é uma coleção de referência pelo número e importância de obras que possuía. A qualidade pictórica manifesta algumas particularidades do "estilo" aureliano, sendo de admitir que tenha sido realizada durante os estudos em França.

Existe outra pintura, muito idêntica a esta e com as mesmas dimensões, mas distinta no tratamento do rosto do modelo e na resolução do fundo, que a equipa autoral deste catálogo decidiu não catalogar como obra de Aurélia de Souza. É também de excelente qualidade plástica e, hipoteticamente, poderá admitir-se que seja de Sofia Martins de Souza, dando a ver que, mais uma vez, em diversas situações, elas trabalhavam juntas, usando os mesmos modelos e os mesmos materiais. No entanto, esta hipótese carece de estudos de desenvolvimento.

Menina Bretã

Autor desconhecido (Sofia Martins de Souza?)

Óleo sobre tela, 80 × 64 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção Pedro Telles de Menezes

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada pela Leiloeira S. Domingos, no Porto, a 20 de dezembro de 2021, atribuída a Aurélia de Souza.



Atelier na Quinta da China

Autor desconhecido

Óleo sobre tela, 38 × 46 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular



244. *Figura de Mulher ao Vento*



Técnica e dimensões desconhecidas
Ass. (?)
Obra não localizada
Arquivo do MNSR

OBSERVAÇÕES:

No âmbito da exposição de 1973, esta obra foi fotografada, mas não exibida. O título baseia-se no registo realizado durante a campanha fotográfica da respetiva exposição. Na fotografia do arquivo do MNSR, regista-se que a obra está assinada o que não foi possível confirmar.

245. *A sopa aos pobres (impressão – Auray)* 1900 (?)



Óleo sobre cartão, 15,5 × 23,5 cm
Ass. no canto inferior direito: *a d Souza*
N. dat.
CMM, n.º inv. 4921

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Carlos Chambers;
1995 – Integra a coleção da Câmara Municipal de Matosinhos por doação de Maria Feliciana de Ortigão Sampaio, sobrinha de Aurélia.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 185 (título: *A sopa aos pobres (impressão) – Auray*);
Matosinhos, 2008 (título: *A sopa dos pobres*), reprod. a cor;
Porto, 2016, n.º 82 (título: *A sopa dos pobres*), reprod. a cor, p. 224;
Porto, 2022, n.º 58 (título: *A sopa dos pobres*), reprod. a cor, p. 106.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 408;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 47;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 321.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida com o n.º 185.

A datação proposta tem em conta a investigação de Maria João Lello Ortigão de Oliveira que situa a estadia em Auray no verão de 1900, com regresso a Paris e às aulas da Académie Julian em setembro desse ano (Oliveira, 2006, pp. 365–366).

> "(o quadro), feito porventura em Auray, representa uma contaminação do espírito bruegheliano, com meninos aleijados, feitos com aquele misto de crueldade e cumplicidade simpática própria do flamengo. Três freiras de S. Vicente de Paula chamam a si as crianças, tal como Cristo em episódio célebre, e que Aurélia pintou em Paris." (Oliveira, 2006, pp. 506–507).

246. *Respigadoras*



Óleo sobre madeira, 21,3 × 26,3 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Na moldura, etiqueta da exposição de 1973 – n.º 103.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção José Caiado de Sousa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 112 (título: *Raparigas no campo*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra foi exibida com o n.º 112.

No reverso deste quadro, encontra-se uma outra pintura (tela pintada nas duas faces). A que é tomada como reverso é biselada e tem a representação de uma casa. Este lado tem a assinatura *a.s.* no canto inferior direito e o n.º 4 no canto superior direito.

246. A *Paisagem*



Óleo sobre madeira, 21,3 × 26,3 cm
Ass. no canto inferior direito: *a s.*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1973 – n.º 103;
Inscrição no canto superior direito, *4*.

247. *Les mendiants*
1900 (?)



Óleo sobre madeira, 20,2 × 12,6 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: a s
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, carimbo *La Corona Victoria*;
Manuscrito a lápis, *1000*.

PROVENIÊNCIA:

1902 – Adquirido por C. L. (Aguiar, vol. 2, p. 372).

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1902 (título: *Les mendiants*).

OBSERVAÇÕES:

A datação proposta parte da constatação de que esta pintura é uma variante de *Sopa aos pobres* e, como tal, realizada também em Auray. Como suporte foi usada a tampa de uma caixa de charutos. Pela pesquisa realizada, *La Corona* é de facto uma marca de charutos, mas a designação composta *La Corona Victoria* não foi encontrada.

248. *Sur la Terrasse (Cabaret) / Cabaret (impressão) – Paris*
c. 1900



Óleo sobre cartão, 16,2 × 22,5 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 97 e 1973 – n.º 132 (2 vezes);
Etiqueta manuscrita *80*;
Etiqueta manuscrita *Helena de Souza Dias Ribas/n.º 5/* [noutra caligrafia e cor] *Pertence a Maria Teresa Ribas Gonçalves d'Azevedo*;
Inscrição a lápis *Helena Ribas*; *oferecido___ em 96 Helena de Souza Dias Ribas*;
A lápis vermelho, *n.º 10*;
A lápis azul, *n.º 83*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Helena de Souza Dias Ribas;
1973 – Coleção Maria Teresa Gonçalves de Azevedo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1902 (título: *Sur la Terrase (Cabaret)*);
Porto, 1936, n.º 97 (título: *Cabaret (Impressão) – Paris*);
Porto, 1973, n.º 80 (título: *Cabaret (Impressão) – Paris*), reprod. a p. b.;
Porto, 1992, n.º 14 (título: *Esplanada – Paris: Cabaret (Impressão) Paris*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 79 (título: *Esplanada – Paris*), reprod. a cor, p. 221.

BIBLIOGRAFIA:

Silva, 1992, reprod. a cor, p. 69;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 410;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 46;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 321.

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título proposto baseia-se na hipótese desta obra ter sido exposta em 1902, de acordo com a descrição detalhada na crónica de 1902:

> "*Sur la Terrasse,* uma mesa de *brasserie,* rodeada d'um grupo, entre o qual o creado tem seu ar de esperar as ordens do cliente. A essa mesa, uma mundana de vestido lilaz impertiga-se indolente e arrogante na cadeira, encostada à *ombrelle* escarlate, com a anatomia da coxa vincando a saia e o chapeu largo *relevé* provocando quem está. Ha alli o bulicio proprio do local e o *bru-á-á* garrido d'um recinto em que se pedem *bocks* e se bate com a bengalla ou a *pommelle* do guarda-sol nas bandejas. Mas foi um *croquis*, um instantaneo em que a artista surprehendida não teve tempo para detalhar, porque d'outro modo no detalhe iria infiltrado um rebate merencório."

"Chronica da semana: Mulheres II", in *Jornal de Notícias*, vol. 15 anno, n.º 69, 22 de março de 1902, p. 5), citado por Aguiar, p. 73.

Esta pintura, irónica e humorística, manifesta o gosto de representar os hábitos de vida de café da Paris de então. Poucos anos depois, quer Leal da Câmara, quer Amadeo de Souza Cardoso seriam atraídos por motivos idênticos.

249. *Estudo – Paris*
c. 1900



Óleo sobre tela, 33,9 × 28,7 cm
Ass. no verso, parcialmente encoberta pela moldura: *Souza*
N. dat.
Coleção Pedro Aguiar Branco

PROVENIÊNCIA:

1973 – Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 81 (título: *Estudo – Paris*), reprod. a p. b.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a p. b., p. 410.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1973 onde esta obra foi exibida com o n.º 81.

> "(...) Retratando duas cenas de café, onde o ridículo da sedução é encenado de forma impiedosa — mais óbvia na segunda, onde um velho gagá persegue uma jovem elegante —, ela arremete contra o 'espírito' parisiense, aquela vertente frívola e *coquette*, rococó e sedutora, o gosto ligeiro das aparências, os *mots d'esprit*, essa insustentável leveza do ser, nos antípodas do seu carácter grave, e silenciosa." (Oliveira, p. 508)

250. *La Mi – Carême (Impressão) – Paris*
c. 1900



Óleo sobre tela, 32 × 40 cm
N. ass.
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa;
1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 89 (título: *La Mi – Carême (Impressão) – Paris*);
Porto, 1973, n.º 106 (título: *La Mi – Carême (Impressão) – Paris*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida. A fotografia a preto e branco não permite captar os valores plásticos desta pintura de "impressão", mas percebe-se a versatilidade compositiva da pintura, entregue a um belo exercício de experimentação.

251. *Notre Dame*
1899–1901



Óleo sobre tela, 37,5 × 45,7 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a de Souza*
Ass. no verso: *a souza*
N. dat.
Coleção Afonso Caiado de Sousa

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção José Caiado de Sousa.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1973 – n.º 104;
Etiqueta quadrada manuscrita, n.º 67;
Manuscrito no canto superior direito 1;
Indicação manuscrita *Eng. José Caiado de Sousa.*

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1902 (título: *Notre Dame*);
Porto, 1936 (?);
Porto, 1973, n.º 67 (título: *Notre Dame*).

BIBLIOGRAFIA:

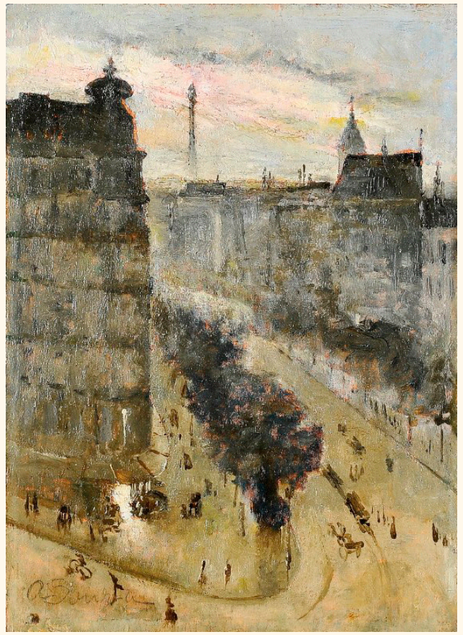
Oliveira, 2006, reprod. a p. b., p. 385.

OBSERVAÇÕES:

Além da evidência do motivo, o título e a data propostos consideram a sua realização durante os anos da estadia em França.

Embora a etiqueta de 1936 indique que a obra foi exposta, não foi possível determinar o seu número e título. Existe um desenho com motivo semelhante CR n.º 409.

252. *Boulevard de Montparnasse* 1899–1901



Óleo sobre madeira, 22 × 16 cm
Ass. no lado inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

Foi adquirido em 1902 pelo "sr. J. A. A." ("Cronica da semana: Mulheres", in *Jornal de Noticias*, n.º 64, 16 de março de 1902);
Foi transacionada em 30 de março de 2010 por Cabral Moncada Leilões em Lisboa, no leilão n.º 116, sendo o n.º 164 do respetivo catálogo, reprod. a cor na página 125.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1902, n.º 23 (título: *Boulevard de Montparnasse*).

OBSERVAÇÕES:

Além da evidência do motivo, o título e a data propostos consideram que esta obra foi realizada em Paris, no período em que aí estanciou.

Aurélia raramente pintou motivos urbanos, mas nos que realizou manifesta, como aqui acontece, um belo domínio dos valores compositivos, realçados pela leveza da pincelada impressionista.

253. *Paisagem (Margem do Sena) – Paris*



Óleo sobre madeira, 12 × 18 cm
Ass. no canto inferior direito: *a s*
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Manuel Joaquim Oliveira;
1973 – Coleção Carlos Ortigão de Oliveira.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 179 (título: *Paisagem (Margem do Sena) – Paris*);
Porto, 1973, n.º 136 (título: *Paisagem (Margem do Sena) – Paris*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida. A data proposta considera, mas sem prova conclusiva, que esta obra foi realizada durante o período em que Aurélia estanciou em Paris para estudar na Académie Julian.

254. *Jardim das Tulherias*
1901



Óleo sobre madeira, 17 × 18 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a de Souza* / e no verso: *a Souza*
Dat. *15 V 901*, no verso
Coleção Ana Luz

PROVENIÊNCIA:

Pertenceu à coleção de Acácio Luz.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, inscrição autógrafa *Jardim das Tulherias/15 V 901/ 8000/a Souza*;
O n.º *18* e o n.º *12* a escantilhão;
Carimbo *Le Paris American Art/15/Quai Voltaire/Paris*

OBSERVAÇÕES:

O título e a data propostos baseiam-se na inscrição autógrafa no verso.

255. *Paisagem com céu nublado*



Óleo sobre madeira, 21,4 × 26,9 cm
Ass. no verso: *Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, a escantilhão, *n.º 3*;
Carimbo *Le Paris American Art/15/Quai Voltaire/Paris*

EXPOSIÇÕES:

Matosinhos, 2022 (sem título), reprod. a cor, p. 44.

OBSERVAÇÕES:

O título descritivo é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo. Admite-se, mas sem prova conclusiva, que esta pintura tenha sido realizada em França, tendo em conta o carimbo aposto no verso do suporte.

256. *Paisagem – Auray*



Óleo sobre cartão, 11,8 × 18 cm
Ass., a lápis azul, no ângulo inferior esquerdo do verso: *A* (?) *S*
N. dat.
Coleção Isabel Minnemann

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 144.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Arthur André Gaspar

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 144 (título: *Paisagem – Auray*).

257. *Paisagem com arvoredo ao fundo*



Óleo sobre madeira, 22 × 27 cm
Ass. no verso, pouco legível: *Souza*
N. dat.
Coleção Prof. Souza Felgueiras

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, carimbo no canto superior direito *Le Paris American Art/15/Quai Voltaire/Paris*

OBSERVAÇÕES:

Admite-se, mas sem prova conclusiva, que esta pintura tenha sido realizada em França, tendo em conta o carimbo aposto no verso do suporte.

258. *Bougival*
1899–1901



Óleo sobre madeira, 12,1 × 18 cm
Ass. no canto inferior direito: *a s*
N. dat.
Coleção Carolina Gonçalves de Azevedo Furtado

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, carimbo *Le Paris American Art/15/ Quai Voltaire/Paris;*
Vestígios de pelo menos duas inscrições distintas, ilegíveis;
No canto superior esquerdo, *1187*;
No canto inferior esquerdo, um selo ilegível.

EXPOSIÇÕES:

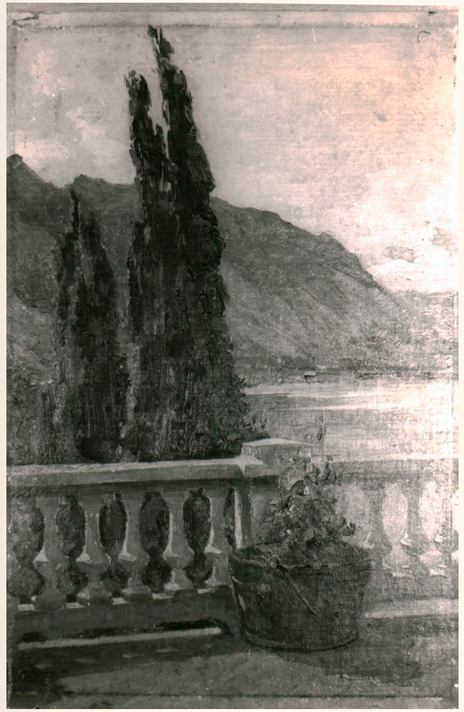
Porto, 1902, n.º 34 (título: *Bougival*);
Porto, 1936 (?), n.º ? (título?).

OBSERVAÇÕES:

Admite-se, mas sem prova conclusiva, que esta pintura tenha sido realizada em França, tendo em conta o carimbo aposto no verso do suporte. Também no verso, há uma inscrição manuscrita a lápis, parcialmente apagada, que poderá ler-se como *Bougival*, uma das localidades da região parisiense, mais frequentada pelos impressionistas.

De acordo com um registo fotográfico da exposição de 1936, esta obra foi exibida, embora não tenha sido possível identificar o seu número e t**ítulo.**

259. *Paisagem com balaustrada – Suíça*
1913 (?)



Óleo sobre cartão, 30 × 19,7 cm
Ass. (?)
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Arthur André Gaspar;
1973 – Coleção Família João Dias Gaspar.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 145 (título: *Paisagem – Suíça*);
Porto, 1973, n.º 145 (título: *Paisagem – Suíça*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida. A data proposta é a do ano em que a pintora realizou uma viagem, passando por Paris, Montreux e o Lago Léman, na Suíça (comprovada através de cartas enviadas à família), acompanhando talvez a irmã Estela. Na fotografia do arquivo do MNSR, regista-se que a obra está assinada, o que não foi possível confirmar.

260. *Paisagem com montanha – Suíça*
1913 (?)



Óleo sobre cartão telado, 33,5 × 41 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, autenticação por Sofia Martins de Souza, de 1923;
Etiqueta *Araújo & Sobrinho*.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 383.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto fundamenta-se na evidência do motivo representado e na sua análise por Maria João Lello Ortigão de Oliveira, que divulgou este trabalho pela primeira vez. Esta autora valorizou as várias viagens realizadas por Aurélia, documentadas por algumas cartas enviadas à família. Por isso, propomos datá-la de 1913, ano da realização da viagem que a levou a Paris, Montreux e Lago Léman, na Suíça, acompanhando talvez a irmã Estela.

> "(...) uma paisagem suíça, sem título, com uma montanha imponente coberta de neve nos picos, com a particularidade de ser a única incursão conhecida de Aurélia em territórios temáticos cezannianos (...)." (Oliveira, p. 489)

261. *Lago Léman – Suíça*
1913 (?)



Óleo sobre tela, 19,7 × 30 cm
Ass. no lado inferior direito: *as*
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Rosa Macedo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 49 (título: *Lago Léman – Suíça*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1973, onde esta obra foi exibida com o n.º 49. Foi certamente realizada em 1913, ano em que Aurélia visitou a Suíça, numa viagem realizada talvez com a irmã Estela.

262. *Paisagem com duas figuras e fogueira*
c. 1913



Óleo sobre cartão telado, 18 × 23 cm
Ass. no lado inferior direito: *a S*
N. dat.
CMM, n.º inv. 4922

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, carimbo *George Rowney & Co., London, England*;
Etiqueta, *Papeterie C. Fuhrer Montreux* (?) *S Kursall 2S.*

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º ? (título?);
Matosinhos, 2008 (título: *Paisagem*), reprod. a cor;
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 87 (título: *Paisagem*), reprod. a cor, p. 230;
Matosinhos, 2022 (título: *Paisagem (Suíça)*), reprod. a cor, p. 41.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 323.

OBSERVAÇÕES:

Embora a fotografia para a exposição de 1936 comprove que a obra foi exibida, não foi possível determinar o seu número e título. O título aqui proposto, descritivo, é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo. A data proposta é a do ano em que a pintora realizou uma viagem, passando por França e Suíça (comprovada através de cartas enviadas à família), acompanhando talvez a irmã Estela. Nesse circuito, terá comprado este cartão em Montreux, como prova uma das etiquetas do verso.



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936.
Reprodução digital a partir de negativo de película original.
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0029

263. *Paisagem com trecho urbano*



Óleo sobre madeira, 47,3 × 26,5 cm
Ass. (?)
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

Em 2007, foi transacionada por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A., no leilão n.º 183, lote n.º 228, com o título *Paisagem com casas*.

OBSERVAÇÕES:

A fotografia desta obra foi cedida por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A. e não foi possível confirmar se está assinada.

264. *Paisagem I (Veneza)* 1905 (?)



Óleo sobre tela colada em cartolina, 9 × 14 cm
Ass. no verso (?)
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, manuscrito a lápis, *S* (?).
O suporte é uma *cartolina postale italiana/Carta postale d'Italie*.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 2022, n.º 54 (título: *Paisagem (Veneza)*), reprod. a cor, p. 102.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 383;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 59.

OBSERVAÇÕES:

Admite-se, sem certeza, que o *S* manuscrito no verso poderá ser considerado a assinatura da pintora.

A datação proposta para esta obra admite como muito plausível que tenha sido realizada em 1905 quando Aurélia empreendia, certamente acompanhando uma das irmãs, uma viagem pela Europa, "visitando pelo menos Marselha, Veneza, Capri, Territet (Suíça), Genebra e Liège" (Oliveira, 2006, p. 370).

265. *Paisagem (Veneza – Palácio Ducal)* 1905 (?)



Óleo sobre tela colada em cartolina, 9 × 14 cm
Ass. no verso (?)
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Manuscrito no verso, a lápis, *S* (?);
O suporte é uma *Cartolina postale italiana/Carta postale d'Italie.*

EXPOSIÇÕES:

Porto, 2022, n.º 53 (título: *Paisagem (Veneza)*), reprod. a cor, p. 101.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 384.

OBSERVAÇÕES:

Admite-se, sem certeza, que o *S* manuscrito no verso poderá ser considerado a assinatura da pintora.

A datação proposta para esta obra admite como muito plausível que tenha sido realizada em 1905 quando Aurélia empreendia, certamente acompanhando uma das irmãs, uma viagem pela Europa, "visitando pelo menos Marselha, Veneza, Capri, Territet (Suíça), Genebra e Liège" (Oliveira, 2006, p. 370).

Algumas das cartas enviadas a Sofia, e divulgadas por Maria João Lello Ortigão de Oliveira, dão conta do imenso entusiasmo da artista, especialmente por Veneza: "Tu não podes calcular como isto é bonito. Eu já estava encantada com Capri, mas Veneza é ainda mais bonita. (...) Tu não imaginas o que há de arte por toda a Itália. Trago o cérebro num rebuliço. É pouco tempo para ver tanta arte" (idem).

> "(...) dois pequenos formatos — postais de Veneza, deslumbrantes de tonalidade diluída e acento turneriano, com os laranjas da arquitetura a arriscarem a ligação entre água e céu (...)." (Oliveira, 2006, p. 489)

266. *Paisagem de aldeia* 1899–1901



Óleo sobre tela, 41 × 33,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a de Souza*
N. dat.
Obra não localizada

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1905.

BIBLIOGRAFIA:

Lemos, 1906, reprod. a p. b., p. 164.

OBSERVAÇÕES:

Segundo Maria Aguiar (2012: 77), esta obra foi exibida em 1905 na *Exposição das Belas-Artes* na galeria da Misericórdia, como comprova a sua reprodução no artigo de crítica de 1906 de António Lemos (1906, pp. 163–170). Não é possível, com segurança, considerar que tenha sido realizada na Bretanha, na Bélgica ou na Holanda, pelo que mantemos a cronologia de datação que cobre o "período francês" e a visita àqueles países do norte da Europa.

267. *Impressões – Holanda*
1901 (?)



Óleo sobre madeira, 13,8 × 18,4 cm
Ass. no canto inferior direito: *a de Souza*
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Souza;
1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 70 e 1973 – n.º 66 (2 vezes);
Etiqueta quadrada *132*;
Etiqueta colada manuscrita *Maria Helena Caiado de Sousa/70*.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 70 (título: *Impressões – Holanda*);
Porto, 1973, n.º 132 (título: *Impressões – Holanda*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida. A data proposta parte da convicção que terá sido realizada durante a viagem empreendida por Aurélia e Sofia em 1901, no final da estadia em Paris para estudarem na Académie Julian.

268. *Impressões – Holanda*
1901 (?)



Óleo sobre madeira, 13,8 × 22,1 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *as*
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 69 (título: *Impressões – Holanda*);
Porto, 1973, n.º 105 (título: *Impressões – Holanda*).

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a p. b., p. 384.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida. A data proposta parte da convicção de que terá sido realizada durante a viagem empreendida por Aurélia e Sofia em 1901, no final da estadia em Paris para estudarem na Académie Julian.

269. *Impressões – Holanda*



Óleo sobre cartão, 13,5 × 19 cm
Ass. no canto inferior direito: *a s*
N. dat.
Obra não localizada

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa.
1989 – Transacionada pelas Galerias da Vandoma, Porto.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936 (?), n.º 56 (?) (título: *Impressões – Holanda*);
Porto, 1973, n.º 141 (título: *Impressões – Holanda*).

OBSERVAÇÕES:

Embora a indicação no catálogo de 1973 aponte que a obra foi exposta em 1936 com o n.º 56, não foi possível confirmar esta informação. A dúvida subsiste no facto de o n.º 56 da exposição de 1936 ter sido associado a duas obras de 1973, com títulos idênticos.

270. *Impressão – Holanda*



Óleo sobre cartão, 13,5 × 19 cm
N. ass.
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936 (?), n.º 56 (?) (título: *Impressões – Holanda*);
Porto, 1973, n.º 142 (título: *Impressões – Holanda*).

OBSERVAÇÕES:

Embora a indicação no catálogo de 1973 aponte que a obra foi exposta em 1936 com o n.º 56, não foi possível confirmar esta informação. A dúvida subsiste no facto de o n.º 56 da exposição de 1936 ter sido associado a duas obras de 1973, com títulos idênticos.

271. *Paisagem com céu nublado*



Óleo sobre tela, 16,1 × 22 cm
Ass. no campo inferior direito: *a s*
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Camilo José de Macedo;
1973 – Coleção Álvaro de Castro César Machado.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 173 (título: *Paisagem*);
Porto, 1973, n.º 113 (título: *Paisagem*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida. A data proposta parte da convicção (baseada na semelhança do motivo com outras paisagens realizadas na Holanda) de que terá sido realizada durante a viagem empreendida por Aurélia e Sofia em 1901, no final da estadia em Paris para estudarem na Académie Julian. Abaixo da assinatura, descrita na ficha técnica, parece existir outra, mas não foi possível esclarecer esta possibilidade. No entanto, como diversas fichas técnicas permitem verificar, há outros casos em que o mesmo acontece.

272. *Ilha da Madeira*
1919 (?)



Óleo sobre cartão telado, 20 × 30 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção Prof. Germano de Sousa

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, autenticação por Sofia Martins de Souza, de 1923;
Etiqueta *Araújo & Sobrinho, Porto, 7*;
Manuscrito *Ilha da Madeira*.

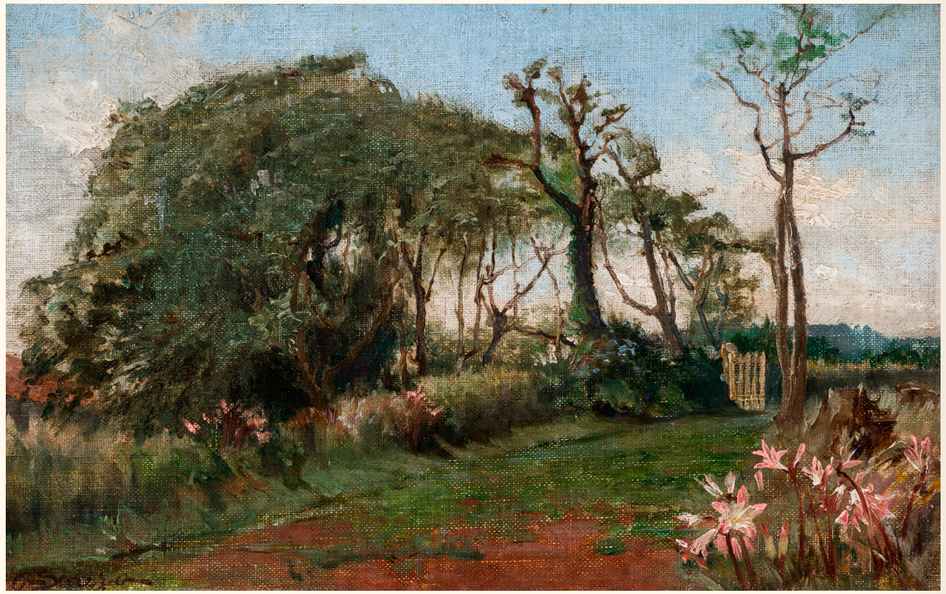
PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada por Cabral Moncada Leilões em janeiro de 2022, sendo o n.º 54 do respetivo catálogo.



CR n.º 272, pormenor da inscrição no verso

273. *Paisagem – Madeira*
1919



Óleo sobre cartão telado
Ass. no canto inferior esquerdo: *a souza*
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

1936 – Manuel C. Costa Oliveira

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1936 – n.º 209;
Etiqueta da ... Galeria Nacional de Belas-Artes do Palácio de Cristal, *4/7/ 1961* (?);
No verso, a inscrição: *Paisagem da Madeira por* (?) *Aurélia de Souza pintado... 1919*;
Etiqueta *Araújo & Sobrinho, Porto, 7.*

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 209 (título: *Paisagem – Madeira)*.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida.

A datação proposta baseia-se na inscrição no verso da tela, confirmada pelo facto de que a pintora, segundo a investigação de Maria João Lello Ortigão de Oliveira, visitou a Madeira em 1919 (Oliveira, 2006, p. 371). A deslocação foi confirmada também pelo pedido de autorização à embaixada do Chile para efetuar essa deslocação.

AURÉLIA DE SOUZA

06

NATUREZAS-MORTAS

Vita fermata in un istante immobile

Na crítica epocal, Aurélia foi, por vezes, designada "pintora de flores", epíteto igualmente atribuído a outras pintoras mulheres e que sugere alguma menorização: as mulheres pintariam flores, porque não seriam capazes de se abalançarem aos temas consagrados pela Academia. Não é este o seu caso, mas as naturezas-mortas são de facto uma componente qualificada da sua produção.

Neste catálogo, decidimos dividir as pinturas, habitualmente designadas *naturezas-mortas,* em duas secções, evitando assim a carga negativa que lhes está associada. Segundo Omar Calabrese, tal designação tem origem numa observação metafórica de André Félibien que, no final do século XVII, caracterizou este género com um juízo negativo implícito (2020: 20).

Assim, em *Flores e Frutos* reúnem-se exatamente as imagens dos objetos nomeados, embora, em alguns casos, surjam também outros motivos (uma paisagem sugestiva em CR n.º 300 e uma paisagem real em CR n.º 299), às vezes integrados num conteúdo clássico de forma enigmática (CR n.º 310).

Realçando traços de parentesco deste *género* com o *género* da sua eleição – o *retrato/autorretrato* – (em ambos os casos, o objeto/sujeito representado está em *pose,* ambos são produtos de elaboração, de encenação), há flores que se miram numa superfície espelhada (CR n.º 285 e n.º 286), o que pode evocar o antigo mito do nascimento do *autorretrato*. Sente-se a melancolia das rosas desfolhadas (CR n.º 277) "(...) a escutar o ruído das pétalas sobre o tapete, que caíam como gotas de água no silêncio" (Espanca: p. 76). E pode também considerar-se que "as flores significavam para ela outro modo de dizer conveniente solidão (...)" (Silva: p. 50).

Além da mestria na representação de frutos, que mais uma vez revela a ligação com a pintura holandesa (CR n.º 291), as pinturas desta secção evocam também o ilusionismo metafórico de Josefa de Óbidos – as suas frutas e joias – reunindo-os numa luminosa matéria difusa, exibindo os bagos da fruta como partículas de cristal (CR n.º 292, *Romãs*).

A segunda secção, sem abandonar por completo as imagens de flores, representa também os objetos do quotidiano, que provocam um *déjà vu*, remetendo para fragmentos de imagens da casa integrados em *Interiores* (CR n.º 91, 91, 101, 104, entre outros).

Há um outro aspeto que evoca a mencionada ligação à retratística: a *presença da ausência* humana. Num segmento do tempo parado, observamos, por exemplo: um jogo de cartas inacabado (CR n.º 314); uma chávena com chá a arrefecer (CR n.º 312); a leitura interrompida (CR n.º 313); um chapéu esquecido com fruta acabada de colher (CR n.º 316). São objetos que guardam a memória da pessoa ausente, são os instantes que separam o momento em que ela vai chegar ou acabou de sair.

Neste contexto, ao adotar a designação inglesa *Still-life* para a segunda secção, o que equivale a dizer "vida parada num instante" (Calabrese: p. 20), assinala-se o paradoxo deste género: estar perante objetos parados ou estáticos e, ao mesmo tempo, ver "a 'vida' que, em si mesma, é movimento" (*Idem*: 21).

No que respeita à escolha dos materiais e da técnica, pode observar-se nestas secções a mesma tendência que nos *autorretratos/retratos*: a preferência recai sobre o óleo, seguido do pastel, da aguarela e do óleo sobre barro cozido (CR n.º 299), uma técnica bastante rara na produção aureliana.

Elena Komissarova

AURÉLIA DE SOUZA

CATÁLOGO RAISONNÉ

NATUREZAS-MORTAS

Flores e Frutos

274. *Flores*



Óleo sobre tela, 108,6 × 78,6 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *Aurélia de Souza*
N. dat.
Coleção Casa-Museu Teixeira Lopes/Galerias Diogo de Macedo CMTL 000160

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1936 – n.º 200.

PROVENIÊNCIA:

Foi encomendada pelo escultor Teixeira Lopes e integra a exposição permanente da casa-museu por ele instituída em Vila Nova de Gaia.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 200 (título: *Flores*);
Porto, 2016, n.º 105 (título: *Flores*), reprod. a cor, p. 248;
Porto, 2022, n.º 65 (título: *Flores*), reprod. a cor, p. 113.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 407.

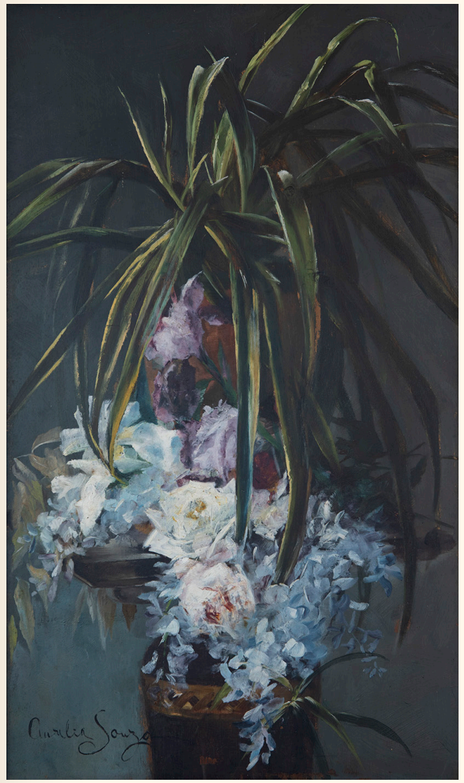
OBSERVAÇÕES:

António Teixeira Lopes conservou um conjunto precioso de cartas e postais que lhe foram dirigidos por Aurélia de Souza nos quais o trata sempre como amigo.

Embora muito interessantes, não referem as condições em que esta pintura foi integrada na vasta coleção do escultor. Destacada no seu quarto de dormir, a pintura foi argutamente analisada por Maria João Lello Ortigão de Oliveira:

> "Aurélia de Sousa, na mais inesperada das naturezas-mortas *Flores*, revela o quanto elas são, de forma críptica, também o seu autorretrato. Da exuberância das rosas e amores-perfeitos à contenção classicizante das camélias, do rigor geométrico das louças ao enigma dos jarros, Aurélia e os seus estados de alma surgem, dilacerados e soberbos, nesta composição que Teixeira Lopes adquiriu para o seu quarto de dormir. As dimensões são enormes — 110 × 78 cm — e o bom senso aconselharia formato mais modesto. O fundo é ocre, como num retrato de Columbano, ou nos retratos das irmãs. Sobre uma mesa central, dois ou três vasos estão dispostos, cada um com o seu conteúdo. À frente estão as avencas, planta evanescente e quase translúcida, verde-água, cujos ramos gráceis caem sobre a mesa, seguindo-se-lhe as flores rosa-pálidas e finalmente as folhas de palmeira, verde-forte, que seguram a composição e fixam aquilo que é quase insuportável de fragilidade. Não conheço outra 'vida silenciosa' onde o silêncio seja tão fundo e tão incómodo." (Oliveira, 2006, p. 505)

275. *Flores*



Óleo sobre madeira, 65,8 × 38,8 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *Aurélia Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas das exposições de 1936 – n.º 139 e 1973 – n.º 101.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Amália da Cunha Ramalho Ortigão.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 139 (título: *Flores (óleo)*);
Porto, 1973, n.º ? (título?).

OBSERVAÇÕES:

Embora a etiqueta da exposição de 1973 e a sua fotografia a preto e branco do arquivo do MNSR indiquem que a obra integrou aquela exposição, não foi possível determinar o seu número e título. Como frequentemente acontece em relação a esta exposição, o número indicado na etiqueta não corresponde ao número no respetivo catálogo.



Aspeto da Exposição de Homenagem Póstuma (...), 1936.
Reprodução digital a partir de negativo de película original

276. *Flores sobre mesa com toalha de franja*





Modelo no ateliê na Quinta da China
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR



Ateliê na Quinta da China (a primeira obra à esquerda é a obra em análise).
CMP/MdP – CMOS, cota FTG.0421

Óleo sobre tela, 112 × 79,8 cm
Ass. no canto inferior direito: *a de Souza*
N. dat.
Coleção Pinto de Abreu

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas das exposições de 1936 – n.º 250 e de 1973 – n.º 18.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção José Pimenta;
1973 – Coleção Ivo Pimenta;
Foi transacionada pela Leiloeira São Domingos no leilão n.º 91, em 2018, no Porto, sendo o n.º 242 do respetivo catálogo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 250 (título: *Flores*);
Porto, 1973, n.º 122 (título: *Flores*).

OBSERVAÇÕES:

O título baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida, mas, por decisão da equipa autoral, foi acrescido de elementos descritivos que permitem a identificação do motivo.

Na fotografia de uma jovem modelo com jarro na mão, percebe-se, no último plano, uma natureza-morta com arranjo floral, idêntica à obra aqui analisada, a qual não foi possível localizar. Por outro lado, a obra em análise aparece numa das paredes do ateliê, a par de outros objetos que circulam por várias pinturas, como o sofá, o candeeiro de mesa, o vaso com andorinha.

276. A *Flores / Rosas e hibiscos numa jarra de cristal*



Óleo sobre tela, 75,8 x 53 cm
N.ass.
N. dat.
Coleção Particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso: carimbo de Exposição de 1936 – nº234;
Autenticação de Sofia Martins de Souza, de 1934.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Armando Couto

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, nº234 (título: Flores)

OBSERVAÇÕES:

O título baseia-se no Catálogo da Exposição de 1936, onde esta obra terá sido exposta, mas, por decisão da equipa autoral, foi acrescido de elementos descritivos que permitem identificar o motivo.

277. *Flores*



Óleo sobre cartão telado, 13,5 × 19 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a s*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, inscrição em tinta verde, numa caligrafia que não é a da pintora, *Aurélia de Sousa 1920*;
Selo *Araújo & Sobrinho, Porto*.

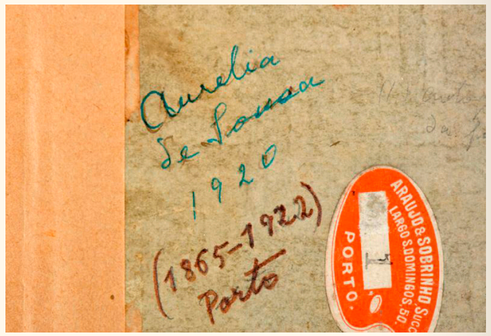
PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada, em 2019, por Cabral Moncada Leilões, no leilão n.º 198, em Lisboa, sendo o n.º 82 do respetivo catálogo.

OBSERVAÇÕES:

Pode admitir-se que esta obra seja de 1920, de acordo com a inscrição no verso da tela. No entanto, a dúvida subsiste porque a inscrição não foi feita pela artista, nem está identificada.





278. *Flores*





"Exposição da SNBArtes. Salão Cómico por Francisco Valenças e Carlos Simões", in *Ilustração Portuguesa*, II Série, n.º 744, 24 de maio de 1920.

Óleo sobre tela, 16,3 × 29 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 204.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Ignácio Pinto de Oliveira;
Foi transacionada por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A. em Lisboa, em 2013.

EXPOSIÇÕES:

Lisboa, 1920 (?), n.º ? (título: *Flores*);
Porto, 1936, n.º 204 (título: *Flores*).

OBSERVAÇÕES:

A revista *Ilustração Portuguesa*, II Série, n.º 744, de 24 de maio de 1920, publicou, sob o título "Exposição da SNBArtes. Salão Cómico por Francisco Valenças e Carlos Simões", um conjunto de caricaturas legendadas de alguns dos artistas expostos. Aurélia foi distinguida com duas dessas caricaturas. Uma delas parece representar esta pintura. De facto, um dos quadros expostos pela pintora designa-se *Flores*. Sem certeza absoluta, assume-se, neste catálogo, essa forte probabilidade.

279. *Rosas*



Pastel sobre papel, 28,4 × 38,8 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1936 – n.º 194;
No friso interno da moldura, *Sr. Dr. Manuel Reis*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Manuel Reis.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1936 – n.º 194.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 194 (título: *Rosas (pastel)*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida.

280. *Flores e roca*
a. 1893 (?)



Óleo sobre madeira, 67,5 × 46 cm
Ass. no lado inferior esquerdo: *A Souza* (sobrepostos)
N. dat.
CMM, n.º inv. 4926

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º ? (título?);
Matosinhos, 2008 (título: *Flores*), reprod. a cor;
Porto, 2016, n.º 113 (título: *Flores*), reprod. a cor, p. 256.

OBSERVAÇÕES:

Embora a fotografia para a exposição de 1936 comprove que a obra foi exibida, não foi possível identificar o seu número e título.



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936.
Reprodução digital a partir de negativo de película original.
CMP/MdP – CMOS, cota FTG_0407

281. *Restos de paleta / Flores ao ar livre*



Óleo sobre cartão, 19 × 22,5 cm
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0054

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas das exposições de 1936 – n.º 125, 1973 – n.º 7 e Casa Tait – n.º 20.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 125 (título: *Restos de paleta*);
Porto, 1973, n.º 130 (título: *Restos de paleta*);
Porto, 1996, n.º 30 (título: *Flores ao ar livre*);
Porto, 2016, n.º 114 (título: *Flores ao ar livre*), reprod. a cor, p. 257.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 324.

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida, como comprova a fotografia a preto e branco.



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936.
Reprodução digital a partir de negativo de película original.
CMP/MdP – CMOS, cota FTG_0364

282. *Flores ao sol*



Óleo sobre tela, 53 × 59 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1973 – n.º ?

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Alberto Nunes de Figueiredo;
1973 – Coleção Manuel Fonseca de Figueiredo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1916 (?) (título: *Flores ao Sol*);
Lisboa, 1917 (?), n.º 291 (?) (título: *Flores ao Sol*);
Lisboa, 1919, n.º 233 (título: *Flores (ao sol)*);
Porto, 1936, n.º 158 (?) (título: *Flores ao sol – Porto*);
Porto, 1973, n.º 45 (título: *Flores ao sol*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na hipótese de que se trata da obra exposta em 1916, mencionada na revista *A Lanterna* de 6 de junho de 1916, "Sociedade de Belas-Artes. 8.ª exposição anual: (Declara) a sua reconciliação 'com o sexo frágil (...) Deve-se isto à sr.ª D. Aurélia de Sousa com as suas *Flores ao sol* (...)."

283. *Flores brancas e vermelhas (I)*





Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936. Reprodução digital a partir de negativo de película original.
CMP / MdP – CMOS, cota NGP_0039

Óleo sobre tela, 45,3 × 55 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *a Souza (19)11*
CMM, n.º inv. 4935

PROVENIÊNCIA:

Até 1995 – Coleção Maria Feliciana de Souza Ortigão Sampaio Corrêa de Oliveira. Transitou depois para a CMM, integrada na doação realizada por esta sobrinha de Aurélia.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º ? (título?);
Matosinhos, 2008 (título: *Flores brancas e vermelhas*), reprod. a cor;
Porto, 2016, n.º 108 (título: *Flores brancas e vermelhas*), reprod. a cor, p. 251;
Porto, 2022, n.º 67 (título: *Flores brancas e vermelhas (I)*), reprod. a cor, p. 115.

BIBLIOGRAFIA:

Figueiredo, 1964 (legendado: *Flores ao Sol*), reprod. a cor, p. 32;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 405;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 199.

OBSERVAÇÕES:

Embora a fotografia a preto e branco da exposição de 1936 comprove que a obra foi exibida, não foi possível determinar o seu número e título.

No artigo de J. Figueiredo de 1964, a obra reproduzida a cor, foi legendada *Flores ao Sol*.

284. *Flores brancas e vermelhas (II)*





Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936. Reprodução digital a partir de negativo de película original.
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0039

Óleo sobre tela, 53,8 × 64,8 cm
Ass. no lado inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
CMM n.º inv. 4936

PROVENIÊNCIA:

Até 1995 – Coleção de Maria Feliciana de Souza Ortigão Sampaio Corrêa de Oliveira. Transitou depois para a CMM, integrada na doação realizada por esta sobrinha de Aurélia.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º ? (título?);
Matosinhos, 2008 (título: *Flores Vermelhas e Brancas*), reprod. a cor;
Porto, 2016, n.º 107 (título: *Flores brancas e vermelhas*), reprod. a cor, p. 107.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 291.

OBSERVAÇÕES:

Embora a fotografia da exposição de 1936 comprove que esta obra foi exibida, não foi possível determinar o seu número e título.

285. *Girassóis*



Óleo sobre tela, 59 × 92,5 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 146 e de 1973 – n.º 142;
Autenticação por Sofia Martins de Souza, de 1936.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Arthur André Gaspar;
1973 – Coleção Judite Minnemann.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 146 (título: *Girassóis*);
Porto, 1973, n.º 109 (título: *Girassóis*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida.

As flores, inclinadas sobre a superfície da água, mirando a repetição espelhada das suas silhuetas, evocam a composição de uma das mais belas e reproduzidas naturezas-mortas aurelianas, *Jarros na Borda duma Taça*, CR n.º 286, embora a escolha das flores tenha uma resolução cromática completamente diferente.

286. *Flores / Jarros na borda duma taça*
a. 1909



Óleo sobre tela, 75,5 × 95 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.003S

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas das exposições de 1936 – n.º 136 e 1973 – n.º 62.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1909, n.º 67 (?) ou n.º 84 (?) (título: *Flores*);
Porto, 1936, n.º 136 (título: *Jarros na borda duma taça*);
Porto, 1973, n.º 62 (título: *Jarros na borda duma taça (Quinta da China)*), reprod. a p. b.;
Porto, 1984, n.º 13 (título: *Jarros na borda de uma taça*);
Porto, 1992, n.º 9 (título: *Jarros na borda de uma taça (Quinta da China)*);
Porto, 1996, n.º 26 (título: *Jarros na borda duma taça*);
Porto, 2016, n.º 112 (título: *Jarros à beira do lago*), reprod. a cor, p. 255.

BIBLIOGRAFIA:

Ilustração Popular, n.º 14, 1909, reprod. a p. b., p. 6;
Costa, 1936, reprod. a p. b., p. 65;
Silva, 1992, reprod. a cor, p. 51;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 404;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 62;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 189.

OBSERVAÇÕES:

O título e a datação propostos baseiam-se no catálogo de 1909, onde esta obra terá sido exibida.

"A obra tem um formato grande se compararmos com os demais quadros apresentados na exposição de 1909. É sinal do destaque dado ao género *pinturas de flores*." (Aguiar, vol. 2, p. 190)



Outro aspecto da Exposição da Misericordia.—(Cliché de Sylvio Silva)

"Exposição de Arte", in *Ilustração Popular*, n.º 14, 31 de janeiro de 1909, p. 6.



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936. Reprodução digital a partir de negativo de película original. CMP/MdP – CMOS, cota NGP.0026

287. *Flores*



Fonte: Arquivo do MNSR/Folheto do Leilão de Outono, Porto, novembro de 1984, reprod. a p. b.

Obra não localizada
Título, técnica e dimensões desconhecidas

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º ?

OBSERVAÇÕES:

Embora a fotografia de uma das paredes da exposição de 1936 confirme que a obra foi exibida, não foi possível identificar o seu número e título. Atualmente, o paradeiro deste trabalho é desconhecido.



Aspeto da Exposição de Homenagem Póstuma (...), 1936.
CMP/MdP - CMOS, cota NGP.0006

288. *Flores e Cerejas* a. 1912



Óleo sobre tela, 51 × 61 cm
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP - CMOS, n.º inv. 1978.31.0036

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas das exposições de 1936 – n.º 119, 1973 – n.º 34 e Casa Tait – n.º 10.

PROVENIÊNCIA:

Segundo Maria Aguiar, a obra *Flores e Cerejas* foi adquirida pelo "snr. V. S., por 55$000 réis" na *Exposição de Quadros no Átrio da Misericórdia*, organizada em 1912. A investigadora sugere: "Julgamos que as iniciais possam corresponder a Vasco Sampaio, conforme outra obra adquirida pelo mesmo" (Aguiar, vol. 2, p. 205).

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1912 (título: *Flores e Cerejas*);
Porto, 1936, n.º 119 (título: *Flores do campo e rocas de cerejas (ar livre)*);
Porto, 1973, n.º 121 (título: *Flores do campo e rocas de cerejas*);
Porto, 1984, n.º 10 (título: *Natureza Morta Flores do Campo e Roca de cerejas*);
Porto, 1996, n.º 27 (título: *Flores do campo e rocas de cerejas*);
Porto, 2016, n.º 102 (título: *Flores do campo e rocas de cerejas*), reprod. a cor, p. 248.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 205.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na hipótese de que esta obra tenha sido exposta em 1912, de acordo com as dimensões e verosimilhança do motivo.

289. *Uvas sobre um gigo (primeira fase) / Uvas sobre um gigo / Cesta de Uvas* 1889



Óleo sobre tela, 51,5 × 36,8 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *arl.ª Souza 89*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0037

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas das exposições de 1936 – n.º 123, 1973 – n.º 27 e Casa Tait 1992/1993 – n.º 11.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 123 (título: *Uvas sobre um gigo (primeira fase)*);
Porto, 1973, n.º 103 (título: *Uvas sobre um gigo*);
Porto, 1984, n.º 11 (título: *Uvas sobre um gigo*);
Porto, 1996, n.º 28 (título: *Cesta de uvas*);
Porto, 2016, n.º 110 (título: *Cesta de uvas*), reprod. a cor, p. 253.

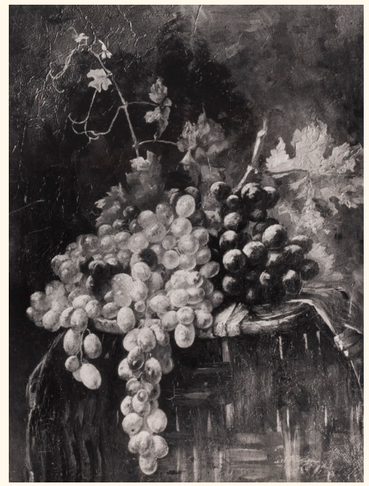
BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 5.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida.

A data de execução insere-a no período em que recebia lições em casa do mestre Costa Lima, como sugere Maria Aguiar: "*Natureza morta – uvas* foi designada como *Uvas sobre um gigo (Primeira fase)* no catálogo da exposição póstuma de 1936, tendo desaparecido a referência entre parênteses, em 1973" (Aguiar, 2012: p. 175).



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936.
Reprodução digital a partir de negativo de película original.
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0057



CR n.º 289, pormenor da assinatura

290. *Uvas / Vaso e uvas*





Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936.
Reprodução digital a partir de negativo de película original.
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0041

Óleo sobre tela, 59,8 × 49,9 cm
N. ass.
N. dat.
CMM, n.º inv. 4939

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio e, depois, da sua filha Maria Feliciana de Souza Ortigão Sampaio Corrêa de Oliveira.

Marcas e inscrição:
No verso, inscrição *pintado pela tia a souza Maria Feliciana.*

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 118 (título: *Uvas*);
Matosinhos, 2008 (título: *Vasos e uvas*), reprod. a cor;
Porto, 2016, n.º 109 (título: *Vasos e uvas*),
reprod. a cor, p. 252.

BIBLIOGRAFIA:

Costa, 1937, reprod. a p. b., p. 25;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 297.

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título proposto baseia-se no catálogo de 1936, onde esta obra terá sido exibida. Regista-se também o título utilizado por Joaquim Costa no artigo que escreveu sobre esta exposição, em 1937. A inscrição no verso é da autoria de Maria Feliciana de Souza Ortigão Sampaio Corrêa de Oliveira, filha de Estela e Vasco Ortigão de Sampaio e sobrinha de Aurélia de Souza. Esta obra integrou a sua doação à Câmara Municipal de Matosinhos.

291. *Natureza-morta com uvas e romãs*



Óleo sobre tela, 44 × 53,5 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

Esta obra foi transacionada pela Leiloeira Marques dos Santos em dezembro de 2013, no Porto, sendo o n.º 274 do respetivo catálogo e em 17 de dezembro de 2015, sendo o n.º 777 do respetivo catálogo, reprod. na p. 120.

OBSERVAÇÕES:

O título descritivo proposto é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo.

292. *Romãs*



Óleo sobre tela, 32 × 41 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a souza*
N. dat.
Coleção Telo de Morais – Museu Municipal Edifício Chiado, Coimbra
n.º inv. S9P

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 191.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Ricardo Spratley.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 191 (título: *Romãs*).

293. *Copo com flores*



Óleo sobre madeira, 17,7 × 12,8 cm
Ass. (Fonte: Catálogo da Exposição de 1973)
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Carlos Guerreiro.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 127 (título: *Copo com flores*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo de 1973, onde esta obra terá sido exibida. Na ficha de registo do MNSR, afirma-se que a obra está assinada, o que não foi possível confirmar.

294. *Camélias vermelhas numa jarra de cristal*



Óleo sobre cartão telado, 36,5 × 20 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

Pertenceu à Coleção da Condessa da Covilhã;
Foi transacionada por Veritas Art Auctioneers no leilão n.º 54 – Antiguidades e Obras de Arte, Pratas e Joias, em Lisboa, em 2016, incluída no lote n.º 96, reprod. na p. 59 do respetivo catálogo.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Informação do restaurador André Varela (que intervencionou a obra em 2022): "Etiquetas de papel autocolante com a inscrição manuscrita Condessa da Covilhã" (referir-se-á a Maria Emília Fernandes Borges (1914–2000), mulher de Júlio Anahory de Quental Calheiros (1899–1970), o 3.º Conde da Covilhã, e filha do banqueiro Francisco António Borges (1861–1939), um dos fundadores do Banco Borges & Irmão).

EXPOSIÇÕES:

Porto, 2022, n.º 66 (título: *Jarra com Flores*), reprod. a cor, p. 114.

OBSERVAÇÕES:

O título descritivo é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo.

295. *Violetas num copo e laranjas / Natureza-morta*



Óleo sobre tela, 26 x19 cm
N. ass.
N. dat.
Obra não localizada

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, autenticada por Sofia Martins de Souza, em 1923;
Selo da *"Quinzena Cultural – BP – Novembro MCMLXIX – O AR"*.

PROVENIÊNCIA:

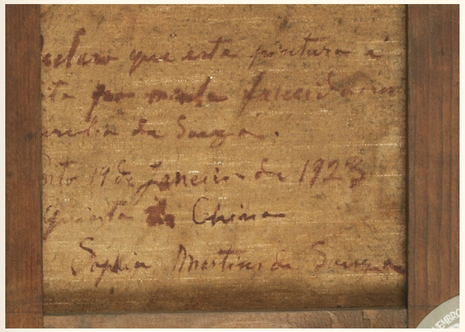
1969 – Coleção Augusto Vieira de Abreu;
Foi transacionada por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A., no leilão n.º 300, incluída no lote n.º 100.

EXPOSIÇÕES:

Lisboa, 1969, n.º 8 (título: *Violetas num copo e laranjas*), reprod. a p. b.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo de 1969, onde esta obra foi exibida.



296. *Flores e tesoura*



Óleo sobre madeira (?), 32 × 40 cm
Ass. no lado inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Obra não localizada

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada pela Leiloeira Marques dos Santos em junho de 2017, sendo o n.º 501 do respetivo catálogo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 120 (título: *Flores*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto completa o que consta no catálogo da exposição de 1973 (*Flores*), acrescentando-lhe a palavra "tesoura" para salientar a particularidade da opção iconográfica de Aurélia.

297. *Vaso com malmequeres*



Óleo sobre tela, 56 × 46 cm
Ass. no lado inferior direito: *a Souza*
N. dat.
CMM n.º inv. 4932

PROVENIÊNCIA:

Até 1995 – Coleção Maria Feliciana de Souza Ortigão Sampaio Corrêa de Oliveira, filha de Estela e Vasco Ortigão de Sampaio e sobrinha de Aurélia de Souza. Transitou depois para a CMM integrada na doação realizada por esta sobrinha de Aurélia, concretizada pelo seu viúvo.

EXPOSIÇÕES:

Matosinhos, 2008 (título: *Vaso com malmequeres*), reprod. a cor;
Porto, 2016, n.º 106 (título: *Vaso com malmequeres*), reprod. a cor, p. 249.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 295.

OBSERVAÇÕES:

O título descritivo proposto baseia-se no catálogo da exposição de 2008, onde esta obra foi exibida.



298. *Flores numa jarra com andorinha*



Obra não localizada
Dimensões e suporte desconhecidos

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Armando Couto.

OBSERVAÇÕES:

Embora esta obra tenha sido exposta em 1936, como comprova uma fotografia desta exposição, não foi possível determinar o seu número e título.

Foi registada e fotografada no âmbito da preparação da exposição de 1973, mas não foi possível determinar se foi exibida.

O título proposto é da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo.

Fonte: Arquivo do MNSR



Aspeto da Exposição de Homenagem Póstuma (...), 1936
CMP/MdP – CMOS, cota FTG.0409



Ateliê na Quinta da China (o vaso com a andorinha está pousado no chão, do lado esquerdo do sofá). CMP/MdP – CMOS, cota FTG.0421

299. *Flores e paisagem*

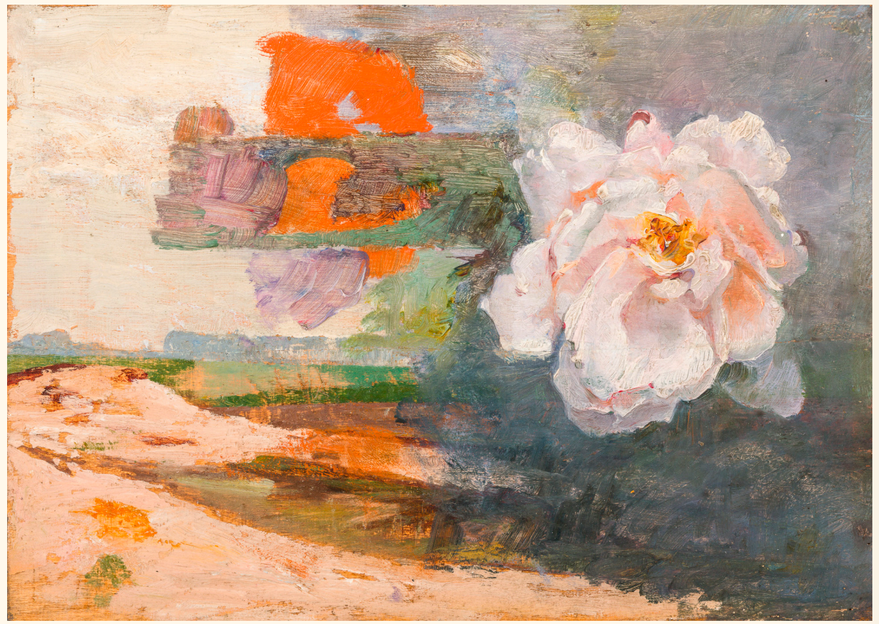


Óleo sobre barro cozido, diâm. 36 cm
Ass. em baixo, à direita, em letras maiúsculas: *A S*
N. dat.
Coleção particular

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1996, n.º 2 (título: *Prato*);
Porto, 2016, n.º 111 (título: *Prato de cerâmica*), reprod. a cor, p. 254.

300. *Flores / Rosa brava (?)*



Óleo sobre madeira, 16 × 22 cm (luz)
Ass. no verso: *a s*
N. dat.
Coleção Prof. Germano de Sousa

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, autenticação por Sofia Martins de Souza, 1923;
Tem o número 8000 (aparentemente autógrafo) e outras inscrições ilegíveis;
A escantilhão, *n.º 1*;
Etiqueta de *Vandoma Portuense Leilões, 172*;
Carimbo *Le Paris American Art/15/ Quai Voltaire/Paris"*

PROVENIÊNCIA:

Terá sido transacionada pelas Galerias Vandoma, no Porto, em data indeterminada;
Foi transacionada por São Roque Antiguidades e Galeria de Arte em 2014, em Lisboa, sendo o n.º 76 do respetivo catálogo.

EXPOSIÇÕES:

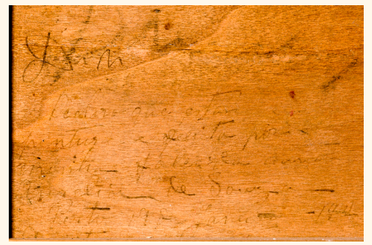
Lisboa, 2021, n.º 2 (sem título), reprod. a cor, p. 30.

OBSERVAÇÕES:

Os títulos descritivos propostos são da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo.

Além da flor no canto direito, existe uma mancha (paisagem?) ocupando o lado esquerdo do quadro, executada com uma escala cromática diferente. Poderá tratar-se de uma reutilização do suporte ou de uma intenção deliberada, sendo o resultado uma imagem de rara modernidade.





301. *Rosas*



Óleo sobre tela, 15,5 × 23 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 20; Autenticado por Sofia Martins de Souza (Fonte: Galeria Antiks Design).

PROVENIÊNCIA:

1969 – Coleção Augusto Vieira de Abreu.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 20 (título: *Rosas – Porto*);
Lisboa, 1969, n.º 7 (título: *Flores*), reprod. a p. b.;
Lisboa, 1999, n.º 88 (título: *Flores*), reprod. a cor, p. 55.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo de 1936 onde, segundo informação da Galeria Antiks Design, esta obra terá sido exibida.

302. *Rosas e margaridas*



Óleo sobre tela, 60 × 48,8 cm
Ass. em baixo, à direita: *a Souza*
N. dat.
Coleção José Caiado de Sousa

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1973 – n.º 65.

OBSERVAÇÕES:

Embora a etiqueta da exposição de 1973 aponte para que a obra tenha sido exibida, não foi possível determinar o seu número e o título porque, como é frequente em relação a obras desta exposição, o número da etiqueta não corresponde ao do respetivo catálogo.

303. *Flores campestres* a. 1893



Óleo sobre madeira, 26,5 × 19,1 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *Arl.ª S*
N. dat.
Coleção Inês Andresen Castro Henriques

OBSERVAÇÕES:

A proposta de datação baseia-se nos estudos de Maria Aguiar sobre as assinaturas de Aurélia de Souza.

304. *Crisântemos*



Óleo sobre tela, 67,5 × 47,5 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

Coleção Maria Helena Ribas Figueiredo.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1936 – n.º 164;
Etiqueta datilografada na grade *Maria Helena Ribas Figueiredo 1) paisagem*;
Inscrição na moldura, a lápis, *D. Maria Helena Ribas*;
Inscrição na tela, a tinta, no verso, *MH*;
Inscrição a lápis vermelho, na moldura, *n.º 14*.

305. Dálias



Óleo sobre madeira, 18,5 × 50 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção António Andresen de Castro Henriques

306. *Flores numa jarra*



Óleo sobre cartão, 27,5 × 18,5 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta *Araújo & Sobrinho*, com o *n.º 200* em escantilhão.

OBSERVAÇÕES:

Esta pintura pertence a descendente direto de Aurélia de Souza, o que foi considerado critério de validação pela equipa autoral deste Catálogo.

307. *Jarra com rosas*



Pastel sobre papel, 38,7 × 31,5 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

Esta pintura pertenceu a António Augusto Castro Henriques que terá sido médico de Aurélia de Souza de que o atual proprietário é descendente, o que foi considerado critério de validação pela equipa autoral deste Catálogo.

308. *Flores*



Pastel sobre papel, 52 × 46 cm (oval)
Ass. em baixo, à direta: *as*
N. dat.
Coleção Inês Andresen Castro Henriques

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1973 – n.º 4 (2 vezes).

309. *Amores perfeitos*
1888–1894



Aguarela sobre papel, 17,8 × 25,1 cm
Ass. no centro: *A Souza* (sobrepostos)
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

O título proposto corresponde ao que foi atribuído pelos seus atuais proprietários. A proposta de datação baseia-se nos estudos de Maria Aguiar sobre as assinaturas de Aurélia de Souza. (ver CR pp. 811–826).

310. *Gerânios*



Aguarela sobre papel, 30,8 × 20,1 cm
Ass. no canto inferior direito: *aurélia Souza*
N. dat.
Coleção Inês e Luís Rosário

PROVENIÊNCIA:

Coleção Maestro Correia de Oliveira, marido de Maria Feliciana, sobrinha de Aurélia de Souza;
Foi transacionada por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A. em maio de 2010, em Lisboa, no leilão n.º 240, sendo o n.º 417 do respetivo catálogo.

EXPOSIÇÕES:

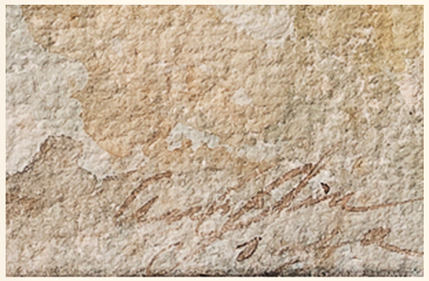
Porto, 1936, n.º ? (título?).

OBSERVAÇÕES:

O título descritivo baseia-se na identificação das flores representadas. A obra foi exibida na exposição de 1936, como comprova a existência da sua fotografia no conjunto que documenta este evento. Teria então outro título, o qual não foi possível identificar. Salienta-se a presença, na lateral da pedra em que o vaso assenta, dos números executados em tinta azul: *053*.



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936.
Reprodução digital a partir de negativo de película original.
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0058





CR n.º 310, pormenor

AURÉLIA DE SOUZA

NATUREZAS-MORTAS

Still-Life

311. *Porcelanas antigas / Canto de mesa*



Óleo sobre tela, 51 × 60 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1936 – n.º 31;
Etiqueta colada, *Maria H. Caiado de Sousa.*

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1933, n.º 37 (título: *Canto de Mesa*);
Porto, 1936, n.º 31 (título: *Porcelanas antigas – Porto*).

BIBLIOGRAFIA:

Costa, 1937, reprod. a p. b., p. 40.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida. Segundo Aarão de Lacerda ("Crónica de arte", in *Comércio do Porto,* 30 de junho de 1936), o título *Porcelanas Antigas* aparece pela primeira vez associado a essa exposição. Anteriormente, quando exibida na Grande Exposição do Norte de Portugal, a pintura foi designada *Canto de mesa*.



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936. Reprodução digital a partir de negativo de película original. CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0046

312. *Uma chávena*



Óleo sobre tela, 31,6 × 42,5 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas das exposições de 1936 – n.º 21 e 1973 – n.º 157 (2 vezes);
No verso, em papel pautado, *Maria Helena H. Caiado de Souza 21*;
A lápis, na grade, *Maria Helena Caiado da Silva Pereira*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa;
1973 – Coleção Maria Helena Caiado da Silva Pereira.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 21 (título: *Uma chávena – Porto*);
Porto, 1973, n.º 43 (título: *Uma chávena*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida.

313. *Coisas de bruxaria*



Óleo sobre tela, 32,5 × 41,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a souza*
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0026

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas das exposições de 1973 – n.º 29 (2 vezes) e Casa Tait 1992/1993 – n.º 18;
Inscrição na grade, a lápis, *Marta*;
Etiqueta com inscrição impressa, *Vasco Ortigão Sampaio n.º 11*.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1921 (?), n.º 235 (?) (título: *Coisas de Bruxaria*);
Porto, 1936, n.º ? (título?);
Porto, 1973, n.º 44 (título: *Coisas de Bruxaria*), reprod. a p. b.;
Porto, 2016, n.º 101 (título: *Coisas de Bruxaria*), reprod. a cor, p. 244.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 307.

OBSERVAÇÕES:

Na *18.ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes*, em 1921, Aurélia expôs, com o n.º 235, uma obra intitulada *Coisas de bruxaria*. No entanto, não há certeza de que se trate da pintura em análise, uma vez que há outra com o mesmo título e motivo semelhante (CR n.º 314). Embora a fotografia realizada no âmbito da exposição de 1936 comprove que a obra foi exibida, não foi possível determinar o seu número e título.



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936.
Reprodução digital a partir de negativo de película original.
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0017

314. *Coisas de bruxaria / Coisas de bruxaria com cartas de jogar*



Óleo sobre tela, 33,5 × 40,8 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 32 (na grade) e 1973 – n.º 161 (2 vezes);
Papel pautado, colado na grade, *Maria H. Caiado de Sousa 32*;
Inscrição na grade, a lápis, com a caligrafia da pintora, *coisas de bruxaria*; *6 Maria Helena Caiado da Silva Pereira*;
Etiqueta *n.º* 46;
Inscrição na moldura *Porto, n.º* 1 *Quinta da China, Aurélia de Souza*;
Inscrição na tela e na grade *8* (manuscrito);
Inscrição no centro da tela *A*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1921 (?), n.º 235 (?) (título: *Coisas de Bruxaria*);
Porto, 1936, n.º 32 (título: *Coisas de Bruxaria – Porto*);
Porto, 1973, n.º 46 (título: *Coisas de Bruxaria*);
Porto, 1984, n.º 15 (título: *Coisas de Bruxaria*);
Porto, 1996 (?), n.º 31 (?).

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida. Na *18.ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes*, em 1921, Aurélia expôs, com o n.º 235, uma obra intitulada *Coisas de bruxaria*. No entanto, não há certeza de que se trate da pintura em análise, uma vez que há outra com o mesmo título e motivo semelhante (CR n.º 313).

315. *Serviço de chá*



Óleo sobre tela, 31,3 × 53 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 407;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 63.

OBSERVAÇÕES:

Esta pintura pertence a descendente direto de Aurélia de Souza, o que foi considerado critério de validação pela equipa autoral deste Catálogo.

Maria João Lello Ortigão de Oliveira que, justamente, valorizou esta pintura, designa-a por "sem título", o que nunca era usado na época. Por isso, a equipa autoral deste catálogo adotou o título descritivo que a própria Maria João Lello Ortigão de Oliveira acabou por utilizar.

> "Uma composição inédita vem revelar outro parâmetro do pensamento de Aurélia comprovando a importância, não apenas comercial, que a natureza-morta reveste para ela. Trata-se de um serviço de chá. Sem título, um tudo-nada cezanniano, embora Aurélia nunca sature a pincelada ao jeito do amigo de Zola. O tratamento que dá às formas, rigorosas, a subtileza dos azuis do bule e da leiteira, o tabuleiro vermelho sobre a toalha branca, as transparências do açucareiro e do copo, mostra-a capaz de controlar e vencer qualquer desafio proposto." (Oliveira, 2006: p. 504)

316. *Chapéu Antigo / Natureza-morta*



Óleo sobre tela, 33 × 42 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1973 – n.º 96.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Souza (?)
1973 – Coleção Manuel de Sousa Trêpa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936 (?), n.º 9 (?) (título: *Chapéu Antigo*);
Porto, 1973, n.º 124 (título: *Natureza-morta*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, assumindo que esta obra terá sido exibida com o n.º 9, como sugere a verosimilhança de motivo.

317. *Roca florida*



Óleo sobre tela, 56 × 46,5 cm
Ass. no lado inferior esquerdo: *a souza*
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0038

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas das exposições de 1973 – n.º 35 e Casa Tait 1992/1993 – n.º 12.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 124 (título: *Roca florida*);
Porto, 1973, n.º 75 (título: *Roca*);
Porto, 1984, n.º 12 (título: *Natureza Morta: Roca*);
Porto, 1996, n.º 29 (título: *Roca florida*);
Porto, 2016, n.º 103 (título: *Roca florida*), reprod. a cor, p. 246.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida.

318. *Flores, livros e um copo de água*



Óleo sobre tela, 28,7 × 67,5 cm
N. ass.
N. dat.
CMM n.º inv. 4937

PROVENIÊNCIA:

Coleção Maria Feliciana de Souza Ortigão Sampaio Corrêa de Oliveira, sobrinha de Aurélia e de Sofia Martins de Souza. Passou a integrar a coleção da CMM em 2007, em conjunto com CR n.º 282, *Vaso com malmequeres*, por doação de Fernando Corrêa de Oliveira, viúvo de Maria Feliciana.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º ? (título?);
Matosinhos, 2008 (título: *Flores, livros e um copo de água*), reprod. a cor;
Porto, 2016, n.º 104 (título: *Flores, livros e um copo de água*), reprod. a cor, p. 247.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 406;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 303.

OBSERVAÇÕES:

Embora a fotografia da exposição de 1936 comprove que a obra foi aí exibida, não foi possível determinar o seu número e título. O título aqui proposto adota o do catálogo da exposição de 2008, onde esta obra foi exibida.

"(...) as *Flores*, na linhagem direta de Fantin-Latour, no rigor compositivo e no cromatismo certo das camélias e das chagas, que se estendem em formato raro na produção da pintora." (Oliveira, 2006: p. 504)



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936. Reprodução digital a partir de negativo de película original.
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0028

319. *Natureza-morta (1.ª fase) / Laranjas, garrafa de champagne*
a. 1893



Óleo sobre tela, 51 × 61 cm
Ass. no canto superior esquerdo: *A Souza* (sobreposto)
N. dat.
CMM, n.º inv. 4938

PROVENIÊNCIA:

Coleção Maria Feliciana de Souza Ortigão Sampaio Corrêa de Oliveira, sobrinha de Aurélia e de Sofia Martins de Souza. Passou a integrar a coleção da CMM em 1995, por doação de Fernando Corrêa de Oliveira, viúvo de Maria Feliciana.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 133 (?) (título: *Natureza-morta 1.ª fase*);
Matosinhos, 2008 (título: *Laranja, garrafa de champagne…*), reprod. a cor;
Porto, 2016, n.º 100 (título: *Laranjas, Garrafa de Champagne*), reprod. a cor, p. 243.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 9.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida. Maria Aguiar refere:

> "Esta obra, atualmente conhecida sob o título *Laranjas, Garrafa de Champagne,* tinha o título *Natureza-morta* (*1.ª fase*) no catálogo da exposição póstuma de 1936.
> É provável que, nesse catálogo, essa denominação tenha sido utilizada para identificar obras realizadas antes da sua aprendizagem académica no Porto." (2012, vol. 2, p. 9)



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936. Reprodução digital a partir de negativo de película original.
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0038



CR n.º 319, pormenor da assinatura

320. *Jarros com sombrinha vermelha*



Óleo sobre tela, 108 × 35,3 cm
Ass. em baixo à esquerda: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

O formato peculiar desta obra permite pensar que talvez tivesse integrado, ou se destinasse, a uma peça de mobiliário, eventualmente um biombo ou um armário para guarda-chuvas.

321. *Vasos*



Óleo sobre tela, 17 × 22,3 cm
Ass. no canto inferior direito: *a* Souza
N. dat.
Coleção particular

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936 (?), n.º 42 (?) (título: *Vasos – Porto*).

OBSERVAÇÕES:

É possível que esta obra seja o n.º 42 da exposição de 1936, pertencente à Coleção Maria Helena da Rocha, como sugere a verosimilhança do motivo.

AURÉLIA DE SOUZA

07

MITOS E TEMAS RELIGIOSOS

A pintura de temática religiosa é hoje considerada, a par da retratística, uma das componentes mais originais da obra de Aurélia de Souza. Este tema era obrigatório na formação académica no Porto e na Académie Julian, mas foi abordado pela artista com uma originalidade relacionada com o destaque dado às mulheres.

Assim aconteceu logo em 1897, quando Aurélia decidiu candidatar-se ao Prémio Barão Castelo de Paiva e ganhou o primeiro prémio, consolidando o reconhecimento da sua excecionalidade na comunidade académica portuense. Para tema, escolhera *Maria Madalena* (CR n.º 322), de corpo erguido junto à cruz, embora Cristo só seja visto na parte inferior das pernas. A teatralidade da pose de Maria Madalena manifesta a sua solidão e a sua força, a sua absoluta particularidade e foi ela que interessou Aurélia, podendo admitir-se que algo de autorrepresentação está presente e, certamente, com plena consciência.

Depois deste notável arranque, os temas religiosos foram sobretudo praticados na Académie Julian, sob a forma de esboços em pequenos formatos. Este conjunto, oferecido à Academia Portuense de Belas-Artes em 1905, contém duas obras-primas: em *Visitação* (CR n.º 329), a heterodoxia de Aurélia coloca a cena fundadora do cristianismo num interior doméstico (talvez o ateliê de Paris), representando Santa Ana como uma velha criada e Nossa Senhora como uma figura angelical que subsume, em si mesma, as duas personagens habituais do tema da Anunciação; em *Jezebel devorada pelos cães* (CR n.º 330), a terrível cena do Antigo Testamento é reduzida ao momento clímax da história com o corpo da mulher dramaticamente estirado sobre o chão, parece que ainda com vida, oferecendo-se à fúria de três cães ferozes.

A restante série realizada na Académie Julian estende-se pela mitologia romana e por outros temas do Novo Testamento, centrados agora na figura de Cristo ladeado de crianças (CR n.º 332) ou ressuscitando a *Filha de Jairo* (CR n.º 333).

Continuam a ser trabalhos com grande originalidade e energia criativa que se encontram também em alguns estudos em carvão que se decidiu incluir nesta secção para densificar a sua importância, uns de temática religiosa (CR n.º 334 e n.º 336) e outros representando mitos clássicos (CR n.º 335).

Há outro trabalho que não representa nenhum tema prévio, mas que terá sido a concretização muito pessoal de um tema proposto por um dos professores da Académie Julian: *Dia de finados* (CR n.º 328), em que a jovem mulher, detida junto de um túmulo, talvez do seu amado, se suspende, ausente de si e de quem a rodeia, sugerindo, mais uma vez, uma possível autorrepresentação. *Tombeau fermé à la douleur* (CR n.º 338), aborda, de modo muito diverso, o mesmo tema do luto feminino: aqui, a mulher prostrada é, plasticamente, um gesto simbolista muito comovente, de modo que a hipótese de autorrepresentação pode voltar a ser considerada.

Outras obras, realizadas na Academia Portuense de Belas-Artes ou na Académie Julian, tratam extensivamente temas diversos oriundos da mitologia romana (*Vénus chorando...*, CR n.º 324), da literatura europeia (*Dante e Virgílio*, CR n.º 331, *Paraíso perdido*, CR n.º 326), da história nacional (*Viriato...*, CR n.º 325) e até de origem etnográfica (*Velho pedindo para o Santo António*, CR n.º 327), numa diversidade de enfoques que manifestam uma época particularmente empenhada de Aurélia. Sem representação humana, outro trabalho até agora desconhecido, trata de novo a ideia da morte e da perda, através de uma paisagem crepuscular com uma lápide em primeiro plano (CR n.º 339).

Vale a pena destacar ainda o *Conjunto de cinco desenhos de temas bíblicos* (CR n.º 337), todos de pequenas dimensões, que sugerem eventuais estudos para ilustração ou gravura, que não terão tido sequência e, na verdade, continuam a carecer de estudos de desenvolvimento porque a abordagem dos temas, habituais nos cursos de Pintura Histórica, voltam a manifestar grande originalidade.

A secção integra ainda um conjunto de pinturas modestas que, a partir de *Santinha d'Arrifana* (CR n.º 340), parece tratar uma religiosidade difusa através de figuras de uma menina ou de uma jovem mulher (CR n.º 341 e n.º 342).

Finalmente, integrou-se nesta secção o belíssimo biombo, realizado para um quarto das sobrinhas, que narra, com originalidade, uma *História de coelhos* (CR n.º 343).

322. *Maria Madalena*
a. 1897



Óleo sobre tela, 148,5 × 108 cm
Ass. no lado inferior direito: *aurélia Souza*
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1897, Prémio Barão Castelo de Paiva, 1.º lugar (título: *Maria Madalena*);
Porto, 1936, n.º 58 (título: *Madalena*);
Porto, 1973, n.º 2 (título: *Madalena*).

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a p. b., p. 425;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 45.

OBSERVAÇÕES:

Esta obra foi submetida a concurso ao Prémio Barão Castelo de Paiva da Academia Portuense de Belas-Artes, em agosto de 1897 (1.º prémio).

> "A pintora concorreu ao prémio Barão Castelo de Paiva em agosto de 1897, juntamente com Joaquim Gonçalves da Silva, Raul Maria [Pereira] e Eduardo Teixeira Rebello. A obra que Aurélia de Souza apresentou a concurso era a versão finalizada do estudo de composição [CR n.º 323] que tinha levado, cerca de um mês antes, à *Exposição d'Arte* organizada por um grupo de alunos, onde a própria se incluía." (Aguiar, vol. 2, p. 45)

> "(...) o Prémio Barão de Castelo de Paiva, aberto ao exterior, em boa verdade funcionava como um prémio trienal de Pintura Histórica, uma vez que os concorrentes eram discípulos ou ex-discípulos da APBA. O seu alto valor pecuniário de 90$000 reis não era suficientemente apelativo à participação. Não podemos esquecer que este prémio obrigava a uma temática religiosa conjugada com a demonstração de capacidades e excelente domínio da composição, o que também poderia contribuir para afastar hipotéticos candidatos. Daí que a atribuição nem sempre acontecesse. Assim, no ano de 1893 não foi atribuído por desistência de concorrentes. Em 1897, interessa destacar, foi ganho por Maria Aurélia Martins de Souza ante quatro concorrentes (...)." (Lemos, 2005, vol. 1, pp. 156–157, nota 650).

Na coleção particular que agrega a maior parte da obra fotográfica de Aurélia de Souza, existem dois autorretratos que, segundo Raquel Henriques da Silva, podem ser considerados estudos de figura para *Maria Madalena* (2016, p. 88), embora possa admitir-se também que se destinariam a outra obra hoje desconhecida. Sem possuírem a evidência iconográfica das fotografias preparatórias da pintura CR n.º 6, *S. António (Autorretrato)*, manifestam idêntico gosto e necessidade de autoencenação.



Aurélia de Souza no seu ateliê
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR

323. *Maria Madalena (estudo)*
1897



Óleo sobre tela, 36,5 × 27,8 cm
Ass. no canto inferior direito em branco: *aurélia Souza*
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1897, n.º 21 (título: *Maria Madalena*);
Porto, 1973, n.º 15 (título: *Madalena – estudo*).

OBSERVAÇÕES:

Para contextualizar esta obra, ver CR n.º 296.

324. *Vénus chorando a morte de Adónis*
1897–1899



Óleo sobre tela, 21,5 × 16 cm
N. ass.
N. dat.
Obra não localizada

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Manuel Joaquim de Oliveira;
1973 – Coleção Francisco Ortigão de Oliveira.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 178 (título: *Vénus chorando a morte de Adónis – Porto*);
Porto, 1973, n.º 16 (título: *Vénus chorando a morte de Adónis*).

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a p. b., p. 426.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida. O tema, habitual para os exercícios e composição no curso de Pintura Histórica, contemplava, além da figura de Vénus, a de Adónis morto. Mas a única fotografia a preto e branco que se possui desta obra, divulgada por Maria João Lello Ortigão de Oliveira, não mostra, como seria expectável, a presença de Adónis, mas apenas o nu feminino que, de acordo com esta autora, representará *Vénus chorando*. Não tendo sido possível localizar a pintura, resolvemos manter a interpretação de Maria João Lello Ortigão de Oliveira:

"Saturada de significados laterais, a figura de Vénus tende a ser vista como a encarnação do Amor. Dotada de riquíssima iconografia, serviu também como pretexto para a representação do nu feminino, de que era considerada o ideal. Ao escolher este episódio menos representado do ciclo veneriano, prescindindo dos atributos iconográficos específicos — árvore, arco, cães de caça, javali —, Aurélia de Sousa quis-se concentrar no essencial: o sofrimento de amor que Vénus experimenta com a morte do amado." (Oliveira, 2006, p. 519)

Na coleção de desenhos do Museu da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto existe um desenho de António Soares dos Reis, "Estudo de composição" sobre o tema *A morte de Adónis* como prova de exame no "processo de concurso ao lugar de Professor de Escultura da Academia Portuense de Belas-Artes" em 8 de setembro de 1881 (Matos, 2000, p. 123). No mesmo ano, o escultor realizou também um gesso, exatamente com a mesma temática, que hoje integra as coleções do MNSR. A figura de Vénus, pintada por Aurélia mais de dez anos depois, enquanto aluna do curso de Pintura Histórica, tem uma disposição no suporte que recorda a da mesma figura desenhada e esculpida por Soares dos Reis.

Refira-se ainda que o *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1898–1899* regista, no conjunto de obras selecionadas de Aurélia, o n.º 123 com o título *Morte de Adónis* e a observação de que se tratava de um "esboceto original". Só a observação direta desta obra não localizada poderia confirmar se se trata de um estudo, fragmento ou variante pessoal do trabalho apresentado e selecionado pela Academia.



António Soares dos Reis, *A morte de Adónis*, 1881
Gesso, 33 × 49,5 × 4,5 cm
MNSR 47 Esc

325. *Viriato jurando sobre o cadáver de uma virgem ódio eterno aos Romanos (?)* 1897–1899

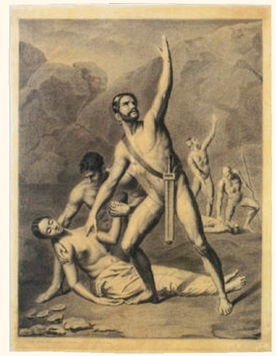


Óleo sobre tela, 29,4 × 39,8 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

A partir de um desenho de Tadeu Maria de Almeida Furtado, datado de 1843 e pertencente à coleção do Museu da FBAUP, é possível reconhecer o tema desenvolvido por Aurélia, certamente enquanto aluna do curso de Pintura Histórica que seria tema habitual dos exercícios de composição (Matos, 2000, p. 122).

É possível que o desenho CR n.º 425.20 seja um estudo preparatório ou uma variante da figura de punhal erguido desta pintura.



Tadeu de Almeida Furtado
Desenho Histórico – *Viriato jurando sobre o caddver de uma virgem ódio eterno aos Romanos*
Carvão e *crayon* negro sobre papel, 63 × 47,7 cm
Museu da FBAUP, 98.1.285

326. *Paraíso perdido*
a. 1897



Óleo sobre tela, 35 × 48 cm
Ass. no canto inferior direito: *aurélia Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1973 – n.º 159 (2 vezes);
Etiqueta colada manuscrita *n.º 1*;
A lápis, manuscrito, *n.º 4 Maria Helena Caiado da Silva Pereira*.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Helena Caiado da Silva Pereira.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1897, n.º 20 (título: *Paraíso Perdido*);
Porto, 1973, n.º 1 (título: *Paraíso Perdido*).

BIBLIOGRAFIA:

Ruy de Almedina, "A nona exposição no Atheneu Commercial", in *A Arte – Revista Luso-Estrangeira,* Orgam do Movimento Intellectivo Internacional, vol. 1.º anno, n.º 10, 1898, pp. 338–339.

OBSERVAÇÕES:

O título desta pintura baseia-se no *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1897*. O desenho CR n.º 423.1, legendado pela autora *Paraíso Perdido*, parece ser um estudo preparatório para a pintura. Aparentemente, poderá ter sido fotografado e publicado na revista *Arte* em 1895–1897 com o título *Meditação*, embora no índice seja designado *Paraíso Perdido*. Mas as pequenas discrepâncias entre as duas imagens suportam também a hipótese de se tratarem de dois desenhos diferentes.

Realizada em ambiente escolar da APBA, esta pintura e os dois desenhos relacionados devem ter origem nos temas propostos aos alunos por João Marques de Oliveira para abordarem a pintura de História que envolvia o tratamento de mitos clássicos. Neste caso, é curioso referir que, datado de 1885, o poeta António Nobre publica na revista *A Ilustração, Revista de Portugal e do Brazil,* 3.º ano, vol. III, n.º 3, 1886, p. 38, um poema com o mesmo título, personalizando a sua leitura do poema original de John Milton, *Paradise lost* de 1667. É bem possível que Aurélia conhecesse António Nobre, que publicaria o seu poema *Só* em 1892. Como oportunamente destacou Maria João Lello Ortigão de Oliveira, um dos filhos da família Andresen, vizinhos da Quinta da China, casou com Maria Pereira Nobre, irmã do poeta. (Oliveira, 2006, p. 320)

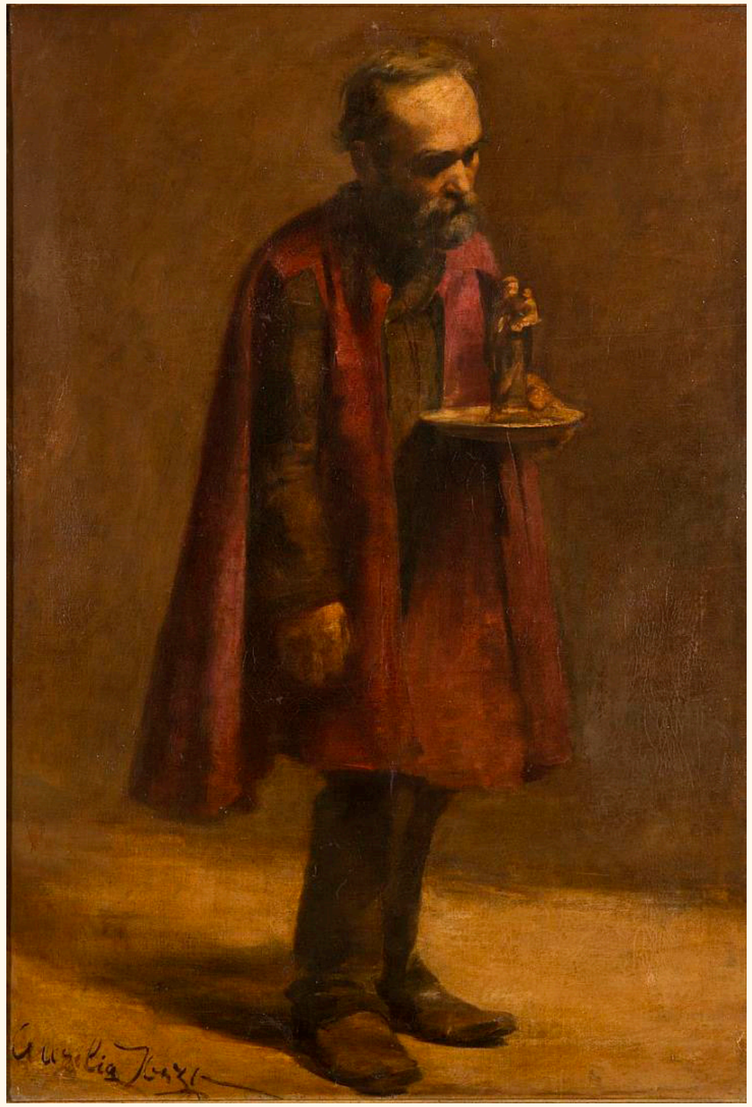


A Arte – Revista Luso-Estrangeira, Orgam do Movimento Intellectivo Internacional, vol. 1, n.º 10, 1898–1897, pp. 338–339.



Revista de Portugal e do Brazil, A Ilustração, 3.º ano, vol. III, n.º 3, 1886, p. 38.

327. *Velho pedindo para Santo António / Andador de almas* a. 1897



Óleo sobre tela, 92,5 × 63,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *aurélia Souza*
N. dat.
Coleção do Museu de Lisboa/EGEAC/Câmara Municipal de Lisboa, n.º inv. MC. PIN.0080

PROVENIÊNCIA:

Foi adquirida pelo Museu da Cidade de Lisboa à leiloeira Leiria & Nascimento Lda. em 25 de outubro de 1988.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1897 (?), n.º 91 (?) (título: *Velho pedindo para Santo António*).

BIBLIOGRAFIA:

Pereira, 2018, reprod. a cor, p. 6.

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título e a data propostos baseiam-se, embora sem confirmação indiscutível, na hipótese de que esta obra tenha sido exibida na *Exposição dos Trabalhos Escolares do ano 1896/1897* da Academia Portuense de Belas-Artes, como sugerem a assinatura e a verosimilhança do motivo. O segundo título é o que lhe está atribuído pelo Museu de Lisboa.

A julgar pela visível semelhança do rosto, o modelo é provavelmente o mesmo de *Retrato Masculino*, CR n.º 60.

> "Com o título *Andador de Almas*, esta obra de Aurélia de Sousa apresenta uma figura tradicional de quotidiano do século XIX. O *andador de almas* tinha por ofício pedir esmola de porta em porta para sufragar as almas do purgatório. Envergava normalmente uma capa vermelha, que o identificava com a irmandade a que pertencia e, muitas vezes, levava consigo o santo da sua devoção".
> Pedro Teotónio Pereira, "Andador de almas", in *Mensageiro de Santo António*, 2018, p. 6.

328. *Dia de Finados* 1899–1901

Óleo sobre tela, 32,3 × 40 cm
N. ass.
N. dat.
MNSR, n.º inv. 957 Pin (título: *Dia de Finados*)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 242;
Na grade, a tinta preta, *Aurélia de Souza/Dia de Finados/França*;
A *crayon* azul, *n.º 19*.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 242 (título: *Dia de Finados – (França)*);
Porto, 1996, n.º 217 (título: *Dia de Finados*), reprod. a cor, p. 208;
Porto, 2022, n.º 71 (título: *Dia de Finados*), reprod. a cor, p. 119.

BIBLIOGRAFIA:

Museu Nacional Soares dos Reis, *Pintura portuguesa 1850–1950* (catálogo), Porto: Instituto Português de Museus/MNSR, p. 208, reprod. a cor;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 422;
Duarte, 2010, reprod. a cor, pp. 66–67, pormenor na capa;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 83;
Silva, 2016, reprod. a cor, p. 81.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida. A datação proposta baseia-se nos limites cronológicos da estadia em Paris e assume que foi realizada no âmbito das atividades escolares da Académie Julian.

Esta obra integra a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906, incorporada no MNSR em 1932.

Segundo relato de Sofia Martins de Souza, este esboceto de composição terá sido feito em Paris por indicação de um mestre da Académie Julian (Aguiar, vol. 2, p. 83), o que justifica a proposta de datação.

Sendo uma das "pequenas/grandes" obras de temática religiosa (Silva, 2016, p. 82) cheias de profundo simbolismo, e tendo em conta a atenção da artista às datas e ao seu aniversário a 13 de junho, pode assumir-se que a presença desta figura feminina frente à sepultura número 13, indica a preservação de uma forte linha autorrepresentativa.



329. *Visitação*
1899–1901



Óleo sobre tela, 35 × 40,5 cm
Ass. no canto inferior direito: *a S*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 710 Pin (título: *Visitação*)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiqueta da exposição de 1936 – n.º 238;
Inscrição *a Visitação*.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 238 (título: *Visitação*);
Porto, 1996, n.º 216 (título: *Visitação*), reprod. a cor, p. 208;
Porto, 2022, n.º 72 (título: *Visitação*), reprod. a cor, p. 120.

BIBLIOGRAFIA:

Matos, 1983, p. 24;
Museu Nacional Soares dos Reis, *Pintura portuguesa 1850–1950* (catálogo), Porto: Instituto Português de Museus/MNSR, p. 208, reprod. a cor;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 423;
Duarte, 2010, reprod. a cor, pp. 64–65;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, vol. 2, p. 89;
Silva, 2016, reprod. a cor, p. 81.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida.

A datação proposta baseia-se nos limites cronológicos da estadia em Paris e assume que foi realizada no âmbito das atividades escolares da Académie Julian.

Esta obra integra a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906, incorporada no MNSR em 1932.

> "Trata-se de *Visitação*, evocando o encontro de duas grávidas: Maria, grávida de Jesus, visitando a sua prima Isabel, grávida de S. João Batista. A cena parece recuperar a apropriação burguesa que a pintura flamenga dos séculos XV e XVI exerceu sobre as temáticas religiosas, instalando-as nos interiores das casas comuns, misturando-as com os objetos e as tarefas quotidianas.
> (...) Não conheço, na pintura do tempo, idêntica radicalidade na apropriação do tema. Com fina subtileza (que mistura intuição e determinação), Aurélia é duplamente desviante: o sagrado desce ao quotidiano e este é bafejado pelo sopro dourado que coincide integralmente com a luz que Maria irradia. Contudo, a questão é mais funda: apesar de o título assumir o tema religioso e de as duas santas mulheres estarem presentes (Maria nimbada com a luz do mistério), a domesticidade contemporânea do cenário da casa, a figura de Isabel e a fragilidade adolescente de Maria colocam este episódio fundador do cristianismo num espaço atemporal de religiosidade. O que se evoca e celebra é simplesmente o segredo de duas mulheres; ou seja, a religião não é um sistema, mas uma vivência autoconstruída e partilhada." (Silva, 2016, p. 84)

330. *Bíblia / Jezabel mulher de Achab Rei de Israel executada por ordem de Jehu e devorada pelos cães / Jezabel devorada pelos cães por ordem de Jehu*
1899–1901



Óleo sobre tela, 25,5 × 33,7 cm
N. ass.
N. dat.
MNSR, n.º inv. 863 Pin (título: *Jezabel executada por ordem de Jehu e devorada pelos cães*)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, papel colado na grade, manuscrito a tinta, talvez autografado, *Bíblia/Jezabel mulher de Achab Rei de Israel executada por ordem de Jehu e devorada pelos cães*;
Manuscrito a tinta, na grade, *Aurélia de Souza*;
Carimbo da casa parisiense *Blanchet* e *n.º 20* com a respetiva morada, *bis rue Saint-Benoit* (Aguiar, vol. 2, p. 98);
Etiqueta retangular com n.º *20* a tinta e, sobre este, o n.º *18*.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 239 (título: *Jezabel devorada pelos cães por ordem de Jehu*);
Porto, 1973, n.º 20 (título: *Jezabel devorada pelos cães por ordem de Jehu*);
Porto, 1986, sem número;
Porto, 1996, n.º 215 (título: *Jezabel devorada pelos cães por ordem de Jehu*), reprod. a cor, p. 207;
Porto, 2022, n.º 77 (título: *Jezabel devorada pelos cães*), reprod. a cor, p. 125.

BIBLIOGRAFIA:

Museu Nacional Soares dos Reis, *Pintura portuguesa 1850–1950* (catálogo), Porto: Instituto Português de Museus: MNSR, p. 215, reprod. a cor;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 424;
Duarte, 2010, reprod. a cor, pp. 68–69;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 97;
Silva, 2016, reprod. a cor, p. 81.

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título baseia-se na inscrição, provavelmente escrita pela própria artista, no verso da tela. O segundo título baseia-se no catálogo da exposição de 1936 onde esta obra foi exibida pela primeira vez. A datação proposta baseia-se nos limites cronológicos da estadia em Paris e assume que foi realizada no âmbito das atividades escolares da Académie Julian.
Integra a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906, incorporada no MNSR em 1932.

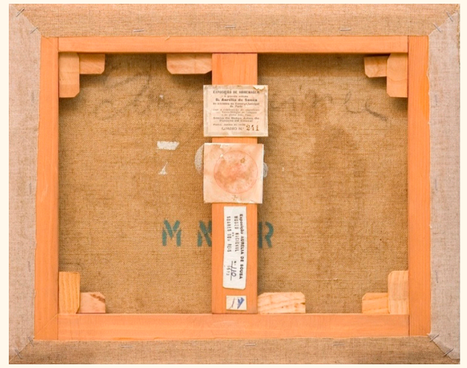
> "A força destruidora que os três cães denotam, a solidão do corpo lançado para o chão e a qualidade abstrata dos planos geométricos do fundo propõem um romantismo hórrido em que erotismo e morte se enlaçam." (Silva, 2016, p. 83)

> "Jezabel era uma insubmissa (...), mas também uma mulher de poder, e por isso castigada pelos homens. Ela era triplamente estrangeira, de raça, de religião e género, e a sua subversão apoiada — crime dos crimes — numa não mencionada, mas nem por isso menos presente, carga erótica." (Oliveira, 2006, p. 519)

Realçando a excecionalidade desta *pequena-grande* pintura, Raquel Henriques da Silva observa que "(...) o maior interesse da pintura religiosa de Aurélia é o seu olhar feminino e a sua reivindicação feminista" e interroga-se se este tema bíblico, tão violento, foi tratado por alguma outra pintora, pergunta que permanece em aberto a suscitar investigação de desenvolvimento (2016, p. 82).

331. *Composição Dante e Virgílio* 1899–1901





Óleo sobre tela, 31,9 × 40 cm
Ass. no verso: *Souza ainée*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 708 Pin (título: *Dante e Virgílio*).

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 241 e 1973 – n.º 110;
Etiqueta retangular manuscrita *17* e, sobre este, *19*.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 241 (título: *Composição (Dante e Virgílio)*);
Porto, 1973, n.º 19 (título: *Composição Dante e Virgílio*);
Porto, 1992, n.º 19 (título: *Dante e Virgílio*);
Porto, 1996, n.º 214 (título: *Dante e Virgílio*), reprod. a cor, p. 207;
Porto, 2022, n.º 76 (título: *Dante e Virgílio*), reprod. a cor, p. 124.

BIBLIOGRAFIA:

Museu Nacional Soares dos Reis, *Pintura portuguesa 1850–1950* (catálogo), Porto: Instituto Português de Museus/MNSR, p. 207, reprod. a cor;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 427;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 93.

OBSERVAÇÕES:

O título adota o do catálogo da exposição de 1936 onde esta obra terá sido exibida. A proposta de datação admite que os estudos de temática religiosa foram realizados em ambiente escolar, eventualmente na Académie Julian. A palavra *ainée* significa "mais velha" em francês e é provável que tenha sido um recurso usado por Aurélia de Souza para se distinguir da sua irmã mais nova junto dos professores da Académie Julian.

Integra a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906, incorporada no MNSR em 1932.

332. *Jesus benit les enfants / Deixai vir a mim os pequeninos...* 1899–1901

Óleo sobre tela, 33,5 × 41 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a s*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 240 Pin (título: *Deixai vir a mim as criancinhas*)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, *Souza ainée*;
Na grade, *Deixai vir a mim os pequeninos*;
A lápis vermelho, na grade, *240*;
A lápis azul, na grade, *19*;
Etiqueta da exposição de 1936 – n.º 237.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1902 (título: *Jesus benit les enfants*);
Porto, 1936, n.º 237 (título: *Deixai vir a mim os pequeninos...*).

BIBLIOGRAFIA:

"Chronica da semana: Mulheres II", in *Jornal de Notícias*, vol. 15.º anno, n.º 69, 22 de março de 1902, p. 5;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 427;
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 107.



OBSERVAÇÕES:

O primeiro título adota o do catálogo da exposição de 1902, atribuído pela autora. Manteve-se também, por facilidade de identificação da obra, o título com que foi exibida na exposição de 1936. A proposta de datação admite que os estudos de temática religiosa foram realizados em ambiente escolar, eventualmente na Académie Julian.

A palavra *ainée* significa "mais velha" em francês e é provável que tenha sido um recurso usado por Aurélia de Souza para se se distinguir da sua irmã mais nova junto dos professores da Académie Julian.

Esta obra integra a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906 (Aguiar, vol. 2, p. 83), incorporada no MNSR em 1932.

"O seu quadro *Jesus benit les enfants* é uma excellente promessa de bellas obras futuras. N'um valle, que partindo da suave collina vem desembocar no primeiro plano da têla, um monte de mulheres esfrangalhadas, estendem para Jesus os seus filhos, andrajosos. Os corpos anasformosam-se na mesma cor, symbolisando a harmonia d'aquellas mães padecendo a mesma Dôr. Não se vêem as figuras, a terra é roxa, como uma amargura macerada.
E Jesus asperge com o olhar, com as mãos diaphanas, com a túnica resplandecências alva, que banham a multidão posternada e se projectam pela côr mirrada da terra até irem reflectir-se no céo, lá longe, no fundo onde por detraz da collinamartyr uma aurora de paz e de esperança aponta. Como no symbolo essa resplandecencia, esse quadro é para a pintora o despontar da sua glória." (Aguiar, vol. 2, p. 107, citando o artigo do *Jornal de Notícias* de 22 de março de 1902).

Segundo Maria João Lello Ortigão de Oliveira e Raquel Henriques da Silva, o Cristo de *Deixai vir a mim os pequeninos* é muito próximo de um raro registo de pintura mitológica, *Dante e Virgílio* (Oliveira, 2006, p. 521; Silva, 2016, pp. 85–86). Relativamente à proximidade de ambas as telas, Raquel Henriques da Silva acrescenta: "Pelo carácter esboçado dos corpos e dos rostos e pela luz metafísica, estão próximos também da Maria de *Visitação*" (2016, p. 86).

Segundo Maria Aguiar, a representação do Cristo é muito semelhante ao desenho realizado por Sofia Martins de Souza, *Estudo de composição – Jesus curando*.





Sofia Martins de Souza, *Estudo de composição – Jesus curando*
Museu da FBAUP n.º inv. 98.1.270

333. *Cristo ressuscitando a filha de Jairo (composição)* 1899–1901



Óleo sobre tela, 31,6 × 39,3 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 50 e 1973 – n.º 61 (2 vezes);
Etiqueta manuscrita colada na moldura, *Pertence a Maria Emília Ribeiro Graça*;
Outras inscrições, *Maria Helena Caiado de Sousa 50*; *44*; *54*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa;
1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 50 (título: *Cristo ressuscitando a filha de Jairo (composição)*);
Porto, 1973, n.º 6 (título: *Cristo ressuscitando a filha de Jairo*).

BIBLIOGRAFIA:

Costa, 1936, reprod. a p. b., p. 48;
Oliveira, 2006, reprod. a p. b., p. 426.



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936. Reprodução digital a partir de negativo de película original.
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0048

OBSERVAÇÕES:

Sob a assinatura *a Souza* é visível uma outra: *aurélia souza*.

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida. A proposta de datação admite que os estudos de temática religiosa foram realizados em ambiente escolar, eventualmente na Académie Julian.

Segundo Raquel Henriques da Silva: "(...) o Cristo destas duas notáveis pinturas (das melhores realizadas por um artista português dentro desta temática)" — trata-se da tela *Deixai vir a mim...* e *Cristo ressuscitando a filha de Jairo* — é o Cristo fraterno, atento a gente simples e anónima e que ama especialmente as crianças" (Silva, 2016, p. 86).

334. *Santas mulheres – Estudo bíblico*
1899–1901



Carvão e pastel branco (ou giz) sobre papel, 30,7 × 38,5 cm
Ass. no canto superior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 875 Pin (título: *Cristo morto* (?))

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 246 (?) (título: *Estudo bíblico (desenho)*);
Porto, 2016, n.º 37 (título: *Santas Mulheres – Estudo bíblico*);
Porto, 2022, n.º 73 (título: *Cristo morto e as santas mulheres*), reprod. a cor, p. 121.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a p. b., p. 429.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto adota o que foi usado por Maria João Lello Ortigão de Oliveira na monografia sobre a artista pela adequação iconográfica ao episódio representado. Embora tecnicamente se trate de um "desenho", a equipa autoral deste catálogo decidiu integrá-lo na secção de pintura, tendo em conta os seus valores plásticos e a sua plena afinidade com as pinturas de temática religiosa.

A datação proposta baseia-se nos limites cronológicos da estadia em Paris e assume que foi realizada no âmbito das atividades escolares da Académie Julian.

Integra a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906, incorporada no MNSR em 1932.

335. *Diógenes*
1899–1901



Carvão e giz sobre papel, 31,4 × 38,8 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *a Souza*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 874 Pin (título: *Diógenes*)

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 245 (título: *Diógenes (Desenho)*);
Porto, 2016, n.º 36 (título: *Filósofo (Diógenes)*);
Porto, 2022, n.º 75 (título: *Filósofo (Diógenes)*), reprod., p. 123.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod., p. 429;
Duarte, 2010, reprod., p. 70.

OBSERVAÇÕES:

Embora tecnicamente se trate de um "desenho", a equipa autoral deste catálogo decidiu integrá-lo na secção de pintura, tendo em conta os seus valores plásticos e a sua plena afinidade com as pinturas de temática religiosa.

O título adota o que consta no inventário do MNSR, eventualmente atribuído pela pintora quando da oferta que Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906 (Aguiar, vol. 2, p. 83) incorporada no MNSR em 1932.

A datação proposta baseia-se nos limites cronológicos da estadia em Paris e assume que foi realizada no âmbito das atividades escolares da Académie Julian.

336. *Daniel na Cova dos Leões*
1897–1901



Carvão e pastel branco sobre papel, 40,8 × 28,5 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a p. b., p. 429.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 2022, n.º 74 (título: *Daniel na Cova dos Leões*), reprod., p. 122.

OBSERVAÇÕES:

Embora tecnicamente se trate de um "desenho", a equipa autoral deste catálogo decidiu integrá-lo na secção de pintura, tendo em conta os seus valores plásticos e a sua plena afinidade com as pinturas de temática religiosa. A datação proposta sugere que se trata de uma obra realizada no período de formação, na Academia Portuense de Belas-Artes ou na Académie Julian, em Paris.

337. *Conjunto de cinco desenhos de temas bíblicos*

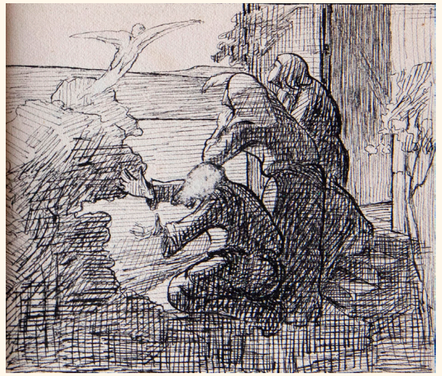
Conjunto de cinco desenhos em folhas soltas, de dimensões idênticas, que têm em comum o tema (do Novo Testamento), o material e a técnica, sugerindo eventualmente o propósito de os publicar como ilustrações ou como matrizes para gravura. No entanto, parece que nenhumas destas hipóteses se concretizou. Mesmo assim, percebe-se uma evidente sugestão de conjunto, sublinhada ainda pela marcação de esquadrias de enquadramento que sugerem "molduras". Por isso, a equipa autoral deste catálogo decidiu tratá-los como um conjunto, embora inventariando cada um dos desenhos. Os títulos são da responsabilidade da mesma equipa e procuram detetar os temas tratados, habituais nos cursos de Pintura Histórica.

338.1 *Duas figuras (Abel e Caim?)*



Desenho a tinta sobre papel, 9 × 12 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

338.2 *Aparição*



Desenho a tinta sobre papel, 7,5 × 9,7 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

338.3 *Adoração dos pastores*



Desenho a tinta sobre papel, 6,8 × 8,9 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

338.4 *Deixai vir a mim os pequeninos...*



Desenho a tinta sobre papel, 7,5 × 9,7 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

338.5 *Mulheres ao pé da cruz*



Desenho a tinta sobre papel, 9,5 × 6,8 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

338. *Tombeau fermé à la douleur / A Dor (composição) – Paris* a. 1902



Óleo sobre tela, 80,5 × 64,2 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *aurélia Sousa*
N. dat.
Coleção Carlos Dias

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, inscrição a lápis no tramo superior da grade, *R N.º 3255.*

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Souza; depois Coleção Sidónio Paes.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1902 (título: *Tombeau fermé à la douleur*);
Porto, 1936, n.º 57 (título: *A Dor (composição) – Paris*);
Porto, 2022, n.º 70 (título: *Tombeau fermé à la douleur; A Dor (Composição)*), reprod. a cor, p. 118;

BIBLIOGRAFIA:

"Chronica da semana: Mulheres II", in *Jornal de Notícias,* 22 de março de 1902;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 421.

OBSERVAÇÕES:

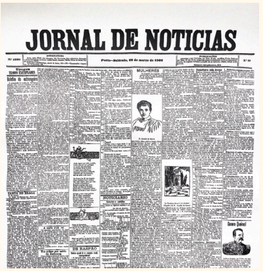
O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1902, onde esta obra foi exibida. Manteve-se também, como segundo título, o que foi atribuído na exposição de 1936. A pintora assina esta obra duas vezes, de forma quase sobreposta.

"Inexoravelmente, no fundo da têla como no fundo da vida, as grades d'um tumulo retêm a escuridão; dois cyprestes, esguios como lanças despedem o seu suspiro verde para um céo acarvoado, onde um oásis azul emerge; e no tôpo d'uma escarpa, dôrso para o tumulo, uma figura de mulher, anguiforme, negra e hirta, deixa cair os braços, desesperadamente. O rosto pende, e de aquella mancha estirada da Dôr, toda submersa em sombra, apenas a brancura ossea dos braços — cançados de bater ao portão do tumulo, de ter sacudido os gradões —, flutua trazendo à flor do luto e da amargura o gesto exangue do desalento.

É uma *esquisse*, *Le tombeau fermé à la Douleur*, notavel por ser talvez a primeira vez que o pincel d'uma pintora portugueza encontra outro assumpto que não a fatal jarra de flores e se arroja a uma concepção symbolista. E, todavia, a senhora D. Aurélia de Souza, consegue dar-nos com as côres da sua paleta não só a carne da flor mas o perfume, a alma". ("Chronica da semana: Mulheres II", in *Jornal de Noticias,* 22 março de 1902, cit. por Aguiar, 2012, p. 71)



Aspeto da Exposição de Homenagem Póstuma (...), 1936, pormenor.
Reprodução digital a partir de negativo de película original.
CMP/MdP – CMOS, cota NGP_0003



"Chronica da semana: Mulheres II", in *Jornal de Notícias,* 22 de março de 1902

339. *Poente / Paisagem com ciprestes e uma lápide*



Óleo sobre cartão, 20,5 × 15,5 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Graziela Veiga Ramalho Ortigão;
1973 – Coleção Manuel da Fonseca Figueiredo.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 151 (título: *Poente*);
Porto, 1973, n.º 135 (título: *Poente*).

OBSERVAÇÕES:

O primeiro título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida. O segundo título, da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo, é descritivo e visa facilitar o reconhecimento do motivo. A presença da lápide no primeiro plano e a atmosfera romântica da paisagem justificam a inserção desta obra na presente secção do CR.

340. *Santinha D'Arrifana – Arrifana Feira* a. 1912





Bilhete postal
Santinha d'Arrifana, Quadro de Aurélia de Souza na Matriz de Arrifana – Feira
Union Postale Universelle
Portugal
c. 1912
9,1 × 14,3 cm

Óleo sobre tela, 44 × 55 cm
Ass. *aS* no canto inferior direito e, no verso, de novo *aS*, no sentido inverso ao da pintura.
N. dat.
Fábrica da Igreja Paroquial de Santa Maria de Arrifana

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Abade Rufino Pinto d´Almeida.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 253 (título: *Santinha d'Arrifana – Arrifana-Feira*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra foi exibida.

A obra foi reprod. a preto e branco num postal cerca de 1912. A imagem é acompanhada por um texto escrito na frente que conta a história da *Santinha*:

> *Santinha D'Arrifana*
> *Quadro de Aurélia de Souza Na Matriz de Arrifana – Feira*
> "Refere uma antiga lenda que a Santa, quando creança, éra pastora dos gados de seus paes; a cujos mandados obedecia leda, para cumprir os seus encargos de pegureira; pois mal chegava às pastagens, cravava no chão a roca que levava, dizendo: 'Minha roca, via o meu gado, que eu vou rezar.' E a roca apascentava o rebanho emquanto a Santinha subia ao Burgo, entrava na Egreja e orava forvorosamente."

341. *Paisagem com caminhante*



Óleo sobre tela, 48 × 36,3 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *aurélia Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta pequena, retangular, com o n.º *8*;
Etiqueta recente, retangular, com a inscrição *cf.*

OBSERVAÇÕES:

Embora não haja coincidência de propósitos entre esta obra e o CR n.º 326, e a falta de informação sobre a *Santinha D'Arrifana* torne impossível qualquer comparação, a singularidade desta paisagem com uma figurinha solitária, que parece sugerir uma peregrina, bem como a construção da atmosfera de conto de fadas ou lenda, revelam alguma sintonia com a imagem da pastorinha D'Arrifana.





342. *Na fonte*



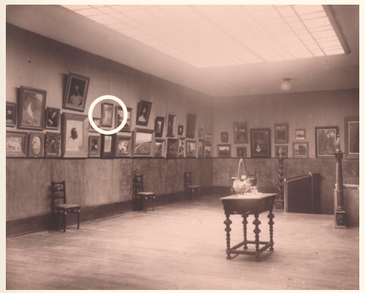
Óleo sobre papel, 43 × 30,8 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936 (?), n.º ? (título?).

OBSERVAÇÕES:

Embora não tenham sido encontrados registos ou etiquetas das exposições no verso da tela ou na respetiva moldura, admite-se que se trate da obra exibida em 1936, com base na fotografia da exposição desse ano. O título proposto, da responsabilidade da equipa autoral deste catálogo, admite que tenha havido, por parte da pintora, a intenção de evocar a Judeia do Novo Testamento.



Aspeto da Exposição de Homenagem Póstuma (...), 1936.
Reprodução digital a partir de negativo de película original .
CMP/MdC - CMOS, cota NGP.0003

AURÉLIA DE SOUZA

MITOS E TEMAS RELIGIOSOS

Fantasias

343. *Família de Coelhos*
História de Coelhos
(a. 1909)



Óleo sobre tela, constituindo um biombo em tríptico
142,5 × 177 cm (total), 102 × 52 cm
(cada painel) (1909?)
Ass. no canto inferior esquerdo da primeira
pintura: *a Sousa*
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.31.0106

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1992/1993, n.º 20 (título: *História de Coelhos*);
Porto, 1996, Casa Marta Ortigão, n.º 1
(título: *Biombo pintado*);
Porto, 2016, n.º 77 (título: *História de coelhos*),
reprod. a cor, p. 219.

BIBLIOGRAFIA:

Silva, 1992, reprod. a cor, p. 87;
Oliveira, 2006, reprod. a cor, p. 436;
Duarte, 2010, reprod. a cor, p. 73.

OBSERVAÇÕES:

A datação proposta baseia-se num postal datado de 11 de novembro de 1909 em que é feita menção à oferta do biombo às sobrinhas Ortigão Sampaio (Oliveira: 529).

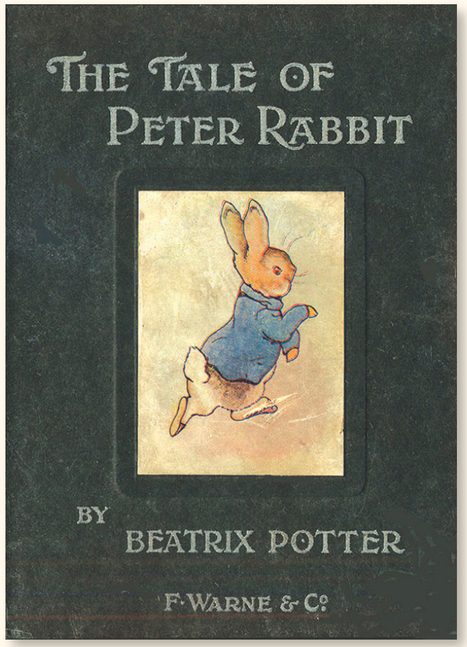
Como referem as investigadoras Duarte e Vasconcelos: "Aurélia ilustrou um biombo tríptico para as sobrinhas Ortigão Sampaio, de seu título *História de coelhos* (c. 1909)" (Duarte: p. 73); "Há um biombo que Aurélia pintou para o quarto das suas sobrinhas quando ainda crianças partilhavam espaços" (Vasconcelos: p. 70).

Admite-se que este biombo possa ter sido inspirado no livro *Histórias de Pedro Coelho*, escrito e ilustrado por Beatrix Potter, livro que descreve as peripécias do jovem coelho Pedro, maroto e desobediente (*Guia de Coleções*, CMOS, 2018, p. 70).

A obra de Beatrix Potter (1866–1943), que escreveu e ilustrou, foi publicada em 1902.



Beatrix Potter (1866–1943) em 1913



The Tale of Peter Rabbit de Beatrix Potter; capa da 1.ª edição (1902). Disponível em: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=42211644

Aurélia de Souza e Beatrix Potter tinham em comum a idade, a capacidade de observação de pormenores e a paixão pela natureza, que se revelavam na forma como animais e plantas ganhavam alma nos desenhos e pinturas que faziam (*Guia de Coleções*, CMOS, 2018, p. 70).

Mas vale a pena pensar noutra pista facultada por um colecionador privado, descendente da família, que possui um livro das fábulas de Esopo ilustrado por Edwin Noble, oferecido pela pintora à sua prima Maria Helena da Rocha Caiado de Souza no dia 24 de dezembro de 1916 (uma prenda de Natal para a prima que, na altura, tinha 16 anos).

O livro, ilustrado por Edwin Noble, foi editado cerca de 1910 (Londres: Raphael Tuck & Sons Ltd., sem data) e continha 12 ilustrações de página inteira.



As características plásticas das personagens (o próprio coelho integrado numa paisagem bucólica, reproduzido na capa do livro ilustrado por Noble) revelam também a afinidade com as imagens do biombo. Da mesma forma, a imagem do coelho (ver revista *Imparcial*, de Aurélia) encaixa-se mais no conceito das fábulas do que numa história para crianças (de Potter).

Sem poder afirmar, com certeza, alguma ligação direta às duas possíveis fontes de inspiração, ambas as hipóteses podem ser consideradas.

Fotografia da contracapa do livro de *Æsop's Fables* com inscrição feita pela mão da pintora: "Off.ª Tua Tia Aurelia 24 XII 16" Coleção particular

AURÉLIA DE SOUZA

08

ACADEMIAS

Reúne-se, nesta secção, um conjunto de obras que têm em comum o facto de terem sido realizadas em ambiente escolar, na Academia Portuense de Belas-Artes ou em Paris, na Académie Julian. O título *Academias* assume o carácter de trabalhos escolares que foram, maioritariamente, sujeitos a avaliação e, no caso da APBA, algumas vezes a classificação.

Embora seja apenas uma parcela dos trabalhos realizados pela diligente e empenhadíssima aluna que Aurélia foi, estes permitem compreender algumas componentes do seu currículo escolar, nomeadamente a importância dos exercícios centrados na figura humana, que incluem, nos núcleos mais antigos, desenhos de estátua.

Neste caso, a equipa autoral do catálogo contou com o apoio erudito e rigorosíssimo de Rui Morais que exemplifica a importância de documentar os trabalhos académicos, em relação à preponderância de temas mitológicos e às variantes das suas iconografias. Por este meio, será possível compreender melhor e interpretar as coleções de escultura que eram postas à disposição de professores e alunos.

No que se relaciona com os estudos de figura humana tirados do natural (ou seja, realizados sobre modelo), estes são quase todos excelentes em termos de qualidade plástica. De facto, neste domínio como noutros, as superiores capacidades da artista parecem estar claramente adquiridas quando entra na APBA, onde exercitou e expôs, mas onde não terá aprendido nada de substancial.

Mas o caso mais interessante desta secção diz respeito aos estudos de modelos nus. A datação de alguns desenhos (CR n.º 359 e n.º 360) prova que as alunas (ou algumas alunas) tiveram acesso a modelos nus, embora a investigação sobre os regulamentos da APBA e as práticas escolares nesta matéria (que não julgamos suficientemente desenvolvidos) sugiram o contrário.

Mas há pelo menos um caso que interrompe a *prova* — suportada pela inequívoca datação — de que Aurélia e Sofia desenharam e pintaram *nus* na APBA: trata-se da estranha situação de CR n.º 361, cuja interpretação definitiva não é possível, como se assume na respetiva ficha de obra.

Na Académie Julian, os nus que foram possíveis catalogar atingem um número expressivo e alguns deles são, pela primeira vez, revelados num contexto preciso que deve ser aqui descrito: existe, no MNSR, um conjunto de pinturas registado no inventário sob o n.º 843, com a descrição "Académias (figuras de estudo do Nu. São 43 telas e esbocetos)". Trata-se de trabalhos académicos de diversos autores, na sua maioria insuficientemente identificados (apenas 13 apresentam assinatura). Três deles são datados, o que nos permite perceber que o conjunto cobre um período que vai de meados do século XIX a, pelo menos, 1920. Trinta e quatro destes trabalhos são estudos de modelo nu, dos quais apenas seis representam modelos femininos.

Esse registo de inventário identifica as obras como oriundas da Academia Portuense de Belas-Artes e com a genérica indicação temporal de "Fundo Antigo do Museu", usada para designar todo o acervo do museu incorporado antes de 1932, data em que este se autonomiza da APBA e em que se procede à separação dos espólios das duas instituições (sendo o inventário concluído e assinado em 1933).

As assinaturas patentes nestas obras são de A. Queiroz (?), António J. Júnior (?), Francisco José de Rezende, Sousa Pinto, Acácio Lino e Heitor Cramez. Uma está assinada *a Souza* com a caligrafia de Aurélia de Souza (CR n.º 363) e três estão assinadas *Souza* no verso, com o que parece ser essa mesma caligrafia (CR n.º 365, n.º 366, n.º 367). Uma outra academia com a mesma assinatura (*Souza*), aposta no verso, é registada no inventário com o n.º 864 (CR n.º 368) e a indicação de ser da autoria de Aurélia de Souza, mas com um ponto de interrogação.

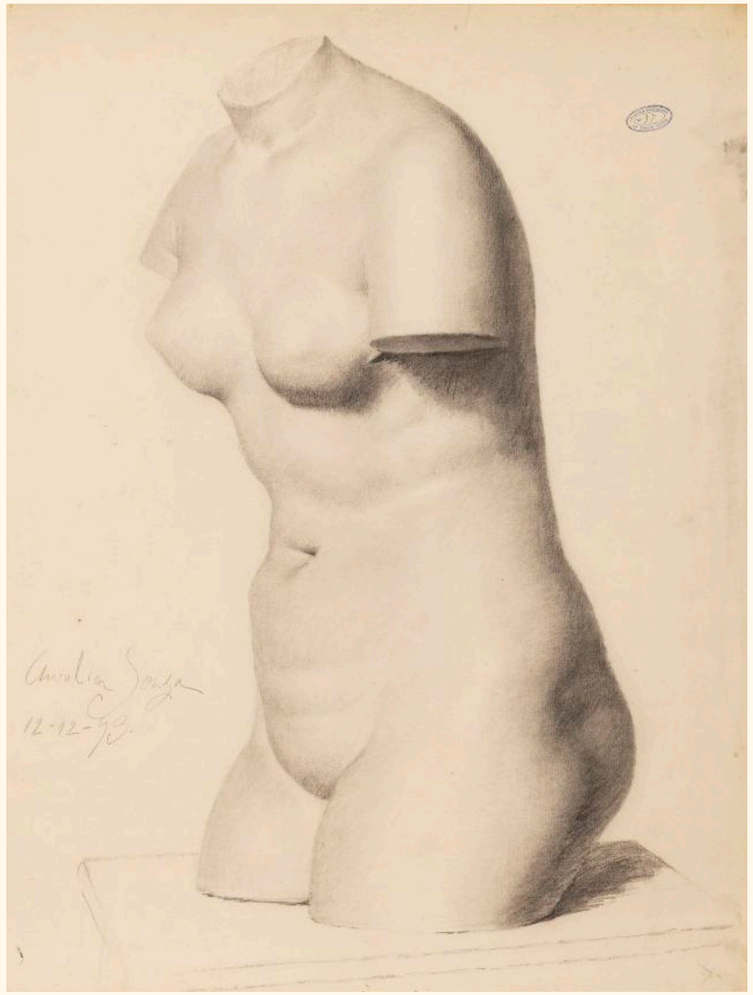
O registo de inventário não especifica o modo ou a data em que estas pinturas foram originalmente integradas, não permitindo saber se, na totalidade ou em parte, faziam parte da doação efetuada em 1906 pelas irmãs Souza à APBA.

Apesar da necessidade de estudos de desenvolvimento, a equipa autoral deste catálogo decidiu considerar que as quatro pinturas a óleo acima referenciadas são obras de Aurélia de Souza realizadas em Paris na Académie Julian, dando continuidade às análises realizadas por Maria Aguiar em relação a três delas (CR n.º 365, n.º 367, n.º 368).

No entanto, antes de Maria Aguiar e do trabalho agora mais ampliado realizado no MNSR (ainda por concluir) há prova de que pelo menos Joaquim Lopes, pintor e professor de pintura na Escola de Belas-Artes do Porto, conhecia estes nus académicos. De facto, ele publicou em 1939, na revista *Ocidente*, um artigo que enaltece o "alto espírito e uma invulgar organização de pintora", destacando, por exemplo, "os seus estudos do nu realizados em Paris e hoje guardados no depósito do Museu Nacional de Soares dos Reis". Na sua opinião, "revelam uma espontaneidade, um vigor do desenho e colorido que nós não vemos em idênticas provas até então realizadas" (ver, para contexto e desenvolvimento, o artigo "Fortuna Crítica").

Uma última prevenção em relação à secção *Academias*: algumas obras realizadas em contexto escolar integram a secção *Retratos* e outras a secção *Mitos e Temas Religiosos*, neste caso quase na totalidade realizadas na Académie Julian. Estas opções metodológicas relacionam-se com a valorização que a equipa autoral do presente catálogo resolveu fazer para enfatizar a liberdade com que Aurélia concretizou os programas escolares, adotando a sua obrigatoriedade à sua pesquisa pessoal.

344. *Desenho de cópia de gesso de torso feminino / Torso de Vénus do Cnido (?)* 1893



Carvão sobre papel, 62,7 x 47,5 cm
Ass. e dat. no lado inferior esquerdo: *aurélia Souza 12-12-93*
FBAUP n.º inv.23.DES.1783

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, *230 1-93-94*;
No centro, carimbo da Academia Portuense de Belas-Artes com o n.º *37*.

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionado por Marques dos Santos Leilões em dezembro de 2023, sendo n.º 829 do respetivo catálogo.

Torso de Vénus
Época Helenística.

A escultura representa um *Torso de Vénus* cujo original está no *British Museum*.

A deusa está integralmente nua e, pelo estilo e proporção, recorda a famosa Vénus de Cnidos de Praxíteles. Como no exemplar londrino, falta a cabeça, o colo, os braços a partir da metade superior e as pernas a partir do meio das coxas.

Rui Morais

345. *Estudo de torso feminino* 1894



Carvão sobre papel, 60 × 44 cm
Ass. e dat. em baixo, à direita: [?] … *20-1-94*
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Carimbo da Academia Portuense das Belas-Artes, *37*.

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada pela Leiloeira Serralves em novembro de 2011, lote n.º 533, reprod. no respetivo catálogo.

OBSERVAÇÕES:

Admite-se que este desenho, assinado e datado, tenha sido selecionado para a *Exposição de Trabalhos Escolares de 1893–1894*. No respetivo catálogo, entre os 24 desenhos expostos por Aurélia, então aluna do 3.º ano do curso de Desenho Histórico, alguns dos títulos adequam-se a este trabalho, mas não foi possível conseguir uma atribuição inequívoca. A assinatura é ilegível na fotografia que permitiu a catalogação desta obra.

Torso de Afrodite

Séc. I a.C.

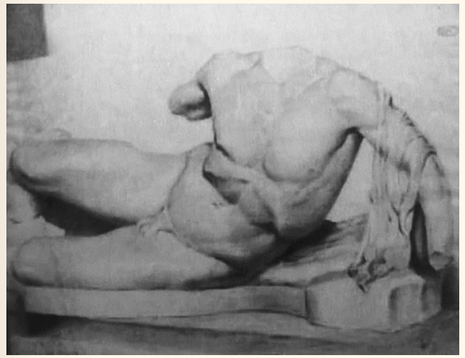
A escultura em mármore data do século I a.C., mas deve corresponder a uma versão romana que copia um original da época helenística, seguindo um estilo próximo ao do escultor Escopas. Tem vindo a ser interpretada como um torso de Psique, mas corresponderá a um torso de Afrodite, em particular a famosa Afrodite de Cnidos.

Este exemplar, atualmente conservado no Museu Arqueológico Nacional, em Nápoles, foi encontrado muito mutilado nas escavações do anfiteatro de Cápua.

Como o conhecido Eros de Téspias, a cabeça está inclinada para baixo. A parte superior da cabeça, os braços e as extremidades inferiores estão ausentes por fratura.

Rui Morais

346. *Estudo de torso masculino* 1893–1896



Carvão sobre papel, 47,5 × 62 cm
Ass. no canto inferior esquerdo (?)
N. dat.
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Carimbo da Academia Portuense de Belas-Artes.

PROVENIÊNCIA:

Em 2011, foi transacionada pela Leiloeira Serralves integrando o lote n.º 687 e reprod. no respetivo catálogo.

OBSERVAÇÕES:

Os limites de datação propostos para este desenho assumem que foi realizado no decurso dos estudos na Academia Portuense de Belas-Artes, especialmente entre 1893 e 1896, quando Aurélia realizou o curso de Desenho Histórico. Não foi possível confirmar a assinatura que existirá, segundo a leiloeira que o transacionou.

Rio Cefiso (rio de Atenas)

c. 440–438 a.C.

A escultura original, em mármore do Monte Pentélico, fazia parte do pedimento ocidental do Pártenon que tinha como tema principal a disputa pela posse da cidade entre Atena e Poséidon, saindo a primeira vitoriosa. A escultura, uma das poucas conservadas deste pedimento, ilustra o rio Cefiso (anteriormente denominado rio Ilisso). Parte destas esculturas — também conhecidas como "Elgin Marbles" — incluindo a divindade fluvial, encontram-se conservadas no British Museum e fazem parte de um grande conjunto de esculturas levadas da Grécia em 1806 por Thomas Bruce, Lord Elgin, à data embaixador do império Otomano.

Rui Morais

347. *Dorso de Vénus de Médici* 1894



Carvão sobre papel, 60,5 × 46,3 cm
Ass. e dat. em baixo, à direita: *aurélia Souza 11-6-94*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Carimbo oval da Academia Portuense de Belas-Artes;
Canto superior direito, a lápis, *S2*;
Canto inferior esquerdo, a lápis vermelho, *V*;
Marca de água na margem direita, *MBM*.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1894 (?), n.º 28 (?) (título: *Dorso de Vénus de Medici, desenho copiado do gesso*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 29 (título: *Vénus do Milo*), reprod. na p. 170.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da *Exposição dos Trabalhos Escolares da APBA relativo aos anos de 1893–1894* (curso de Desenho Histórico), onde esta obra terá sido exibida com o n.º 28.

Vénus de Medici

Séc. II a.C.

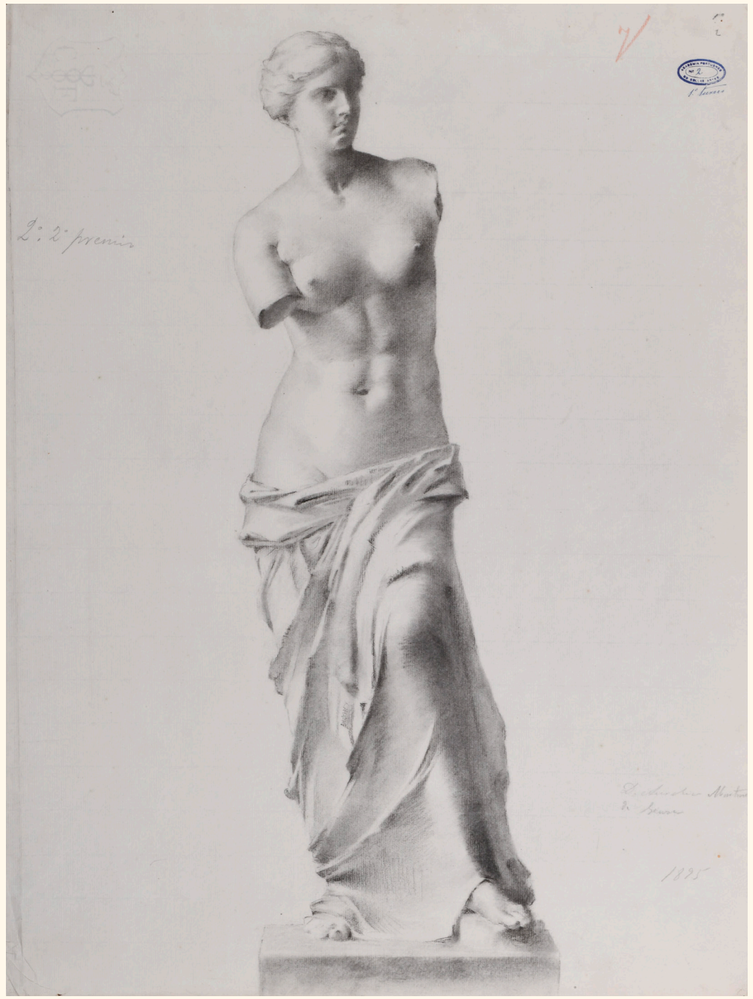
Esta escultura é conhecida como Vénus de Medici e foi encontrada na *Villa* Adriana, em Tivoli. O modelo inspira-se na conhecida escultura de Afrodite de Cnidos de Praxíteles. O original, adquirido por Cosme III de Médicis, foi transferido para Florença em 1678, passando posteriormente para a *Galleria delle Uffizi*.

A deusa está representada de pé, apoiada sobre um golfinho. A nudez está acompanhada por um sentimento de pudor, expressa pela ligeira inclinação do corpo e do rosto inclinado para a esquerda, como se temesse ser observada.

Deve notar-se que, apesar das afinidades com a Afrodite de Cnidos, o estilo desta Vénus é muito diferente e enquadra-se no chamado estilo neoático que esteve em voga nos finais do período helenístico.

Rui Morais

348. *Desenho de Estátua – Vénus de Milo* 1895



Carvão vegetal com apontamentos de *crayon* negro sobre papel, 62,9 × 47,6 cm
N. ass.
N. dat.
FBAUP, n.º inv. 98.1.104

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Na frente, carimbo da Academia Portuense de Belas-Artes, n.º 2;
Parte superior esquerda, 2.º 2.º Prémio;
Parte inferior direita, *D. Amélia* [sic] *Martins de Sousa*;
No verso, *Concurso/1895/Firmino.*

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1895, n.º 98 (título: *Desenho de Estátua – Vénus de Milo*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 30 (título: *Desenho de Estátua – Vénus de Milo*), reprod. na p. 170

BIBLIOGRAFIA:

Almeida-Matos, Lúcia (coord.), *Desenho do século XIX*, 2000, reprod. na p. 64.

OBSERVAÇÕES:

Em 1895, Aurélia era aluna do 4.º ano do curso de Desenho Histórico. Esta obra foi uma das duas premiadas e obteve "o segundo segundo prémio" (20$000 reis) no Concurso Anual de Desenho Histórico. Não tendo havido primeiro prémio, "o primeiro segundo prémio" foi ganho por Rodrigo Faria de Castro, aluno do 5.º ano e o "terceiro segundo prémio" por Acácio Lino, que frequentava o 4.º ano, tal como Aurélia.

Vénus de Milo

Cerca de 200 a 150 a.C.

O desenho retrata a famosa Vénus de Milo, uma das mais afamadas esculturas femininas da antiguidade, cujo original, de mármore corolítico, se conserva no Museu do Louvre.

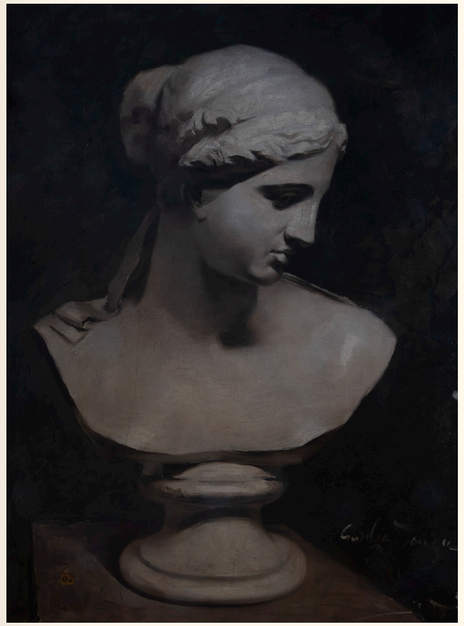
Esta escultura, provavelmente inspirada num modelo mais antigo, transmite-nos um sereno idealismo, muito característico das representações femininas de Praxíteles, ainda que se distinga pela maior fluidez do corpo. Como é característico do período helenístico, o rosto espelha uma certa feminilidade graciosa, mais humana e livre. Este original foi encontrado em abril de 1820 por um agricultor nas proximidades da cidade na ilha de Milos (ou Melos), uma pequena ilha vulcânica situada no arquipélago das Cíclades, no Mar Egeu. A importância da descoberta foi rapidamente dada a conhecer e M. Brest, um agente consular do governo francês que comunicou este achamento a M. Rivière, à data embaixador em Constantinopla. Após várias vicissitudes, este último acabaria por adquiri-la, oferecendo-a ao Rei Luís XVIII, que a envia para o Louvre com a indicação de que fosse exposta tal como foi encontrada, mutilada ao nível dos braços.

Deve realçar-se que não estamos perante uma escultura monolítica pois o suporte usado não o permitiu: num bloco foram esculpidas as pernas (a parte vestida da deusa) e o plinto que a sustenta; noutro, o torso desnudo e a cabeça; por fim, foram adicionados os braços, como sugere o vestígio de um espigão em metal num deles. Assinale-se, ainda, que o pé esquerdo e o que falta do plinto foram trabalhados a partir de outro bloco de mármore.

Como se pode ver no desenho, a deusa está desnuda até às ancas. As pernas estão cobertas com um manto que dá a sensação de admirável transparência, com o rebordo a cair por cima do joelho esquerdo, dobrado, e o pé apoiado num objeto. A deusa inclina suavemente o corpo para a frente e para o lado esquerdo do espectador. Como é característico nas esculturas femininas que representam esta deusa, o rosto possui uma beleza suave e ideal, com o cabelo encaracolado separado em duas mechas, apanhado atrás com uma fita (*tainia*), com três madeixas que lhe caem sobre a nuca.

Rui Morais

349. *Busto de Vénus de pomo* 1897



Óleo sobre tela, 73 × 55,3 cm
Ass. no canto inferior direito: *aurélia Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta impressa, colada na frente, 92.

OBSERVAÇÕES:

Esta pintura de estátua foi uma das provas de exame do 1.º e 2.º ano do curso de Pintura Histórica, com o n.º 92, com o título *Cabeça de Vénus do pomo (exame)*, cópia de gesso.

Busto de Vénus de Arles

Cópia de um original de c. 380–330 a.C., atribuído a Praxíteles.

Este desenho replica um busto de Vénus, concebido em mármore do Monte Himeto, na Ática. O busto original, atualmente no Louvre, foi encontrado em 1651 nas ruínas do Teatro de Arles e foi adquirido pelo conselho municipal daquela cidade, que o ofereceu a Luís XIV em 1684.

Como se pode observar, a cabeça está inclinada de lado, como se a deusa estivesse a dirigir a sua atenção para um objeto que teria na mão esquerda (um espelho, um frasco de perfume (?)); como é recorrente em representações associadas a esta divindade, é possível que, com a mão direita, estivesse a compor o penteado. À semelhança de outras esculturas da antiguidade, a cabeça original foi concebida separadamente.

Rui Morais

350. *Vénus saindo do banho, desenho copiado de gesso*
1894



Carvão e grafite sobre papel, 59,8 × 43,4 cm
Ass. e dat. em baixo, à esquerda: *aurélia Souza 24-10-94*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta colada manuscrita, *n.º 84*;
No canto superior direito, carimbo da Academia Portuense de Belas-Artes, *n.º 24*.

OBSERVAÇÕES:

Este desenho, realizado em ambiente escolar durante a frequência do curso de Desenho Histórico da APBA, poderá ter sido selecionado para uma das exposições dos Trabalhos Escolares. É possível que seja o n.º 39 do *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1893–1894*. Por isso, foi adotado o título ali registado.

Vénus de Fréjus
2.ª metade do séc. V a.C.

Copia uma escultura helenística que replica um original atribuído a Alcâmenes (a famosa Vénus dos Jardins) ou Calímaco.

O original, concebido em mármore de Paros e atualmente no Louvre, foi descoberto em 1650 na cidade de Fréjus, a antiga cidade romana de *Forum Iulli*.

Como se pode apreciar, o desenho ilustra a deusa por detrás, mas, na vista de frente, a divindade cobre-se com uma ampla túnica sem mangas que cobre o ombro esquerdo, deixando a descoberto o seio. O panejamento fino e o forte drapeado deixa transparecer os contornos do peito, da anca e da perna direita, ligeiramente flexionada.

A divindade segura na mão esquerda uma maça e com a direita levanta, por detrás da espalda, um longo manto que se enrola sobre o braço esquerdo. Como é habitual nestas esculturas da deusa, o rosto apresenta um ar de serenidade e o cabelo está concebido com mechas onduladas que se reúnem na nuca.

Rui Morais

351. *Estátua de Vénus saindo do banho, cópia de gesso*
1895



Carvão sobre tela, 59,5 × 45,5 cm
Ass. e dat. em baixo, à direita: *aurélia Souza 9-12-95*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Canto superior direito, manuscrito, *52*;
Carimbo da Academia Portuense de Belas-Artes.

OBSERVAÇÕES:

Este desenho, realizado em ambiente escolar durante a frequência do curso de Desenho Histórico da APBA, poderá ter sido selecionado para uma das exposições dos Trabalhos Escolares. Por isso, o título atribuído pela equipa curatorial deste catálogo, usa a designação do n.º 78 e n.º 79 da lista de trabalhos de Aurélia no *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1896*, p. 8. A datação de 1895 e a verosimilhança do motivo justificam a opção tomada.

Vénus Falconieri
Época Helenística.

Retrata outra Vénus, cujo original, em mármore, se conserva no Museu do Louvre.

A divindade está representada de pé, apenas com a parte inferior do corpo envolto num manto. Este está representado de forma natural e elegante, deixando a descoberto o torso, os braços e os pés. Conhece-se um exemplar desta escultura em bronze, replicada na época romana, atualmente conservada no Museu Nacional de Arqueologia, em Nápoles. Esta representação de Vénus, em particular a sua posição e atitude, é afim a uma outra, conhecida como a *Vénus da Concha*, que se conserva no Museu do Prado, em Madrid.

Rui Morais

352. *Estátua de Mercúrio sentado, cópia de gesso*
1894



Lápis sobre papel, 55 × 44 cm
Ass. e dat. no lado superior direito: *aurélia Souza 22-2-94*
Obra não localizada

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Carimbo da Academia Portuense de Belas-Artes, n.º *52*.

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada por Palácio do Correio Velho Leilões e Antiguidades S. A. em 28 de março de 2022, sendo o n.º 624 do respetivo catálogo.

OBSERVAÇÕES:

Este desenho, realizado em ambiente escolar durante a frequência do curso de Desenho Histórico da APBA, poderá ter sido exibido numa das exposições dos Trabalhos Escolares. Por isso, o título atribuído pela equipa curatorial deste catálogo usa a designação do n.º 69 e n.º 70 da lista de trabalhos de Aurélia no *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1896*, p. 8. Sendo verdade que a datação de 1894 sugeriria a participação no catálogo anterior, ainda assim, a verosimilhança do motivo justifica a opção tomada.

Mercúrio sentado

Cópia romana a partir de um original grego datado do séc. III a.C.

Representa o deus Mercúrio, cujo original, em bronze e pórfiro, se conserva no Museu Arqueológico Nacional, em Nápoles. A escultura foi encontrada em 1758 na famosa *Villa dei Papiri*, nas proximidades da cidade vesuviana de *Herculaneum*.

A divindade está representada na condição de mensageiro de Zeus, sentado numa rocha do Monte Ida, mas muito próximo de iniciar a sua marcha. Como é habitual não lhe faltam os atributos, nomeadamente as asas nos pés, presas por correias (como se se tratasse de sandálias), e o caduceu, apenas conservado por um pequeno fragmento na mão esquerda. O deus está representado nu, dando a sensação de agilidade e movimento. Nesta escultura, deve ainda salientar-se a beleza das proporções, nomeadamente o modelo da cabeça que parece banhada por uma luz ideal e o penteado, ambos replicando os cânones de Lisipo e da sua escola. É assim possível que estejamos perante uma obra eclética concebida em época romana, ainda que inspirada num original atribuível à escola daquele artista, datável de cerca de 250 a.C.

Rui Morais

353. *Estátua de Discóbolo, cópia de gesso (?)* 1895



Técnica não identificada, 61,5 × 47,5 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *aurélia Souza 13-11-95*
Obra não localizada
Fonte: Artprice

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Carimbo da Academia Portuense de Belas-Artes, no canto superior direito;
A lápis vermelho, no canto inferior esquerdo, *V*.

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada pela leiloeira Sotheby's de Lisboa em 2000, sendo o n.º 723 do respetivo catálogo, reprod. na p. 160.

OBSERVAÇÕES:

Este desenho, realizado em ambiente escolar durante a frequência do 5.º **ano** do curso de Desenho Histórico **da** APBA, poderá ter sido exibido numa das exposições dos Trabalhos Escolares. Por isso, o título proposto pela equipa curatorial deste catálogo admite que possa tratar-se de uma das três obras intituladas *Estátua de Discóbolo, cópia de gesso*, registadas com o n.º 71, n.º 72 e n.º 73 no *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1896*, p. 8.

Discóbolo em Repouso

Cópia de um original de finais do séc. V a.C./inícios do séc. IV a.C.

Esta escultura é atribuível a Alcâmenes ou Naukydes (discípulo de Policleto). Foi encontrada num columbário junto à Via Ápia, a cerca de 25 quilómetros de Roma, tendo sido adquirida em 1792 pelo Papa Pio VI para o Vaticano.

Pela sua posição, foi-lhe atribuído o nome de *Discóbolo em Repouso*, distinguindo-a da famosa escultura do *Discóbolo de Míron* que representa o atleta em ação, com um maior desdobramento de planos, captando o momento de pausa entre ter lançado e lançar o disco — o chamado "momento mirónico".

Este exemplar representa um vencedor do Pentatlo, uma modalidade desportiva composta por cinco provas — salto, luta, corrida, arco e disco —, já referida na Ilíada, a propósito dos jogos celebrados nos funerais de Pátroclo e que passou a fazer oficialmente parte dos Jogos Olímpicos a partir de 708 a.C., 68 anos depois dos primeiros jogos que assinalaram o início destas competições, em 776 a.C. No caso presente, o artista escolheu o momento em que o atleta avalia, concentrado, a posição a adotar antes do lançamento. Não surpreende, assim, a posição relaxada do atleta que segura o disco com a mão esquerda e o braço direito fletido com a mão entreaberta. Como é habitual dos atletas vencedores, o desportista coroa a cabeça com um diadema.

Rui Morais

354. *Discóbolo visto de costas (?)*
1895



Carvão sobre papel, 61,4 × 46,5 cm
Ass. e dat. no canto inferior esquerdo: *aurélia Souza*
2-3-95 (4.º anno)
1895
Coleção Maria Manuela Machado Costa

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Carimbo oval da Academia Portuense de Belas-Artes no canto superior direito com o n.º 24 manuscrito (o número repete-se fora do carimbo);
A lápis vermelho, na margem superior, *V*.

OBSERVAÇÕES:

Este desenho, realizado em ambiente escolar durante a frequência do curso de Desenho Histórico da APBA, poderá ter sido exibido numa das exposições dos Trabalhos Escolares. Por isso, o título proposto pela equipa curatorial deste catálogo admite que possa tratar-se do n.º **57 d**o *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1895*, p. 8.

355. *Génio implorando visto de lado, desenho de estátua de gesso (?)*
1894



Carvão sobre papel, 62 × 47,5 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *aurélia Souza 31-10- 94*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Na frente, no canto superior esquerdo, *1-94 a 95*;
No canto superior direito, carimbo manuscrito da Academia Portuense de Belas-Artes, *n.º 24*.

OBSERVAÇÕES:

Este desenho, realizado em ambiente escolar durante a frequência do curso de Desenho Histórico da APBA, poderá ter sido exibido na Exposição dos Trabalhos Escolares. Por isso, o título proposto pela equipa curatorial deste catálogo admite que possa tratar-se do n.º 58 do *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1895*, p. 8.

No quadrante inferior direito, há um outro desenho de menor dimensão, que parece também um desenho de estátua.

Jovem adorador

c. 300 a.C.

A escultura representa um jovem nu com os braços levantados em posição orante, com a perna esquerda ligeiramente fletida. O original, em bronze, datado de c. 300 a.C., está atribuído à escola de Lisipo e conserva-se atualmente em Berlim, no Altes Museum.

Foi encontrada sem braços e sem pernas na ilha de Rodes no final de 1400, durante a construção das muralhas da cidade. Mais tarde, em 1503, foi transferida para Veneza, tendo-lhe sido acrescentada, ainda nessa centúria, a perna esquerda, entretanto recuperada. Esteve na posse de distintos colecionadores, incluindo o Conde Mario Bevilacqua, em Verona, o Duque Vincenzo Gonzaga, em Mântua, a Coleção Real de Carlos I, em Nápoles, e dos Príncipes Eugénio de Saboia e Wenzel de Liechtenstein. Os caminhos e os descaminhos desta escultura perduraram e são conhecidos: foi posteriormente vendida ao rei Frederico II da Prússia em 1747, e, mais tarde, transferida para o Stadtschloss em Berlim. Em 1806, com as invasões francesas, foi transferida para Paris como troféu de guerra e exibida no Musée Napoléon. Após a derrota de Napoleão, esta escultura é de novo devolvida à Prússia, depois da invasão dos Aliados, em 1812. Mais tarde haveria de ser comprada pelo Altes Museum, mas acabaria por ser de novo saqueada pelas autoridades soviéticas e levada para São Petersburgo após a Segunda Guerra Mundial, voltando para Berlim apenas em 1958, juntamente com outras antiguidades, nas quais se inclui o Altar de Pérgamo.

Tem sido sugerido que possa representar Apolo ou Ganimedes, ou mesmo um atleta ou pastor, mas as semelhanças estilísticas com um busto de Demétrio I da Macedónia, conservado em Nápoles, parece sugerir que pode ser atribuída a Teisikrates, neto de Lisipo. Com base numa referência da *História Natural* de Plínio, tem também sido sugerido tratar-se de uma obra atribuída a Boidas, filho de Lisipo, que teria esculpido uma obra alusiva a um jovem orante, *PUER ADORANS*. Apesar da dificuldade de atribuição, o tipo de cabeça, o tratamento do cabelo e as proporções, conferem à obra uma grande elegância, podendo associá-la à escola de Lisipo.

Rui Morais

356. *Estátua de rapaz sentado tirando do pé um espinho* 1894



Carvão sobre papel, 60 × 46 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *aurélia Souza 8-3-94*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Carimbo da Academia Portuense de Belas-Artes, *n.º 37.*

OBSERVAÇÕES:

Este desenho, realizado em ambiente escolar durante a frequência do curso de Desenho Histórico da APBA, poderá ser um estudo para o CR n.º 324.

357. *Estátua de rapaz sentado, tirando do pé um espinho, cópia do gesso*
1895



Carvão sobre papel, 58,5 × 42,5 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *aurélia Souza 3-5-95 (4.º ano)*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto superior direito, carimbo da Academia Portuense de Belas-Artes, *n.º 24*.

OBSERVAÇÕES:

Este desenho, realizado em ambiente escolar durante a frequência do curso de Desenho Histórico da APBA, poderá ser um estudo para o CR n.º 324.

O menino do espinho/Spinario
Época helenística

Esta escultura, proveniente da coleção do Papa Sisto IV e atualmente conservada no Palazzo dei Conservatori, um palácio renascentista localizado na Piazza del Campidoglio em Roma, replica um original em bronze, ilustrando um tema muito em voga na época helenística.

Este exemplar é também conhecido pelo nome de *Spinario* e representa um jovem adolescente nu, com cabelos lassos, sentado numa rocha enquanto retira um espinho que se havia cravado no seu pé esquerdo.

Rui Morais

358. *Estátua de rapaz sentado tirando do pé um espinho, cópia do gesso*
1896



Carvão sobre papel, 59,5 × 45 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *aurélia Souza 27/8 [?]/6*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Carimbo da Academia Portuense de Belas-Artes, *V* (em vermelho);
No canto superior direito a lápis, *n.º 52*.

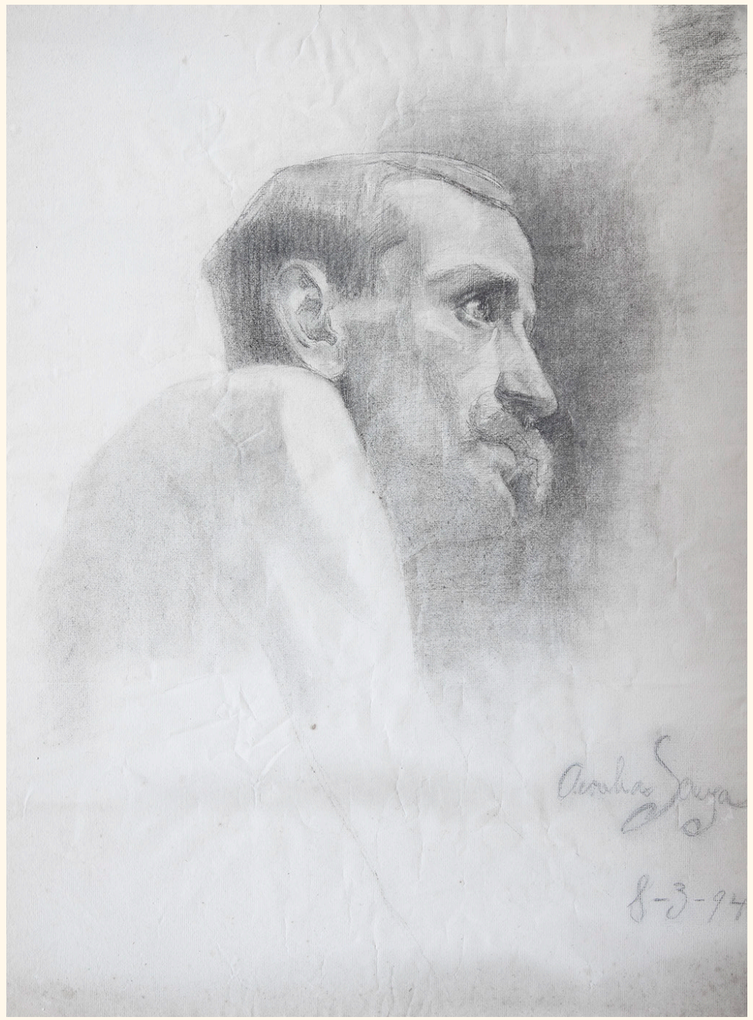
EXPOSIÇÕES:

Porto, 1896, n.º 76 (título: *Estátua de rapaz sentado tirando do pé um espinho*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 27 (título: *Menino a tirar espinho do pé*), reprod. na p. 169.

OBSERVAÇÕES:

Esta obra parece corresponder ao n.º 76 do *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1895 e 1896*. Se assim for, foi prova de exame de frequência nesse ano.

359. *Modelo masculino de perfil* 1894

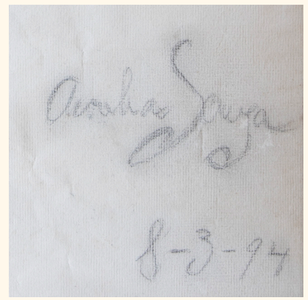


Carvão sobre papel, 60 × 46 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *aurélia Souza 8-3-94*
Coleção Maria Inês Galvão

OBSERVAÇÕES:

A data deste desenho corresponde à frequência do 4.º ano do curso de Desenho Histórico. No respetivo programa e provas de exame, não há menção a *academias*, nem a modelo vivo, apenas "desenhos copiados do natural".

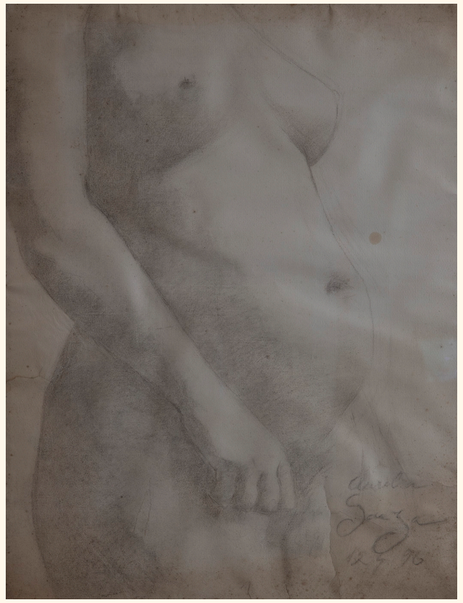
Existe, na FBAUP, um desenho de Sofia Martins de Souza que representa inequivocamente o mesmo modelo, vestindo apenas uma tanga, igual às que eram usadas pelos modelos masculinos que posavam para as alunas na Académie Julian. No entanto, neste caso, quer o desenho de Aurélia, quer o de Sofia (por coincidência do modelo) terão sido realizados na APBA, o que obriga a reavaliar a afirmação generalizada de que as alunas da APBA não dispunham de modelos nus, embora usando tanga, exatamente como acontecia na Académie Julian. Se assim não fosse, ter-se-ia de concluir que a data do desenho, claramente aposta pela artista, seria falsa.





Academia de homem (sentado)
Ass.: Sophia de Souz(a)
Carvão e crayon negro sobre papel
60,9 x 43 cm
Museu da FBAUP, Inv. n.º 98.DES.263

360. *Torso feminino*
1896



Carvão sobre papel, 49,5 × 46 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *aurélia Souza 12-4-96*
Coleção Arq.º Jordão Felgueiras

OBSERVAÇÕES:

Este desenho apresenta informações suficientes sobre o seu lugar de produção: exibindo a assinatura mais usada no período de frequência da Academia Portuense de Belas-Artes e datado do ano em que Aurélia estava inscrita no 4.º ano do curso de Desenho Histórico, tudo indica que foi realizado na mesma Academia e perante a modelo que posa nua para as alunas.

Há registos nas atas da APBA, desde 1880, do pagamento a um modelo feminino, Joaquina Pereira Soares (Matos, 2000, p. 13).

No entanto, todos os estudiosos da história do funcionamento dos cursos da APBA consideram que os modelos femininos não posavam nus, afirmação que parece ser contrariada por este desenho de Aurélia de Souza. Existe, no museu da FBAUP, um desenho de corpo inteiro nu de Sofia Martins de Souza, assinado e não datado, que parece representar a mesma modelo (Matos, 2000, p. 108).

361. *Academia – Modelo masculino sentado*
1896



Carvão sobre papel, 59 × 47 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito*: aurélia Souza 26-2-1896*
Obra não localizada

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada por Marques dos Santos Leilões no Porto, em 24 de março de 2015, sendo o n.º 231 do respetivo catálogo (reprod. na p. 36).

OBSERVAÇÕES:

Aparentemente, este desenho de modelo vivo foi realizado no decurso do ano letivo de 1895–1896, quando Aurélia frequentava o 5.º ano do curso de Desenho Histórico. A ser assim, provaria que, ao contrário do que se tem afirmado, as alunas da APBA dispunham de modelos masculinos, embora sem nu integral, questão que foi abordada na análise de CR n.º 359 e n.º 360.

Este tema precisa de investigação de desenvolvimento. De facto, no *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1896*, p. 7, afirma-se: "O exame final deste ano consistirá numa figura de estudo do modelo vivo, e outro do antigo (...). As pessoas do sexo feminino que frequentarem a Escola de Belas-Artes são obrigadas a todos os estudos e provas exigidas aos alunos, exceto ao modelo vivo nu".

Por outro lado, o modelo representado parece o mesmo que é registado no CR n.º 424.5, integrado num álbum realizado na Académie Julian, o que significaria que a assinatura e datação do desenho em análise, que parecem ter sido apostos pela autora, confundem o momento e o local da sua realização, situação pouco plausível, mas que não foi possível elucidar.



CR n.º 424.5

362. *Academia – Modelo masculino de pé*
1899–1901



Carvão sobre papel, 60 × 45 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção Artur Condé

PROVENIÊNCIA:

Foi transacionada em 2017 pela Leiloeira São Domingos, no Porto, integrando o lote n.º 1120.

OBSERVAÇÕES:

A datação proposta para este desenho baseia-se nos limites cronológicos da estadia em Paris e assume que foi realizado no âmbito das atividades escolares da Académie Julian. A assinatura *a Souza* foi a mais utilizada pela artista neste período.

363. *Academia – Modelo masculino de pé, vista lateral*
1899–1901



Óleo sobre tela, 97 × 77 cm
Ass. no verso, no canto superior esquerdo: *aurelia Souza ainné*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 865 Pin (título: *Academia – modelo masculino*)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto superior esquerdo, *PJ*;
No verso, a carvão, *27.*

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 145.

OBSERVAÇÕES:

Esta obra poderá ter integrado a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906 e que, na sua maioria, foram realizadas em Paris, no âmbito das atividades escolares da Académie Julian. (Aguiar, vol. 2, p. 83).

A palavra *ainée* significa mais velha em francês e é provável que tenha sido um recurso usado por Aurélia de Souza para se identificar junto dos professores da Académie Julian e distinguir-se da sua irmã mais nova.

364. *Academia – Modelo masculino sentado*
1899–1901



Óleo sobre tela, 77,5 × 62,3 cm
Ass. no canto superior direito: *a Souza*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 843.9 Pin (título: *Academia – Figura de velho*)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, carimbo da casa comercial parisiense *Michel Chabod.*

BIBLIOGRAFIA:

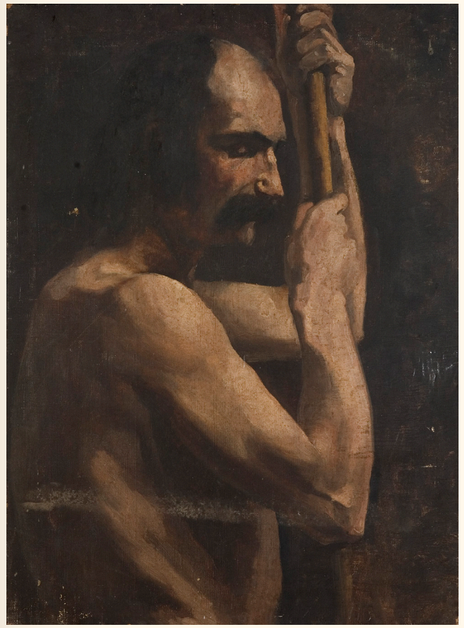
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 131.

OBSERVAÇÕES:

A datação proposta baseia-se nos limites cronológicos da estadia em Paris e assume que foi realizada no âmbito das atividades escolares da Académie Julian.

Esta obra poderá ter integrado a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906, incorporada no MNSR em 1932.

365. *Academia – Modelo masculino de perfil (busto)*
1899–1901



Óleo sobre tela, 69,5 × 50,4 cm
Ass. no verso da tela, a carvão: *Souza*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 843.20 Pin (título: *Academia – modelo masculino*)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, carimbo da casa comercial parisiense *Michel Chabod.*

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 133.

OBSERVAÇÕES:

A assinatura *Souza*, aposta no verso desta pintura, é assumida como autêntica pela equipa autoral deste catálogo. Foi tida em conta a verosimilhança da caligrafia, muito característica da pintora, e a pertença da obra a um conjunto coerente de academias de nus masculinos e femininos que terão sido realizados na Académie Julian, a maioria dos quais pertence hoje ao MNSR.

Esta obra poderá ter integrado a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906 e que, na sua maioria, foram realizadas em Paris, no âmbito das atividades escolares da Académie Julian (Aguiar, vol. 2, p. 83).

O modelo representado parece ser o mesmo registado no CR n.º 424.26.

366. *Academia – modelo masculino sentado*



Óleo sobre tela, 98,5 × 80 cm
Ass. no verso, no quadrante superior à direita: *Souza*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 843.7 Pin (título: *Academia – modelo masculino*)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

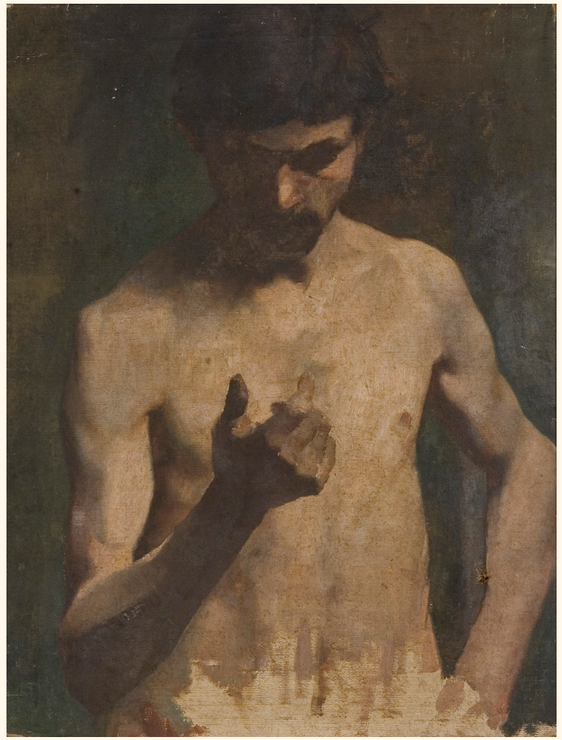
No canto superior direito, a tinta branca, *PH*.

OBSERVAÇÕES:

A assinatura *Souza*, aposta no verso desta pintura, é assumida como autêntica pela equipa autoral deste catálogo. Foi tida em conta a verosimilhança da caligrafia, muito característica da pintora, e a pertença da obra a um conjunto coerente de *academias* de nus masculinos e femininos que terão sido realizados na Académie Julian, a maioria dos quais pertence hoje ao MNSR.

Esta obra poderá ter integrado a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906 (Aguiar, vol. 2, p. 83).

367. *Academia – Modelo masculino de frente (busto)* 1899–1901



Óleo sobre tela, 68,4 × 51,2 cm
Ass. no verso: *Souza*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 843.24 Pin (título: *Academia – modelo masculino*)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso da tela, a inscrição a giz branco, *2*.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 137.

OBSERVAÇÕES:

A assinatura *Souza*, aposta no verso desta pintura, é assumida como autêntica pela equipa autoral deste catálogo. Foi tida em conta a verosimilhança da caligrafia, muito característica da pintora, e a pertença da obra a um conjunto coerente de *academias* de nus masculinos e femininos que terão sido realizados na Académie Julian, a maioria dos quais pertence hoje ao MNSR.

Esta obra poderá ter integrado a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906 (Aguiar, vol. 2, p. 83).

368. *Academia – Modelo masculino sentado*
1899–1901



Óleo sobre tela, 98,2 × 78,8 cm
Ass. no verso da tela, a carvão: *Souza*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 864 Pin (título: *Academia – modelo masculino*)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto superior esquerdo, a tinta branca, *PH*;
No verso, o carimbo da marca da casa comercial *Michel Chabod;*
Etiqueta da exposição de 1973 – n.º 116.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 141.

OBSERVAÇÕES:

A assinatura *Souza*, aposta no verso desta pintura, é assumida como autêntica pela equipa autoral deste catálogo. Foi tida em conta a verosimilhança da caligrafia, muito característica da pintora, e a pertença da obra a um conjunto coerente de academias de nus masculinos e femininos que terão sido realizados na Académie Julian, a maioria dos quais pertence hoje ao MNSR.

Esta obra integra a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906 (Aguiar, vol. 2, p. 83).

369. *Academia – Busto masculino de frente*
1899–1901



Óleo sobre tela, 52 × 43 cm
Ass. no canto superior direito: *a de Souza*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 861 Pin (título: *Academia – modelo masculino*)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1936 – n.º 244;
Inscrição na grade, a lápis vermelho, (2 vezes) *114*;
A grafite, *3012*.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 244 (título: *Cabeça de estudo (óleo)*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 134 (título: *Estudo académico masculino*), reprod. na p. 278.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, reprod. a cor, p. 149.

OBSERVAÇÕES:

O modelo parece ser o mesmo do desenho CR n.º 424.8.

A datação proposta baseia-se nos limites cronológicos da estadia em Paris e assume que foi realizada no âmbito das atividades escolares da Académie Julian.

Esta obra poderá ter integrado a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906, incorporada no MNSR em 1932.



CR n.º 424.8

370. *Academia – Cabeça masculina em vista lateral* 1899–1901



Óleo sobre tela, 34,9 × 38 cm
Ass. no canto superior direito: *a de Souza*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 707 Pin (título: *Cabeça – estudo*)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 243 e de 1973 – n.º 109.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Armando Couto.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 243 (título: *Cabeça de estudo*).

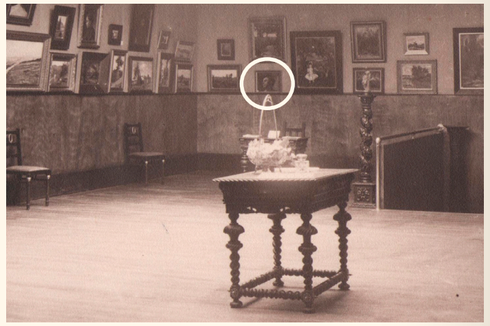
BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 147.

OBSERVAÇÕES:

A datação proposta baseia-se nos limites cronológicos da estadia em Paris e assume que foi realizada no âmbito das atividades escolares da Académie Julian. A assinatura *a Souza* foi a mais utilizada pela artista neste período.

Esta obra terá sido integrada na oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906, incorporada no MNSR em 1932.



Aspeto da Exposição de Homenagem Póstuma (...), 1936, pormenor.
Reprodução digital a partir de negativo de película original
CMP/MdP – CMOS, cota FTG.0408

371. *Academia – Modelo feminino nu em vista lateral* 1899–1901



Óleo sobre tela, 76 × 43,8 cm
Ass. no verso: *a de Souza/ainée*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 858 Pin (título: *Academia – modelo no atelier*)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

A tinta branca, *PL*;
No verso, etiqueta da exposição de 1973 – n.º 112;
Junto à assinatura, com caligrafia da autora, *ainée*;
A carvão, *27*.

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 111.

OBSERVAÇÕES:

A datação proposta baseia-se nos limites cronológicos da estadia em Paris e assume que foi realizada no âmbito das atividades escolares da Académie Julian. A assinatura *a Souza* foi a mais utilizada pela artista neste período.

A palavra *ainée* significa mais velha em francês e é provável que tenha sido um recurso usado por Aurélia de Souza para se identificar junto dos professores da Académie Julian e distinguir-se da sua irmã mais nova.

Desconhecemos a origem das iniciais *PL* na frente da tela, pintadas em branco. A eventual ligação ao mestre Paul Laurens não encontra eco noutras iniciais diferentes (*PJ* e *PH*) apostas noutras *academias* (Aguiar, vol. 2, p. 111).

Esta obra terá integrado a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906, incorporada no MNSR em 1932.

372. *Academia – Modelo feminino nu sentado em vista lateral*
1899–1901



Óleo sobre tela, 44,1 × 35,4 cm
Ass. no canto inferior direito: *a S*
N. dat.
MNSR n.º inv. 859 Pin (título: *Academia – modelo feminino*)

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 117.

OBSERVAÇÕES:

A datação proposta baseia-se nos limites cronológicos da estadia em Paris e assume que foi realizada no âmbito das atividades escolares da Académie Julian.

É possível que esta obra tenha integrado a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906, incorporada no MNSR em 1932.

A análise de Maria Aguiar permitiu concluir que esta *academia* é igual à de um desenho assinado por Sofia Martins de Souza (Museu da FBAUP, no inventário n.º 98.1.281), o que significa que o ponto de observação sobre a modelo feminina coincide nos dois trabalhos. Por isso, deve admitir-se que um deles tenha servido de referência ao outro (Aguiar, vol. 2, p. 117).



Academia – modelo feminino nu sentado em vista lateral
Crayon negro e giz branco sobre papel cinzento, 62 × 47,5 cm
Ass. *Sophia de Souza*
Museu da FBAUP, inv. n.º 98.1.281

373. *Academia – Modelo feminino nu sentado com o corpo em vista frontal*
1899–1901



Óleo sobre tela, 55 × 43,1 cm
Ass. no canto superior direito: *a s*
N. dat.
MNSR n.º inv. 860 Pin (título: *Academia – Modelo feminino*)

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 5 (título: *Academia*).

BIBLIOGRAFIA:

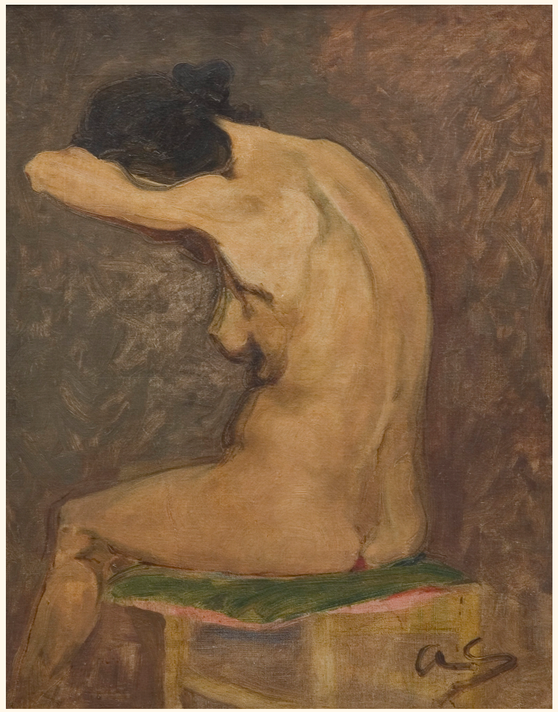
Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 121.

OBSERVAÇÕES:

A datação proposta baseia-se nos limites cronológicos da estadia em Paris e assume que foi realizada no âmbito das atividades escolares da Académie Julian.

É possível que esta obra tenha integrado a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906, incorporada no MNSR em 1932.

374. *Academia – Modelo feminino nu sentado visto de costas*
1899–1901



Óleo sobre tela, 40,5 × 32,2 cm
Ass. no canto inferior direito: *a s*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 862 Pin (título: *Academia – modelo feminino*)

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, na grade, a escantilhão, *1026*;
A lápis vermelho, *116*;
A grafite, *R N.º 3010.*

BIBLIOGRAFIA:

Aguiar, 2012, vol. 2, reprod. a cor, p. 125.

OBSERVAÇÕES:

A datação proposta baseia-se nos limites cronológicos da estadia em Paris e assume que foi realizada no âmbito das atividades escolares da Académie Julian.

É possível que esta obra tenha integrado a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906, incorporada no MNSR em 1932.

375. *Academia – Modelo feminino nu sentado com grande cabeleira*
1899–1901



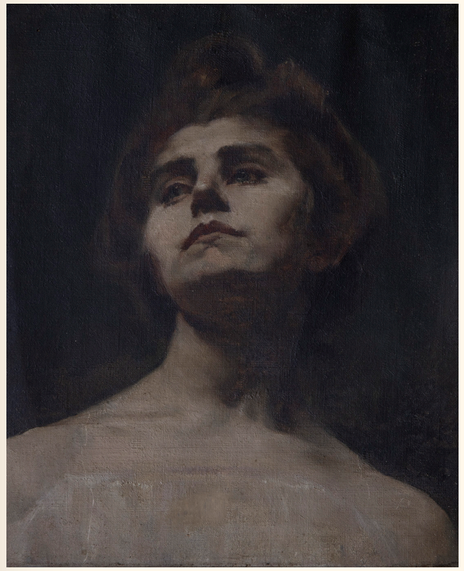
Óleo sobre tela, 72,4 × 47 cm
Ass. no canto inferior direito: [a?] *Souza*
N. dat.
MNSR, n.º inv. 843.23 Pin (título: *Academia – modelo feminino*)

OBSERVAÇÕES:

A datação proposta baseia-se nos limites cronológicos da estadia em Paris e assume que foi realizada no âmbito das atividades escolares da Académie Julian.

É possível que esta obra tenha integrado a oferta que as artistas Sofia Martins de Souza e Aurélia de Souza fizeram à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906, incorporada no MNSR em 1932.

376. *Academia – Busto de modelo feminino em vista frontal*
1899–1901



Óleo sobre tela, 18 × 14,6 cm
Ass. a carvão no verso: *Souza*
N. dat.
Coleção Filipe Ferreira e Maria José Carrilho

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 100 e 1973 – n.º 98 (2 vezes);
Etiqueta pequena retangular, *16*;
Etiqueta *Santos e Irmão*;
Etiqueta retangular, *14/10-/94*;
Inscrição a tinta, *MH*.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Helena de Souza Dias Ribas;
1973 – Coleção Manuel de Sousa Trêpa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 100 (título: *Cabeça (estudo) – Paris (óleo)*);
Porto, 1973, n.º 18 (título: *Cabeça – estudo – Paris*).

OBSERVAÇÕES:

Esta pintura de modelo vivo terá sido realizada em Paris no âmbito das atividades escolares da Académie Julian.

377. *Academia – busto de mulher em vista lateral*
1899–1901



Óleo sobre tela, 43,2 × 33,8 cm
Ass. no verso: *Souza*
N. dat.
Coleção particular

PROVENIÊNCIA:

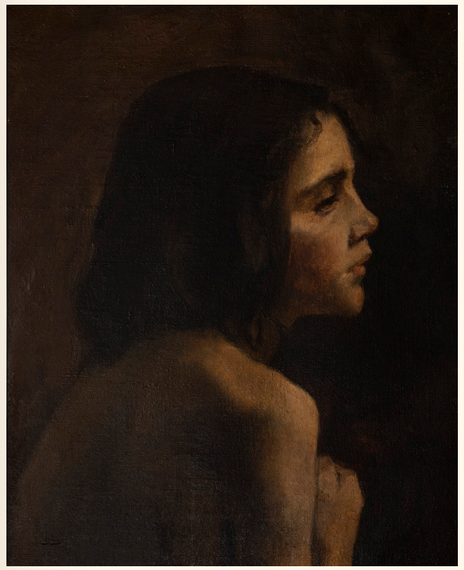
Foi transacionada em 2010 pela Leiloeira Marques dos Santos, Porto, leilão n.º 8, lote n.º 205.

OBSERVAÇÕES:

Esta pintura de modelo vivo terá sido realizada em Paris no âmbito das atividades escolares da Académie Julian.

A assinatura *Souza*, aposta no verso desta pintura, é assumida como autêntica pela equipa autoral deste catálogo. Teve-se em conta a verosimilhança da caligrafia, muito característica da pintora, e a pertença da obra a um conjunto coerente de *academias* de nus masculinos e femininos que terão sido realizados na Académie Julian, a maioria dos quais pertence hoje ao MNSR.

378. *Cabeça (estudo) – Porto*
1896–1899 (?)



Óleo sobre tela, 46 × 37 cm
Ass. no verso: *a de Souza*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No verso, etiquetas das exposições de 1936 – n.º 99 (grade) e 1973 – n.º 94 (2 vezes);
Etiqueta *n.º 17*;
Iniciais *MH*;
Etiqueta na moldura *Santos e Irmãos*;
Uma inscrição ilegível, acima da assinatura.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Helena de Souza Dias Ribas;
1973 – Coleção Manuel de Sousa Trêpa.

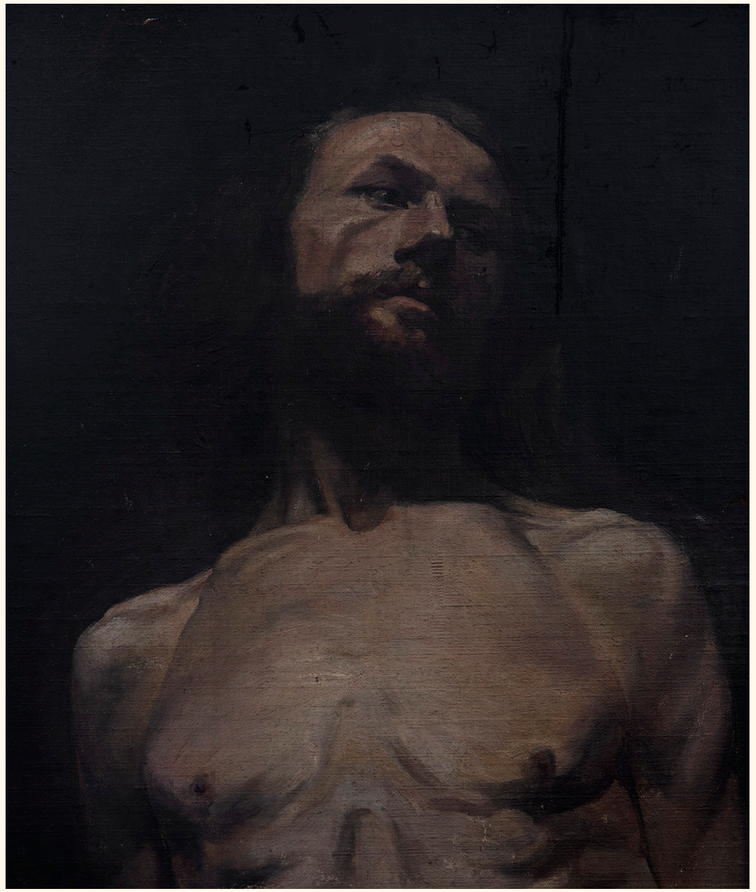
EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 99 (título: *Cabeça (estudo) – Porto*);
Porto, 1973, n.º 17 (título: *Cabeça – estudo – Porto*);
Porto/Matosinhos, 2016, n.º 61 (título: *Cabeça de menino*), reprod. a cor, p. 203.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida. Deve, no entanto, admitir-se que ela tenha sido realizada em ambiente escolar. Assim sendo, é possível que tenha sido selecionada para as exposições de trabalhos escolares dos anos 1897–1898, por exemplo, o n.º 108, *Rapaz sentado, estudo do natural.*

379. *Academia – Torso masculino em vista frontal*
1899–1901



Óleo sobre tela colada em platex, 58 × 47,5 cm
Ass. no canto superior esquerdo: *A* (?).
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

Esta pintura de modelo vivo terá sido realizada em Paris no âmbito das atividades escolares da Académie Julian. Provavelmente, trata-se do mesmo modelo de CR n.º 57, n.º 58, n.º 424.20, n.º 424.21 e n.º 424.22.

380. *Busto de homem (academia)*



Óleo sobre tela, 60 × 47 cm
Ass. verticalmente no canto superior esquerdo: *a souza*
N. dat.
CMFC/MNSR, n.º. inv. 137 Pin

EXPOSIÇÕES:

Porto, 2022, n.º 6 (título: *Busto de Homem (academia)*), reprod. a cor, p. 49

OBSERVAÇÕES:

Esta pintura não reúne aspetos habituais do tratamento de figura praticado por Aurélia de Souza. No entanto, o facto de estar assinada, com uma disposição de assinatura que não se voltou a encontrar, mas com uma caligrafia que parece pertencer à autora, sugere uma autenticidade que determinou a decisão de a integrar no CR.

381. *Meio corpo de rapaz, desenho copiado do natural (?)* 1893–1994 (?)



Carvão sobre papel, 57 × 43,4 cm
Ass. e dat. no lado inferior direito: *aurélia (Souza) 21-S-9(3)4* [?]
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.36.0030

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Vasco Ortigão de Sampaio.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

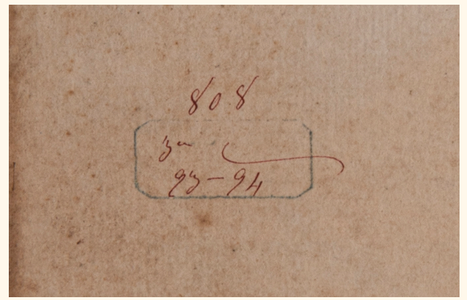
Etiqueta da exposição de 1973 – n.º 9;
No verso, a inscrição *808 3.º 93-94*.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1894, n.º 48 (título: *Meio corpo de rapaz, desenho copiado do natural*), p. 6;
Porto, 1936, n.º 138 (título: *Estudo de nu (desenho)*);
Porto, 1973, n.º 9 (título: *Estudo de Nu*);
Porto, 2016, n.º 35 (título: *Estudo de nu*), reprod. na p. 173.

OBSERVAÇÕES:

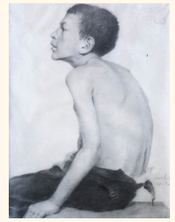
O título proposto para este desenho admite, como muito provável, que seja o n.º 48 *do Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1893–1894*. Esta possibilidade fundamenta-se na inscrição manuscrita no verso que, além de um número de série (*808*), indica o ano de frequência do curso de Desenho Histórico (*3.º*) e o respetivo ano letivo (*1893–1894*). Acresce que, do vasto conjunto de obras selecionadas de Aurélia, este título parece ser o único que pode adaptar-se a esta obra pela coincidência com o motivo.



CR n.º 381, pormenor da inscrição no verso



Aspeto da Exposição de Homenagem Póstuma (...), 1936
Reprodução digital a partir do negativo de película original
CMP/MdP – CMOS, cota NGP.0008



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936
Reprodução digital a partir do negativo de película original
CMP/MdP – CMOS, cota NGP.0055

382. *Rapariga*
1894



Carvão sobre papel, 52 × 42 cm
Ass. e dat. no canto inferior esquerdo: *aurélia Souza 3 de Fevereiro de 1894*
CMM, n.º inv. 4930

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto superior direito, *n.º 37*.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 3 (?);
Matosinhos, 2008 (título: *Rapariga*), reprod.;
Porto, 2016, n.º 31 (título: *Menina*), reprod. na p. 171;
Porto, 2022, n.º 14 (título: *Retrato de Rapariga*), reprod. na p. 57.

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2016, reprod. na p. 430.

OBSERVAÇÕES:

A data deste desenho corresponde à frequência do 4.º ano do curso de Desenho Histórico e ao inerente trabalho sobre modelo vivo, mas é também possível que tenha sido realizado no ateliê da casa, fazendo pousar uma menina da Quinta.

Na seleção de trabalhos de Aurélia de Souza no *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1893–1894*, foram expostos, por exemplo, o n.º 42 (*Busto de rapariga, desenho copiado do natural*), mas não é possível assumir que esta obra lhe corresponda.

Embora a fotografia da exposição de 1936 prove que esta obra foi exibida, não foi possível identificar o seu título e número.



Aspeto da Exposição de Homenagem Póstuma (...), 1936
Reprodução digital a partir do negativo de película original.
CMP/MdP – CMOS, cota NGP.0008

383. *Figura de rapariga, desenhada do natural (?)*
1895



Carvão sobre papel, 48 × 30,9 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *aurélia Sousa 16-2-95 (4 anno)*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Em cima, à direita, carimbo impresso da APBA com o *n.º 24*;
No verso, etiqueta da exposição de 1973 – n.º 20.

PROVENIÊNCIA:

1936 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado da Silva.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1897, n.º 64 (*título: Busto de rapariga com braços, estudo do natural* (?)), p. 8;
Porto, 1973 (?).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na hipótese de esta obra ser o n.º 64 do *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1896*, como sugere a verosimilhança de motivo e a data.

O desenho foi fotografado para a exposição de 1973 e tem a respetiva etiqueta, que não tem correspondência com o catálogo. Não foi possível determinar o número e o título com que foi exposto.

O desenho foi oferecido à atual proprietária pela Dra. Adelaide Estrada.

Tem associado, no verso, um cartão de visita de Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa com a seguinte inscrição:

Boa amiga,
Peço licença para lhe ofereça este desenho da tia Aurélia, em reconhecimento pela sua gentileza e simpatia. Como estive estes dois últimos meses para fora só hoje a cumprimento.
Com toda a estima, consideração e amizade
Maria Helena
12 de Outubro de 194 (?)
Quinta da China

384. *Cabeça de rapaz, desenho copiado do natural*
1895



Carvão sobre papel, 48,4 × 31,8 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito*: aurélia Souza 13-2-95*
CMP/MdC – CMOS, n.º inv. 1978.36.0031

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Carimbo da APBA, *n.º* 24;
A lápis vermelho, *V.*

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1895, n.º 50 (título: *Cabeça de rapaz, desenho copiado do natural* (?)), p. 8;
Porto, 1973, n.º 14 (título: *Cabeça de Rapaz – estudo (trabalho escolar)*);
Porto, 1984, n.º 26 (título: *Estudo Académico Cabeça de Rapaz*);
Porto, 2016, n.º 34 (título: *Figura de rapaz*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na hipótese de esta obra ser o n.º 50 do *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1895*, como sugere a verosimilhança de motivo e a data.

385. *Menino sentado*
1894



Carvão sobre papel, 61,5 × 47,5 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *aurélia Souza 5-12-94*
Coleção Maria Margarida da Rocha Pereira Jesus Medeiros Pereira

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Na frente, carimbo da APBA, *n.º* 24.

OBSERVAÇÕES:

A assinatura e a data deste desenho, bem como o carimbo com o n.º 24, aposto na frente do desenho, sugerem que foi realizado em ambiente escolar, quando Aurélia era aluna do 4.º ano do curso de Desenho Histórico.

386. *Figura de rapariga, desenhada do natural (?)* 1894



Carvão sobre papel, dimensões desconhecidas
Ass. e dat. no canto inferior direito: *aurélia (de?) Souza 8-4(18)94*
Obra não localizada
Fonte: Arquivo do MNSR

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Emília Caiado Ribeiro Graça.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 8 (título: *Estudo a carvão (trabalho escolar)*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na hipótese de esta obra ser o n.º 55 do *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1894*, como sugere a verosimilhança de motivo e a data. No entanto, o título genérico *Figura de rapariga* pode aplicar-se a outras obras deste catálogo, por exemplo, a CR n.º 387.

387. *Figura de rapariga, desenhada do natural (?)* 1895



Carvão sobre papel, 61 × 45,8 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *aurélia Souza 1-9-95 (4 anno)*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Na frente, no canto superior direito, carimbo da APBA;
No canto superior esquerdo, marca de água Lefranc;
No verso, etiqueta manuscrita *n.º 8*, a caneta, e sobreposto *n.º 10*, a lápis azul.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Luiza da Costa Monteiro.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 10 (título: *Rapariga – estudo (trabalho escolar)*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na hipótese de esta obra ser o n.º 55 do *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1895*, como sugere a verosimilhança de motivo e a data. No entanto, o título genérico *Figura de rapariga* pode aplicar-se a outras obras deste catálogo, por exemplo, a CR n.º 386.

388. *Figura inteira de rapariga, desenhado do natural (?)*
1894



Carvão sobre papel, 61,2 × 44,8 cm
Ass. e dat. no canto inferior esquerdo: *aurélia Souza 12-12-94*
Coleção Afonso Caiado de Sousa

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta retangular, n.º *9* rasurado e, sobreposto, *11*.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção José Caiado de Sousa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1895, n.º 54 (título: *Figura inteira de rapariga, desenhada do natural)*, p. 8;
Porto, 1973, n.º 11 (título: *Rapariga – estudo*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na hipótese de esta obra ser o n.º 54 do *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1895*, como sugere a verosimilhança de motivo e a data.

389. *Cabeça de menina, estudo do natural (?)*
1895



Carvão sobre papel, 44 × 28,5 cm
Ass. e dat. no canto superior esquerdo: *aurélia de Souza 31-5-95 (4 anno)*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Carimbo da APBA (muito delido) a tinta, no canto superior direito, n.º 24;
A lápis vermelho, *V.*

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1895, n.º 47 ou n.º 48 ou n.º 49 (?) (título: *Cabeça de rapariga, desenho copiado do natural*, p. 8.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na hipótese de esta obra ser o n.º 47 (o n.º 48 ou o n.º 49) do *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1895*, como sugere a verosimilhança de motivo e a data.

390. *Cabeça de velha, desenho copiado do natural* 1894



Carvão sobre papel, 57 × 46 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *aurélia Souza 17-3-94*
Coleção José Manuel Figueiredo Sousa Trêpa

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiqueta da exposição de 1973 – n.º 99;
Etiqueta com o *n.º 13*;
No canto inferior esquerdo, dois carimbos (a azul) da APBA;
No canto superior direito, *n.º 37*.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Manuel de Souza Trêpa.

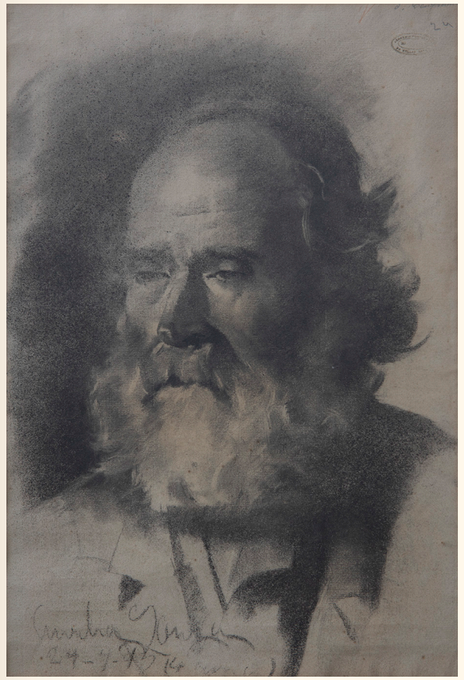
EXPOSIÇÕES:

Porto, 1895, n.º 33 (título: *Cabeça de velha, desenho copiado do natural* (?)), p. 8;
Porto, 1973, n.º 13 (título: *Cabeça de velha – estudo (trabalho escolar)*);
Porto, 2016, n.º 33 (título: *Retrato de mulher idosa*).

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se na hipótese de esta obra ser o n.º 33 do *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1893–1894*, como sugere a verosimilhança de motivo e a data.

391. *Cabeça de velho, desenho copiado do natural* 1895



Carvão sobre papel, 46 × 30 cm
Ass. e dat. no canto inferior esquerdo: *aurélia Souza 24-4-95 (4 anno)*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Na frente, no canto superior direito, inscrição *V* a lápis vermelho;
A caneta e carimbo da APBA, sem número, *3.ª conferência*, mas com o n.º 24 manuscrito a tinta, ao lado do carimbo;
No verso, etiqueta da exposição de 1973 – n.º 127 (2 vezes);
Etiqueta com o *n.º 10* a caneta e, sobreposto, o *n.º 2* a lápis azul.

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Elizabeth Ribas Monteiro.

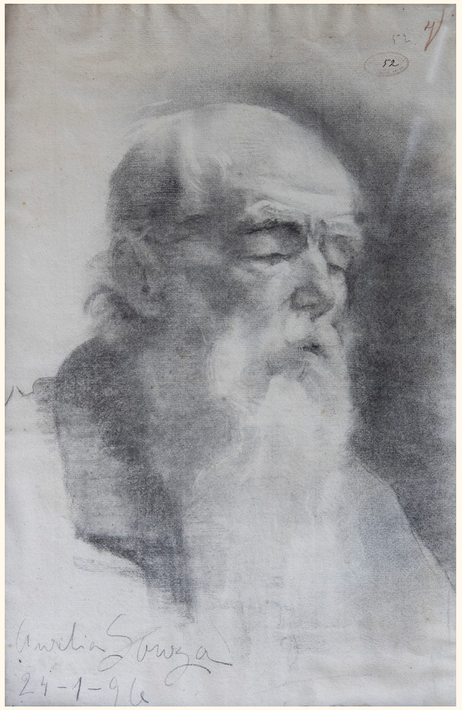
EXPOSIÇÕES:

Porto, 1895, n.º 52 (?) ou n.º 53 (?) (título: *Cabeça de velho, desenho copiado do natural*);
Porto, 1973, n.º 12 (título: *Cabeça de velho – estudo (trabalho escolar)*).

OBSERVAÇÕES:

Esta obra pode ser uma das duas que constam no *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1894–1895* com o n.º 52 ou n.º 53 — *Cabeça de velho, desenho copiado do natural* — quando Aurélia era aluna do 4.º ano, o que justifica o título adotado.

392. *Cabeça de velho*
1896



Carvão sobre papel, 46,5 × 30 cm
Ass. e dat. no canto inferior esquerdo: *aurélia Souza 24-1-96*
Coleção particular

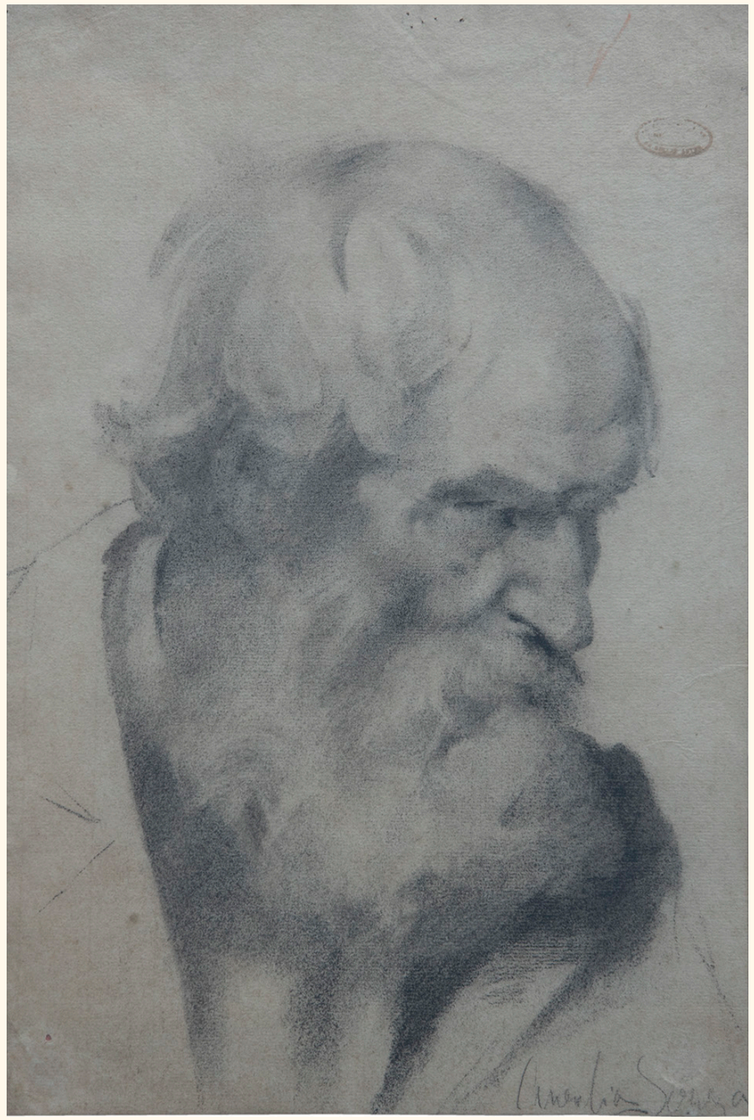
MARCAS E INSCRIÇÕES:

Carimbo da APBA, a tinta, *52*;
A lápis castanho, fora do carimbo, *52*;
A lápis vermelho, *V.*

OBSERVAÇÕES:

O carimbo com o n.º 52, aposto na frente, corresponde à obra com o mesmo número no *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1894–1895 — Cabeça de velho, desenho copiado do natural* — quando Aurélia era aluna do 4.º ano, o que justifica o título adotado. No entanto, a data aposta pela artista permite considerar que poderá tratar-se também do n.º 67 ou n.º 68 do *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1895–1896.*

393. *Cabeça de velho*
1894–1895 (?)



394.A *Cabeça de Velho*

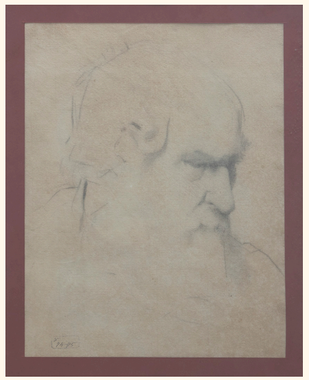
Carvão sobre papel, 43,5 × 29,4 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *aurélia Souza 15/94-95*
Coleção Hélder Macedo Sampaio

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto superior direito, carimbo oval da APBA;
Vestígios de números escritos, hoje ilegíveis;
A lápis vermelho junto ao carimbo, *V*;
No canto inferior esquerdo, carimbo retangular com números manuscritos *15/94-95*.

OBSERVAÇÕES:

O desenho foi cortado nas margens lateral direita e inferior, truncando parcialmente a assinatura. No verso, repete-se a mesma cabeça, mas com desenho menos trabalhado e com tomada de vista ligeiramente diferente.



Verso de CR n.º 393

394. *Estudo de mãos, cópia do natural* 1894

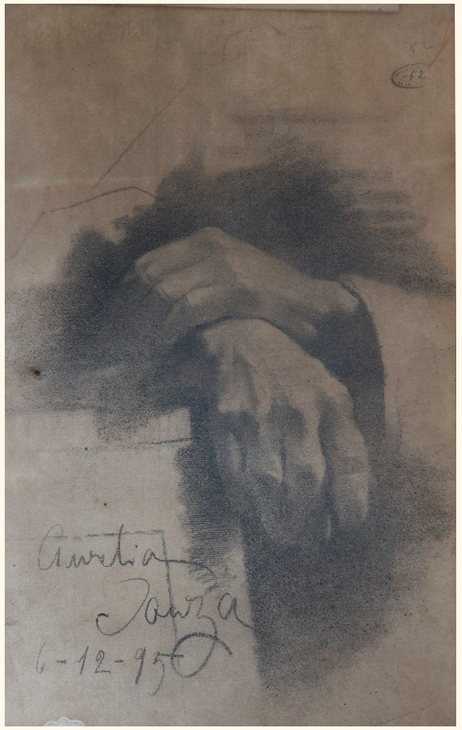


Carvão sobre papel, 46 × 30 cm
Ass. e dat. na zona média da margem direita: *aurélia Souza 19-12-94*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Carimbo oval da APBA, no canto superior direito, 24.

395. *Estudo de mãos, cópia do natural*
1895



Carvão sobre papel, 46,3 × 28 cm
Ass. e dat. no canto inferior esquerdo: *aurélia Souza 6-12-95*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Carimbo oval da APBA;
No canto superior direito, n.º *52*;
Inscrição a lápis fora do carimbo, *52*;
Inscrição a vermelho, *V.*

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1896, n.º 84 (título: *Estudo de mãos, cópia do natural* (?)).

OBSERVAÇÕES:

O título adotado para este desenho fundamenta-se na hipótese, muito provável, de ser o n.º 84 do *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1896 — Estudo de mãos, cópia do natural* — quando Aurélia era aluna do 5.º ano.
O trabalho foi "exame de frequência", segundo registo do mesmo catálogo (Porto, 1896, p. 9).

396. *Um braço, desenho copiado do gesso (?)*
1894



Carvão sobre papel, 62 × 47,8 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *aurélia Souza 8-6-94*
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Na frente, carimbo oval da APBA;
Manuscrito a vermelho, *37*;
Acima deste carimbo, a lápis, *37*;
No verso, carimbo com indicação manuscrita a vermelho, *1301/*[?]*/93-94*.

OBSERVAÇÕES:

Admite-se, sem prova conclusiva, que este desenho seja o n.º 41 do *Catálogo dos Trabalhos Escolares dos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes considerados dignos de distinção do ano de 1893–1894 — Um braço, desenho copiado do gesso* — quando Aurélia era aluna do 3.º ano do curso de Desenho Histórico.

AURÉLIA DE SOUZA

CATÁLOGO RAISONNÉ

09

DESENHOS

O conjunto de vinte e seis desenhos que se reúnem nesta secção pertencem, quase na sua totalidade, às fases iniciais da carreira de Aurélia. Alguns são exercícios de retrato, quase sempre sobre o motivo, empenhados em captar a parecença. Podem ser estudos para óleos praticamente idênticos ou com curiosas diferenças como é o caso de *Femme qui passe* (CR n.º 405) em relação à pintura CR n.º 18. A impressão de caricatura deste desenho tão original, existe, sem a mesma excecionalidade, nos CR n.º 406 e n.º 407, situação rara na obra de Aurélia, enriquecendo a apreciação da sua personalidade que nem sempre era dramática e introspetiva, como provam também as suas cartas, infelizmente poucas.

Neste conjunto heterogéneo, destacam-se o n.º 404 pela raridade do tema (um pássaro morto) e o n.º 408 que só conhecemos pela sua publicação na revista *Arte* de 1895–1897: a figura imponente da mulher que observa as borboletas com pose de cientista, que o vestuário contraria, tem também um sentido de fina ironia. Poderá ser um estudo para ilustração, tal como acontece com outros, devidamente assinalados nas respetivas fichas. A existência de furação em algumas páginas indicam que integraram álbuns, mas não foi possível identificá-los.

397. *Retrato de Estela, irmã da artista*
1888



Lápis sobre papel, diâm. 24 cm
Ass. e dat. no lado inferior direito: *21.8.88 A* (sobreposto) *Souza*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.36.0003

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1996, n.º 8 (título: *Retrato de Estela Sampaio (irmã da artista)*);
Porto, 2016, n.º 38 (título: *Retrato de Estela, irmã da artista*), reprod., p. 175.

BIBLIOGRAFIA:

Vasconcelos (coord.), Porto, 1996.

OBSERVAÇÕES:

Segundo Laura Castro, a datação desta obra permite considerá-la como a mais antiga da coleção CMOS (Castro, 1996, p. 9). A pintora tem na altura 22 anos, tendo a retratada, (muito provavelmente) a sua irmã Estela, cerca de 19 anos. O título aqui proposto adota o da CMOS, mais adequado, tendo em conta que Estela só adquire o apelido Sampaio por casamento.

398. *Senhora de Capuz, Estela Martins de Souza*
1894



Carvão sobre papel, 21,8 × 16 cm
Ass. e dat. no canto inferior direito: *aurélia Souza 26-3-94*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.36.0010

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas das exposições de 1973 – n.º 38 e Casa Tait 1992/1993 – n.º ilegível.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936 (título?);
Porto, 1984, n.º 27 (título: *Cabeça feminina com capuz* (?));
Porto, 1936 (título: *Senhora de capuz, Estela Martins de Souza*).

OBSERVAÇÕES:

A fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936 indica que a obra foi exibida, mas não foi possível identificar o seu título e o número no respetivo catálogo.

O título proposto adota o da exposição de 2016 que permite identificar a personagem: Estela, irmã da pintora.



Fotografia realizada por ocasião da exposição de 1936
Reprodução digital a partir do negativo de película original.
CMP/MdP – CMOS, cota NGP.0013

399. *Cabeça de estudo* 1895–1897



Ass. no canto superior esquerdo: *aurélia Souza*
N. dat.
Obra não localizada

BIBLIOGRAFIA:

A Arte – Revista Luso-Estrangeira, Orgam do Movimento Intellectivo Internacional, vol. 1, n.º 10, 1895–1897, reprod., p. 631.

OBSERVAÇÕES:

Este desenho é um estudo para o óleo CR n.º 33. Além dessa obra, a revista inclui a reprodução de outros dois desenhos de Aurélia: CR n.º 408 e n.º 423.1.

400. *Retrato de Elvira (?)*
1893



Carvão sobre tela, 24,5 × 17,3 cm
Ass. e dat. no canto superior direito: *Aurélia Souza 4-4-93*
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

Segundo testemunho do proprietário atual, é a irmã da pintora, Elvira, o modelo representado. As semelhanças de rosto com o CR n.º 14 sustentam esta hipótese.

401. *Menina*



Aguada de tinta da China e grafite, 26 × 19,5 cm
Ass. no canto inferior esquerdo: *AS* (sobreposto)
N. dat.
Coleção Casa Sá e Costa

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Etiquetas de *Santos e Irmão* e *Dickson antiguidades*;
Inscrição a lápis azul, não autógrafa, *Aurélia Souza.*

OBSERVAÇÕES:

Esta obra serviu de desenho preparatório para o óleo CR n.º 34.

402. *Rapariga ruiva*



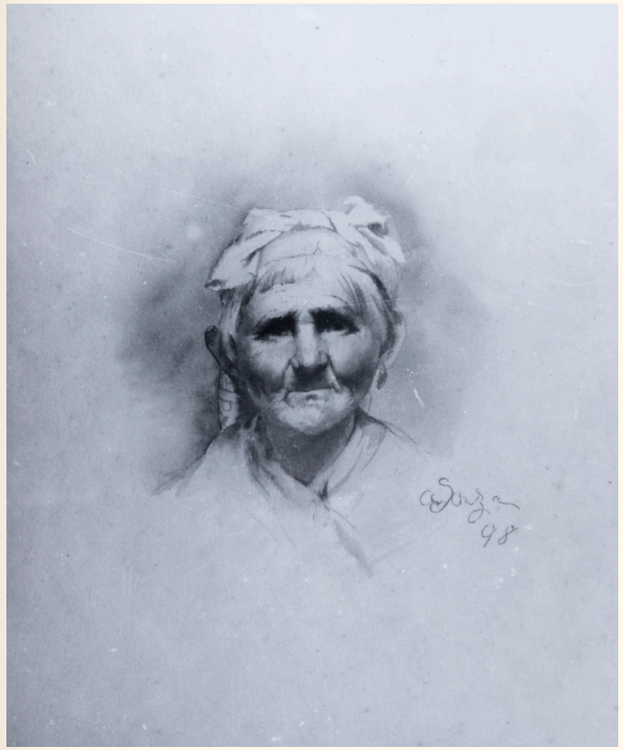
Carvão sobre papel, 58,5 × 46,5 cm
Ass. no canto inferior direito: *a Souza*
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

A julgar pela semelhança da fisionomia, esta é provavelmente a mesma rapariga ruiva que serviu de modelo a outras pinturas, retratada em várias ocasiões pelas irmãs Souza.

Ver CR n.º 81, n.º 82, n.º 92 e n.º 105.

403. *Retrato de mulher idosa (Tia Joaquina?)* 1898



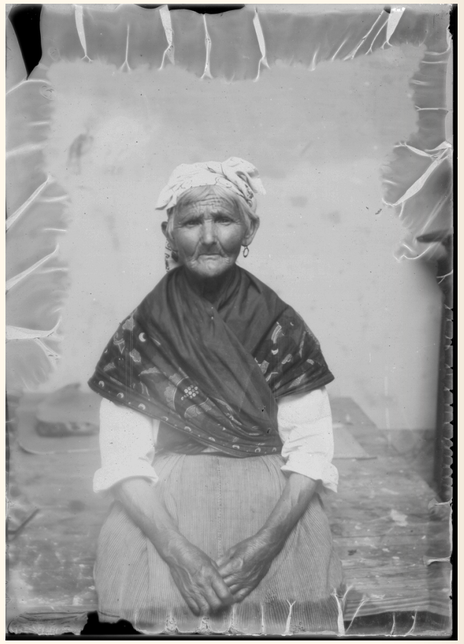
Obra não localizada
Carvão sobre papel
Dimensões desconhecidas
Ass. e dat. no canto inferior direito: *a Souza 98*
Fonte: Arquivo do MNSR

OBSERVAÇÕES:

Este desenho, não localizado, terá sido feito a partir de uma fotografia existente no espólio familiar. O título proposto apropria-se do título do CR n.º 49, uma vez que o modelo é o mesmo.

Tendo em conta o inventário deste CR, o modelo é o mesmo do CR n.º 49, retratado por outros artistas como Sofia de Martins Souza e António Carneiro.

António Carneiro e Sofia de Souza também retrataram a "Tia Joaquina", no entanto sem a designarem deste modo familiar. O cruzamento destas obras admite considerar-se que se trata de Joaquina Pereira, modelo da APBA desde 1880 (Matos, 2000, p. 13)



Mulher idosa com traje de camponesa.
Reprodução a partir do negativo em vidro original
Coleção MNSR



António Carneiro, *O meu exame do segundo anno de pintura*
Reprod. no *Catálogo Illustrado da Exposição d'Arte: Oitavo Anno*, Porto: Oficina Occidental, 1894, n.º 30.

404. *Pássaro* 1894



Grafite sobre papel, 16 × 22,2 cm
Ass. e dat. no canto superior esquerdo: *aurélia Souza 25-3-94*
Coleção Damião Martins de Menezes Velloso Ferreira

405. *Femme qui passe*
c. 1900



Carvão sobre papel, 31,8 × 23,7 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção José Caiado de Sousa

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto superior esquerdo, manuscrito a lápis, *Femme qui passe* (título manuscrito em caligrafia da autora).

PROVENIÊNCIA:

1973 – Coleção Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1936, n.º 78 (título: *Femme qui passe (caricatura)*);
Porto, 1973, n.º 158 (título: *Femme qui passe (caricatura)*);
Porto, 1992/1993, n.º 8 (título: *Femme qui passe*);
Porto, 2016, n.º 28 (título: *Estudo – Femme qui passe*), reprod., p. 169.

BIBLIOGRAFIA:

Silva, 1992, reprod., na p. 39;
Oliveira, 2006, reprod., na p. 431;
Duarte, 2010, reprod., na p. 48.

OBSERVAÇÕES:

O título proposto baseia-se no catálogo da exposição de 1936, onde esta obra terá sido exibida pela primeira vez.

Embora, em estudos anteriores, Raquel Henriques da Silva (1992: 36) e Maria João Lello Ortigão de Oliveira (2006: 526) tenham considerado que *Femme qui passe*, seria um autorretrato, a equipa autoral deste catálogo considera mais adequada a proposta de Isabel Andrade e Silva, sugerindo que o modelo seja Sofia Martins de Souza (2016: 169).

É o que sugere a comparação deste desenho com CR n.º 17 e o destaque do chapéu extravagante tão do agrado de Sofia. Há ainda um pormenor curioso: a presença do pássaro que acompanha a mulher que recorda uma fotografia de família (talvez feita por Aurélia) em que Sofia exibe um vistoso pássaro.





CR n.º 17.

406. *Mulher e crianças*
1899–1901



Pastel branco e grafite sobre papel, 20,5 × 27,5 cm
Ass. no canto superior esquerdo: *a Souza aine (...)*
N. dat.
Coleção José Caiado de Sousa

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. a p. b., p. 431.

OBSERVAÇÕES:

A palavra *ainné*, que surge nesta inscrição, é interpretada por Maria Aguiar como referindo o período de estudo na Académie Julian e o modo de distinguir os trabalhos de Aurélia e de Sofia. Aurélia era a *ainné*, ou seja, a mais velha. A proposta de datação baseia-se nesta inscrição.

407. *Meninas de cócoras a defecar*



Grafite sobre papel, 10,8 × 16,8 cm
Ass. no canto inferior direito: *a S*
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

Segundo as características do desenho e suas dimensões, estas poderiam ser folhas soltas do álbum CR n.º 423.

408. *As Borboletas*
1895–1897



Obra não localizada
Ass. no canto inferior direito: *aurélia Souza*

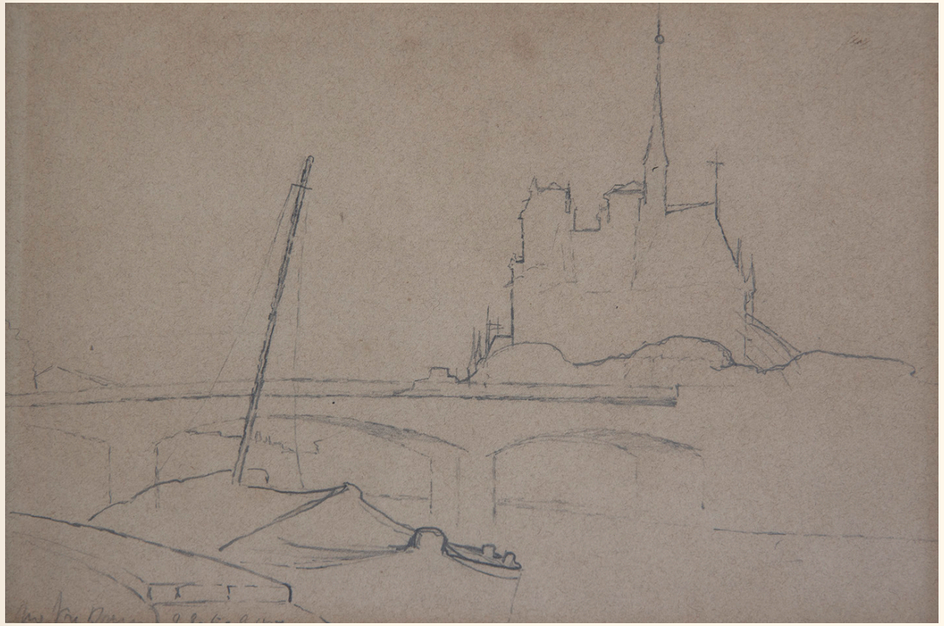
BIBLIOGRAFIA:

A Arte – Revista Luso-Estrangeira, Orgam do Movimento Intellectivo Internacional, vol. 1, n.º 10, 1895–1897, reprod., nas pp. 210 e 211.

OBSERVAÇÕES:

Além dessa obra, a revista inclui ainda a reprodução de outros dois desenhos de Aurélia: os CR n.º 399 e n.º 423.1.

409. *Notre Dame*
1899–1901



Grafite sobre papel, 10,5 × 15,8 cm
N. ass.
Dat. 1899 (?)
Coleção Afonso Caiado de Sousa

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Inscrição a lápis no canto inferior esquerdo, *Notre Dame 23-5-9* (?).

OBSERVAÇÕES:

Esta obra é um desenho preparatório para o óleo CR n.º 251.

410. *Arrifana*
1909



Grafite e carvão sobre papel, 22 × 14 cm
N. ass.
Dat. no canto inferior direito: *18-IX-1909*
Coleção particular

411. *Casa rural (?)*
c. 1910



Aguarela sobre papel, 12,5 × 17,3 cm
Ass. no canto inferior direito: *a souza*
N. dat.
Coleção Casa Sá e Costa

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No cartão, etiqueta colada manuscrita, *Pintura Aurélia de Sousa do Porto/à volta de 1910.*

OBSERVAÇÕES:

Segundo a atual proprietária, a inscrição na etiqueta da obra foi feita por Helena Sá e Costa, familiar da pintora Júlia Molarinho.

412. *Paisagem (muro com entrada)*



Carvão sobre papel, 24 × 31,4 cm
Ass. em baixo, à direita: *as*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

N.º S, a grafite, fora da mancha no canto superior direito.

OBSERVAÇÕES:

As características do desenho, a moldura (desenhada) e a colocação da assinatura fora da "moldura" indiciam a possibilidade de se tratar de um estudo para uma ilustração, que pode ser aproximada das particularidades do CR n.º 337 (moldura) e das ilustrações para o conto "Leandro", do livro de Júlio Brandão *Perfis Suaves Rhapsodias Populares e outros contos* (assinatura).

413. *Paisagem*



Tinta da China sobre papel, 12,8 × 18 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto inferior esquerdo, *H 9 VI 901*;
Papel perfurado em dois pontos, numa das margens.

OBSERVAÇÕES:

No verso deste desenho encontra-se *Figura Masculina* CR n.º 413.A.

414.A *Figura masculina*



Grafite sobre papel, 18 × 12,8 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES

Esta imagem de figura masculina é muito próxima de uma das ilustrações para o conto "Leandro", do livro *Perfis Suaves Rhapsodias Populares e outros contos* de Júlio Brandão (*Ilustrações, A*).

414. *Arvoredo*



Lápis de cor sobre papel, 11,3 × 18 cm
Ass. no canto inferior direito: *a s*
N. dat.
Coleção particular

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto inferior esquerdo, n.º *15*.

OBSERVAÇÕES:

Faz parte dos desenhos isolados (soltos) que se encontraram num álbum de coleção particular, embora as folhas não pertençam a esse mesmo álbum.

415. *Paisagem com casa*
1901



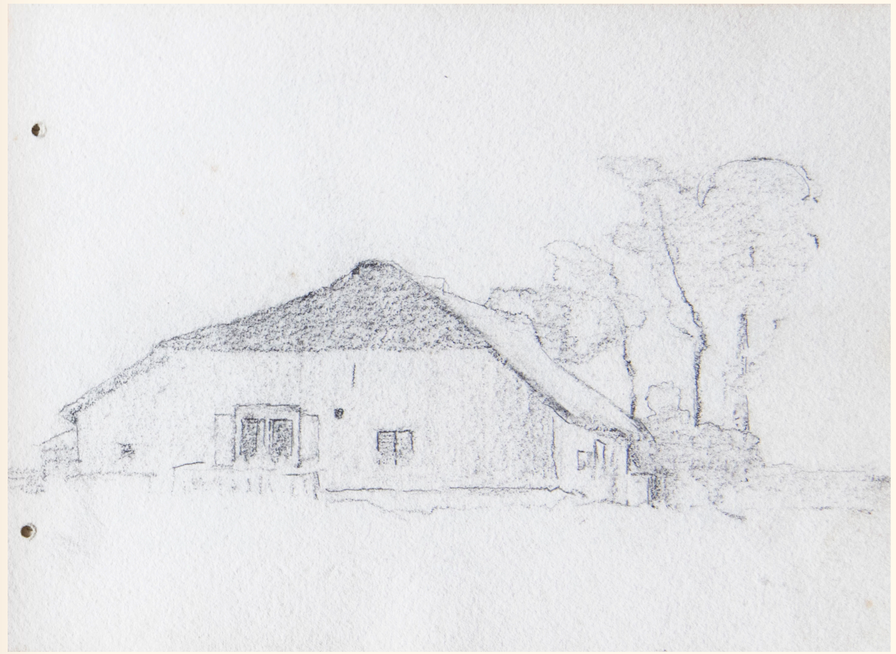
Grafite sobre papel, 12,6 × 17,9 cm
Ass. e dat. no canto inferior esquerdo: *1-VI-901 Souza*
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

Papel com vergaturas e marca de água *NA 1900*.

A presença de furação no lado esquerdo do suporte sugere que esta folha pertenceu a um álbum que não foi possível identificar.

416. *Paisagem com casa e arvoredo*



Grafite sobre papel, 12,6 × 17,9 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

Papel com vergaturas e marca de água *NA 1900*.

A presença de furação no lado esquerdo do suporte sugere que esta folha pertenceu a um álbum que não foi possível identificar.

417. *Esboço de homem e camelos*



Grafite sobre papel, 12,6 × 17,9 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

Papel com vergaturas e marca de água *NA 1900*.

A presença de furação no lado esquerdo do suporte, sugere que esta folha pertenceu a um álbum que não foi possível identificar.

418. *Cena bíblica*



Desenho a tinta sobre papel, 9 × 9 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

Faz parte de um conjunto de desenhos soltos, provavelmente parte integrante de um álbum que não foi possível identificar.

Estava dentro do álbum CR n.º 424, embora a folha não pertença a esse álbum.

419. *Ancião e mulher*



Desenho a tinta sobre papel, 12 × 9 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

Faz parte de um conjunto de desenhos soltos, provavelmente parte integrante de um álbum que não foi possível identificar.

Estava dentro do álbum CR n.º 424, embora a folha não pertença a esse álbum.

420. *Duas mulheres a caminhar*

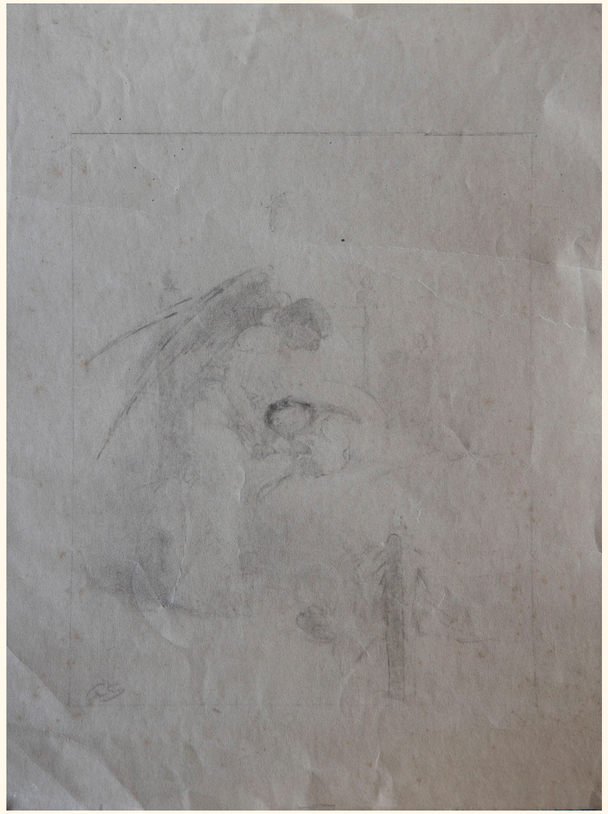


Desenho a tinta sobre papel, 12,5 × 7 cm
N. ass.
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

Estava dentro do álbum CR n.º 424, embora a folha não pertença a esse álbum.

421. *Anjo e criança*



Grafite sobre papel, 32 × 24 cm
Ass. no canto inferior esquerdo (dentro da mancha): *as*
N. dat.
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

Mancha delimitada a grafite.

Regista-se a aproximação à série ilustrativa, assim apontam a moldura e a assinatura dentro da mancha, em semelhança com o CR n.º 323.1-5.

422. *Duas meninas sentadas ao sol*
1903



Grafite sobre papel 14 x 22,8 cm
n. ass.
Dat. em cima à direita: 1903
Coleção particular

OBSERVAÇÕES:

Este desenho pode ser considerado como o preparatório para o óleo CR n.º 141.

AURÉLIA DE SOUZA

CATÁLOGO RAISONNÉ

10 ÁLBUNS

423. *Álbum de desenhos*



CMP/MdP – CMOS
Capa dura, forrada a tecido
42 fólios datados entre 19-09-1892 e 26-08-1894

11 × 18,7 × 2,3 cm (capa); 9,95 × 17,1 cm (fólios)
Ass. na capa, no canto superior esquerdo:
A (sobreposto) Souza
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/1-44

OBSERVAÇÕES:

Este álbum apresenta, como inscrição posterior, numeração sequencial de cada fólio, a tinta preta, do n.º 1 ao n.º 4 (?), encontrando-se alguns rasurados. Os números de inventário usados neste CR (n.º 1 a n.º 42) diferem da numeração de inventário CMP/MdP – CMOS (n.º 1 a n.º 44), que atribuiu numeração às guardas coladas da contracapa.
Fólio 1 – Dedicatória:

Para a Marta, com a maior estima, consideração e reconhecimento, a prima muito amiga Maria Helena,
2 Janeiro de 1970.

Esta inscrição é devida a Maria Helena (da Rocha) Caiado de Sousa por casamento, herdeira de Aurélia e Sofia Martins de Souza. É ela, portanto, que oferece o álbum a Marta (Ortigão Sampaio), filha da irmã das pintoras, Maria Estela.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/1

Guarda colada da contracapa, texto manuscrito que não é da caligrafia da pintora:

A folha n.º 3 e seguinte não tem desenho nenhum. A folha 7 e seguinte também não tem desenho nenhum. A folha n.º 20 cortada a meio só tem um desenho esboçado. A folha 29 e seguinte também não tem desenho nenhum. A folha n.º 33 também não tem desenho nenhum.

A assinatura que consta neste álbum só foi usada no início da carreira da autora. Por exemplo: CR n.º 157 e n.º 143.

Cada desenho respeita a apresentação do motivo, o que pode determinar a "rotação" da altura que passa a largura; os títulos adotam, sempre que possível, as inscrições manuscritas da artista.

423.1 *Paraíso perdido* 1892-1894 (?)



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/2

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Inscrição no canto inferior direito, em caligrafia da pintora, *Paraíso perdido*.

OBSERVAÇÕES:

O desenho, legendado *Meditação*, foi publicado na revista *Arte* (1895, pp. 338-339). No entanto, no índice da revista, é identificado com o título *Paraíso perdido*. Esta obra é um estudo para o óleo homónimo, CR n.º 326, exposto pela primeira vez em 1897.

423.2 *Busto de rapariga*



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *19.9.92*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/3

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Inscrição, com caligrafia da pintora, no canto superior direito, *Porto, 19.9.92*.

423.3 *Paisagem fluvial*



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/4

423.4 *Esboço de figura*



Lápis de cor sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/5

423.5 *Estudo de mão*
1893



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *2.4.93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/6

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Em cima, à esquerda, *2.4.93*.

OBSERVAÇÕES:

Este desenho integra um tema que a autora trabalhou em pintura e noutros desenhos. Por exemplo, CR n.º 9, n.º 10, n.º 423.15, n.º 424.28 e n.º 424.29.

423.6 *Retrato de mulher*
1893



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *30.06.93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/7

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto superior direito, *30.06.93*.

423.7 *Paisagem com barcos*



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/8

423.8 *Retrato de rapariga (irmã?)* 1893



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *28-9-93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/9

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto inferior direito, *28-9-93*.

EXPOSIÇÕES:

Porto/Matosinhos, 2016, n.º 137 (título: *Rosto de menina*), reprod. na p. 279.

OBSERVAÇÕES:

Não há certeza de que o desenho retrate uma das irmãs da pintora. Se o for, será certamente Maria Estela de Souza, nascida em 1869. É de assinalar também a semelhança dos traços fisionómicos deste retrato com outro, CR n.º 397.

423.9 *Paisagem rural com carroça / Noeda* 1893



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *1-10-93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/10

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Inscrição, com caligrafia da pintora, no canto superior esquerdo, *1-10-93 Noeda*.

OBSERVAÇÕES:

A Rua Arco da Noeda pertence à freguesia de Campanhã.

423.10 *Quinta da China* 1893



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *29-6-93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/11

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto inferior esquerdo, com caligrafia da pintora, *Quinta da China 29-6-93*.

423.11 *Porto*
1893



Lápis de cor sobre papel
N. ass
Dat. *4.9.93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/12

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto inferior direito, com caligrafia da pintora, *4.9.93 Douro*.

423.12 *Estudos de figuras*



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/13

423.13 *Retrato de menina*
1893



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *24 de junho 93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/14

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto superior direito, *29 de Junho 93 Quinta da China*; no meio da página, *Onorifina Pereira Durães*, com caligrafia que não é a da pintora.

423.14 *Retrato de menina*
1893



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *2-7-93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/15

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto superior direito, com caligrafia da pintora, *2-7-93*.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 2016, n.º 138 (título: *Rosto de menina*), reprod. na p. 279.

OBSERVAÇÕES:

Em 2002, esta obra foi publicada como sendo de Sofia de Souza in Peixoto, Sandra, "Sofia Martins de Souza. Uma Pintora do Naturalismo Português", separata da revista *Museu IV* série n.º 11, 2002, p. 274.

423.15 *Estudo da mão*
1893



Lápis de cor sobre papel
N. ass.
Dat. *4.7.93*
CMP MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/16

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto inferior direito, *4.7.93*.

423.16 *No jardim da Quinta da China*
1893



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *2-7-93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/17

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Em cima, *No jardim da quinta da china 2-7-93*.

423.17 *Apontamentos de paisagem*



Lápis de cor sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/18

OBSERVAÇÕES:

Esta página apresenta duas tiras de papel coladas.

423.18 *Apontamentos de paisagem*
1893



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *2-7-93*.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/19

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto superior direito, *2-7-93*.

423.19 *Rio Douro – Quinta da China*



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *1.7.93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/20

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Em cima, *Rio Douro-quinta da china 1.7.93.*

423.20 *Paisagem fluvial com barcos* 1893

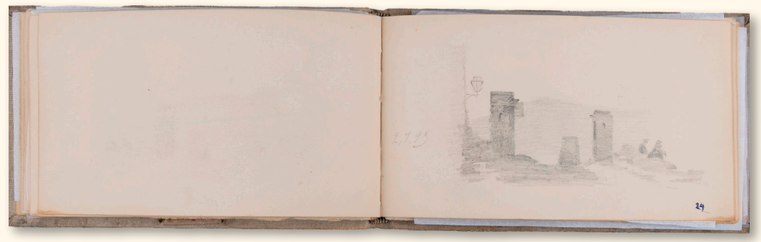


Lápis de cor sobre papel
N. ass.
Dat. *4.7.93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/21

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto inferior direito, *4.7.93.*

423.21 *Apontamentos de paisagem*



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *2.7.93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/22

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Ao centro, à esquerda, *2.7.93.*

423.22 *Retrato de rapariga de costas* 1893



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *9.7.93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/23

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto inferior direito, *9.7.93.*

423.23 *Paisagem com dois barcos rabelos*
1893



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *S.7.93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/24

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto inferior direito, *S.7.93*.

423.24 *Mulher deitada a ler*
1893



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *9.7.93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/25

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto inferior direito, *9.7.93*.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 2016, n.º 136 (título: *Mulher deitada a ler*).

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. na p. 430.

423.25 *Quinta da China*
1893



Carvão e colagem sobre papel
N. ass.
Dat. *S.7.93*.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/26

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Em baixo, *S.7.93 Quinta da China*

423.26 *Quinta da China*
1893



Lápis de cor sobre papel
N. ass.
Dat. *S.7.93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/27

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto superior direito, *S.7.93 Quinta da China*.

423.27 *Ponte Maria Pia*
1893



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *S-7-93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/28

EXPOSIÇÕES:

Porto, 2016, n.º 139 (título: *Ponte D. Maria*), reprod. na p. 279.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto inferior direito, com caligrafia da pintora, *S.7.93*.

423.28 *Monsieur, Madame et Bébé*
1893



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *16.7.93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/29

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Em baixo, com caligrafia da pintora, *Monsieur, Madame et Bébé 16.7.93*.

EXPOSIÇÕES:

Porto, 1973, n.º 150 (título: *Monsieur, Dame et Bébé*)

BIBLIOGRAFIA:

Oliveira, 2006, reprod. na p. 430 (título: *Papa, Maman et Bébé*)

423.29 *Esboço ilegível*
1893



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/30

423.30 *Estudo de mão*
1893



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/31

423.31 *Trabalhos de beira-rio*
1893



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *18-7-93*
CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/32

423.32 *Apontamento de paisagem*



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/33

423.33 *Convento Bussaco*
1894



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *26-8-94*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/34

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto inferior direito, *Convento Bussaco 26-8-94*.

423.34 *Retrato de mulher*
1893



Aguarela sobre papel
N. ass.
Dat. *5-10-93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/35

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto inferior direito, *5-10-93*.

423.35 *Retrato de mulher*
1893



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *2-10-93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/36

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Inscrição no canto inferior esquerdo, *2-10-93*.

423.36 *Paisagem com mulher com sombrinha*
1893



Carvão sobre papel, 17,1 × 9,95 cm
N. ass.
Dat. *1-10-93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/37

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto inferior direito, *1-10-93* e inscrição ilegível.

423.37 *Retrato de mulher fazendo renda de bilros*
1893



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *30-9-93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/38

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Com caligrafia da pintora, no canto inferior direito, *30-9-93*.

423.38 *Esboço*



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/39

423.39 *Retrato de menina*
1893



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. *3-10-93*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/40

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto inferior direito, *3-10-93*.

423.40 *Cruz da Porta de Coimbra*
1893



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/41

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Com caligrafia da pintora, no canto superior direito, *Cruz da Porta de Coimbra*.

423.41 *Esboço de figuras*
1893

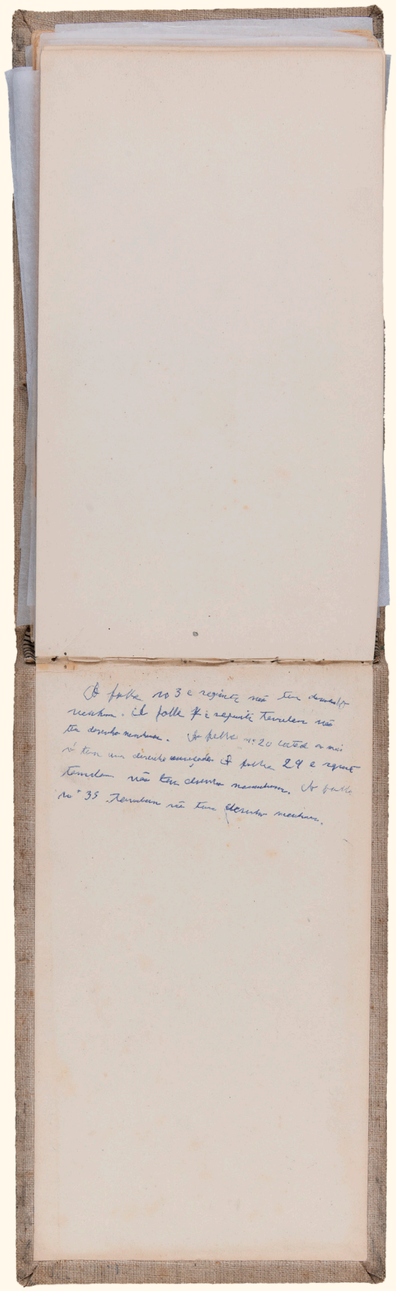


Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/42

423.42 *Estudo de figura (dois homens lutando)*
1893



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/43



CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1978.12.0002/44

424. *Álbum de desenhos*



CMP/MdP – CMOS
Capa preta em tela
34 fólios datados entre 19-10-1900 e 01-12-1901, embora a maioria dos desenhos não esteja datada.

27,7 × 21,7 cm (capa); 26,8 × 19,1 cm (fólios)
Ass. no fólio 1: *a de Souza*
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1999.12.0007/1-34

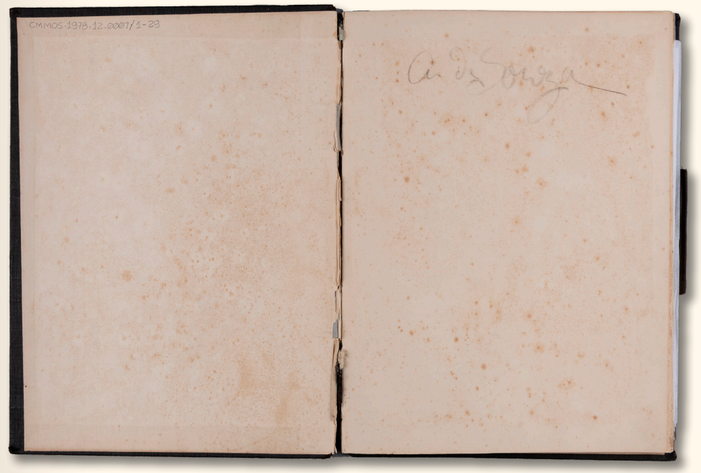
OBSERVAÇÕES:

Etiqueta na guarda da contracapa, *G. SENNELIER*.

Este álbum apresenta as (34) páginas com desenhos, a primeira das quais é a assinatura da autora.

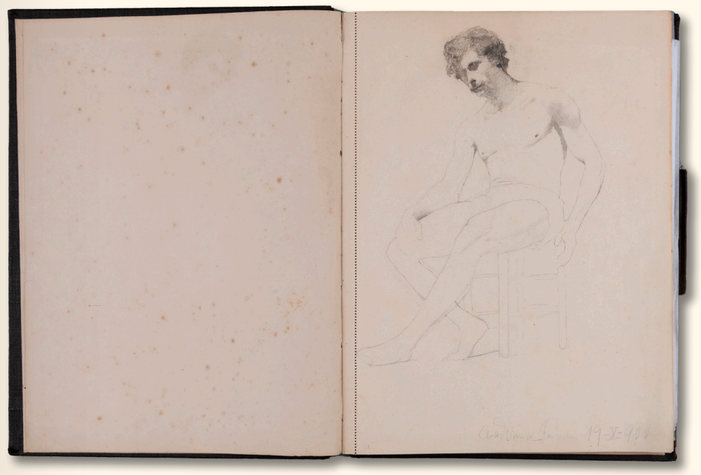
Os números de inventário usados neste CR (n.º 1 **a n.º** 31) diferem da numeração do inventário CMP/MdP – CMOS (n.º 1 a n.º 34), que atribuiu numeração às últimas três páginas por não apresentar nenhum desenho, mas uma lista de moradas e nomes com caligrafia da autora.

424.1 *Assinatura de Aurélia de Souza*



CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1999.12.0007/1

424.2 *Academia – Homem sentado* 1900



Carvão sobre papel
Dat. em baixo: *19-X- 900*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1999.12.0007/2

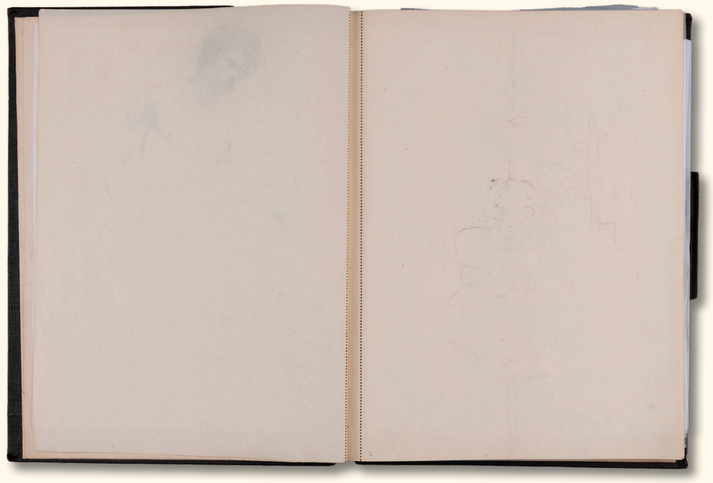
MARCAS E INSCRIÇÕES:

Inscrição em baixo, com caligrafia da pintora, *Academia Julian 19-X-900.*

EXPOSIÇÕES:

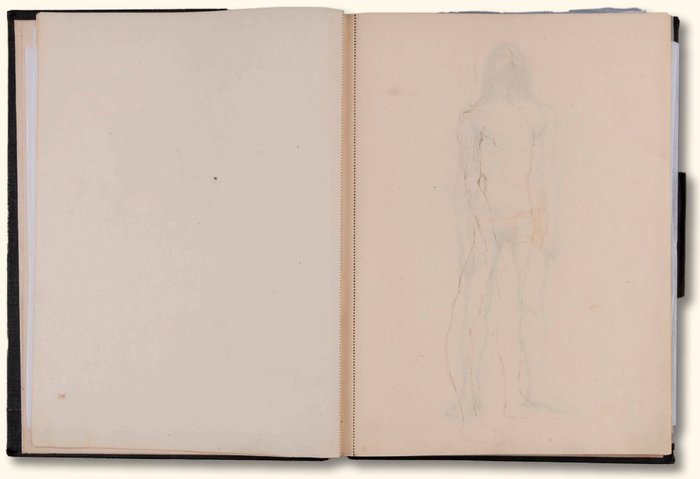
Porto, 2016, n.º 132 (título: *Estudo académico masculino*), reprod. na p. 277.

424.3 *Esboço*



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/3

424.4 *Academia – Homem de pé (esboço)*

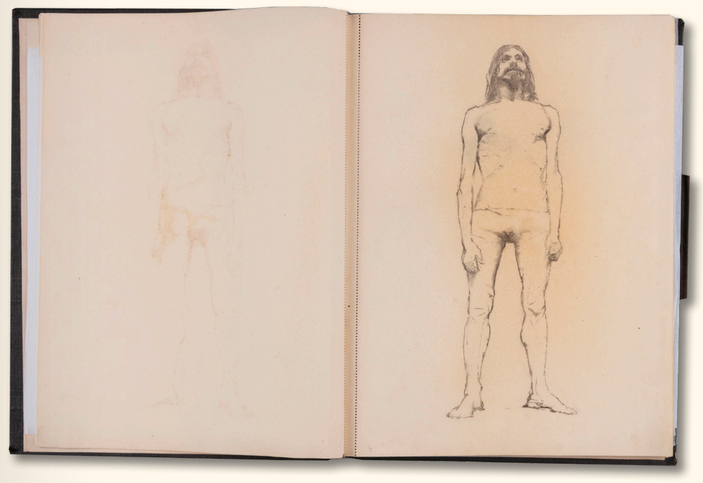


Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/4

OBSERVAÇÕES:

Este esboço parece retratar a mesma figura do CR. n.º 425.5.

424.5 *Academia – Homem de pé*



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/5

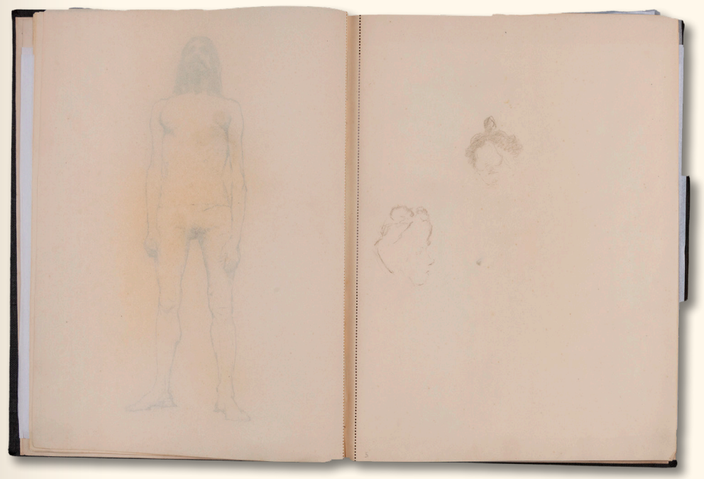
EXPOSIÇÕES:

Porto, 2016, n.º 133 (título: *Estudo académico masculino*), reprod. na p. 277.

OBSERVAÇÕES:

Este desenho representa o modelo do CR n.º 361.

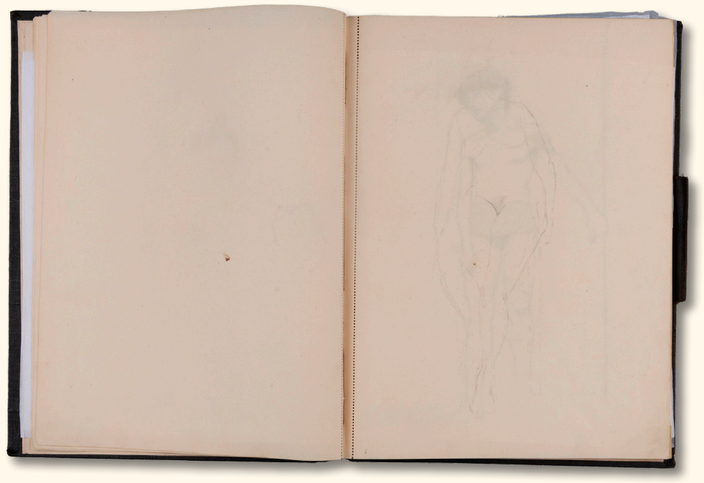
424.6 *Dois rostos de mulher (esboço)*



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.

CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/6

424.7 *Academia – Mulher sentada*



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/7

424.8 *Academia – Rapaz de pé*



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/8

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No lado inferior esquerdo, a inscrição *Charles colucci 224 Bd. Raspail* (não há certeza de que o registo seja da artista).

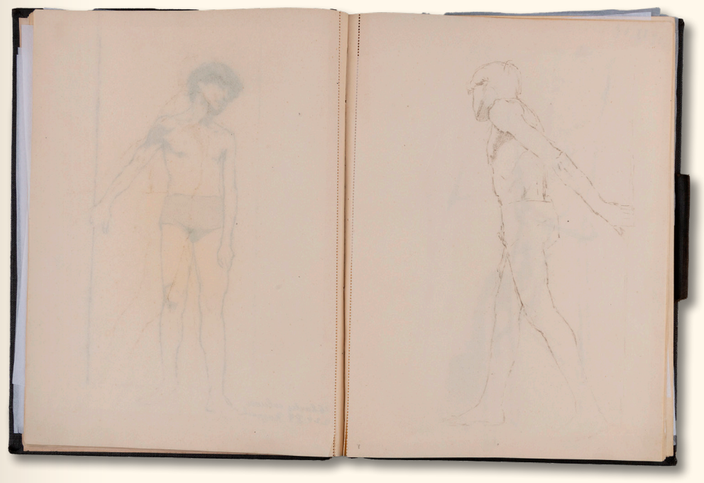
EXPOSIÇÕES:

Porto/Matosinhos, 2016, n.º 134 (título: *Estudo académico masculino*), reprod. na p. 278.

OBSERVAÇÕES:

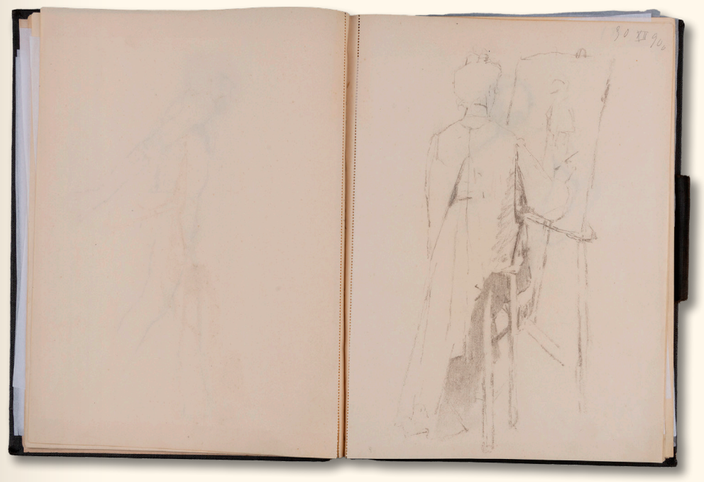
Este desenho representa o modelo do CR n.º 369.

424.9 *Academia – Rapaz de pé*



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/9

424.10 *Mulher de costas juntoao cavalete* 1900



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. no canto superior direito *30. XII. 900*
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/10

EXPOSIÇÕES:

Porto, 2016, n.º 135 (título: *Mulher de costas a pintar*), reprod. na p. 278.

BIBLIOGRAFIA:

Duarte, 2010, reprod. na p. 24.

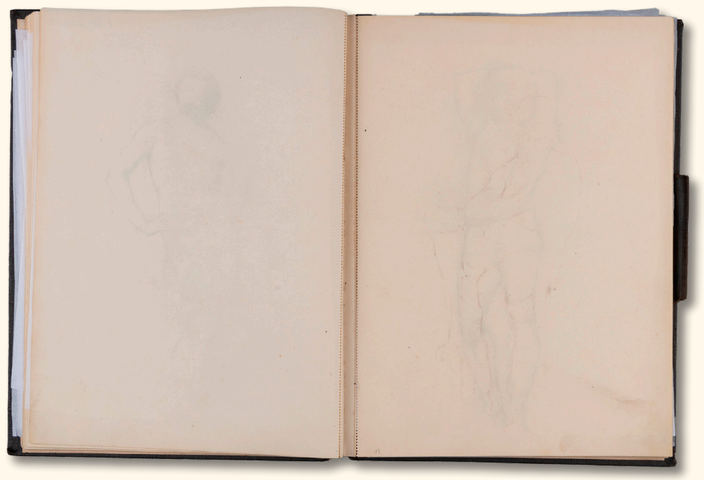
424.11 *Academia – Homem de pé (esboço)* 1901



Carvão sobre papel
N. ass.
Dat. no canto superior direito:
1- XII- 901

CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/11

424.12 *Academia (esboço)*



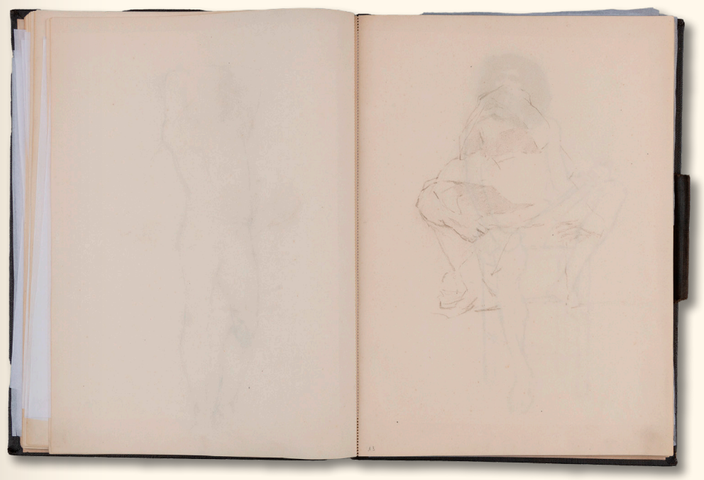
Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/12

424.13 *Academia – Homem de pé (esboço)*



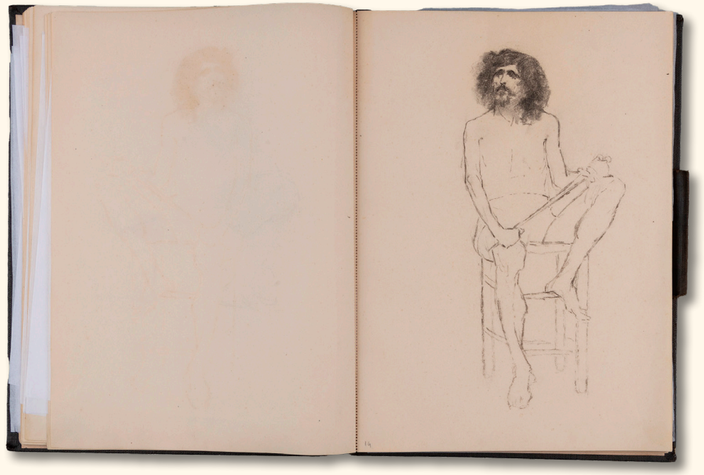
Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/13

424.14 *Homem sentado com manto (esboço)*



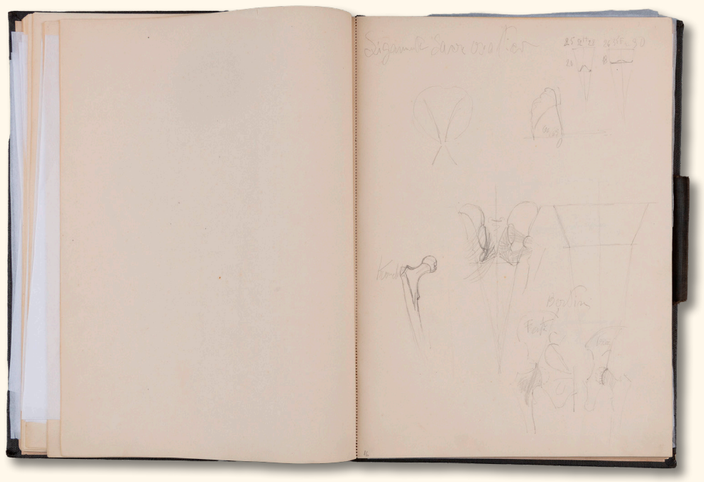
Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/14

424.15 *Homem sentado com bastão*



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/15

424.16 *Estudos anatómicos com inscrições*

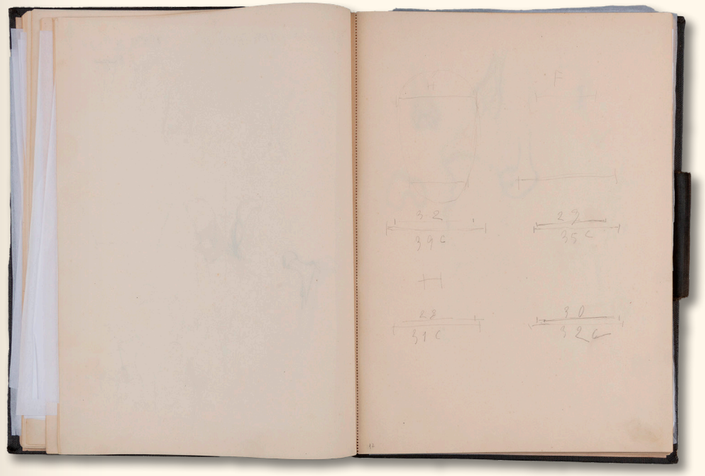


Grafite sobre papel
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/16

MARCAS E INSCRIÇÕES:

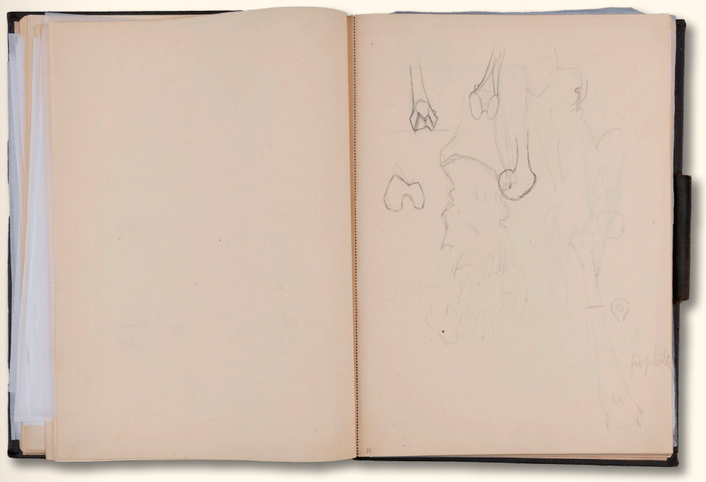
Na margem superior, à esquerda, *Ligamento Sacro...*;
Sobre o desenho *2S 32 H 28*, *26 3S F 30*, 20 18, *Bertin*, *Frente*, *Traz*;
Duas inscrições ilegíveis.

424.17 *Apontamentos de escalas*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/17

424.18 *Estudos anatómicos com inscrição*

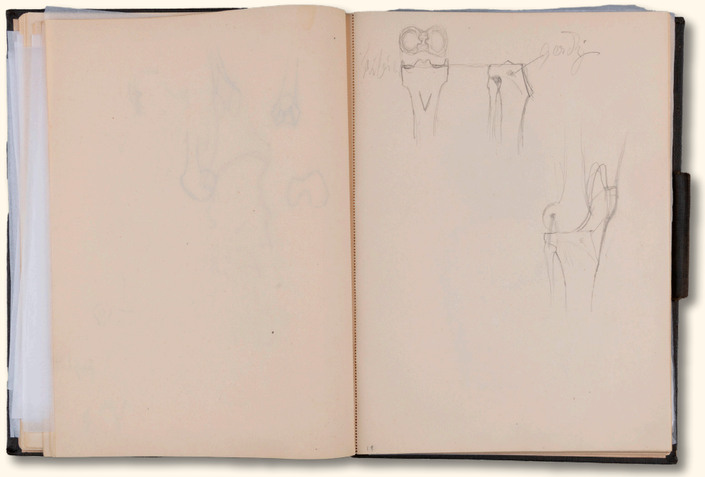


Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/18

OBSERVAÇÕES:

Inscrição ilegível.

424.19 *Estudos anatómicos com inscrições*

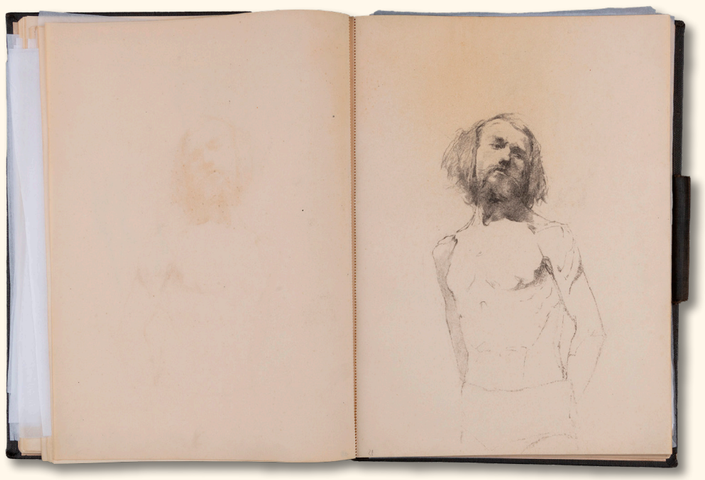


Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/19

OBSERVAÇÕES:

Inscrições ilegíveis.

424.20 *Academia – Homem de pé a meio corpo*

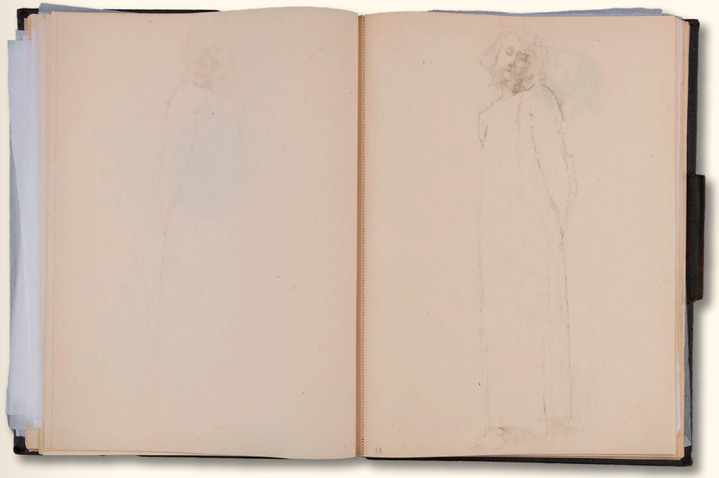


Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/20

OBSERVAÇÕES:

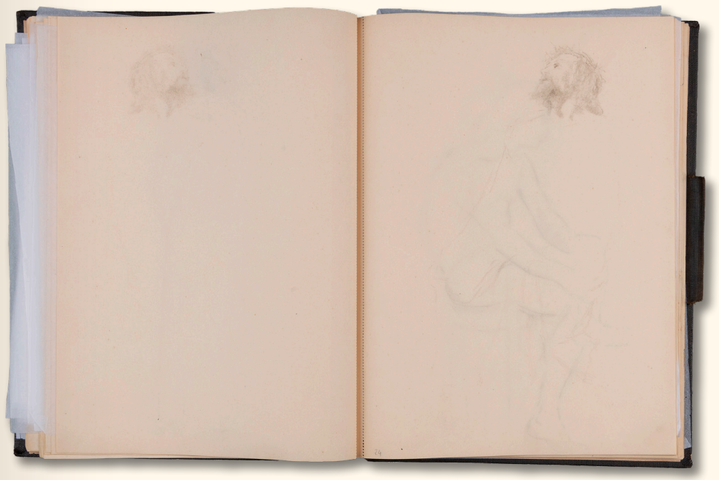
Provavelmente, trata-se do mesmo modelo de CR n.º 57 e n.º 379.

424.21 *Academia – Homem de pé com túnica*



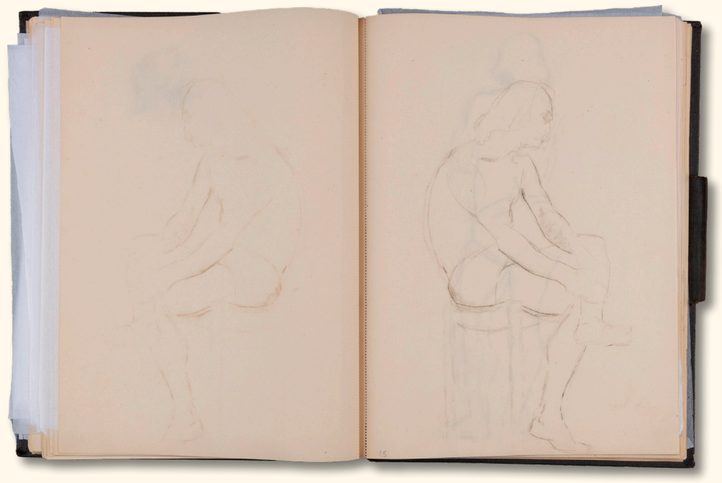
Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/21

424.22 *Academia – Estudo de cabeça*



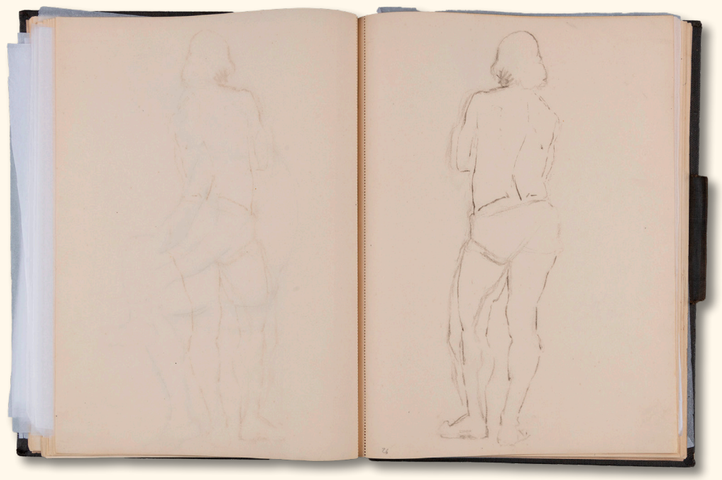
Carvão sobre papel
N. ass
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/22

424.23 *Academia – Homem sentado (esboço)*



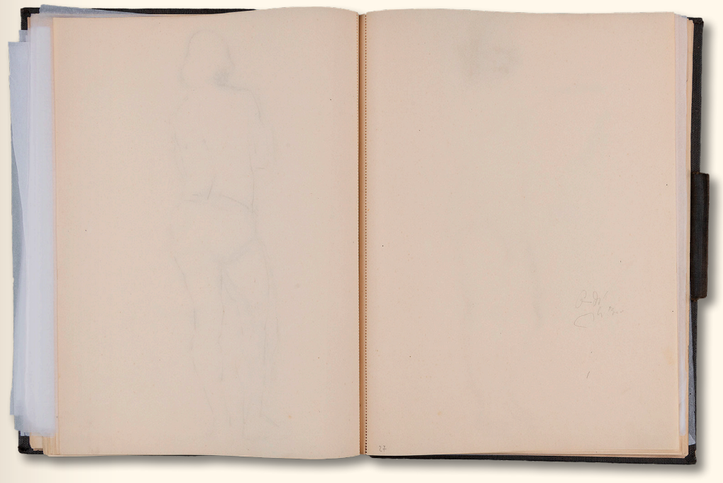
Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/23

424.24 *Academia – Homem de pé e de costas*



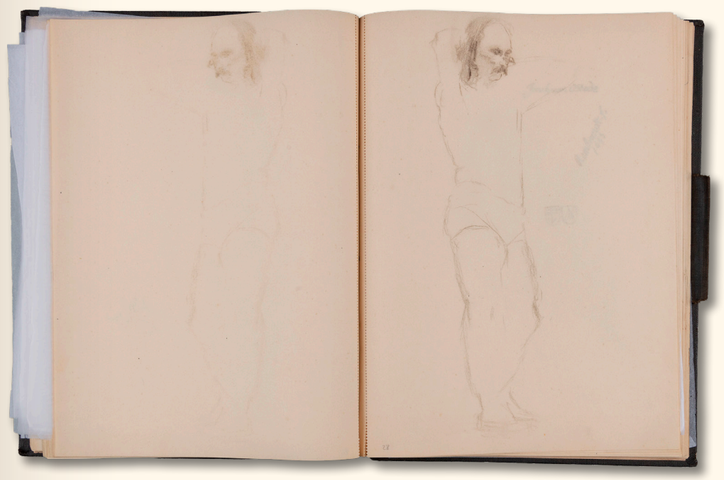
Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/24

424.25 *Estudos de assinatura*



Carvão sobre papel
Ass. *a de...* (?)
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/25

424.26 *Academia – Homem a pé*

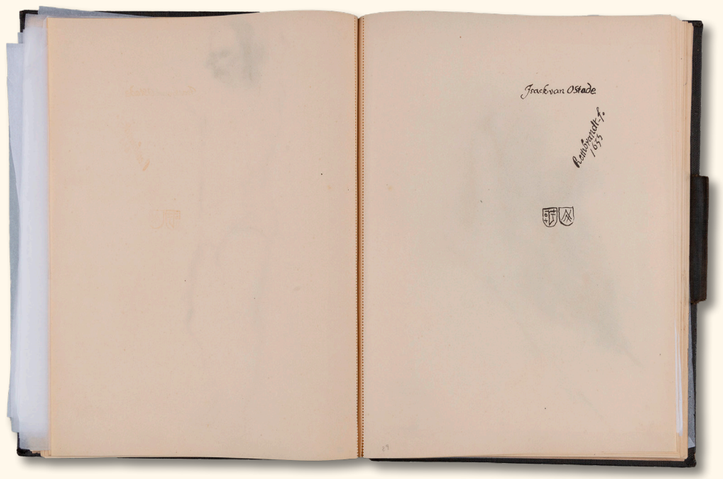


Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/26

OBSERVAÇÕES:

O modelo parece ser o mesmo de CR n.º 365.

424.27 *Cópia de assinatura de Ostade e de Rembrandt (?)*



Pena com tinta preta sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/27

424.28 *Estudo de mão com inscrição*



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/28

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto inferior esquerdo, em posição vertical, *noite*.

424.29 *Estudo de mão com inscrição*



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/29

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto inferior esquerdo, em posição vertical, *noite*.

424.30 *Menina sentada a pintar*



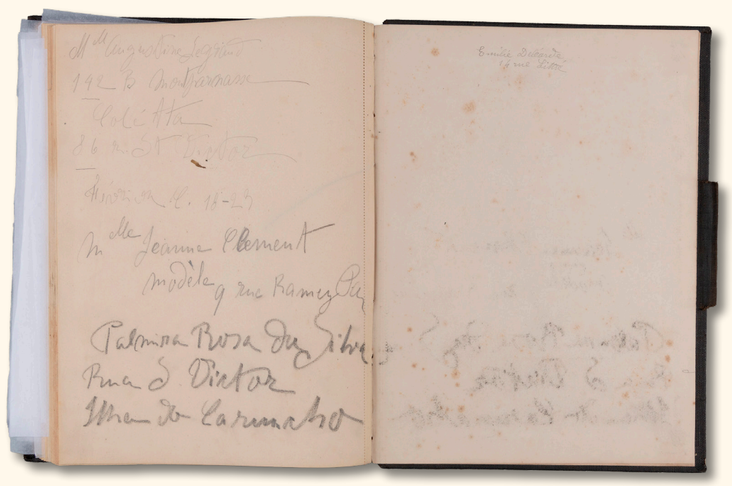
Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/30

424.31 *Retrato de mulher (mãe da artista?)*



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.
CMP/MdP – CMOS, n.º inv.
1999.12.0007/31

Lista de moradas



Carvão sobre papel
N. dat.

OBSERVAÇÕES:

A equipa autoral decidiu não catalogar o CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1999.12.0007/32 por não apresentar nenhum desenho, mas é legível a seguinte lista de moradas e nomes com caligrafia da autora:

M.me Augustine Legrand
142 B Montparnasse

Colétta
86 R. St. Victor

Février C. 18-23

M.elle Jeanne Clement
Modèle 9 rue Ramey Par

Palmira Rosa da Silva
Rua S. Victor
Ilha do Caruncho (?)

Carvão sobre papel
N. dat.

OBSERVAÇÕES:

A equipa autoral decidiu não catalogar o CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1999.12.0007/33 por não apresentar nenhum desenho, mas é legível a seguinte lista de moradas e nomes com caligrafia da autora:

Emilié Deléarde
14 rue de Littré

OBSERVAÇÕES:

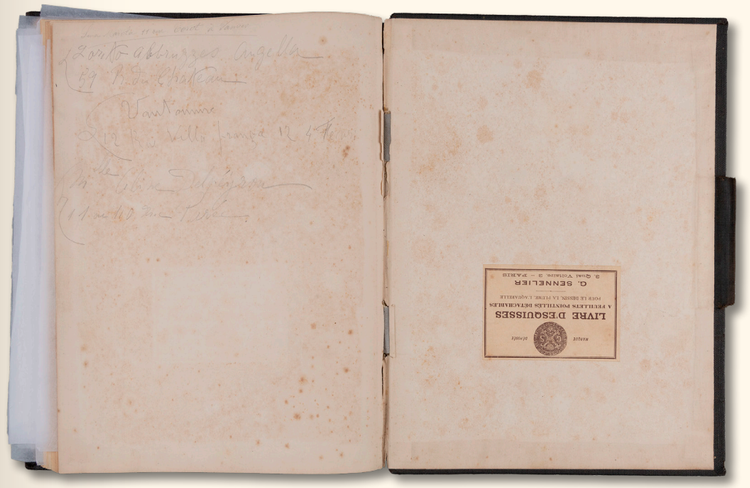
A equipa decidiu não catalogar o CMP/MdP – CMOS, n.º inv. 1999.12.0007/34 por não apresentar nenhum desenho, mas é legível a seguinte lista de moradas e nomes com caligrafia da autora:

Lena Marolá 11 rue Carot à Vanves

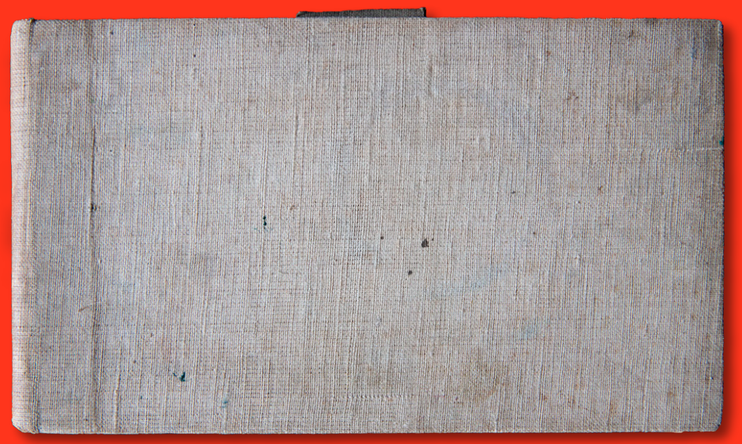
Lareto Abbruzzes Angella
59 R. Du Chateau

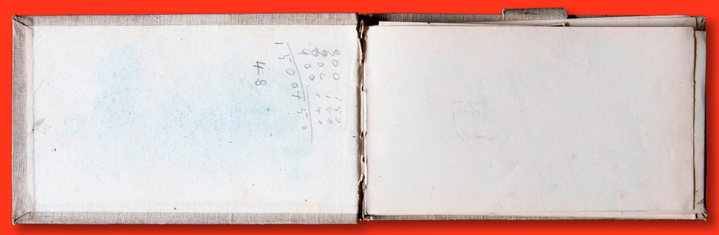
Vantamme
12 Rue Villa França 12 4 Février

M.elle Céline Delpérjrou (?)
11 ou 110 rue Parec



425. *Álbum de desenhos*





Coleção particular

Capa dura, forrada a tecido, 11 × 19 cm (capa);
9,8 × 17,5 cm (fólios)
N. ass.
vinte fólios,* estão datados apenas três desenhos
entre 1899 e 1893.
Guardas coladas brancas, com etiqueta *Araújo & Sobrinho*
na guarda da contracapa.

* Além dos vinte fólios que atualmente compõem o álbum, há sete desenhos que a equipa autoral deste catálogo considerou que foram dele destacados, facto que está assinalado nas respetivas fichas.

OBSERVAÇÕES:

Os títulos dos desenhos deste catálogo são descritivos e da responsabilidade da sua equipa autoral.

Cada desenho respeita a apresentação do motivo, o que pode determinar a "rotação" da altura que passa a largura; os títulos adotam, sempre que possível, as inscrições manuscritas da artista.

425.1 *Quatro cabeças de perfil*



Grafite e carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.

425.2 *Interior de um quarto com janela ao fundo*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

425.3 *Duas cabeças de perfil e uma de frente*



Grafite sobre papel
N. dat.
N. ass.

425.4 *Três cabeças de perfil*



Grafite sobre papel
N. dat.
N. ass.

425.5 *Sete cabeças de perfil*



Grafite sobre papel
N. dat.
N. ass.

425.6 *Nove cabeças de perfil*



Grafite e carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.

425.7 *Cinco cabeças de perfil*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

425.8 *Trecho de paisagem com árvores*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

425.9 *Trecho de paisagem com piteira, árvore e muro*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

OBSERVAÇÕES:

Este desenho foi destacado do álbum. No entanto, as dimensões, as características do papel e a existência da mancha do desenho na página anterior, permitem situá-lo nesta parte do álbum.

425.10 *Figura de camponesa de costas com cesta*



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.

425.11 *Trecho de muro, ramada e cancela*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

425.12 *Figura feminina*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

425.13 *Trecho de muro com esteios e árvore*



Lápis azul sobre papel
N. ass.
N. dat.

425.14 *Carro desatrelado*



Lápis azul sobre papel
N. ass.
N. dat.

425.15 *Bussaco* 1899



Grafite sobre papel
N. ass.
Dat. no canto superior direito: *1899*.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto superior direito, inscrição com caligrafia da pintora, *Bussaco 1898*.

425.16 *Trecho arquitetónico de fachada com porta de duas folhas e janela*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

OBSERVAÇÕES:

A composição manifesta alguma semelhança com o CR n.º 396.

425.17 *Cabeça de Cristo*



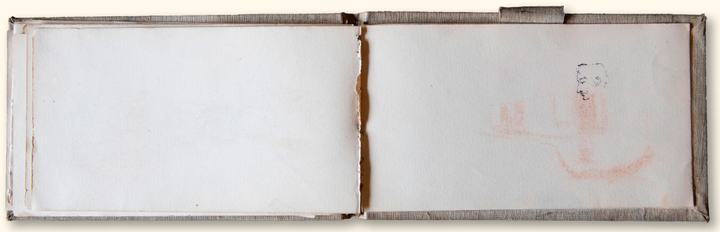
Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

425.18 *Figura de criança*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

425.19 *Cabeça masculina de perfil*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

OBSERVAÇÕES:

Há vestígios (por transferência da matéria) de outro desenho a lápis castanho.

425.20 *Composição com duas figuras*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

OBSERVAÇÕES:

Este desenho foi destacado do álbum. No entanto, as dimensões, as características do papel e a existência da mancha do desenho na página anterior, permitem situá-lo nesta parte do álbum. Provavelmente, trata-se do estudo para o óleo CR n.º 325.

425.21 *Trecho de paisagem com casas*



Lápis azul sobre papel
N. ass.
N. dat.

425.22 *Árvores*



Carvão sobre papel
N. ass.
N. dat.

OBSERVAÇÕES:

Este desenho foi destacado do álbum. No entanto, as dimensões, as características do papel e a existência da mancha do desenho na página anterior, permitem situá-lo nesta parte do álbum.

425.23 *Trecho de muro com banco de pedra*



(desenho isolado)
Lápis azul sobre papel
N. ass.
N. dat.

Trecho de muro com banco de pedra

OBSERVAÇÕES:

Este desenho foi destacado do álbum. No entanto, as dimensões e as características do papel sugerem que pertence a este álbum.

425.24 *Capela da Sra. da Vida, Quinta da China* 1893



(desenho isolado)
Grafite sobre papel
N. ass.
Dat. no canto inferior direito: *2-7-93*

MARCAS E INSCRIÇÕES:

Inscrição no canto inferior direito, *2.7.93 Capella da S da Vida Quinta da China.*

OBSERVAÇÕES:

Este desenho foi destacado do álbum. No entanto, as dimensões e as características do papel sugerem que pertence a este álbum.

Este desenho é um estudo para óleo CR n.º 170.

425.25 *Figura com túnica e arvoredo*



(desenho isolado)
Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

OBSERVAÇÕES:

Este desenho foi destacado do álbum. No entanto, as dimensões e as características do papel sugerem que pertence a este álbum.

425.26 *Paisagem com troncos de árvore refletidos na água*



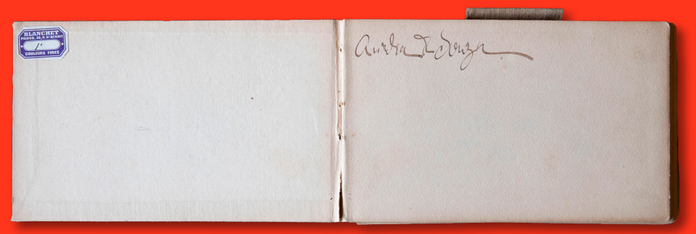
Grafite sobre papel
Ass. e dat. no canto inferior direito: *6-1-93 Souza.*

OBSERVAÇÕES:

Este desenho foi destacado do álbum. No entanto, as dimensões e as características do papel sugerem que pertence a este álbum.

426. *Álbum de desenhos*





Coleção particular

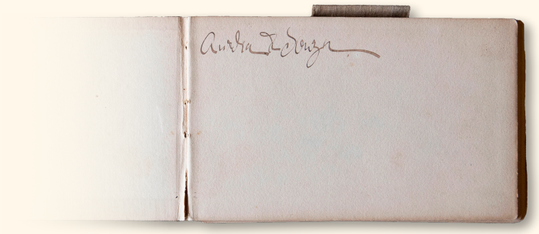
Capa dura, forrada a tecido, 12 × 19,5 cm (fólios e capa)
Ass. no primeiro fólio: *Aurélia de Souza*
Dat. de 1899 (alguns desenhos)
Na guarda da contracapa, etiqueta azul *BLANCHET/Paris, 20, R. St. BENOIT/COULEURS FINES*
36 fólios, dos quais os últimos seis em branco.

OBSERVAÇÕES:

Os títulos dos desenhos deste catálogo são descritivos e da responsabilidade da sua equipa autoral.

Cada desenho respeita a apresentação do motivo, o que pode determinar a "rotação" da altura que passa a largura; os títulos adotam, sempre que possível, as inscrições manuscritas da artista.

426.1



(fólio 2 frente)
Ass. no canto superior esquerdo: *Aurélia de Souza*

426.2 *Paisagem com casario e torre de igreja* 1899



Grafite sobre papel
N. ass.
Dat. em cima, à direita: *S VII 99*

426.3 *Dois esboços com duas figuras*



(fólio 2 verso)
Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

426.4 *Vista de rio com um barco* 1899



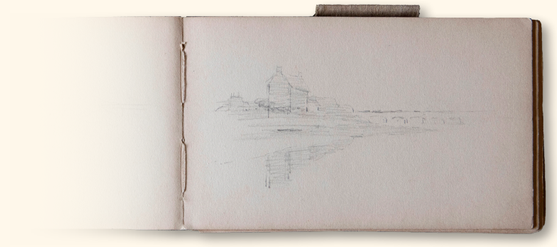
Grafite sobre papel
N. ass.
Dat. no canto superior esquerdo: *S [?] VII 99*

426.5 *Apontamento de paisagem*



(fólio 3 verso)
Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

426.6 *Esboço de paisagem com rio e casario*



Grafite sobre papel
N ass.
N. dat.

426.7 *Esboço de figuras sentadas*



Grafite sobre papel
N. dat.
N. ass.

426.8 *Esboços de burro e carroça* 1899



Grafite sobre papel
N. ass.
Dat. no canto superior esquerdo: *9 VII 99*.

426.9 *Esboço de burro, carroça e figura humana*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

426.10 *Esboço de casario*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

426.11 *Paisagem com casario e árvores*

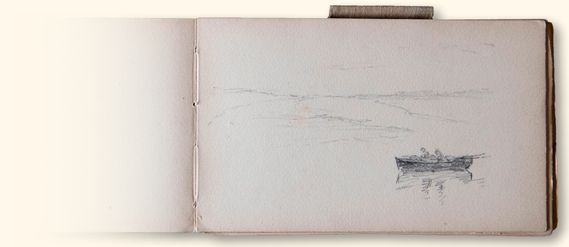


Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

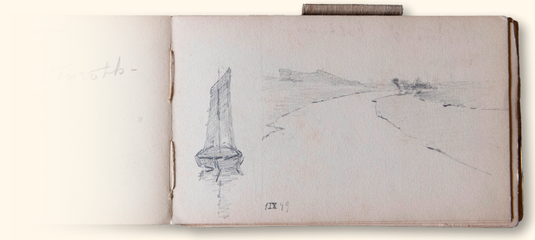
Inscrição ilegível no canto inferior direito

426.12 *Paisagem com rio e um barco*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

426.13 *Esboço de paisagem com um barco*
1899



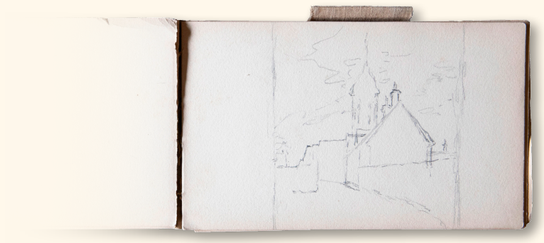
Grafite sobre papel
N. ass.
Dat. em baixo, à esquerda: *1 IX 99*

426.14 *Esboço de paisagem com um barco*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

426.15 *Esboço de rua com casario e igreja ao fundo*



(fólio 13 frente)
Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

426.16 *Esboço de figura sentada com grande chapéu*



(fólio 13 verso)
Grafite sobre papel
N. dat.
N. ass.

426.17 *Barco*



(fólio 14 frente)
Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

426.18 *Esboço de cabras*



(fólio 14 verso)
Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

426.19 *Esboço de cabras a pastar*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

426.20 *Esboço de rua com casario*



(fólio 16 frente)
Grafite sobre papel
N. dat.
N. ass.

426.21 *Composição com figura*



(fólio 16 verso)
Aguada de tinta da China
N. ass.
N. dat.

426.22 *Friso com figuras*



(fólio 17 frente)
Tinta da China
N. ass.
N. dat.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

"Kallirohé / houve na Grécia uma fonte / chamada Kallirohé / Era benta a sua água / Quem nela se banhase [sic] era limpo de / pecado / nella banhavam as maes os filhos / Os viajantes a caminho [... ?]"

426.23 *Esboço de figura de mulher a pintar*



(fólio 17 verso)
Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

426.24 *Academia masculina de pé*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

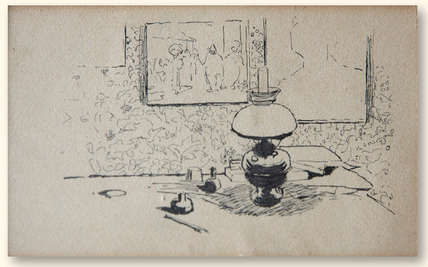
426.25 *Academia masculina (figura masculina sentada)*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

OBSERVAÇÕES:
Este desenho foi destacado do álbum. No entanto, as dimensões e as características do papel permitem situá-lo nesta parte do álbum.

426.26 *Composição com mesa e candeeiro*



(fólio 20 verso)
Tinta da China sobre papel
N. ass.
N. dat.

OBSERVAÇÕES:
Este desenho foi destacado do álbum. No entanto, as dimensões e as características do papel permitem situá-lo nesta parte do álbum.

426.27 *Academia masculina (esboço)*



Grafite sobre papel
N. dat.
N. ass.

426.28 *Academia masculina (figura masculina sentada)*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

426.29 *Academia masculina (figura masculina de costas)*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

426.30 *Academia masculina (figura masculina deitada no chão)*



(fólio 24 frente)
Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

426.31 *Esboço (figura masculina barbada)*

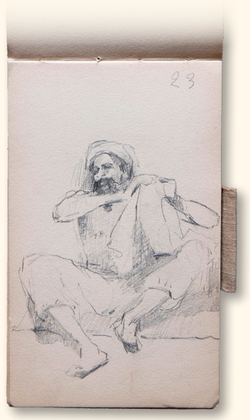


(fólio 24 verso)
Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

OBSERVAÇÕES:

A mesma figura é representada nos fólios 25 a 27.

426.32 *Figura masculina sentada, barbada e com turbante na cabeça*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto superior direito, *23*.

426.33 *Figura masculina de pé*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto superior direito, *23*.

OBSERVAÇÕES:

A mesma figura é representada nos fólios 23V, 24 e 26.

426.34 *Figura masculina de pé*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

MARCAS E INSCRIÇÕES:

No canto superior direito *23* e, no ângulo esquerdo, *S+ - 0*.

OBSERVAÇÕES:

A mesma figura é representada nos fólios 24V a 26.

426.35 *Esboços de figuras femininas*



(fólio 29 frente)
Grafite sobre papel

426.36 *Apontamento para composição*



(fólio 29 verso)
Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

426.37 *Retrato de mulher jovem com boina na cabeça*



Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

426.38 *Paisagem com promontório de casas e arvoredo*



(fólio isolado frente)
Grafite sobre papel.
N. ass.
N. dat.

OBSERVAÇÕES:

Este desenho foi destacado do álbum. No entanto, as dimensões e as características do papel permitem situá-lo nesta parte do álbum.

426.39 *Esboço de figura*

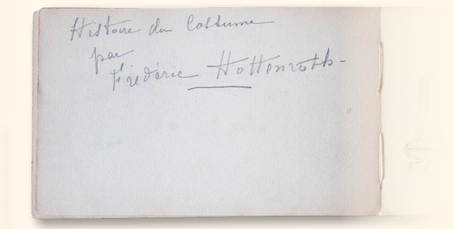


(fólio isolado verso)
Grafite sobre papel
N. ass.
N. dat.

OBSERVAÇÕES:

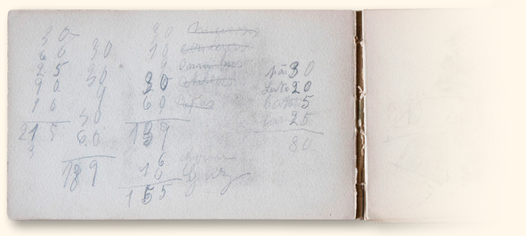
Este desenho foi destacado do álbum. No entanto, as dimensões e as características do papel permitem situá-lo nesta parte do álbum.

Anotações



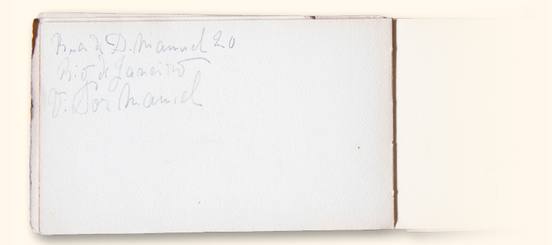
(fólio 9 verso)
Histoire du Costume/ par/ Fréderic Hottenroth (?)

Anotações



(fólio 7 verso)
Contas/Despesas

Anotações

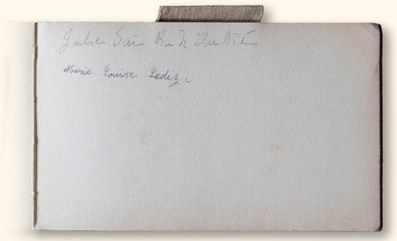


(fólio 18 verso)
Rua de D. Manuel 20, Rio de Janeiro, Victor Manuel

OBSERVAÇÕES:

Morada do irmão Victor.

Anotações



(fólio 28 frente)
Julie Saï (?) *Rue de Santié* (?) , *Marie Louise Lediza*

AURÉLIA DE SOUZA

CATÁLOGO RAISONNÉ

11

DESENHOS ETNOGRÁFICOS

427. *76 ilustrações para o artigo "As olarias de Prado" de Rocha Peixoto*, 1899

Publicadas na revista Portugalia, 1.º vol., 1900, pp. 227-279.

Aguarela sobre papel
N. ass., N. dat.
Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto, inventário: MHNCUP-FCUP-IA-PORT-50

OBSERVAÇÕES:

Ver, para desenvolvimento, o artigo de Isabel Fernandes e Rita Gaspar incluído neste catálogo, CR pp. 997–1029.

A catalogação seguinte não individualiza cada um dos originais que, certamente por opção de Rocha Peixoto, foram, alguns deles, colados sobre cartão, organizando conjuntos com dois a cinco originais.

Os títulos de cada uma das peças, ou conjuntos de peças colados em suporte único, respeitam a inventariação de Isabel Fernandes e Rita Gaspar.

Nenhum dos 76 originais – todos aguarelas sobre papel – está assinado ou datado. A data de 1889 corresponde à data de publicação do artigo acima designado.

431.1 *Composição com cinco miniaturas de loiça produzida em Barcelos*



3,2 × 17,9 cm
MHNCUP-FCUP-IA-PORT-5035

OBSERVAÇÕES:

As cinco ilustrações foram individualizadas e montadas numa composição sobre suporte de cartão.

431. 2 *Composição com quatro miniaturas de loiça produzida em Barcelos*



4,9 × 17,8 cm
MHNCUP-FCUP-IA-PORT-5033

OBSERVAÇÕES:

As quatro ilustrações foram individualizadas e montadas numa composição sobre suporte de cartão.

431.3 *Composição com miniaturas de loiça produzida em Barcelos*



4,9 × 17,8 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-S034

OBSERVAÇÕES:

As quatro ilustrações foram individualizadas e montadas numa composição sobre suporte de cartão.

431.4 *Composição com miniaturas de loiça produzida em Barcelos*



7,4 × 14,1 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-S036

OBSERVAÇÕES:

As duas ilustrações foram individualizadas e montadas numa composição sobre suporte de papel.

431.5 *Composição com miniaturas de loiça produzida em Barcelos*



7,8 × 14,1 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-S037

OBSERVAÇÕES:

As duas ilustrações foram individualizadas e montadas numa composição sobre suporte de papel.

431.6 *[Composição com] cabra-loira e toupeira*



11,S × 13,S cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-S031

OBSERVAÇÕES:

As duas ilustrações foram individualizadas e montadas numa composição sobre suporte de papel.

431.7 *[Composição com] sapo e sardão*



11,5 × 13,5 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5020

OBSERVAÇÕES:

As três ilustrações foram individualizadas e montadas numa composição sobre suporte de papel.

431.8 *Galo*



20,1 × 13,9 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5019

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.9 *[Composição com] carneiro e cão*

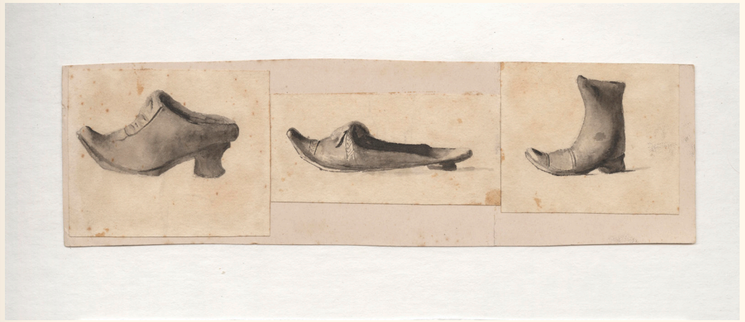


9,4 × 16,4 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5030

OBSERVAÇÕES:

As duas ilustrações foram individualizadas e montadas numa composição sobre suporte de papel.

431.10 *Acessórios de vestuário*



6,9 × 23,6 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5006

OBSERVAÇÕES:

As três ilustrações foram individualizadas e montadas numa composição sobre suporte de papel.

431. 11 *Acessórios de vestuário: [algibeira]*

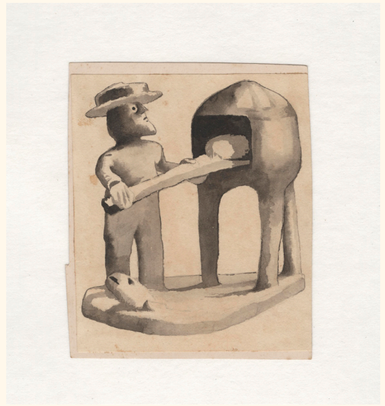


11,9 × 8,2 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5039

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.12 *Fabrico do pão*



11,9 × 9,8 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5029

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.13 *[Composição com várias atividades quotidianas]: exaustão da água, fragmentação das lenhas, alimentação dos cevados, lavagem do bragal*



17,8 × 21,1 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5011

OBSERVAÇÕES:

As quatro ilustrações foram individualizadas e montadas numa composição sobre suporte de papel.

431.14 *[Carro de bois com tocador de viola]*



9,7 × 16,4 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5028

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.15 *Bessada*

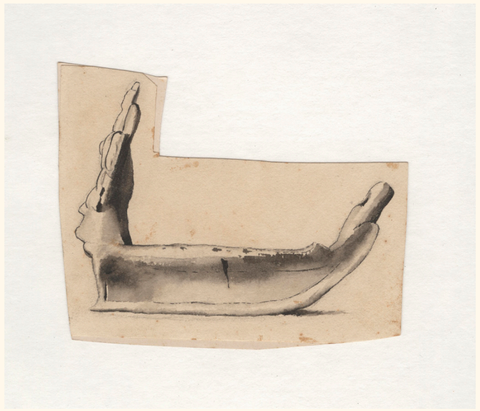


10,5 × 18,8 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5027

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.16 *Barco*



10,3 × 13 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5026

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.17 *Andor tradicional*



14,4 × 8,9 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5025

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.18 *[Composição com] engenheiro das estradas e músico*



12,9 × 16,5 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5018

OBSERVAÇÕES:

As duas ilustrações foram individualizadas e montadas numa composição sobre suporte de papel.

431.19 *Devoto*



15,4 × 10,7 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-S024

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.20 *Madama*



11,8 × 7,5 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-S023

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.21 *Bicicleta*

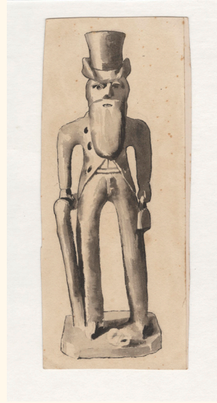


10,6 × 11,4 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-S022

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.22 *Viajante*



1 × 9 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-S007

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.23 *[Militar a cavalo]*



24,8 × 12,4 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-S017

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.24 *Facto natural [Galadura]*



10,3 × 9,6 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-S021

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.25 *[Músico]*



14,3 × 6,1 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-S009

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.26 *Romeiro de chapéu braguês, cavalgando e tangendo viola*



21,4 × 12,1 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-S016

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.27 *Casal que prossegue no leito a estúrdia da tarde*



19,1 × 10,9 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-S015

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.28 *Violoncelista das solenidades litúrgicas*



21 × 16,5 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-S014

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.29 *Sineiro do campanário rural*

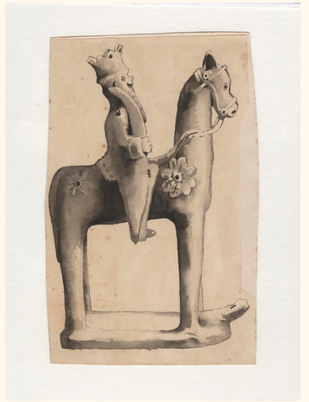


21,5 × 11,7 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-S013

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.30 *Rei*

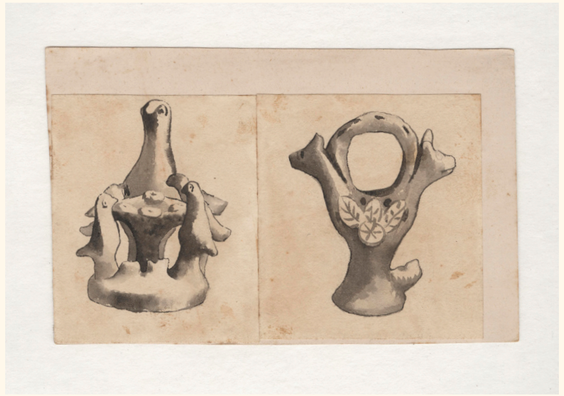


21,8 × 13,8 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-S012

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.31 *Composições aviárias*



9,9 × 15,6 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5032

OBSERVAÇÕES:

As duas ilustrações foram individualizadas e montadas numa composição n sobre suporte de papel.

431.32 *[Pombal em pinha]*



15 × 7,4 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5008

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.33 *Touro com colar de chocalhos*



15,1 × 6,1 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5010

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.34 *Leão*



15,7 × 10,4 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5000

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.35 *Animal*



15,5 × 9,7 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5003

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.36 *Sáurio montado*



13,3 × 13,4 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5002

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.37 *[Bicho a cavalo]*



11,8 × 8,6 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5005

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.38 *[Homem montado em ave]*

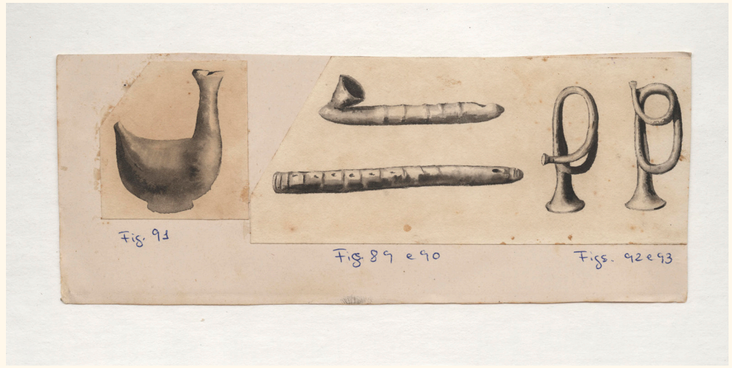


7,3 × 10,4 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5001

OBSERVAÇÕES:

A ilustração está montada sobre suporte de papel.

431.39 *[Composição com instrumentos musicais]*



8,8 × 22,5 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5004

OBSERVAÇÕES:

As ilustrações foram individualizadas e montadas numa composição sobre suporte de papel.

431.40 *Composição com miniaturas de loiça produzida em Barcelos*



13,7 × 19 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5150

OBSERVAÇÕES:

Fotógrafo desconhecido.

431.41 *Figurado de Barcelos*



13,7 × 19 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5151

OBSERVAÇÕES:

Fotógrafo desconhecido.

431.42 *Figurado de Barcelos*



13,7 × 19 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5152

OBSERVAÇÕES:

Fotógrafo desconhecido

431.43 *Figurado de Barcelos*



13,7 × 19 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5153

OBSERVAÇÕES:

Fotógrafo
desconhecido

431.44 *Figurado de Barcelos*



13,7 × 19 cm
MHNCUP-FCUP-IA-
-PORT-5154

OBSERVAÇÕES:

Fotógrafo
desconhecido

AURÉLIA DE SOUZA

CATÁLOGO RAISONNÉ

VIDA E OBRA

Fortuna Crítica:
as exposições e a sua receção

Raquel Henriques da Silva
Maria Aguiar
Elena Komissarova
Inês Silvestre

Fortuna Crítica: as exposições e a sua receção

Raquel Henriques da Silva
Maria Aguiar
Elena Komissarova
Inês Silvestre

Embora, na biografia e no inventário da obra de Aurélia de Souza neste CR, as exposições em que participou estejam amplamente descritas e documentadas, entendeu-se abordar o tema numa síntese holística, antecedendo uma antologia de alguns excertos de textos. Se essa síntese se ativer ao essencial, a fortuna crítica de Aurélia tem as seguintes características:

Afirma-se, logo nas primeiras mostras públicas, alguns aspetos da sua particularidade que, hoje ainda, se consideram fundamentais.

Apesar de um começo promissor, a partir de 1910, e até ao final da sua vida, a crítica epocal a sucessivas exposições em que a pintora participa perde a qualidade inicial, e a "particularidade" autoral, anteriormente destacada, subsume-se no campo da crítica à pintura no feminino, presa a valores pouco inovadores, definidos nas décadas anteriores.

O ponto anterior tem de ser contextualizado em decisões da própria Aurélia de Souza que nunca se apresentou em exposições fora do Porto, nomeadamente em Lisboa, exceto na Sociedade Nacional de Belas-Artes nos últimos anos de vida (1917–1921). Também nunca participou em exposições fora de Portugal, a não ser, do que temos conhecimento documentado, a *Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil*, em 1922, no Rio de Janeiro. No entanto, os seus dois irmãos viviam um no Chile e outro no Brasil, além de que ambos os seus cunhados tinham relações permanentes com o Brasil. É possível que esses irmãos possuíssem alguns quadros de Aurélia, mas, até hoje, só foi possível identificar o pequeno retrato da mãe.[1]

A *Exposição Póstuma de Homenagem à Grande Pintora D. Aurélia de Souza*, de 1936, ocorrida catorze anos depois da sua morte, recuperou a valorização das

1 Joaquim Costa afirma que "(...) *A Varanda das glicínias*, que eu vi, um dia, com o maior enlêvo, e que, a-pesar-de muito afastada de mim, pois se encontra hoje no Rio de Janeiro (...)" (Costa, 1937, p. 74). Afirma também que, quando se encontrava em Paris, Aurélia "vendeu um quadro para a América do Norte" (*idem*, *ibidem*, p. 54).

particularidades da autora, apontadas ainda na década de 1890, e que se reafirmam na monografia de Joaquim Costa, a primeira dedicada à artista e ainda hoje obra de referência.

Aurélia é caso único na pintura portuguesa de "redescoberta" e valorização contemporâneas. Desde o seu destaque na obra de José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XIX*, publicada em 1966, à realização de diversos trabalhos académicos (especialmente os doutoramentos de Maria João Lello Ortigão de Oliveira em 2002 e de Maria Aguiar em 2012) e, sobretudo, à realização de qualificadas exposições, a fortuna crítica de Aurélia brilha hoje como situação única em relação a artistas de formação oitocentista. A consagração foi também internacional como prova a sua seleção para a importante exposição *1900: Art at the Crossroads,* apresentada na Royal Academy of Arts em Londres, em 2000, e, no mesmo ano, a escolha de Julian Bell que integra o *Autorretrato do casaco vermelho* (CR n.º 5) no livro *500 Self-Portraits*, editado pela Phaidon.

Depois desta caracterização geral, segue-se uma análise mais detalhada, mantendo a ordem cronológica:

1. Estudante da Academia Portuense de Belas-Artes (APBA), Aurélia foi, nos anos em que a frequentou (1893 a 1899), a aluna mais brilhante nos três parâmetros que esta academia mais valorizava: as classificações quantitativas, obtidas ano a ano; o número de trabalhos selecionados para as *exposições de trabalhos escolares dos alunos da APBA considerados dignos de distinção* (todas anuais, à exceção do ano de 1898, em que não houve exposição); os três prémios ganhos, especialmente o prémio Barão de Castelo de Paiva de 1897, em que se apresentaram quatro concorrentes, sendo Aurélia a única mulher e tendo ganho o respetivo prémio.

Estes resultados foram conseguidos com muito empenho e absoluta dedicação, mas não a impediram, desde 1893, de participar nas exposições organizadas por um amplo grupo de artistas portuenses que sucedeu ao Centro Artístico Portuense,[2] e de promover, com outros colegas, em 1897, a *Primeira Exposição d'Arte* na Associação Católica do Porto.

Este contexto (aquele em que há absoluta coincidência entre o entusiasmo da pintora e o reconhecimento público) tem três marcações importantes que interessam destacar:

Nesse mesmo ano, na 9.ª Exposição do Ateneu Comercial do Porto, a crítica destaca o seu óleo Cabeça de estudo, depois conhecido por Autorretrato do laço negro (CR n.º 4).

Em 1895, quando frequentava o 5.º ano do curso de Desenho Histórico, publicita no jornal A Voz Pública (26 de setembro) a correspondência trocada com o diretor da

2 Ver, para desenvolvimento: Moncóvio, Susana Maria Simões, "O Centro Artístico Portuense (1880–1893). Socialização do ensino, da história e da arte moderna no Portugal de oitocentos", tese de doutoramento em História da Arte Portuguesa, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014, p. 415 e seguintes.

APBA, pedindo a correção da classificação final dos trabalhos com que se apresentara a exame. As suas duas cartas são de uma dureza inaudita, reveladoras de um temperamento raro, absolutamente autoconsciente do seu valor. Não utiliza argumentos feministas mas, com determinação, o que considerava ser o mérito do seu percurso.

Em 1900, a APBA regista em ata que uma obra da aluna (que interrompera o curso de Pintura Histórica para estudar em Paris a custas da família) ficava a pertencer à academia "como prémio à dita aluna e estímulo aos seus condiscípulos". Tratava-se de *Cabeça d'homem barbado vista de perfil copiada do modelo vivo* (CR n.º 55), selecionada para a exposição de trabalhos escolares de 1897–1898.

2. Durante a estadia parisiense (1899–1901), que foi seguida de um périplo por várias cidades europeias, Aurélia trabalhou com empenho mas, na frequência da Académie Julian, teve momentos de receio e cansaço que o próprio diretor Adolphe Julian reconheceu no relatório final com avaliação muito positiva. Terá sido selecionada para mais do que uma exposição escolar e, numa delas, obteve um prémio *ex-æquo* com Muller, um "pintor americano" de quem não se conseguiu mais informação. Mas hesitara em concorrer e expressamente declara a razão numa carta à sua irmã Lucha: "entram muitos homens e onde eles entram as mulheres ficam logo para o lado".

Outro aspeto que vale a pena relevar é o facto de, embora se tenha integrado bem num grupo de artistas mulheres (a que se juntou depois Sofia), as preciosas cartas a Lucha revelam que a sua alma está no Porto: ao longo dos últimos meses de estadia, de Paris envia trabalhos para as exposições em que participará na Galeria da Santa Casa da Misericórdia em 1901; visita a Exposição Universal de 1900, mas só se detém no Pavilhão Português, tendo ficado orgulhosa com o sucesso do seu amigo António Teixeira Lopes e menosprezado a numerosa presença de artistas mulheres de Lisboa cujas obras seriam uma "súcia de caganifâncias",[3] embora confesse que não as tinha visto.

Na exposição conjunta com Sofia Martins de Souza e Júlia Molarinho na Galeria da Misericórdia, Aurélia apresentou um conjunto apreciável de obras realizadas em França e também na Holanda. As críticas foram extensivas e qualificadas, dentro dos parâmetros da época, distinguindo, mais uma vez o génio soturno da pintora.

3. Durante a primeira década do novo século, a permanente atividade expositiva de Aurélia continuou a ser realçada pela crítica. De acordo com o que era habitual, os jornais vão noticiando também o sucesso das suas vendas (que não parece superior ao das outras pintoras com quem mais expôs), mas há um caso que vale a pena destacar: na única exposição individual que realizou, na Galeria de Retratos do Átrio da Misericórdia em 1905, duas vistas do Areinho (CR n.º 224 e n.º 224) então expostas

3 Leandro, Sandra, "'Súcia de caganifâncias'? Afinal o que expuseram as 'Senhoras de Lisboa em 1900?'", in Oliveira, Maria João Lello Ortigão de (coord.), *Vida e segredo. Aurélia de Souza 1866–1922*, catálogo da exposição, Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, 2022, pp. 16–22.

— e que não parecem ter merecido destaque crítico — foram compradas e oferecidas ao rei D. Carlos, em 1907, celebrando a sua visita à Escola de Cegos Branco Rodrigues, sediada no Porto.

Não se sabe que motivações e decisões estiveram na origem de duas obras de Aurélia terem sido escolhidas para essa iniciativa protocolar, mas ambas se contam entre as melhores paisagens realizadas pela pintora, manifestando aspetos incontornáveis de modernidade, especialmente *Manhã de nevoeiro* (CR n.º 225).

Terá sido talvez a primeira vez que obras da artista saíram do Porto. O rei D. Carlos levou-as para o Palácio de Vila Viçosa (cujas coleções ainda hoje integram) e aí ficaram até José-Augusto França as escolher para integrarem a exposição *Soleil et Ombres, L'art portugais do XXème siècle* que, em 1988, apresentou no Petit Palais em Paris.

4. Ao longo da década de 1910, o destaque crítico de Aurélia de Souza foi esmorecendo nos jornais e revistas. O facto mais importante a relevar é a sua primeira participação, em 1916, na *13.ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes* onde lhe foi atribuída uma "Medalha de 2.ª classe". Não se identificou nenhuma crítica que salientasse a sua participação, mas tal não impediu que Columbano Bordalo Pinheiro tivesse adquirido para o Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), a pintura *No atelier* (CR n.º 11).

Sendo verdade que o então diretor do MNAC adquiriu, nessa altura e na mesma exposição, um conjunto apreciável de obras de vários pintores — de Lisboa e, secundariamente, do Porto — não pode deixar de se valorizar a escolha desta pintura, excecional pela qualidade pictórica e, especialmente, pelo seu tema.

Depois da oferta de obras que, em 1906, Aurélia e Sofia fizeram à APBA (que transitariam depois para o Museu Nacional Soares dos Reis), *No atelier* é a primeira obra de Aurélia de Souza que integrou as coleções de um museu nacional.

5. A participação numa exposição internacional (*Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil*, Rio de Janeiro, 1922) ocorreu no ano em que a pintora morreu. As suas obras, que integraram o pavilhão português, haviam antes sido expostas na *19.ª Exposição Nacional de Belas-Artes* e é possível que tenham seguido de Lisboa para o Rio de Janeiro. Nas críticas da época, não há nenhum destaque que lhe seja dedicado, embora lhe fosse atribuída uma medalha de prata. Talvez tenha sido já uma homenagem póstuma pelo falecimento da artista porque, no catálogo da mostra, a sua entrada é acompanhada com o registo "Já falecida". O diploma chegou à Quinta da China já após a sua morte, como que metaforizando o ciclo de sucesso que estaria para chegar, mas de que não beneficiou em vida.

6. A *Exposição Póstuma de Homenagem à Grande Artista D. Aurélia de Souza*, em 1936, foi organizada pela Câmara Municipal do Porto com a colaboração de Vasco Ortigão de Sampaio e do pintor Júlio Pina. Foram expostas 260 obras, sumariamente listadas num catálogo organizado por Júlio Brandão, então diretor do Museu Municipal.

Segundo o relato de Joaquim Costa, no "Texto da conferência pronunciada no Salão de Belas-Artes do Palácio de Cristal Portuense, na noite de 13 de Julho de 1936, antes de se encerrar a Exposição de quadros da notável pintora", a ideia da exposição foi por ele proposta a Vasco Ortigão de Sampaio, cunhado de Aurélia de Souza e seu colecionador.

A eficácia dos trabalhos realizados pela equipa organizadora ainda hoje pode ser apreciada no conjunto de fotografias existentes no espólio da CMOS, que permitem observar cada uma das obras expostas e identificar a maioria. Foram também realizadas fotografias individuais de vários quadros das quais chegaram até nós 59 positivos e 53 negativos. Destinar-se-iam talvez a um catálogo ilustrado ou a um livro que não foi concretizado. A conjugação desta documentação fotográfica permitiu identificar muitos dos quadros listados no catálogo, sendo o mais consistente recurso do inventário da obra de Aurélia de Souza que se apresenta no CR.

As fotografias permitem também perceber a expografia utilizada: as obras dispõem-se sobre o alto lambril das salas, em duas fiadas sobrepostas, quase encaixadas entre si, permitindo destacar os formatos médios e os mais raros grandes formatos, vendo-se, em primeiro lugar, *Santo António* (CR n.º 6) e *Retrato da Mãe da Artista* (CR n.º 12). Não há uma ordenação temática, embora alguns conjuntos se distingam pelo predomínio do retrato, das paisagens ou das naturezas-mortas.

A sala principal da exposição apresentava recantos de mobiliário doméstico vindo da Quinta da China, ornamentados com arranjos florais, mas a tónica era a evocação dos instrumentos de trabalho de Aurélia, com a caixa de tintas aberta, e, sobre o cavalete, *Cabeça de Estudo*, ou seja, o *Autorretrato com o laço negro* (CR n.º 4) que foi também capa de catálogo. Havia, num dos cantos, outro cavalete que destacava o *Autorretrato com blusa azul* (CR n.º 7).

O catálogo foi organizado em função dos colecionadores/emprestadores de obras, facto que permitiu dispor de mais um indicador para definir, com a máxima exaustividade, o *corpus* da obra aureliana. Permitiu também confirmar que uma parte esmagadora dessa obra estava em mãos dos seus herdeiros diretos: Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa, a prima educada por Aurélia e Sofia e que fora sua herdeira (92 números), e, a grande distância, Vasco Ortigão de Sampaio (39 números). Destacam-se, a seguir, os sobrinhos descendentes da sua irmã Helena. Havia também alguns colecionadores que não pertenciam à família, sendo de referir, como curiosidade, a presença de alguns descendentes da família Andresen que haviam sido

vizinhos da Quinta da China. Dois artistas do tempo de Aurélia e Sofia colaboravam com o empréstimo de obras da artista: o seu amigo escultor Teixeira Lopes e o seu colega de curso Acácio Lino. O Museu Nacional Soares dos Reis esteve representado com 12 obras, oriundas da doação de 1906 feita por Aurélia e Sofia à Academia Portuense de Belas-Artes, à exceção do *Autorretrato do casaco vermelho* (CR n.º 5).

A investigação realizada não detetou eco desta exposição na imprensa fora do Porto. Mesmo na cidade, o enriquecimento da fortuna crítica foi feito, sobretudo, pelo livrinho de Joaquim Costa que editou a conferência proferida no encerramento da exposição. A única exceção é o artigo de Aarão de Lacerda publicado no *Comércio do Porto*, que a seguir se analisa.

Mas, além da sua importância como documento, a exposição de 1936 terá consolidado um certo sentimento de partilha de gostos entre alguns dos colecionadores e deixado, em rasto, a reafirmada particularidade da artista.

7. Costa, Joaquim – *Aurélia de Sousa. A sua vida e a sua obra*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1937.

Esta primeira monografia dedicada a Aurélia de Souza é um texto sentimental e literário, características comuns a grande parte da escrita sobre arte daquele tempo. Alguns tópicos, que hoje ainda se referem a propósito da pintora, são ali, pela primeira vez, referidos. Além da biografia quase hagiográfica dos pais da artista, detém-se em provar a vocação de Aurélia manifestada desde o começo da adolescência e do interesse pelas cores e pela luz. Estes temas, e as historietas associadas, foram mais tarde repegados pela sua sobrinha Maria Feliciana (filha de Maria Estela e Vasco Ortigão de Sampaio) no seu livrinho, publicado em 1964, que evoca as duas irmãs pintoras. Foi também Joaquim Costa que referiu pela primeira vez que Aurélia lia *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire e apreciava a música de Wagner.

Mas o aspeto mais interessante do livro de Costa é a valorização da Quinta da China como lugar de pertença da pintora e ponto de partida para muitas das suas obras. Considerando, com argúcia, que há uma espécie de coincidência fecunda entre o lugar de vida e o corpo da obra de Aurélia de Souza, ele faz recuar essa situação à determinação com que o pai da artista cumpriu um desígnio que terá alimentado desde a juventude. Costa cria, assim, um "quadro mítico" movido por um destino imanente que foi retomado por todos os estudiosos de Aurélia de Souza.

O autor procede ainda a uma reflexão sobre alguns quadros com inegável qualidade e estende-a a alguns outros que conheceu na Quinta da China e que não participaram na exposição, legando informações pertinentes à investigação futura.

A edição é cuidada e graficamente atrativa, com reproduções a preto e branco de quinze obras que percorrem as diversas temáticas da autora, incluindo *A Volta*

do Mercado realizada em Étaples em 1899 (CR n.º 236), que não foi possível agora localizar, dois autorretratos (*Cabeça de Estudo*, CR n.º 4 e *Santo António*, CR n.º 6), algumas cenas de interior e paisagens na Quinta da China ou a partir dela.

Curiosamente o *Autorretrato do casaco vermelho,* que terá ali sido exposto pela primeira vez, não mereceu qualquer atenção e certamente não agradaria ao autor.

8. Além de Joaquim Costa, a exposição de 1936 foi analisada por Aarão de Lacerda, o único historiador da arte portuguesa da primeira metade do século XX atento à arte do seu tempo e que leva, para esse campo disciplinar, uma ambiciosa dimensão filosófica.

Lacerda considerou a pintura de Aurélia "sentimental e forte", realizada com "um pulso que diríamos viril, tal decisão e energia revelam alguns dos seus quadros", destacando especialmente "os seus autorretratos". Afirma que preferia o *Autorretrato com o laço negro* ("tão ousado para a época me parece") ao "do Museu", ou seja, ao *Autorretrato do casaco vermelho*. E destaca também *Santo António*, onde "muita da fisionomia da artista passou para esta tela religiosa", e acrescenta: "Masculinizou-a, tornou as suas mãos mais ossudas, deu vigor de vida mais excitada aos olhos que se abrem (...)".

Já anteriormente, perante a forte personalidade da pintora, tinha sido referido o seu "temperamento viril", modo de dizer que um grande pintor só poderia ser um homem. Mas Aarão de Lacerda vai mais longe sugerindo, em *Santo António*, uma masculinização física e não só pictórica.

Mais adiante, na sua crítica, destaca o *Retrato da mãe da artista* que terá "muito de Whistler na disposição da figura, na sua atitude, não obstante uma cor diferente", observação erudita que, ao que julgo, foi aqui pela primeira vez formulada. Detém-se também na qualidade dos "interiores", salientando "certo sabor holandês" em muitos deles, valorizando depois as "paisagens", especialmente as vistas do Areinho tomadas da "Quinta da China, tesouro enorme para a sua retina de paisagista, inesgotável e querido". Nos jardins desse território protegido, "o repouso da família na hora de um dia cálido" servia-lhe "de pretexto para pintar um pouco à Manet". São qualificadíssimas estas análises por parte de quem foi surpreendido e cativado com a particularidade da pintora, aproximando-se das críticas às primeiras exposições no Porto, depois do regresso de Paris. Mas as referências internacionais, nomeadamente a Whistler e Manet, têm algum fundamento e são um patamar superior de crítica.

No entanto, numa pequena síntese sobre a arte portuguesa do século XIX, publicada dez anos mais tarde, Lacerda menciona, como pintores mais importantes do final do século, António Carneiro, Henrique Pousão e Marques de Oliveira, além de Silva Porto, Malhoa e Columbano, mas não Aurélia que tanto o impressionara.

Foi também Aarão de Lacerda que, pela primeira vez, registou o nome de Aurélia de Souza numa história geral, destacada dum elenco de naturalistas portuenses, reproduzindo o seu *Autorretrato com o laço negro*.[4]

4 Lacerda, Aarão de, "Arte (Portuguesa do século XIX), b) escultura, pintura e artes decorativas", in Peres, Damião (dir.), *História de Portugal*, vol. VII, Barcelos, Portucalense Editora, 1935, pp. 749–784.

A lenta construção da fortuna crítica contemporânea

Joaquim Lopes, importante pintor naturalista com marcado enfoque etnográfico, professor na Escola de Belas-Artes desde os anos 1930, escreveu um texto particularmente importante sobre Aurélia em 1939, publicado na revista *Ocidente*. Concretamente, valorizou "os seus estudos do nu realizados em Paris e hoje guardados no depósito do Museu Nacional Soares dos Reis" que "nitidamente revelam uma espontaneidade, um vigor do desenho e colorido que nós não vemos em idênticas provas até então realizadas. Trabalhados em plena pasta, mantendo até ao fim a frescura do primeiro momento" (Lopes, 1939, p. 80). Mais adiante, a propósito de "esbocetos de Composição", refere um dos aspetos mais modernos do trabalho de Aurélia: "grandes e expressivas manchas de cor envolvendo formas imprecisas, cheias de ritmo e de intenção: as penumbras iniciais que fugidiamente acompanham e corporalizam a ideia".

Embora não tenha tido reconhecimento, nem na época nem depois, este texto marca um novo paradigma crítico, mais técnico e formalista. Marca também, com fundamento objetivo, a distanciação sem retorno da apreciação de Aurélia em relação às pintoras com quem expôs em vida, incluindo a sua irmã Sofia Martins de Souza.

O último ciclo da fortuna crítica de Aurélia de Souza tem, como já acima se disse, o seu referente fundador no destaque que José-Augusto França deu à pintora na obra, ainda hoje de referência, *A Arte em Portugal no Século XIX* de 1966. O *Autorretrato do casaco vermelho* foi ali brilhantemente valorizado e reproduzido em *hors-texte* e a cor, facto fundamental para a sua valorização fora do Porto.

Em 1973, o MNSR apresentou uma grande exposição de Aurélia de Souza, publicando o respetivo catálogo. Ao contrário do que acontecera em 1936, não se conhece a equipa que trabalhou no evento, tanto mais que o texto de entrada do catálogo não é sequer assinado, embora se possa admitir que seja da autoria da então diretora do museu, Maria Emília Amaral Teixeira. É um texto com qualidade que começa por referir o grande desconhecimento que existia da obra da pintora: "Há uma geração que se não reúnem as suas telas, os seus desenhos, os seus pastéis (...)". Enaltece-se, depois, a obra de retratista, sobretudo os autorretratos, destacando-se *Autorretrato do casaco vermelho*, afirmando-se que "nenhum outro é tão impressionante de força interior e vigor plástico". Talvez haja aqui já o influxo do destaque concedido à obra

por José-Augusto França sete anos antes, uma vez que, na crítica portuense, nunca antes esta obra havia sido valorizada.

E, embora se saliente a qualidade de algumas naturezas-mortas ("com influência de Chardin e da tradição seiscentista holandesa"), de retratos (especialmente o *Retrato da mãe da artista*, citando-se a sua proximidade a Whistler, tal como Aarão de Lacerda tinha feito) e se refira a obra de ilustradora, a avaliação global acaba por ser a tradicional, situando a pintora na longa duração do naturalismo português.

A exposição de 1973 teve grande importância pois fez com que, respondendo certamente a um apelo público, muitos colecionadores levassem as obras de Aurélia que possuíam ao museu. Todas foram registadas com algum rigor e a maior parte delas foi fotografada, mesmo algumas que não seriam expostas. Este registo, guardado no arquivo do MNSR, foi um precioso instrumento de trabalho para o presente CR.

Nos anos seguintes, Aurélia atraiu o interesse de jovens investigadoras, a primeira das quais foi Lúcia Almeida Matos, que lhe dedicou a sua dissertação de mestrado realizada em 1983 na Syracuse University, nos Estados Unidos da América. O facto de a autora ser portuense permitiu que, pela primeira vez após a exposição de 1973, a família colaborasse na atualização do inventário da obra da artista. Este trabalho foi continuado por Maria João Lello Ortigão de Oliveira, outra portuense de origem, que voltou aos contactos com os herdeiros de Aurélia e ampliou significativamente o inventário da obra e da documentação a ela associada. O resultado foi uma magnífica tese de doutoramento, editada em 2006, que abriu outros campos de investigação: a importância da fotografia no trabalho de Aurélia (que, no entanto, continua a carecer de investigação sistemática) e a sua contextualização na cultura artística parisiense da época e na cultura literária e filosófica portuguesa do final do século XIX.

Fundamental foi também, em 2012, a tese de doutoramento de Maria Aguiar, um estudo monumental sobre os aspetos materiais da obra de Aurélia de Souza, que se tornou uma obra incontornável não só para os estudos aurelianos mas na história da Conservação e Restauro em Portugal. Aliás, a investigação rigorosa e de enorme amplidão de Maria Aguiar foi não só o ponto de partida como constitui também grande parte do corpo documental deste CR, do qual é uma das autoras.

Estas obras fundamentais têm tido fecunda descendência, abrangendo cada vez mais investigadores citados na bibliografia deste CR e, por vezes, nas fichas de catalogação de obras.

Finalmente, interessa relevar dois outros factos: em primeiro lugar, a acessibilidade de algumas obras essenciais de Aurélia que beneficia das exposições permanentes da Casa Marta Ortigão Sampaio e do Museu Nacional Soares dos Reis. Este museu, apesar dos constrangimentos orçamentais permanentes, tem vindo paulatinamente a adquirir algumas obras e, sobretudo, a valorizar o importante espólio oriundo da generosa

oferta de Aurélia e Sofia Martins de Souza à Academia Portuense de Belas-Artes em 1906. Em segundo lugar, a progressiva circulação nacional de obras da artista, antes confinada a coleções de origem familiar. À medida que algumas destas chegam ao mercado, e com preços cada vez mais destacados, o reconhecimento da pintora cresce naturalmente e consolida-se. Por isso, hoje é possível admitir que a obra venha a ter também cada vez mais reconhecimento internacional, facto que confirmará a excelência e radical particularidade de Aurélia, tornando-a caso quase único de consagração tardia. Assim sugere a seleção de obras da sua autoria para integrarem exposições notáveis recentes, nomeadamente *1900: Art at the Crossroads* — apresentada na Royal Academy de Londres e no Museu Guggenheim de Nova Iorque em 2000, com comissariado de Robert Rosenblum — e *Tudo o que eu quero*, comissariada por Helena de Freitas e Bruno Marchand, apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian em 2021, e, em formato mais reduzido (mas integrando a quase totalidade do importante núcleo de Aurélia de Souza), no Centre de Création Contemporaine Olivier Debré em Tours, em França. Finalmente, no catálogo da exposição *Vida e Segredo. Aurélia de Souza 1866–1922*, comissariada por Maria João Lello Ortigão de Oliveira no Museu Nacional Soares dos Reis, em 2022, pela primeira vez, um prestigiado historiador e crítico de arte internacional escreveu um interessante texto sobre a artista — "Aurélia de Souza: Silêncio e Eloquência", de James Hall —, repegando, com autoridade, estudos e reflexões de autores portugueses.

As assinaturas de Aurélia de Souza e os seus contextos

Maria Aguiar
(Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa)

As assinaturas de Aurélia de Souza e os seus contextos

Maria Aguiar
(Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa)

A identificação das assinaturas adotadas por Aurélia de Souza e a sua relação com períodos específicos já tinha sido abordada por Lúcia Almeida Matos[1] e por Maria Aguiar,[2] mas a preparação do catálogo *raisonné* permitiu descobrir novas variantes, ampliar o número de obras conhecidas e trazer dados complementares que propiciam uma discussão mais alargada. Aurélia assina cerca de dois terços dos seus trabalhos, não mostrando uma preocupação constante em fazê-lo. Contudo, esta aparente despreocupação é contrariada em situações em que assina a mesma obra duas vezes — na frente ou na frente e verso —, em que a atualiza para formas mais recentes, ou quando busca efeito plásticos — rasgando a tinta fresca com um lápis ou com a ponta do pincel, assinando a duas cores, ou mudando de cor para obter maior contraste com o fundo e aumentar a visibilidade.

Se Aurélia nem sempre assina as suas obras, ainda mais raramente as data, dificultando o estabelecimento de uma linha cronológica na sua produção. Face à sua diminuta existência, algumas datações foram propostas com base em documentação e carimbos da Academia Portuense de Belas-Artes (APBA), em catálogos de exposições, em publicações e periódicos da época, em desenhos preparatórios para pinturas, em cadernos de esboços, em obras de Sofia Martins de Souza, em viagens que realizou, em marcas de comerciantes de materiais de Belas-Artes (e de outra natureza), em semelhanças materiais e no tratamento de algumas temáticas. Sobre certas obras de carácter, marcadamente escolar, são discutidas as modalidades de ensino na aula de nu na APBA e na Académie Julian, permanecendo algumas questões em aberto.

Nesta secção, não se abordam as marcas de comerciantes ou de outra origem, nem as questões materiais, que serão discutidas no texto *Recursos materiais e plásticos da pintura aureliana*, em conjunto com os suportes.

1 Almeida Matos, Lúcia, "Aurélia de Souza: a provincial woman artist of Portugal, 1866–1922", dissertação de mestrado apresentada na Graduate School of Syracuse University, 1983.

2 Aguiar, Maria, "Os materiais e a técnica de pintura a óleo na obra de Aurélia de Souza e a sua relação com a conservação", tese de doutoramento apresentada na Universidade Católica Portuguesa, 2013. Disponível em: http://hdl.handle.net/10400.14/11949

As dificuldades foram acrescidas pela existência de várias obras com o mesmo título e por alterações que as denominações foram sofrendo ao longo dos tempos, sendo essencial a recolha de informação em documentação e imagens de época, bem como no catálogo da exposição póstuma de 1936. A grande proximidade com a irmã Sofia também levanta questões a que ainda não foi possível dar resposta e que carecem de um estudo mais aprofundado sobre esta pintora.

Formas de assinatura

A obra mais antiga, de que se tem conhecimento, está datada pela artista de 1888 e consiste no *Retrato de Estela, irmã da artista*, CR n.º 397, em que se identifica como ***A Souza***, sobrepondo o apelido à inicial do nome próprio. Embora a presença do mestre Caetano Lima como professor privado seja referida por Joaquim Costa na sua conferência de 1937 e a tradição familiar a situe a partir dos 16 anos de Aurélia, não se encontrou documentação complementar que assinale o período em que tal formação terá tido lugar. A ter início em 1882, não se sabe se este desenho, feito seis anos mais tarde, ainda teria sido realizado sob a sua orientação e se o mestre teria tido alguma influência na conceção desta assinatura. No entanto, em pinturas realizadas no ano seguinte, escolhe uma outra forma, revelando um pouco mais o seu nome próprio, embora ainda que abreviado — ***arl.ª Souza***. Desta última, são exemplos o seu *Autorretrato* mais antigo, CR n.º 1, e *Uvas sobre um gigo (primeira fase)*, CR n.º 289, ambas datadas pela artista em 1889, bem como outras duas obras sem datação inscrita ou conhecida — a aguarela *Paisagem com aqueduto*, CR n.º 204, e o óleo *Paisagem – Douro Areinho*, CR n.º 217 (Figura n.º 1). A pintura *Flores campestres*, CR n.º 303, tem uma variante mais curta — ***Arl.ª S*** — provavelmente por falta de espaço ao não querer sobrepor-se a uma flor (Figura n.º 2).



Figura n.º 1 – Detalhe de assinatura em *Paisagem – Douro Areinho*, CR n.º 217. Fotografia de Rui Pinheiro.



Figura n.º 2 – Detalhe de assinatura em *Flores campestres*, CR n.º 303. Fotografia de Rui Pinheiro.

A *Paisagem – Douro Areinho*, CR n.º 217, representa uma composição, praticamente igual à de *Margens do Douro – Porto*, CR n.º 216, que está assinada ***A Souza***, mas sem que o apelido se sobreponha à inicial do nome. Esta última pintura foi executada sobre barro cozido, um suporte de que apenas se conhecem cinco obras, entre as quais o *Autorretrato com blusa às riscas*, CR n.º 2, que não está assinado nem datado, mas onde se retrata ainda jovem, e a *Cabeça da tia Joaquina*, CR n.º 49, igualmente não assinado e não datado, onde representa uma modelo da APBA de quem faz um desenho em 1898, CR n.º 403.7. Só os restantes três óleos sobre barro estão assinados, mas de forma distinta entre si: com a assinatura já referida em CR n.º 216; com um monograma das iniciais maiúsculas isoladas — ***AS*** — em *Flores e paisagem*, CR n.º 299; e com o mesmo monograma, mas tendo o ***S*** sobreposto ao ***A***, em *Na Varanda*, CR n.º 159. O tratamento mais pueril desta última obra, a juventude das feições da artista no autorretrato CR n.º 2, o paralelismo com a paisagem do Douro e a representação da modelo da APBA sugerem que a exploração do suporte de barro cozido tenha ocorrido nos tempos iniciais de aprendizagem.

Na capa do caderno, CR n.º 423, que contém desenhos datados entre 19 de setembro de 1892 e 26 de agosto de 1894, retoma a mesma assinatura já usada em 1888 — ***A Souza*** (apelido sobreposto). O caderno é iniciado antes da entrada no curso de Desenho Histórico na APBA, mas a grande maioria dos trabalhos datados indica os meses de verão e início de outono de 1893, coincidindo com a primeira pausa académica.

Ao que se apurou, é também em 1893 que se estreia numa exposição externa ao contexto escolar, a *7.ª Exposição d'Arte* promovida no Ateneu Comercial do Porto.

A obra *Galinheiro*, CR n.º 143, apresentada nessa exposição, está assinada da mesma maneira, com o apelido sobreposto, assim como outros cinco óleos — *Balaustrada da Quinta da China*, CR n.º 157, *Natureza-morta (1.ª fase)*, CR n.º 319, *Paisagem – Quinta da China*, CR n.º 160, *Flores e roca*, CR n.º 280, *Estudo – Rua d'Aldeia*, CR n.º 173 e a aguarela *Amores-perfeitos*, CR n.º 295, sem datação certa.

O *Estudo – Rua d'Aldeia*, CR n.º 182 (Figura n.º 3), terá sido feito com base na aguarela *Caldas de Moledo*, CR n.º 72.A (Figura n.º 4), que parece um estudo preparatório sobre a estância termal da Régua, onde Aurélia terá estado. A aguarela encontra-se no verso do óleo *Cabeça de Estudo*, CR n.º 72 (Figura n.º 5), que Aurélia pinta em 1895 e no qual apõe uma nova forma de assinatura que, enquanto aluna da APBA, passa a usar — ***aurélia Souza***.



Figura n.º 3 – Estudo – *Rua d'Aldeia (Caldas de Moledo)*, óleo s/cartão não datado, CR n.º 182.



Figura n.º 4 – *Caldas de Moledo*, CR n.º 69.A, aguarela não datada, verso da *Cabeça de Estudo*, CR n.º 72. A. Fotografia de António Alves.



Figura n.º 5 – *Cabeça de Estudo*, óleo s/papel, 1895, CR n.º 72. Fotografia de António Alves.

A julgar pela forma como assina a pintura *Estudo – Rua d'Aldeia*, CR n.º 182, julgamos que este trabalho seja anterior à *Cabeça de estudo*, CR n.º 72, e a aguarela, a ser o seu esboço preparatório, também o seria.

Nos três anos (1893–1896) em que é aluna de Desenho Histórico, assume uma assinatura mais completa do que até então, usando o seu nome próprio e o apelido

por extenso — ***aurélia Souza*** — garantindo o reconhecimento claro da autoria dos trabalhos, mas, muito provavelmente, também seguindo as normas em vigor na academia. Analisando os 29 desenhos que possuem o carimbo oval da APBA, torna-se evidente a preocupação em assinar e datar todos os exercícios que faz. Integrando um grupo numeroso de alunos, de quase uma centena, seria expectável a obrigatoriedade da identificação clara de cada aluno e da indicação do dia, mês e ano em que eram executados, já que havia avaliação trimestral de desempenho. Na face de 12 destes desenhos, foi desenhado um *V* a lápis vermelho e, dado haver entradas nos catálogos das exposições finais, que pelas datas e títulos lhes podem estar associadas, terá sido um método usado pelos professores para assinalarem os trabalhos que consideraram *dignos de distinção* e, por conseguinte, selecionados para fazerem parte dessas exposições. Destes, *Estátua de rapaz sentado tirando do pé um espinho, cópia de gesso*, CR n.º 358, e *Estudo de mãos, cópia do natural*, CR n.º 395, terão sido prova de exame de frequência do 5.º ano, enquanto os restantes terão sido exercícios regulares. Há títulos que se repetem no mesmo catálogo, pelo que nem sempre foi possível fazer a correspondência inequívoca a, apenas, um número de entrada. Além destes, há outros quatro desenhos catalogados que também encontram correspondência nos catálogos, mas onde não se identificou a marca vermelha, que por vezes já era de difícil leitura porque estava muito delida. Em *Génio implorando visto de lado, desenho de estátua de gesso*, CR n.º 335, e na *Estátua de rapaz sentado tirando do pé um espinho, cópia de gesso*, CR n.º 357, o desvanecimento dos carimbos pode justificar que tenha havido um apagamento do lápis vermelho; em *Estudo de Torso Feminino*, CR n.º 345, só foi possível ter acesso à imagem de arquivo feita pelo Museu Nacional Soares dos Reis em 1973, e em *Vénus saindo do banho, desenho copiado de gesso*, CR n.º 350, não se pode verificar este detalhe.

No caso de desenhos submetidos ao concurso anual, a ausência de assinatura no premiado *Desenho de Estátua – Vénus de Milo*, CR n.º 348, e a existência de uma inscrição, feita por alguém que não a artista, a indicar a autoria, sugerem que a avaliação para esses concursos se faria às cegas.

Junto aos carimbos da APBA, conhecemos o que será o número de registo de aluna — n.º 37, 24 e 52, correspondendo a trabalhos realizados durante o 3.º, o 4.º e o 5.º anos, respetivamente. No entanto, os desenhos *Dorso de Vénus de Médici*, CR n.º 331, e *Estátua de Mercúrio sentado, cópia de gesso*, CR n.º 352, realizados no 3.º ano, representam exceções a esta numeração, já que possuem o número que usou enquanto finalista — 52 — não sendo possível entender a razão de tal alteração.

Nos restantes desenhos que não apresentam carimbo da APBA e que foram executados nesta época, assumiu a mesma forma de assinatura. Destes, *Figura inteira de rapariga, desenhado do natural*, CR n.º 388, tem o canto, que habitualmente acolhe

o carimbo, branqueado, assim como outras áreas, sugerindo que já tenha sido tratado para sanar patologias. Pela verosimilhança de motivo, podia tratar-se da obra n.º 54 presente na exposição final de 1894–1895 e integrar o lote anterior de exercícios considerados dignos pelo lápis vermelho.

Os exercícios escolares centravam-se no estudo da figura humana através da cópia de estampas e de gessos até prosseguirem para o estudo do natural, com modelo vivo. Nesta última vertente, o regulamento da APBA estipulava que as senhoras estavam dispensadas das aulas de nu, que tinham início no 3.º ano. A evidência documental[3] existente na APBA também aponta para uma recusa intencional, por parte da Direção, em facultar acesso a modelos despidos, negando os vários pedidos expressos pelas alunas. Como se depreende de uma queixa, de dezembro de 1893, sobre o barulho que os alunos de pintura faziam "… próximo às portas do gabinete onde estão estudando o natural as senhoras que para isso estão habilitadas",[4] o regulamento não impedia o estudo do natural às alunas, mas impunha limites, de acordo com o decoro da época.

No entanto, as limitações existentes não eram bem acolhidas, nem pelas alunas, nem pelos alunos e a própria escola debatia-se com dificuldades a este nível. Um documento de 1840 relata as dificuldades da escola para proporcionar modelos para as aulas do nu: os candidatos eram poucos e raramente correspondiam aos cânones de beleza pretendidos.[5] Em 1882, o inspetor da academia, o conde de Samodães, mencionava também os constrangimentos financeiros à contratação de modelos.[6] No entanto, foi possível disponibilizar modelos para a exercitação dos alunos de forma regular entre 1895 e 1900, como se conclui da "despeza com modelo vivo" presente em cada relatório anual.[7]

Os modelos eram, sobretudo, do sexo masculino, já que a escola se opunha à contratação de mulheres, apesar dos frequentes requerimentos dos alunos.[8] A restrição estaria associada, sobretudo, à vertente do nu porque, apesar de já haver pagamentos a modelos femininos desde 1880,[9] os pedidos para disporem de modelos nus continuaram a suceder-se até 1902.[10] Precisamente descontentes com este acesso limitado aos modelos, Aurélia e as restantes colegas de desenho do 3.º ao 5.º ano disponibilizaram-se em 1896 para pagar um biombo a fim de resguardar o modelo, mas a oferta não foi aceite.[11] Porém, nesse mesmo ano, um modelo masculino posou integralmente nu para os candidatos à vaga de professor no curso de Desenho, a que José de Brito concorreu,[12] dando conta que as decisões da Direção podiam variar de acordo com o propósito, mas também com o público-alvo a que de destinavam os modelos.

Neste contexto académico, que ainda carece de maior esclarecimento, há três *Academias* feitas por Aurélia que não têm carimbo da APBA, mas as datas que possuem colocam-nas no 3.º e 5.º ano e estão assinadas em formato extenso, mais

3 Aguiar, Maria; Manuel, Ana Calvo e Cruz, António João, "As Academias e as suas implicações na representação da figura humana por Aurélia de Sousa", in Neto, Maria João Baptista e Malta, Marize (eds.), *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: As Academias de Belas-Artes*, Caleidoscópio, 2016, pp. 225–234. ISBN: 978-989-658-428-3.

4 A.F.B.A.U.P., *Acta de 18 Dezembro 1893. Actas das sessões ordinárias da Academia 1890–1903i*. Fl. 41. 107.

5 Almeida Matos, Lúcia (coord.), *Desenhos do século XIX*, Porto, 2000.

6 "Vem por exemplo um homem para servir de modelo na aula do nu; no sabbado quer naturalmente receber a sua feria. O regulamento da contabilidade não o permitte, e para que esse homem, que não tem outros recursos, receba a sua remuneração, é mister que alguem adiante o que o Estado devia pagar de prompto." In *Relatório anual da Academia Portuense de Belas Artes, ano lectivo de 1881–82*.

7 A.F.B.A.U.P., *Correspondencia para o Governo 1893–1900*. 131.

8 A.F.B.A.U.P., *Acta de 25 Maio 1901. Actas das sessões ordinárias da Academia 1890–1903m*, fl. n.º 115. 107.

9 Almeida Matos, Lúcia (coord.), *Desenhos do século XIX*, Porto, 2000, p. 13.

10 A.F.B.A.U.P., *Acta de 1 Fevereiro 1902. Actas das sessões ordinárias da Academia 1890–1903d*, fl. 126, 107.

11 A.F.B.A.U.P., *Acta de 6 Novembro 1896. Actas das sessões ordinárias da Academia 1890–1903e*, fl. 74. 107.

12 *Modelo nu masculino*, FBAUP n.º inv. 98.1.241.

comum a esse período. São elas: *Modelo masculino de perfil*, feita a 8 de março de 1894, CR n.º 359; *Academia – Modelo masculino sentado*, de 26 de fevereiro de 1896, CR n.º 361, e *Torso Feminino*, de 12 de abril de 1896, CR n.º 360. Na primeira, o modelo está resguardado por uns calções curtos, à semelhança do CR n.º 359, conforme é visível no corpo inteiro do mesmo modelo, num desenho feito por Sofia Martins de Souza (n.º inv. 98.des.263), sem data (Figuras n.º 6 e n.º 7).

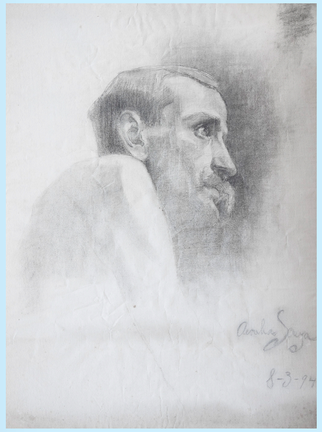


Figura n.º 6 – *Modelo masculino de perfil*, CR n.º 359.



Figura n.º 7 – Desenho de Sofia Martins de Souza, FBAUP n.º inv. 98.des.263.

Na fotografia (Figura n.º 8) que Aurélia de Souza envia à mãe, de si própria dentro do ambiente da Académie Julian, é possível ver um modelo masculino a envergar tais calções curtos. A imagem evidencia que as sessões eram muito concorridas, que as turmas, à semelhança do Porto, não eram mistas e que o decoro apenas se impunha quando se tratava de modelos masculinos, já que as pinturas nas paredes exibem modelos femininas, integralmente despidas. Decorrendo as sessões de modelo vivo para os alunos em instalações distintas das das alunas, este espaço dá-nos conta das circunstâncias em que a aula de nu se desenvolvia em Paris.



Figura n.º 8 – Fotografia do interior de uma sessão de modelo-vivo na Académie Julian, onde Aurélia está presente no quadrante superior direito. Coleção particular.

O uso deste recurso pueril na APBA ainda não está esclarecido e não foi possível elucidar a inconsistência do modelo masculino do CR n.º 361 (Figura n.º 9) também estar retratado no caderno de esboços CR n.º 424, com que Aurélia se faz acompanhar nas sessões da Julian entre 1900 e 1901 (Figura n.º 10).



Figura n.º 9 – *Academia – Modelo masculino* sentado, CR n.º 361.

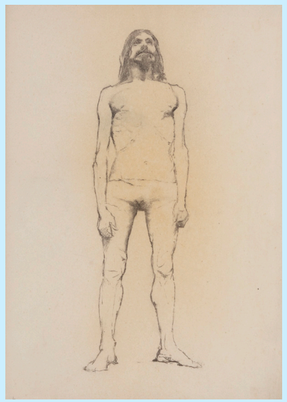


Figura n.º 10 – CMOS n.º inv. 1999.12.0007/S. Fotografia de António Alves.

O acesso diferenciado ao nu integral feminino e ao parcial masculino às mulheres-artistas era prática na Académie Julian, enquanto a situação na APBA carece de um levantamento mais exaustivo aos trabalhos realizados pelos alunos e alunas desta época, para se entenderem as *nuances* que terão existido.

Relativamente à pintura que executa durante o período em que frequenta o curso de Desenho Histórico, e com exceção da mais antiga — *Galinheiro* —, já referida e realizada durante a transição para a APBA, nas restantes identifica-se da mesma forma inequívoca que passa a usar na Academia — ***aurélia Souza*** — afirmando-se publicamente com a nova identidade. São disso exemplo as quatro obras pintadas em 1895 — *Cabeça de estudo*, CR n.º 72, *Cabeça de criança*, CR n.º 33, e *Depois da chuva*, CR n.º 150, todas datadas pela artista, e *Cabeça de estudo (autorretrato com o laço negro)*, CR n.º 4, não datada, mas apresentada na *9.ª Exposição de Arte* realizada nesse ano.

Entre 1896 e 1899, já como aluna do curso de Pintura Histórica, continua a adotar a assinatura académica, por vezes acrescentando a preposição ***de*** entre o nome e o apelido. Fá-lo para os exercícios académicos — como o *Busto de Vénus do pomo*, CR n.º 349, que constituiu prova de exame conjunto do 1.º e 2.º ano, realizada em 1897 —, mas também para as pinturas que leva a exposição — como *Cabeça de negro*, CR n.º 56, *Paraíso Perdido*, CR n.º 326, e *Maria Madalena (estudo)*, CR n.º 323, expostas em junho de 1897 na *1.ª Exposição d'Arte da Associação Catholica do Porto*, onde se estreia como organizadora —, como para concorrer ao Prémio Barão de Castelo de Paiva, um mês mais tarde — com *Maria Madalena*, CR n.º 322, que se torna a obra premiada —, ou para responder à primeira encomenda de que há registo, em 1899 — o retrato do benfeitor da Misericórdia, *Joaquim Pereira Rosas*, CR n.º 52,[13] que assina da forma mais extensa, ***aurélia de Souza***.

É também desta última forma que assina duas pinturas — *Rapaz sentado*, CR n.º 65, e *Estudo Rapariga (pensativa)*, CR n.º 74. Na frente das duas obras existem numerações manuscritas — *98 99* e *99* (Figura n.º 11) — com as mesmas características cromáticas e caligráficas e que têm semelhanças com o lápis usado nos desenhos selecionados para as exposições da APBA. O *Retrato de rapaz (sentado)* evidencia a presença de uma etiqueta (agora omissa) na frente da obra, que causou danos nas camadas de tinta subjacentes e que removeu a camada de cor cinzenta sobre a qual se encontrava colada (Figura n.º 12).

13 Tendo o benfeitor Joaquim Pereira Rosas falecido dois anos antes (em 1897), o retrato foi executado com recurso à fotografia, como era usual.

14 O catálogo compreende dois anos académicos porque, devido às obras de melhoria realizadas às instalações da APBA, não houve a exposição anual de 1897–1898.



Figura n.º 11 – Detalhe da numeração escrita na face pintada do *Estudo rapariga (pensativa)*, CR n.º 74. Fotografia de Luís Ribeiro.



Figura n.º 12 – Detalhe da área onde a etiqueta esteve colada, evidenciando a ausência da camada de tinta cinzenta e os estalados prematuros causados na camada castanha, pela contração do adesivo sobre a camada de tinta ainda flexível. *Rapaz sentado*, CR n.º 68. Fotografia de Maria Aguiar.

A colagem de etiquetas tinha como objetivo fazer corresponder o número de entrada de catálogo quando as obras eram expostas, facilitando a sua identificação pelo público. O *Busto de Vénus do pomo*, CR n.º 349, conserva a etiqueta *92* (Figura n.º 13), que consta no catálogo da *8.ª Exposição dos Trabalhos Escolares de 1896–1897*.

No caso do *Rapaz sentado*, tendo por base a numeração a lápis e o motivo representado, a etiqueta em falta deveria mencionar o número *120* do catálogo da *9.ª Exposição de 1897 a 1899*[14] — *Rapaz sentado, cópia do natural*. É de realçar a forma como o *O* de Souza entrelaça o *S*, num registo humorista, pouco habitual na artista (Figura n.º 14).



Figura n.º 13 – Etiqueta no *Busto de Vénus de Pomo*, CR n.º 349.



Figura n.º 14 – Detalhe da assinatura em *Rapaz sentado*, CR n.º 68.

No caso do *Estudo Rapariga (pensativa)*, não foi possível confirmar a existência de uma etiqueta, nem estabelecer relação com algum dos títulos constantes no catálogo anterior, permanecendo a possibilidade de ser uma obra executada em 1899.

Neste período, a constância da assinatura é interrompida em *Cabeça da tia Joaquina*, CR n.º 403.7 — um desenho que data de [18]98 — e na pintura *Esteio de Campanhã*, CR n.º 227, onde se identifica como ***a Souza***. O primeiro representa uma modelo vestida de camponesa que já tinha sido retratada por António Carneiro quatro anos antes, no seu exame do 2.º ano de Pintura em 1894,[15] pelo que seria contratada com alguma regularidade pela APBA. As irmãs Souza possuíam uma fotografia frontal desta modelo, que Sofia pinta numa tela e Aurélia num prato de barro, de perfil — ambas as obras sem data. O desenho onde a retrata está datado de forma sucinta — *98* —, sem indicação do dia e do mês, ao invés do que era habitual quando frequentava o curso de Desenho. Em Pintura Histórica, os desenhos ainda constituíam prova de exame final no 1.º ano do curso, conforme descrito nos catálogos das exposições escolares, mas já não eram pedidos no 3.º e 4.º anos, a que corresponderia a data aposta. Apesar da proveniência escolar da modelo, o desenho pode ter sido um exercício distinto que mereceu uma nova assinatura, que, a ser colocada na data indicada, será o exemplar mais antigo desta forma, do que foi catalogado.

A pintura *Esteio de Campanhã*, CR n.º 227, tem no verso uma dedicatória de Arthur Carvalho datada de abril de 1899, indicadora de que a obra foi executada antes dessa data e que já deixara de estar na posse da artista. Na exposição que Aurélia organiza em 1902, há uma obra com esse título, que, à semelhança de outras obras, podia dar-se o caso de haver duas pinturas com a mesma denominação, mas no levantamento efetuado não foram encontradas evidências que confirmassem esta hipótese. A prática de pedir emprestadas obras já vendidas para integrarem exposições era comum, como Artur Loureiro o fez, podendo tratar-se de situação idêntica. A obra pode ter sido assinada apenas nessa altura, justificando a forma invulgar que adotou ou pode tratar-se do primeiro exemplar pictórico onde apõe uma nova identidade.

No verão de 1899, a 24 de julho, já se encontrava em Étaples-sur-mer, de onde escreve à sua irmã Lucha. Será nesse período que inicia o caderno de esboços, CR n.º 426, com um desenho datado de 5 de julho, que possui uma etiqueta da casa francesa de belas-artes Blanchet e onde ainda se autodenomina ***aurélia de Souza*** na primeira folha em branco.

Das várias pinturas que fazem alusão a esta estadia — *Pescadores (composição) – Étaples*, CR n.º 234, *Marinha – Étaples*, CR n.º 235, *A volta do mercado – Étaples*, CR n.º 237, e *Mercado em Étaples*, CR n.º 238 —, apenas as duas últimas estão assinadas e já usa as formas abreviadas ***a de Souza*** e ***a Souza***, respetivamente. O apelido ganha destaque e o nome próprio torna a reduzir-se à inicial, desta vez em minúscula, com

15 Costa, António José da; d'Oliveira, Marques; Guimarães, Marques; Costa, Júlio (promotores), *Catálogo illustrado da exposição d'arte*, oitavo anno, Porto, Officina occidental, 1894.

ou sem preposição — ***de***, ***d*** — entre os dois. Esta forma seria, também, condizente com o tratamento francês, onde o apelido é valorizado. É assim que escolhe identificar-se em obras já parisienses — *Notre Dame*, CR n.º 250, *Boulevard de Montparnasse*, CR n.º 251, *Sur la Terrasse (cabaret)*, CR n.º 248, ou *Jardins das Tulherias*, CR n.º 254.A. Mas onde também opta por usar um monograma — ***a S*** — em que a inicial do nome próprio se mantém em minúscula, como em *Paisagem (Margens do Sena) – Paris*, CR n.º 253, ou *Jésus bénit les enfants*, CR n.º 332. Contudo, na pintura *Tombeau fermé à la douleur*, CR n.º 338, que expõe no Porto em 1902 e que será do período francês, são visíveis duas assinaturas sobrepostas — a inferior é mais extensa e, ao desgaste da parte inicial, foi sobreposta a forma mais abreviada ***a Souza*** do que parece ter sido ***aurélia Souza***.

No caderno de esboços que a acompanha na Académie Julian desde 19 de outubro de 1900, CR n.º 424, copia as assinaturas de Rembrandt e de Ostade, revelando que refletia sobre a definição de uma nova identidade, que procurava uma marca artística. A chegada de Sofia também veio acrescentar uma nova variável às formas ***a Souza*** e ***a S*** que se encontram nos diversos trabalhos académicos. A inscrição ***aineé*** (mais velha) é usada para se distinguir da sua irmã, também ela Souza, quando esta se lhe junta em 1900.[16] Na pintura *Retrato masculino*, CR n.º 57, datada pela artista de 1900, inscreve no verso ***a Souza aineé 1900*** e na frente ***a S***. No entanto, nem sempre terá sentido necessidade de adotar essa distinção. No óleo *Academia – Busto masculino de frente*, CR n.º 369 (Figura n.º 15), realizado quando as duas irmãs já se encontravam na Julian, segundo um desenho preparatório feito no caderno de esboços CR n.º 424, só assina ***a d Souza*** (Figuras n.º 16 e n.º 17).

16 Numa carta de Aurélia datada de 9 de fevereiro de 1900, refere que "estou morta que a Sophia venha." Em abril desse ano, Sofia já está em Paris, conforme caderno de desenhos desta pintora, datado de 24 de abril de 1900 (CMOS.1978.12.0005).



Figura n.º 15 – Academia – *Busto masculino de frente*, CR n.º 369. Fotografia de Luís Ribeiro.



Figura n.º 16 – Pormenor da assinatura. Fotografia de Luís Ribeiro.

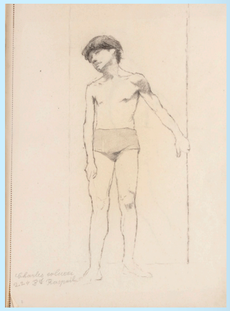


Figura n.º 17 – Esboço no caderno iniciado em 19-X-1900 (CR n.º 424.8). Fotografia de António Alves.

Se a existência de ***aineé*** nos remete para a identidade de Aurélia e para um período pós chegada de Sofia, a sua ausência em trabalhos académicos desta época não significa que tenham sido executados antes do reencontro das duas irmãs. Isso explicará porque é que a indicação ***aineé*** surge, apenas, num reduzido número de obras do que foi possível inventariar: no desenho *Mulher e crianças*, CR n.º 406.11, e em seis pinturas, que incluem *Retrato masculino*, CR n.º 57, *Composição Dante e Virgílio*, CR n.º 331, *Jésus bénit les enfants*, CR n.º 332, *Academia – Modelo masculino de pé, vista lateral*, CR n.º 363, *Academia – Modelo feminino nu em vista lateral*, CR n.º 371 e *Rapaz meio-nu*, CR n.º 68.

Com exceção do desenho CR n.º 406.11 e do *Rapaz meio-nu*, CR n.º 68, a inscrição ***ainée*** surge sempre no verso, sugerindo que seria nessa zona que os mestres procuravam a identificação dos alunos e que a assinatura na frente só seria aposta, posteriormente e se assim o entendessem.

As duas exceções levantam algumas questões: o carácter caricatural do desenho *Mulher e crianças*, CR n.º 406.11, foge ao que seria explorado na Julian, pelo que, tratando-se muito possivelmente de um exercício privado, não se encontra explicação para se ter querido distinguir da irmã através da fórmula académica. No caso do *Rapaz meio-nu*, CR n.º 68 (Figura n.º 18), as dúvidas são de outra natureza, já que o modelo vivo tem muitas afinidades fisionómicas com o rapaz que desenha no 3.º ano do curso de Desenho da APBA, a 21 de maio de 1894 — *Meio corpo de rapaz, desenho copiado do natural*, CR n.º 381 (Figura n.º 19), replicando o mesmo registo púdico de trajar calças ao invés dos calções curtos, característicos da Julian.



Figura n.º 18 – *Rapaz meio-nu*, CR n.º 68.



Figura n.º 19 – *Meio corpo de rapaz, desenho copiado do natural*, CR n.º 381. Fotografia de António Alves.

A pintura está assinada ***aurélia Souza aineé*** e tem uma etiqueta colada na frente com a numeração *87*, o que encontra eco na prática portuense e que, no catálogo da exposição final de 1896–1897, esse número corresponde a *Rapaz meio-nu, cópia do natural*, o que também coincide com o motivo representado. Embora a inclusão de ***aineé*** a remeta para o período francês, as características atrás apresentadas são indícios fortes para a sua execução no Porto, levantando uma contradição de difícil compreensão.

No verão de 1900, viaja com Sofia por Auray e pela Bretanha, onde pinta *A Sopa dos Pobres – Impressão (Auray)*, CR n.º 245, *Les Mendiants*, CR n.º 247, ou *Impressão de Lusco-Fusco (Bretanha)*, CR n.º 240, mantendo as formas mais comuns com que passou a dar-se a conhecer — ***a Souza*** (com e sem preposição) e ***a S***.

Contudo, para os trabalhos de ilustração que faz em 1901 para o Ateneu Comercial do Porto, prefere usar um outro monograma com as iniciais em maiúscula e sobrepostas — ***AS*** —, à semelhança do que já tinha usado numa outra ilustração aguarelada — *Rosinha*, CR n.º 428.1, e numa aguada de tinta da China *Menina*, CR n.º 401.5, que terá servido de base para a pintura CR n.º 34. Apenas se tem conhecimento da utilização deste monograma em mais duas pinturas — no cartão *Rio*, CR n.º 215, e no óleo sobre barro *Na varanda*, CR n.º 159 —, que, pelo pouco domínio técnico na execução da primeira e pelas características dos suportes escolhidos (o tipo de cartão e o barro cozido) terão sido realizadas antes da entrada na APBA, assim como a aguada deverá ser um trabalho dos seus tempos iniciais de aprendizagem. No caso do Ateneu, é de realçar que faz questão em precisar qual o dia e o mês em que realizou três dos postais — 4, 12 e 21 de março —, mas sobretudo que se encontrava em Paris, aproveitando para promover o seu percurso internacional através da circulação dos postais.

Nas impressões que realiza sobre a Holanda, n.º 267 e n.º 268, após concluir a formação na Julian, mantém as autodenominações que assumira em França para os trabalhos a óleo — ***a*** (***de***) ***Souza*** e ***a S.*** Estes períodos em que as temáticas representadas se associam mais facilmente às geografias por onde viajou e onde faz a atribuição de títulos em francês, também contribui para a corroboração da época de execução de algumas obras. A primeira exposição que organiza no Porto, em 1902, inclui muitas obras com estas características, aproveitando trabalhos feitos no estrangeiro e em Portugal.

É neste evento que apresenta *A Mãe da Artista, D. Olinda Perez de Sousa* (CR n.º 12), onde o monograma ***a S*** se torna omnipresente pela dimensão generosa com que o pinta, condizente com a grandiosidade da tela. Neste e nos restantes certames de arte que organiza ou em que participa, serão as formas ***a S*** e ***a Souza*** que adota para os trabalhos a óleo, embora nem sempre os assine.

É com a forma ***a S*** que assina o seu autorretrato como *Santo António* (CR n.º 6) e fá-lo por duas vezes, recobrindo a primeira assinatura para apor a definitiva do lado oposto, destacando-a e criando maior equilíbrio na composição. Apesar de ser uma obra não datada, nem haver dados que a integrem em alguma exposição, poderá ser estabelecida alguma relação com a data do *Ecce Homo* realizado por António Carneiro. O pintor realiza este seu autorretrato em 1901, numa transfiguração e apropriação da figura de Cristo, que gera controvérsia. A similitude de apropriação e de identidade que Aurélia busca na sua representação como Santo António sugere influências da obra de António Carneiro, podendo, também temporalmente, estarem as obras próximas entre si. O facto de assinar duplamente denota uma afirmação consciente da sua autoria ou a vontade de perpetuação, algo que se encontra na já referida *Tombeau fermé à la douleur*, CR n.º 338, mas também nas pinturas *Cristo ressuscitando a Filha de Jairo*, CR n.º 333, e *Paisagem com céu nublado*, CR n.º 271. *Tombeau fermé à la douleur* e *Cristo ressuscitando a Filha de Jairo* tinham uma inscrição subjacente que era mais extensa no que seria o nome próprio e a pouca legibilidade que este tem, o que poderá ter sido a causa para a sua atualização através da sobreposição da inicial ***a*** pela própria artista, já que estas obras permaneceram na Quinta da China até depois da sua morte.

Na *Paisagem com céu nublado*, CR n.º 271, as assinaturas não estão sobrepostas, mas a que tem menor legibilidade assemelha-se a ***a Souza***, enquanto a forma ***a S*** é muito visível. Em *No Atelier*, CR n.º 11, também existem duas assinaturas, mas trata-se de um reaproveitamento de outra obra mais antiga — um retrato de velho — assinada ***aurélia de Souza***, sobre a qual a artista repintou a nova composição que Columbano comprou em 1916, na *13.ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes* e que tornou a assinar, mas de forma mais atualizada ***a Souza***. Nestes casos, as duplas assinaturas estão na frente na obra, mas há mais de uma dúzia de obras em que Aurélia assina a frente e o verso e, também aqui, nem sempre da mesma maneira. A preocupação em se fazer reconhecer e perpetuar a sua marca contradizem a omissão a que votou um largo número de obras.

Tendo em conta que, enquanto aluna da APBA, se passa a identificar como ***aurélia Souza***, parece-nos que a forma ***A Souza*** (sobreposta) terá sido usada entre 1888 e 1893, num primeiro momento apenas para desenho, já que inicialmente prefere a assinatura abreviada — ***arl.ª Souza*** — para pintura, mas que depois também se alastra à pintura, até ao período de transição inicial para a APBA. Embora ***arl.ª Souza*** tenha coincidido com parte deste período, não terá sido usada tão extensamente, tendo em conta os exemplares encontrados. Outras raras formas foram ensaiadas como ***AS*** (isolado ou sobreposto), mas com pouca expressividade.

Em França, Aurélia irá assumir um outro monograma, mais gráfico e mais consentâneo com a sua própria escrita, onde *aurélia* nunca começa por maiúscula — ***a S*** — e

que a acompanhará ao longo de toda a vida, em paralelo com a outra forma ***a Souza***, depurada e afirmada nesta época. Será esta a forma mais extensamente usada pela artista.

BIBLIOGRAFIA:

A.F.B.A.U.P., *Acta de 18 Dezembro 1893. Actas das sessões ordinárias da Academia 1890–1903i.*, fl. 41. 107.

A.F.B.A.U.P., *Acta de 6 Novembro 1896. Actas das sessões ordinárias da Academia 1890–1903e*, fl. 74. 107.

A.F.B.A.U.P., *Acta de 25 Maio 1901. Actas das sessões ordinárias da Academia 1890–1903m*, fl. 115. 107.

A.F.B.A.U.P., *Acta de 1 Fevereiro 1902. Actas das sessões ordinárias da Academia 1890–1903ª*, fl. 126, 107.

A.F.B.A.U.P., *Correspondencia para o Governo 1893–1900*, 131.

Almeida Matos, Lúcia, "Aurélia de Souza: a provincial woman artist of Portugal, 1866–1922", dissertação de mestrado apresentada na Graduate School of Syracuse University, 1983.

Almeida Matos, Lúcia (coord.), *Desenhos do século XIX*, Porto, 2000.

Aguiar, Maria, "Os materiais e a técnica de pintura a óleo na obra de Aurélia de Souza e a sua relação com a conservação", tese de doutoramento apresentada na Universidade Católica Portuguesa, 2013. Disponível em: http://hdl.handle.net/10400.14/11949

Aguiar, Maria; Manuel, Ana Calvo e Cruz, António João, "As Academias e as suas implicações na representação da figura humana por Aurélia de Sousa", in Neto, Maria João Baptista & Malta, Marize (eds.), *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: As Academias de Belas-Artes*, Caleidoscópio, 2016, pp. 225–234. ISBN: 978-989-658-428-3

Costa, António José da; d'Oliveira, Marques; Guimarães, Marques; Costa, Júlio (promotores), *Catálogo illustrado da exposição d'arte*, oitavo anno, Porto, Officina occidental, 1894.

Relatório anual da Academia Portuense de Belas Artes, ano lectivo de 1881–82.

Recursos materiais e plásticos da pintura aureliana

Maria Aguiar
(Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa)

Recursos materiais e plásticos da pintura aureliana

Maria Aguiar
(Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa)

Este texto tem por base um estudo anterior que teve por objetivo caracterizar material e tecnicamente a obra pictórica de Aurélia de Souza e compreender a sua evolução enquanto artista.[1] Esta base foi amplamente alargada com o levantamento feito para a realização deste catálogo *raisonné*, que permitiu o conhecimento de um maior número de obras e que pôde contar com o suporte da infraestrutura europeia para o estudo de bens patrimoniais E-RIHS[2] e do Laboratório José de Figueiredo.

A caracterização dos suportes usados para pintura, a forma como foram preparados, o modo como elaborou o esboço preparatório, as escolhas que fez sobre a paleta de cor, a forma como manipulou os materiais e a adequação aos motivos tratados permitiram encontrar semelhanças e detetar diferenças nos três períodos considerados: o ciclo de formação no Porto, o período francês e o regresso a Portugal. O estudo incidiu na produção pictórica a óleo sobre tela, cartão, cartão telado e papel, tendo sido ampliado aos suportes de madeira, barro cozido e marfim, no levantamento feito para o catálogo *raisonné*.

A documentação sobre os seus fornecedores é muito escassa e, com exceção de uma carta que Aurélia escreve à irmã Lucha e outra a Teixeira Lopes onde refere a casa Santos & Irmão e um moldureiro, não são conhecidas correspondências, apontamentos, notas de encomenda ou recibos que nos deem a conhecer quais as casas onde se abastecia e quais os materiais que comprava. Mas há evidências físicas que nos dão a saber um pouco mais desse universo através das marcas que encontramos nos seus materiais e que remetem para a Araújo & Sobrinho, Le Paris American, Chabod, Blanchet, Sennelier, Winsor & Newton e a George Rowney & Co.

1 Aguiar, Maria, "Os materiais e a técnica de pintura a óleo na obra de Aurélia de Souza e a sua relação com a conservação", tese de doutoramento apresentada na Universidade Católica Portuguesa, 2013. Disponível em: http://hdl.handle.net/10400.14/11949

2 A infraestrutura E-RIHS.pt representa Portugal como plataforma nacional do consórcio europeu E-RIHS – European Research Infrastructure for Heritage Science. Disponível em: https://www.e-rihs.eu/

Suportes em barro cozido

Aurélia realizou um número reduzido de obras sobre pequenas placas ovais e circulares, de barro vermelho cozido. Dadas as características encontradas nas cinco obras, seriam suportes já concebidos para artistas e não apropriações de louça utilitária. As duas placas ovais têm um emolduramento decorativo moldado e no verso de *Na varanda*, CR n.º 159, existem duas argolas metálicas engastadas na pasta barrenta, para permitir a sua suspensão (Figura n.º 1).



Figura n.º 1 – *Na varanda*, CR n.º 159. Fotografia de António Alves.



Figura n.º 2 – Cabeça da tia Joaquina, CR n.º 49. Fotografia de António Alves.

Por se desconhecer o paradeiro da outra placa oval, *Margens do Douro – Porto*, CR n.º 216, não foi possível verificar esta última característica, mas os pratos *Autorretrato com blusa às riscas*, CR n.º 2, e *Cabeça da tia Joaquina*, CR nº 49, também apresentam um sistema para suspensão: o frete no verso tem dois orifícios que permitem a inserção de um fio para esse fim (Figura n.º 2). Não tendo sido possível aceder ao verso de *Flores e paisagem*, CR n.º 299, esta particularidade ficou por confirmar, mas ainda assim não parece ter sido usado um prato utilitário, já que a aba arredondada é semelhante à que se observa na *Cabeça da tia Joaquina* e a pouca profundidade do prato encontra paralelo com as duas obras circulares.

No Natal de 1897, num anúncio da casa Araújo & Sobrinho no *Comércio do Porto*, é feita alusão à venda de *pratos de terra-cotta*,[3] o que significa que eram materiais procurados pelos artistas.

Um certo revivalismo sobre a porcelana chinesa contribuiu para a prática de pintar sobre barro e a tratadística de finais da centúria, em que Manuel de Macedo também

3 *Anúncio no Comércio do Porto*, edição especial de Natal de 1897, in Santos, Sónia., "Pigmentos vermelhos na pintura Portuguesa do século XIX: análise da literatura e estudo comparativo de preços no fim do século", in *Através da pintura: olhares sobre a matéria – estudos sobre pintores no Norte de Portugal*, Porto, Clássica, 2011, p. 134. ISBN 978-989-8497-01-7.

se insere, dedicava secções próprias à pintura a óleo e à aguarela sobre louça. Embora a assumissem como um tipo de pintura apropriada para senhoras e amadores, também encorajavam os artistas a prossegui-la, já que tinha mercado.

A cor bege da terracota, como a anunciada pela casa portuense, permitia ao artista usar qualquer paleta e era mais indicada para trabalhos pictóricos, enquanto o barro vermelho e o negro se adaptavam melhor às composições decorativas, onde "*... all white and yellow flowers are effective in the red ground, while red flowers and berries and certain tones of yellow look well on the black ground*".[4] Aurélia só pintou sobre barro vermelho e a exploração desta prática está particularmente evidenciada em *Flores e paisagem*, CR n.º 299, onde o arranjo de margaridas brancas e amarelas e de campânulas azuis aposto diretamente sobre esse fundo, realça a "moldura" vegetalista e aproxima-a do observador, enquanto aumenta o distanciamento à linha do horizonte. A cercadura é, deste modo, o elemento de ligação entre os planos, mas também o que os distingue, em que o contraste entre as flores escolhidas e o fundo vermelho exerce um papel essencial (Figura n.º 3).



Figura n.º 3 – Flores e paisagem, CR n.º 299. Fotografia de Fernando Noronha Soares.

O método para pintar sobre estes suportes implicava reduzir a porosidade da pasta através de várias demãos da melhor cola de pelica, que se obtinha das sobras das luvas feitas com pele fina de ovinos. Após esboçar ou traçar de forma precisa o desenho, a primeira camada de tinta a óleo devia ser muito fina e diluída numa mistura de verniz de mástique e óleo sicativo, conhecida por *megilp*, que conferia maior transparência às cores. As restantes camadas de tinta só deviam ser aplicadas após a boa secagem das anteriores e, no fim, revestia-se a superfície com verniz

4 Robertson, Henry Robert, *The art of painting on china with a chapter on terra cotta painting in oil and water colour*, Winsor & Newton, 1890, pp. 54–55.

de copal ou mástique. O acabamento menos brilhante deste último era mais apreciado porque condizia com o aspeto fosco do barro, mas como tinha mais tendência a embaciar, a prática mais comum recaía no uso do verniz de copal.

Tendo em conta as assinaturas encontradas em três das obras, que nos remetem para o período pré-APBA, a sua autorrepresentação enquanto jovem e a *Cabeça da tia Joaquina* que emula um desenho datado de 1898 (CR n.º 403.1), estes serão trabalhos feitos no período inicial de aprendizagem e que terão servido para praticar a pintura a óleo, já que seguiam processos iguais aos executados sobre tela. É, por isso, provável que a exploração deste tipo de suporte tenha precedido a realização das ilustrações científicas sobre olaria para a revista *Portugalia*, em 1899, e não tenha sido uma consequência desta encomenda.

Suporte em marfim

O pequeno retrato materno — *D. Olinda*, CR n.º 13 — que Aurélia pinta para o seu irmão mais novo Victor Manuel, a viver no Brasil, fomenta a intimidade: o filho revê a mãe numa imagem-miniatura que o convida a aproximar-se para deter o olhar. A distância oceânica que separa mãe e filho é, assim, encurtada pela proximidade física que a contemplação da imagem convoca e para a qual a pintura miniaturista tão eficazmente serve. Além deste retrato com 11,5 x 8,8 cm, só se conhece outra obra de escala reduzida, o tondo de Maria Helena, que mede menos de 10 cm, CR n.º 25. A par da raridade que dedica a esta tipologia, é também singular o suporte escolhido para imortalizar a mãe, já que é o único exemplar onde foi identificado o marfim como suporte.

As pequenas superfícies que este nobre material permitia obter tornavam-no especialmente requisitado para a pintura miniaturista e sobretudo para a retratística. Apesar de Manuel de Macedo afirmar que "... O daguerreotypo e, depois d'este, a photographia, vibraram golpe mortal á Arte do miniaturista",[5] as exposições da Sociedade Nacional de Belas-Artes ainda dedicavam uma secção à pintura de miniatura e os catálogos da empresa inglesa Winsor & Newton também publicitavam 13 formatos de lâminas de marfim preparadas para este fim,[6] dando conta que havia mercado para este tipo de arte. Não terá sido este o fornecedor a quem Aurélia recorreu, já que não se encontra correspondência entre as dimensões ofertadas e que chegavam a atingir um máximo de 15,2 x 11,7 cm, embora dimensões maiores pudessem ser encomendadas. As pequenas lâminas eram vendidas *bleached* ou *unbleached*, indicando que podiam ser sujeitas a algum tratamento, como o clareamento ou o processo

5 Macedo, Manuel de, *Manual de Pintura*, Bibliotheca do Povo e das Escolas, n.º 206, Lisboa, Secção editorial da Companhia Nacional Editora, 1898, p. 34.
6 Winsor & Newton, Trade Catalogue, Londres, 1896, p. 55.

de despolimento, que Macedo considerava necessário: "Os trabalhos de miniatura sâo, em geral, executados sobre lâminas de marfim, convenientemente despolido".[7] Este procedimento deveria melhorar a aderência das tintas aquosas, à base de goma arábica ou gelatina, recaindo a preferência sobre tintas opacas como o guache ou as aguarelas, desde que se lhes acrescentasse branco para as tornar menos transparentes.[8]

No retrato da mãe, Aurélia fez um esboço prévio, a lápis azul, para delinear o rosto, posicionar os olhos, o nariz, a boca, o queixo, a orelha e delimitar parte do penteado, tendo usado um lápis cinza para sombrear madeixas do cabelo e reforçar algumas das linhas (Figura n.º 4).



Figura n.º 4 – Detalhe do rosto de *D. Olinda*, CR n.º 13. Fotografia de Rui Pinheiro.

O tratamento do rosto da mãe é muito cuidado, mas Aurélia não recorre à técnica de pontilhismo indicada por Macedo como meio de obter a cor final através da mistura ótica feita pelo olho humano de pequenos pontos de cor próximos entre si: "O miniaturista elabora as carnes ponteando-as... a bico de pincel, em pontinhos muito juntos, alternando as côres que participavam na composição do tom".[9] Prefere usar a técnica a têmpera do *quattrocento* italiano, justapondo e sobrepondo finas linhas paralelas ou cruzadas para a modulação das formas, das sombras e das luzes, sem anular as camadas anteriores. É um trabalho que se assemelha à gravura pela precisão e contenção da linha, mas que é enriquecido pela adição da cor e sobreposição das camadas. Já o casaco, o penteado e os acessórios são tratados de forma diferente, conforme era recomendado "... mais largamente, e ao modo de aguarella,..." que, conjugados

7 *Op. cit.* n. 5, p. 34.
8 *Idem*, p. 34.
9 *Idem*, pp. 33–34

com a delicadeza do rosto, resultam num trabalho de grande expressividade, difícil de conseguir nesta escala miniatural.

A ação do miniaturista tinha-se reduzido a algo menor e meramente auxiliar de outra arte então em voga: a fotografia. "O processo apenas se emprega actualmente em colorir retratos photographicos",[10] numa prática subserviente observada por Manuel de Macedo. Este interesse pelo retoque fotográfico pode ter existido em Aurélia e/ou Sofia, tendo em conta a existência de um manual datado de 1910 sobre *La photo-peinture*.[11] O interesse pela fotografia é-lhes reconhecido, mas não há informação sobre a sua participação em exposições fotográficas, nem se lhes conheçam exemplares de retratos retocados, que, a haver, não terão servido para usufruto externo e poderão ter sido, apenas, mais um desafio a conquistar.

Suportes em papel, cartão e cartão telado

Na época de Aurélia de Souza, já se encontravam disponíveis no mercado cartões para diversos fins: para desenho, aguarela ou óleo. O processo de fabrico de cartões foi evoluindo desde a colagem de várias folhas de papel com colas animais, amidos ou vernizes, seguidas de prensagem a quente, que se denominavam de *Pasteboards*, até à compactação de folhas de papel ainda húmidas que não requeriam adesivos — os *Pasteless boards* — e, por fim, a prensagem direta da polpa húmida, isenta de adesivos e não-estratificada, de que se obtinham os *Millboards*, considerados de qualidade superior.[12] Para ficarem aptos para a pintura a óleo, os cartões recebiam um estrato final que controlava a porosidade e reduzia a absorção das tintas, ou eram revestidos por uma folha de papel selada com colas animais ou previamente oleada.[13]

A oferta de folhas de papel individuais, deste tipo, precedeu a sua utilização sobre os cartões, já que surgem no catálogo da Winsor & Newton de c. 1835 como *Oil Sketching Paper* e só em 1892 são referidos *Millboards* cobertos por uma folha de papel, denominados como *Oil Sketching Tablets*.[14]

Uma particularidade interessante destes papéis foi o investimento na obtenção de superfícies que se assemelhassem à trama de telas. Além da habitual superfície lisa, no catálogo da Winsor & Newton de 1886,[15] já surgia a menção a quatro tipos distintos de acabamento, relacionados com diferentes texturas têxteis. Quando, mais tarde, estes papéis foram aplicados nos cartões, essa oferta de texturas manteve-se.

Por fim, uma outra tipologia de cartões era disponibilizada aos artistas: cartões com uma das faces revestida por tela. Estes últimos combinavam a textura de uma tela com a rigidez do cartão, permitindo ao artista exercer maior pressão com o pincel,

10 *Idem*, p. 34.
11 A publicação é da casa francesa Lefranc e pertence à CMOS, desconhecendo-se o modo como foi integrada no espólio familiar de Marta Ortigão Sampaio. Em 1910, Marta tinha 3 anos e a sua irmã mais velha, Feliciana, tinha 14 anos, pelo que deverá ter sido adquirido pela geração anterior e o mais provável é ter pertencido às pintoras-fotógrafas.
12 Bower, Peter, "A brush with nature: an historical and technical analysis of the papers and boards used as supports for landscape oil sketching", in *Works of art on paper, books, documents and photographs, techniques and conservation*, Contributions to the IIC Baltimore Congress, 2002, p. 16.
13 Lucas, Ruth Viñas, "El Cartón como soporte de la obra de arte: especificaciones y restauración", in *Pátina*, n.º 10 e 11, setembro de 2001, p. 117.
14 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.
15 Winsor & Newton, *Trade catalogue*, Londres, 1896.

a espátula, o pano ou outro utensílio, sem causar dano à tela. A denominação assumida de cartão telado surge da terminologia francesa, *carton entoilé*, sendo reconhecida como *canvas boards* no mundo anglófono.

Aurélia apreciava pintar sobre estes diversos papéis e cartões, tendo-os selecionado para pelo menos quatro dezenas de trabalhos a óleo. Percorreram todos os géneros e tanto foram usados em pequenas *pochades* e *impressões*, como em trabalhos mais laboriosos, reservando espaço para todos nas exposições em que participou.[16]

Os dois óleos — *Cabeça de Estudo*, CR n.º 72, e *Autorretrato da Gola Branca*, CR n.º 3 — foram realizados sobre um papel espesso amarelado com características idênticas entre si e em que se destaca a texturização intencional do segundo (Figura n.º 5).

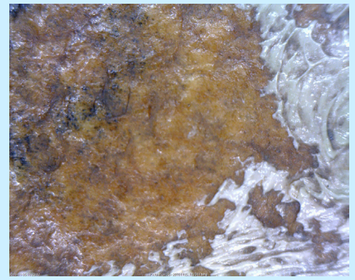
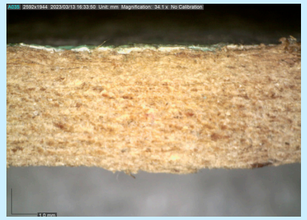


Figura n.º 5 – Pormenor do papel espesso texturado sobre o qual foi pintada a obra *Autorretrato de gola branca*, CR n.º 3 (ampliação de 60x). Fotografia de Maria Aguiar.

Em ambos os trabalhos, a boa saturação das cores e a ausência de uma camada de preparação apontam para a possibilidade de apenas ter sido aplicada uma impregnação prévia, conforme era recomendado.

Ainda antes destes dois retratos sobre papel (o primeiro datado de 1895 e o outro sem data), é sobre um cartão liso que executa o seu *Autorretrato* datado mais antigo, CR n.º 1. Este cartão de 1889 tem a mesma espessura — 0,5 cm — e a coloração amarelada (Figuras n.º 6 e 7) encontrada em outros três cartões — *Rio*, CR n.º 215, *Tarde no campo – Nevogilde*, CR n.º 174, e *Balaustrada da Quinta da China*, CR n.º 157 (Figura n.º 8). Nestes três últimos, foram identificadas fibras de algodão em possível mistura com juta e esparto,[17] mas não é possível estabelecer comparações com a composição do cartão usado no *Autorretrato*, CR n.º 1, porque este não foi analisado.

16 Aguiar, Maria, "As escolhas de Aurélia de Sousa no que se refere aos suportes: o caso particular dos cartões e similares", in *op. cit*. n. 3, pp. 165–174.
17 Aguiar, Maria *et al*., "Pintura em cartão no início do séc. XX em Portugal: Aurélia de Sousa, uma artista esquecida num tempo de mudanças técnicas", in *Actas do VIII Congreso Ibérico de Arqueometría*, Teruel, 2009, pp. 1–10.





Figuras n.º 6 e 7 – Vistas lateral e do verso do *Autorretrato*, CR n.º 1 (ampliação de 34x).
Fotografias de Maria Aguiar.

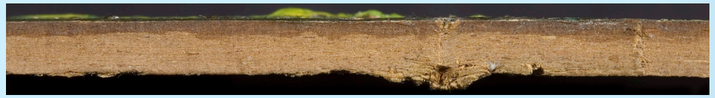


Figura n.º 8 – Vista lateral da *Balaustrada da Quinta da China*, CR n.º 157.
Fotografia de Luis Ribeiro.

Antes de pintar *Rio*, CR n.º 215, *Tarde no campo – Nevogilde*, CR n.º 174, e *Balaustrada da Quinta da China*, CR n.º 157, Aurélia preparou a superfície dos cartões, mas não o fez sempre da mesma maneira e houve repercussões distintas na aparência das várias pinturas. Enquanto nas duas primeiras preparou uma camada à base de branco de zinco, na última optou por, previamente, isolar o cartão e introduzir branco de chumbo em mistura com branco de zinco. Este último pigmento tem mais dificuldade em promover a secagem duma camada a óleo e, se a fase da pintura for iniciada antes da completa secagem da camada de preparação, esta irá mover-se quando as tintas a óleo começarem a contrair durante o seu processo de endurecimento natural, rasgando-se e originando microfissuras, como as que se observam em *Rio* (Figuras n.º 9 e 10).



Figura n.º 9 – Imagem de radiografia de *Rio*, CR n.º 215, onde é realçada a rede de estalados prematuros.
Fotografia de Luis Ribeiro.

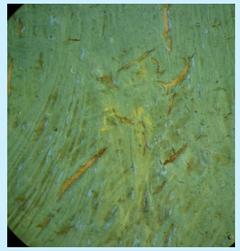


Figura n.º 10 – Detalhe dos estalados prematuros, com abertura larga e bordos arredondados em *Rio*, CR n.º 215.
Fotografia de Maria Aguiar.

Estes estalados de secagem prematura estão patentes em *Rio* e em *Tarde no campo – Nevogilde*, mas não em *Balaustrada na Quinta da China*, onde a camada de preparação contém branco de chumbo e que, ao contrário das anteriores, acelera a sicatividade da camada (Figura n.º 11).



Figura n.º 11 – Imagem de radiografia de *Balaustrada da Quinta da China*, CR n.º 157, sem evidência de estalados e onde a irregularidade da aplicação da camada preparatória está patente nas pinceladas em direções diversas e divergentes das camadas de tinta sobrejacentes.
Fotografia de Luis Ribeiro.

Algum tempo terá mediado a execução de *Rio* e da *Balaustrada na Quinta da China*, pelo menos o suficiente para as assinaturas se terem alterado, pelo que a mudança verificada nos procedimentos poderá corresponder a uma evolução técnica sentida pela artista para corrigir os defeitos que terá tido oportunidade de presenciar. A haver esta tentativa de correção, aponta para *Rio* ser anterior a *Balaustrada*, que,

pela assinatura, se situa antes da entrada na APBA (ver, no presente CR, *As assinaturas de Aurélia de Souza e os seus contextos*).

No *Autorretrato*, CR n.º 1, são também visíveis estalados de secagem prematura que são consonantes com um momento no percurso de aprendizagem onde a artista ainda tentava alcançar o pleno domínio técnico da pintura a óleo (Figura n.º 12).



Figura n.º 12 – Detalhe ampliado dos estalados prematuros que revelam uma camada esverdeada subjacente ao olho da artista em *Autorretrato*, CR n.º 1. Fotografia de Maria Aguiar.

As características destes cartões apontam para a apropriação de materiais que não seriam concebidos para fins artísticos e que parecem ter sido uma escolha da artista durante os seus tempos iniciais de formação no Porto, também considerando as formas de assinatura encontradas (ver, no presente CR, *As assinaturas de Aurélia de Souza e os seus contextos*).

Caso distinto é o que se verifica na pintura feita em Paris, *Sur la Terrasse (cabaret)*, CR n.º 247, na impressão feita em Auray, *Sopa dos Pobres*, CR n.º 245, e na obra *Figura feminina despida sentada junto a um fogão*, CR n.º 118, executadas sobre o*il sketching tablets*. Na primeira, a folha de papel esbranquiçada que reveste o cartão foi recoberta por uma fina camada de preparação (Figura n.º 13) que lhe garante uma superfície plana e luminosa, da qual Aurélia se serviu para representar a camisa engomada do cavalheiro sentado em primeiro plano (Figura n.º 14).

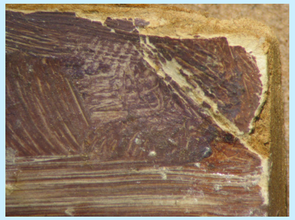


Figura n.º 13 – Detalhe da estrutura do suporte de *Sur la terrasse – Cabaret*, CR n.º 247 (ampliação de 32x). Fotografia de Maria Aguiar.



Figura n.º 14 – Detalhe do cavalheiro de camisa branca engomada (ampliação de 32x). Fotografia de Maria Aguiar.

Os versos das três obras estão cobertos por um papel cinzento e todas compartilham as mesmas dimensões — 16 x 22,5 cm. Embora não existam marcas de fabricante ou comerciante a que se possa associar uma proveniência específica, os suportes terão sido adquiridos em França.

Quanto aos cartões telados, Aurélia abasteceu-se junto de quatro comerciantes para comprar 18 dos 21 catalogados. São eles: a casa portuense Araújo & Sobrinho, a Winsor & Newton, a George Rowney e um outro que não foi possível identificar. Das restantes obras, duas não apresentavam marcas ou carimbos passíveis de atribuição — *Bébé e Lilita*, CR n.º 140, e *Taipas*, CR n.º 178 — ou o verso estava inacessível — *As Carquejeiras*, CR n.º 241. Dos comerciantes, destaca-se a preferência pela casa portuense, onde compra 14 suportes. É de destacar que esta casa era representante da Winsor & Newton e que havia excelentes relações com a casa inglesa, havendo produtos desta que eram vendidos apenas com a marca da Araújo & Sobrinho, sem alusão à sua primitiva origem estrangeira.[18]

A papelaria portuense começou a sua atividade em 1829 quando "Manuel Francisco de Araújo compra a uns familiares da sua mulher o 'Armazém de papel ao murinho de são Domingos'".[19] Apesar de ser o seu único proprietário, o prédio ainda estaria na posse do primo e sócio anterior, António Ribeiro de Faria, que, em 1838, remete um pedido para reformar as soleiras.[20] Durante um curto período associou-se a José Gaspar da Graça para constituírem a Araújo & Graça, que apenas vigorou em 1944 porque, no ano seguinte, já assumia sozinho a Manuel Francisco d'Araújo. Em 1868, a sociedade é aberta ao sobrinho Domingos Gonçalves de Araújo e a empresa passa a denominar-se Manuel Francisco d'Araújo & Sobrinho. Em 1883, o fundador morre e o filho, Manuel Francisco d'Araújo Júnior assume a gerência com o primo, passando a adotar a denominação de — Araújo & Sobrinho — a partir de 1884. Após a morte do primo, o filho júnior assume sozinho a empresa e, sendo o sucessor direto,

18 Informação disponibilizada por descendente da Araújo & Sobrinho.
19 Leite, A., "As 'devantures' de modelo clássico do Porto: os exemplos da papelaria Araújo & Sobrinho e do restaurante Comercial", in *O Tripeiro*, 7.ª série, Ano XLII, n.º 2, fevereiro de 2023, p. 42.
20 *Idem*, p. 44.

21 Santos, Sónia, "Pigmentos vermelhos na pintura Portuguesa do século XIX: análise da literatura e estudo comparativo de preços no fim do século", in *op. cit.* n. 3, pp. 133 e 128.
22 *Op. cit*. n. 19, p. 44.

a designação é alterada para — Araújo & Sobrinho Suc[r] entre 1902 e 1923. O filho Fernando assume a gerência após essa data, por falecimento do pai, mas será substituído pelos irmãos Jaime e Henrique, porque vem a falecer pouco depois, em 1924.

Quanto à localização, os anúncios de 1897 e 1898[21] situam a papelaria no n.º 50 do Largo de São Domingos, mas, num requerimento feito nesse último ano à Câmara Municipal do Porto, os dois primos intitulam-se como "proprietários e negociantes de uma papelaria no largo de S. Domingos n.º 48",[22] o que pode significar que, embora o negócio pudesse ocupar um espaço mais amplo, a propriedade ainda podia estar repartida. Numa imagem sem data, publicada no site da empresa (Figura n.º 15), ainda é possível visualizar o letreiro exterior que alude ao Armazém de Papel e localizar as várias entradas de loja, embora não se distingam os números sobre as padieiras das portas.

As alterações que as empresas vão sofrendo ao longo dos tempos refletem-se, também, na forma como se fazem reconhecer junto do público através das consequentes mudanças nos logotipos, etiquetas ou marcas. À semelhança de outras casas comerciais de belas-artes na Europa, podiam coexistir materiais com diferentes símbolos, fruto da alteração recente e da existência de *stock* anterior, pelo que tardaria um intervalo de tempo até o novo visual (se o havia) se estabelecer, de forma exclusiva. Por outro lado, a aquisição de materiais não pressupõe a sua imediata apropriação por parte do artista, pelo que a possibilidade de permanecerem algum tempo no estúdio sem serem usados também deve ser ponderada. Contudo, é de toda a relevância conhecer quais os momentos de transformação e estabelecer a relação com as expectáveis mudanças de identidade visual das casas de comércio.



Figura n.º 15 – https://araujo-e-sobrinho.shopk.it/about / https://araujoesobrinho.pt/sobre-nos/



Figura n.º 16 – Etiqueta da Araújo & Sobrinho no verso da *Paisagem com caminho rural – Travessa da Quinta da China*, CR n.º 186. Fotografia de Rui Pinheiro.

A etiqueta da Araújo & Sobrinho que está no verso da pintura *Paisagem com caminho rural – Travessa da Quinta da China*, CR n.º 195, é a única que ainda faz referência ao Armazém de Papel e que o localiza nos n.º 50 e n.º 51 do Largo de S. Domingos (Figura n.º 16). O design, o formato e as dimensões da etiqueta são totalmente distintos das demais e, pela informação contida, será o exemplar mais antigo que se conhece desta casa e que, por ausência de *sucessor*, será anterior a 1902.

As pinturas — *Trabalhando*, CR n.º 100, *Interior com a mãe e uma das irmãs da artista*, CR n.º 93, e *Jarra com flores*, CR n.º 294 — têm uma etiqueta oval da Araújo & Sobrinho com uma paleta vermelha (Figura n.º 17), numa associação inequívoca ao comércio de materiais de belas-artes que, entretanto, ganhara preponderância e que justificaria a alteração dos letreiros exteriores para outros mais condizentes, como *Acessórios para Desenho e Pintura*, que vemos na Figura n.º 18. A etiqueta existente nas três pinturas mede 2,5 x 3,5 cm e já inclui o sufixo *Suc*[esso],[r] dando conta da alteração ocorrida em 1902.



Figura n.º 17 – Detalhe da etiqueta no verso de *Interior com a mãe e uma das irmãs da artista*, CR n.º 93. Fotografia de Luís Ribeiro.



Figura n.º 18 – https://horario-loja.pt/porto/loja-de-materiais-para-artesanato/113-araujo-sobrinho.html

Aurélia dá o título à pequena obra *Trabalhando*, pela qual demonstra especial apreço porque a expõe por duas vezes: a primeira, em 1908 na Photographia União e, a segunda, em 1909 no Átrio da Misericórdia. Foi reproduzida na revista *Arte* em dezembro de 1908 e vendida a D. Luísa Ribas, que com facilidade a teria emprestado para a exposição seguinte, dados os laços de parentesco entre ambas. Na obra CR n.º 93, a pintora retrata a mãe num ambiente familiar e na companhia de outra filha, no que poderá ser uma cena anterior à morte da mãe, em 1910.

Os nove óleos — *Interior – mulher na cozinha junto à janela*, CR n.º 119, *Paisagem com montanha – Suíça*, CR n.º 259, *Ilha da Madeira*, CR n.º 273, *Meu lar*, CR n.º 132, *Adormecida*, CR n.º 112, *Flores*, CR n.º 277, *Interior*, CR n.º 125, *Flores numa jarra*, CR n.º 306 e *Menina com chapéu de palha*, CR n.º 139 — têm uma etiqueta com o mesmo logótipo anterior, mas de dimensão inferior (2 x 2,8 cm) e com a adição de consoante dobrada no sufixo *Succ*[esso]^{r}. A alteração na redação pode estar relacionada com a Reforma Ortográfica da República em 1911, embora, neste caso, não se assista à simplificação pretendida pelo acordo. Sabemos pela artista que o óleo *Interior – mulher na cozinha junto à janela* foi pintado a 22 de outubro desse ano e parece que, efetivamente, ocorreu uma alteração na identidade da empresa nessa altura. No verso deste cartão foram coladas duas etiquetas da Araújo & Sobrinho, de forma sobreposta, estando a mais pequena com a consoante dobrada sobre uma maior, que corresponde às dimensões da que apenas tem uma consoante, mas a qual não é possível visualizar a inscrição (Figura n.º 19).



Figura n.º 19 – Verso de *Interior – mulher na cozinha junto à janela*, CR n.º 113 com sobreposição de duas etiquetas. Fotografia de Rui Pinheiro.

Das restantes obras que possuem uma etiqueta igual à da obra pintada em 1911, as duas paisagens feitas fora, uma na Suíça (CR n.º 259) e outra na ilha da Madeira (CR n.º 273) terão sido realizadas durante as suas deslocações a esses destinos, em 1913 e 1919, respetivamente, enquanto *Meu lar* foi exposto em 1918 e *Adormecida* em 1920. Não há elementos que permitam situar cronologicamente as demais obras com esta etiqueta, mas as já referidas foram executadas em datas posteriores a 1911, após as que possuíam a etiqueta de maiores dimensões e que não ultrapassarão o ano de 1910. A sobreposição das etiquetas no cartão telado de 1911 (CR n.º 119) aponta

para que tenha sido nesta altura que a Araújo & Sobrinho tenha procedido às alterações na etiqueta.

A presença destes pequenos cartões portuenses na obra suíça e na madeirense significam que eram bens indispensáveis que tinham lugar reservado na mala de viagem de Aurélia, mas as evidências mostram que também se abasteceu no comércio local. Na Papeterie C. Fuhrer de Montreux comprou um cartão telado da George Rowney. Este fabricante inglês passou a adotar a denominação *& Co.* entre 1848 a 1923 e a associar a imagem da deusa romana Diana cerca de 1913,[23] sendo ambas as características visíveis no verso da *Paisagem com duas figuras e fogueira*, CR n.º 261 (Figura n.º 20). A viagem à Suíça em 1913 coincide com a introdução do símbolo romano e os dois cartões telados — CR n.º 261 e n.º 259 — terão regressado juntos.

23 *British canvas, stretcher and panel suppliers' marks. Part 9, George Rowney & Co.*, British artists' suppliers, 1650–1950, National Gallery Portrait, British artists' suppliers, 1650–1950 - W - National Portrait Gallery (npg.org.uk).

24 *British canvas, stretcher and panel suppliers' marks: Part 11, Winsor & Newton panels*, British artists' suppliers, 1650–1950, National Gallery Portrait, British artists' suppliers, 1650–1950 – W – National Portrait Gallery (npg.org.uk).

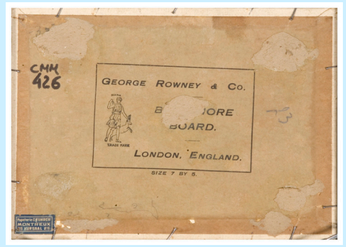


Figura n.º 20 – Verso do cartão telado inglês vendido pela casa suíça. *Paisagem com duas figuras e fogueira*, CR n.º 261. Fotografia de Luis Ribeiro.

A etiqueta no verso da pintura *Esteio de Campanhã*, CR n.º 227, indica que se trata de um *canvas board* da Winsor & Newton, ou seja, um cartão não estratificado (*Millboard*) revestido por tela fina já preparada. A alusão que é feita na etiqueta a *T.H.R. The Prince and Princess of Wales* (Figura n.º 21) só é incluída a partir do casamento dos príncipes em 1861 e é mantida até 1901.[24] A data de término não implica que os suportes não fossem vendidos mais tarde, porque o seriam até esgotar o *stock* existente, conforme referido anteriormente. Mas não terá sido este o caso, porque no verso da obra há a dedicatória "Ao amigo Raoul Soller com muito prazer de off o am.º mto. grato, Arthur Carvalho" datada de abril de 1899, indicando que nessa data já não estaria na posse da artista, o que corrobora a proximidade à data da utilização da etiqueta da Winsor & Newton.

25 *Op. cit.* n. 14, p. 187.
26 *Op. cit.* n. 5, p. 9.
27 *Op. cit.* n. 15
28 *Op. cit.* n. 14.
29 Ferraz, Ângela, "Materiais e Técnicas da Pintura a Óleo em Portugal (1836–1914): Estudo das fontes documentais", vol. I, tese de doutoramento apresentada na Universidade Nova de Lisboa, 2017, p. 138.

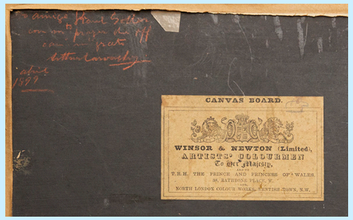


Figura n.º 21 – Verso do cartão telado inglês com a dedicatória a vermelho, *Esteio de Campanhã*, CR n.º 227. Fotografia de Rui Pinheiro.

Suportes em madeira

As placas de madeira são utilizadas em 59 das obras catalogadas, sendo o segundo suporte mais usado, a seguir às telas. Todas as obras são constituídas por tábuas individuais que refletem as pequenas dimensões (na sua esmagadora maioria) que Aurélia procura e que vão ao encontro das práticas de então. A portabilidade era um requisito importante, pelo que os comerciantes de materiais de belas-artes vendiam formatos que coubessem dentro das caixas de pintura ou que fossem facilmente transportados, sem o ónus do peso.[25] Outros critérios tidos em conta eram a espécie de madeira usada e a necessidade de esta estar bem seca. As recomendações mais frequentes recaíam sobre o mogno, o carvalho, a nogueira,[26] o plátano e o choupo[27] dada a estabilidade, a resistência ao empeno e, no caso da última espécie de madeira, o grão fino que conferia maior homogeneidade à superfície. O mercado oferecia painéis já revestidos com um estrato preparatório ou painéis sem preparação, sendo que estes últimos se prestavam melhor a esboços,[28] devendo a madeira estar selada para evitar absorções excessivas das tintas a óleo. As pranchas eram vendidas em formatos predeterminados pelos fabricantes que replicavam as dimensões das telas à venda.[29] Em contrapartida, o custo dos painéis era uma das desvantagens, já que eram mais caros que todos os outros suportes, embora fossem acessíveis em dimensões pequenas.

A grande maioria dos painéis escolhidos por Aurélia não tem marcas de fabricante ou de comerciante, embora frequentemente apresentem características próprias de materiais artísticos, como o chanfre das margens, finas espessuras, superfícies bem aplainadas e (mais raramente) numerações inscritas, a que correspondem formatos normalizados. Apenas se encontraram marcas de dois comerciantes de belas-artes: uma não passível de identificação, dado o estado de desgaste que o carimbo apresentava em *Faina de pesca*, CR n.º 230 e a da Le Paris American Art Store (Figura n.º 22).



Figura n.º 22 – Carimbo no verso de Paisagem fluvial ao entardecer, CR n.º 213. Fotografia de Rui Pinheiro.

Le Paris American Art Store foi criada pela associação americana em Paris — American Art Association of Paris — com o objetivo de apoiar os estudantes americanos, vendendo materiais e reproduções fotográficas de pinturas, ao preço de custo.[30] A loja estava muito bem localizada, situando-se defronte ao museu do Louvre, no n.º 15 do Quai Voltaire e destinava-se aos membros da associação, pelo que Aurélia poderá ter tido acesso através de algum dos seus associados, como o professor americano com quem, segundo Joaquim Costa,[31] teve aulas em Étaples-sur-mer durante o verão de 1899. A única prancha a que atribui data é de 1901 — *Jardim das Tulherias*, CR n.º 254.A — sendo possível que tenha recorrido várias vezes a este fornecedor, que se desconhece se também teria uma filial em Étaples para apoiar a numerosa comunidade de artistas que aí acorria, sobretudo americanos, ingleses e australianos.

As seis obras com o carimbo americano dão-nos conta de que Aurélia escolheu a versão para esboços e aproveitou a cor da madeira como uma cor extra da sua paleta, ao expor o suporte de forma deliberada. Com exceção da natureza-morta — *Flores*, CR n.º 300 — as restantes pranchas foram usadas para paisagens: *Paisagem fluvial ao entardecer*, CR n.º 213, *Paisagem com céu nublado* CR n.º 255, *Paisagem com arvoredo ao fundo*, CR n.º 256, *Bougival*, CR n.º 257 e *Jardim das Tulherias*, CR n.º 254.A. Apesar do reduzido número de suportes adquirido a este fornecedor, foi ele o escolhido para a última obra datada que se conhece de Paris — um recanto das Tulherias em maio. Igualmente se socorreu para a pequena representação que fez dos arredores de Versalhes, Bougival, CR n.º 257, de acordo com a inscrição (atualmente) incompleta no verso e que poderá corresponder à obra com esse nome que vem a expor, em 1902, já no Porto.

30 Burns, Emily, "Revising Bohemia: The American artist Colony in Paris, 1890–1914", in *Foreign Artists and communities in Modern Paris, 1870–1914: Strangers in Paradise*, Ashgate Publishing Ltd., 2015, p. 102.
31 Costa, Joaquim, *Aurélia de Souza. A sua vida e a sua obra*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1937, p. 56.

Adquire três tipos de formatos normalizados a este fornecedor, correspondendo o maior ao Retrato n. 3 — 22 x 27 cm — que usa para as paisagens CR n.º 255 e CR n.º 256. Das 59 obras catalogadas há outras três que coincidem com estas dimensões: *Marinha – Étaples*, CR n.º 235, *As Respigadoras*, CR n.º 244 e *Mulher a bordar*, CR n.º 96, mas não foi possível averiguar se possuem o carimbo americano porque os seu versos foram reaproveitados para a execução de outras pinturas. A alusão a Étaples no título atribuído à marinha, em 1936, aproxima-a do contexto com o professor americano e reforça a possibilidade de acesso aos materiais de pintura. No caso das *Respigadoras*, há um desenho preparatório para a obra que está pintada no seu verso, num caderno de esboços iniciado em julho de 1899 e o facto de Aurélia ter escrito à sua irmã Lucha no dia 24 desse mês, a partir de Étaples, sugerem que a proveniência seja a mesma. A associação da *Mulher a bordar*, CR n.º 96, a este contexto carece, no entanto, de mais elementos.

Em *Les Mendiants*, CR n.º 245, *Marinha – Matosinhos*, CR n.º 211, e *Dia de Vento – Lugar de Ervilha*, CR n.º 173, foram encontradas três marcas que têm origem no comércio de tabaco. As duas primeiras obras apresentam marcas de produtores cubanos — *La Corona Victoria* e *La flor de Cuba Habana*, respetivamente —, enquanto a terceira será a de um comerciante ou distribuidor português — Dias & Costa — localizado em Lisboa e que anunciava o que deverá ser uma gama de tabaco — Preferência Petit Bouquet. À decisão de reutilizar as caixas de tabaco não será alheia a qualidade da madeira usada nem a sua boa secagem, já que aquela tinha de garantir que o precioso conteúdo chegava nas melhores condições aos exigentes clientes e aos mais distantes destinos.

O reduzido número de suportes com esta origem e a diversidade de marcas indicam que o universo masculino — a quem habitualmente se destinava este produto — não era prevalente ou constante em redor da artista. Aurélia terá tido acesso a estes suportes em ocasiões distintas, já que *Les Mendiants*, CR n.º 233, foi apresentada na exposição de 1902 e, pela temática representada e pelo título em francês, terá sido pintada antes do seu regresso a Portugal. A outra pintura executada sobre um suporte cubano representa uma praia de Matosinhos e a última obra com este suporte aromático representa um local na foz do Douro, o Lugar da Ervilha, o que as distancia da obra francesa.

Por ser comum apor as marcas dos fabricantes ou comerciantes nas tampas das caixas de tabaco, foi essa parte que Aurélia aproveitou para obter pequenas placas e que ousou expor sem constrangimentos pela função original para a qual tinham sido criadas.

Os suportes de madeira foram usados sobretudo para a representação de paisagens, marinhas e de exteriores, e, em menor escala, para naturezas-mortas e interiores.

A portabilidade e a segurança de transporte eram requisitos importantes, sobretudo para as deslocações ao campo, rio, praia e outras paragens exteriores, muitas vezes feitas a pé, de bicicleta e de comboio, muito provavelmente, durante a estadia e viagens à Europa, pelo que o tamanho e o peso dos suportes eram cruciais.

Embora a fotografia abaixo ilustre que as dimensões dos suportes não se tinham que adequar à caixa de tintas (Figura n.º 23), ao compararmos os formatos das 46 pinturas catalogadas em paisagens, marinhas e exteriores, com as dimensões dos estojos portáteis vendidos pela Établissements Lefranc em 1924,[32] verificamos que, com exceção de duas obras — *Paisagem Quinta da China*, CR n.º 160, que mede 45,5 x 17 cm e da *Paisagem com trecho urbano*, CR n.º 263, que mede 47,3 x 26,5 cm —, as restantes podiam ser transportadas dentro da opção *n.º 4 Paisagem*, que media 36,5 x 25 cm.[33]

32 Établissements Lefranc, *Catalogue Peinture a l'huile*, 1924.

33 O maior estojo de campanha disponível e preparado para paisagem era o n.º 6 com 43,5 x 29,5 cm, que também não comportaria os trabalhos de maiores dimensões da artista.



Figura n.º 23 – Digitalização do negativo de vidro original. Coleção MNSR.

As dimensões escolhidas para estes registos de exterior eram, portanto, quase sempre pequenas e apropriadas a trabalhos de rápida execução, muitas vezes feitos diretamente sobre a madeira desnuda. Foram estes os suportes que considerou apropriados para as pequenas impressões captadas na Holanda, em Étaples, em Auray, em Bougival, nas margens do Sena, em Montparnasse, no Jardim das Tulherias e noutros locais de Paris e França, mas também de Portugal.

No entanto, foi ao género das naturezas-mortas que concedeu as maiores dimensões, com *Flores*, CR n.º 275, a medir 65,8 x 38,8 cm, *Flores*, CR n.º 280, com

67,5 x 46 cm, e *Dálias*, CR n.º 305, com 18,5 x 50 cm, embora tampouco se possam considerar tamanhos substanciais.

Ao atentarmos nas cinco obras que excedem as dimensões da referência-estojo *n.º 4 Paisagem*, verificamos que três delas — *Paisagem Quinta da China*, CR n.º 160, *Flores*, CR n.º 280, e *Flores*, CR n.º 275 — terão sido executadas nos seus primeiros tempos de artista, de acordo com as formas como assinou — ***A Souza*** (sobreposto) e ***aurélia Souza***. Nestes casos, a proximidade com o motivo a representar — uma perspetiva da Quinta da China — e a adoção de espaços interiores para compor as duas naturezas-mortas, facilitavam a movimentação destes suportes, pese embora continuem a ser de uma escala mediana. Parece que a preferência por estes tamanhos acompanhou os primeiros tempos da pintora, tendo passado a privilegiar suportes de madeira mais pequenos nos tempos seguintes.

Suportes em tela

As telas são, sem dúvida, o seu suporte prevalente e que a acompanhou durante todos os períodos artísticos. São mais de 240 trabalhos executados sobre este suporte flexível, na sua larga maioria composta por fibras liberianas, como o linho, e já compradas com uma camada preparatória, como era comum na época. As duas maiores obras que se lhe conhecem são o retrato de *D. Sofia de Souza*, CR n.º 17, e o *Autorretrato Santo António*, CR n.º 6, em que o lado maior se aproxima dos dois metros. Apenas mais 12 trabalhos têm uma das dimensões superiores com um metro e a sua grande maioria terá sido feita para fruição familiar, porque se tratavam de retratos familiares que nem sempre escolheu expor ou foram ofertas feitas às sobrinhas, como a fábula em forma de biombo, CR n.º 343. As obras de maiores dimensões vendáveis foram duas naturezas-mortas, CR n.º 274, pertencente a Teixeira Lopes, e CR n.º 276, que parecem ser o prenúncio da razão de vir a ser apelidada de "pintora de flores",[34] apesar de não ser esse o género temático a que mais se dedica, mas, a que destina algumas das maiores superfícies.

Aurélia tem uma clara preferência por telas de pequena e média dimensão, em que 90% dos casos não atingem um metro. Como muitas das que mais se acercam a estas dimensões dizem respeito a trabalhos académicos de modelo vivo, depreende-se que não terão sido escolhas da sua inteira responsabilidade, demonstrando um parco interesse em pintar sobre superfícies amplas. Os tamanhos relativamente pequenos que escolhe para pintar têm maior afinidade com o seu espírito contemplativo e introspetivo e, ao convidarem a uma maior proximidade para serem apreciados,

34 Catálogo da exposição *Aurélia de Souza*, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, 1973.

também ajudam a estabelecer uma ligação mais pessoal e intimista que vai ao encontro dos desígnios da artista. Certamente que esses tamanhos também encontrariam uma clientela mais vasta, mas é neles que se sente confortável e segura a criar, mesmo quando não tem intuitos de venda.

Dentro dos vários formatos padronizados de retrato, paisagem e marinha recorreu com maior frequência aos primeiros, escolhendo 12 tamanhos diferentes entre o *n.º 0* (18 x 14 cm) e o *n.º 40* (100 x 81 cm). Usou os formatos *Marinha 25* (81 x 54 cm), *n.º 40* (100 x 65 cm) e *n.º 60* (130 x 81) para obras de maiores dimensões, enquanto os formatos *Paisagem n.º 2* (24 x 16 cm), *n.º 6* (41 x 27 cm) e *n.º 8* (46 x 33 cm) serviram para obras de pequena escala.

O formato normalizado que mais usou foi o *Retrato n.º 6* (41 x 33 cm), de que se pode ver o carimbo no verso de *Pescadores (composição – Étaples)*, CR n.º 230.

Esse formato serviu para todos os géneros, desde paisagem, pintura histórica, *academia*, interior, retrato, marinha, exterior e natureza-morta e, embora tenha sido muito frequente durante a estadia francesa, não foi exclusivo desse período.

Durante o período de formação no Porto, a artista também recorreu a telas sem formatos predeterminados e, dentro de alguma flexibilidade, poderá ter seguido as recomendações da APBA quanto às medidas para as figuras do modelo vivo e quanto ao concurso Barão de Castelo de Paiva. Utilizou um fino pano cru de algodão de trama fechada e densidade elevada, que rondava os 19 por 22 fios p/cm^2. Usou-o para a representação de retratos feitos entre 1897 e 1899 a partir do modelo vivo — *Cabeça de Homem, vista de perfil*, CR n.º 55, *Cabeça de negro*, CR n.º 56, *Retrato masculino*, CR n.º 60, e *Estudo Rapariga (pensativa)*, CR n.º 74 — e para a composição premiada em 1897, *Maria Madalena*, CR n.º 322. Outras quatro obras foram executadas sobre este pano — *Rapariga – Estudo*, CR n.º 64, *Rapaz* e *Menina,* CR n.º 69 e n.º 69.A e *Rapaz do bilhete*, CR n.º 67 — e, dado o carácter de exercícios escolares, também se inscreverão neste período.

Tendo em conta as ourelas que rematam a largura dos panos, estes tiveram origem em teares com duas larguras diferentes: um com cerca de 65 cm e outro acima dos 110 cm e as telas terão sido cortadas para aproveitar o máximo da superfície útil e não para atender a dimensões normalizadas, sendo disso exemplo as nove obras atrás referidas. Aurélia dispunha de um marceneiro para lhe preparar as grades e também se fornecia na casa Santos & Irmão, podendo dar indicações sobre os formatos que melhor se adequavam ao pano cru que, a baixo custo, se obteria no comércio tradicional. A reutilização de grades e, consequentemente, a repetição de formatos, também é um sinal destes tempos académicos em que as pinturas já executadas foram retiradas das grades e talvez enroladas (como se vê na Figura n.º 24), para se montarem novas telas.

35 No entanto, o tom é de desagrado e de ameaça: "Pregame uma descompostura ao Santos. Se elle assim continua não lhe dou mais nada que fazer, quem perde é elle porque eu faço tenções de fazer uma exposição e se elle não andar direito não lhe dou nada que fazer." As relações comerciais com a casa Santos & Irmão também foram confirmadas pelos atuais descendentes e terão sido prolongadas no tempo, apesar do episódio de desentendimento.

36 Burnstock, A., Den Berg, K. e House, J., "Painting Techniques of Pierre-Auguste Renoir 1868–1919", in *Art Matters, Netherlands Technical Studies in Art*, vol. 3, 2005, p. 50.

37 À venda em casas como a Winsor & Newton, *Trade Catalogue*, Londres, 1896.

38 *A Mão da Artista* está irregularmente montada sobre a grade, o que não é próprio de uma tela comercialmente engradada. Esta característica não se pode verificar em *Dia de Finados*, porque a pintura já foi restaurada.

39 *Op. cit*. n. 1, p. 54.

40 O documento e a doação datam de maio de 1906, mas em agosto é feito um agradecimento onde corrigem e clarificam a oferta: "... 29 estudos do modelo vivo pintados, 8 esbocetos pintados, 16 estudos desenhados do nu, e 6 esbocetos muitos d'estes estudos feitos em Paris", in Academia Portuense de Bellas Artes, *Acta de 10 Agosto 1906*, 1903–1920, fólio n.º 108, 35 e 36f. Acessível em Arquivo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, Actas das sessões ordinárias da Academia 1903–1920.

41 Na época, o termo caixilho também era usado para denominar grades, entendendo ser essa a denominação aqui usada. Diferente caso é o referido por Aurélia na carta de Paris, onde se refere aos dois, distinguindo-os. Segundo Manuel de Macedo: "Deve adoptar-se como supporte da téla a grade ou caixilho, cavilhado, isto é, composto de quatro peças soltas, encaixando umas nas outras, munidas de quatro cavilhas, afim de se esticar, mais ou menos, a mesma téla, e com as arestas internas boleadas, para que a não possam vincar." *Op. cit*. n. 5, p. 10.



Figura n.º 24 – Do lado direito da mesa, estão três telas enroladas e encostadas à parede. Digitalização do negativo de vidro original. Coleção MNSR.

Numa carta de Paris, escrita a 11 de abril de 1901, Aurélia pede à irmã Lucha que fale com o Santos[35] para preparar as obras que enviou para a *2.ª Exposição do Instituto Portuense de Estudos e Conferências*: "Dos três cuadros que te mandei só me lembra do tamanho d'um. Tem 65 de largura por 54 de altura. O caixilho deve ter 12 centimetros de largura. Manda fazer ao mesmo tempo a grade com o caixilho...". Conforme se depreende, as obras foram despachadas sem grade e possivelmente enroladas, no que era uma prática para facilitar o transporte e embaratecer os encargos. Não há indicações sobre se, nestes casos em que já previa despachar as obras sem grade, pintaria sobre telas soltas. Algumas evidências físicas apontam para ter sido essa a prática seguida em obras como *Dia de Finados*, CR n.º 328, e *Autorretrato A Mão da Artista*, CR n.º 9. Em ambas, os cantos das telas estão perfurados e, à semelhança de artistas como Renoir,[36] terão sido presas com pioneses — *canvas* ou *drawing pins*[37] — a placas de madeira ou a outra superfície rígida,[38] como também fez para alguns cartões (ver Figura n.º 17 do texto do CR *Estúdio de Aurélia de Souza à luz das recomendações de Manuel de Macedo*).

As telas têm um formato normalizado — retrato n.º 6 — e terão sido adquiridas já cortadas com essas dimensões, como era comum. O expediente era propício a trabalhos *en plein-air*, como o foi a visita ao cemitério proposta pelo mestre da Julian *às duas irmãs*,[39] mas também o foi para a representação da mão, que remete para um espaço interior. A colocação de grades pode ter sido feita, apenas, posteriormente à doação destes trabalhos à APBA, já que no primeiro documento de aceitação da oferta dos 16 desenhos de modelo vivo e 8 esbocetos pintados[40] é referido, "sendo dois encaixilhados",[41] pelo que não na sua totalidade. À semelhança das obras enviadas

para a exposição no Porto, os trabalhos realizados no estrangeiro, entre 1899 e 1901, poderão ter sido despachados para Portugal sem grades.[42]

No entanto, a prática mais comum terá sido pintar em telas montadas sobre uma grade como se vê em *No Atelier*, CR n.º 107, e na reprodução fotográfica patente no texto *Estúdio de Aurélia de Souza à luz das recomendações de Manuel de Macedo* (ver Figura n.º 17).

No período francês, predominaram as telas com tamanho normalizado, algumas delas ostentando carimbos de comerciantes, como Chabod em *Academia – Modelo masculino sentado*, CR n.º 364, *Academia – Modelo masculino de perfil (busto)*, CR n.º 365, e *Academia – Modelo masculino sentado*, CR n.º 368, a casa Blanchet *em Jezabel devorada pelos cães por ordem de Jehu*, CR n.º 330, e em *Velha*, CR n.º 50 e um carimbo ilegível que não foi possível identificar na *Academia – Modelo feminino nu sentado em vista lateral*, CR n.º 372.

Os três carimbos Chabod fazem alusão à viúva de Michel Chabod que veio assumir o negócio entre 1893 e 1905, após a morte do marido em 1892[43] (Figura n.º 25). A mesma menção à viúva, como sucessora na empresa, é encontrada no caderno de esboços de Sofia Martins de Souza (Figura n.º 26) datada de 24 de abril de 1900, quando esta já se encontrava em Paris. O próprio carimbo remete para uma data de novembro de "[18]99", talvez aludindo ao lote que possa ter sido adquirido ao fornecedor, nessa data.

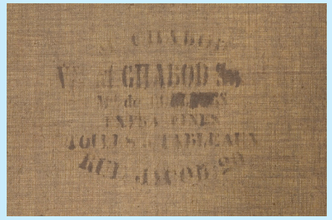


Figura n.º 25 – Carimbo na tela de *Academia – Modelo masculino sentado*, CR n.º 368: "M. CHABOD, V.[ve] M. CHABOD [Succr], M.d DE CO[ULEUR]S EXTRA FINES, TOILES [à] TABLEAUX, RUE JACOB 20". Fotografia de Luis Ribeiro.



Figura n.º 26 – Carimbo no caderno de esboços de Sofia Martins de Souza: "CHABOD MICHEL, V.ve M. CHABOD, Succr, 2 M NOV 99, Couleurs et [??], 20, RUE JACOB PARIS". (CMP/MdP - CMOS. inv. no 1978.12.0008). Fotografia de António Alves.

Aurélia também adquiriu materiais ao fornecedor Émile Blanchet que, entre 1888 e 1905, tinha as suas instalações no n.º 20 (ou 20 bis) da rue Saint-Benoît, em Paris.[44] O caderno de esboços que usou em Étaples em julho de 1899 tem uma etiqueta da

42 Isso explicaria porque é que muitas das *Academias* que estavam na APBA e hoje no MNSR estão montadas em grades com dimensões inferiores às pinturas.

43 Chabod tinha sido um popular fornecedor dos alunos da Escola de Belas-Artes, não apenas através da casa que dirigia, mas sobretudo nas visitas semanais que fazia à escola, transportando consigo toda a variedade de materiais, que vendia a crédito. In "Le Guide des fournisseurs de matériel pour artistes, France, XVIIIE – XXE siècles", disponível em: https://www.guide-labreuche.com/

44 *Op. cit*. n. 43.

45 Bomford, David et al., *Art in the making: Impressionism*, Londres, National Gallery, 1990, p. 41.
46 CR n.º 407 e n.º 409. Serão ambos anteriores a 1902, por não possuírem a menção a Sucr. 41.
47 *Op. cit*. n. 43.
48 CR n.º 408, CMP/MdP – CMOS inv. no 1999.12.0007.

casa Blanchet com essa morada (Figura n.º 27) e é também o n.º 20 que é encontrado nos carimbos das duas telas (Figura n.º 28).



Figura n.º 27 – Etiqueta da casa Blanchet no caderno de esboços de 1899. Fotografia de Rui Pinheiro.



Figura n.º 28 – Carimbo no verso de *Jezabel devorada pelos cães por ordem de Jehu*, CR n.º 330. Fotografia de Luís Ribeiro.

Não foi encontrada informação sobre a casa Blanchet possuir uma filial ou ter revendedores em Étaples, mas, à semelhança de locais como Barbizon, Fontainebleau e Argenteuil, podiam aí acorrer vendedores ambulantes[45] ou a compra ter sido feita diretamente em Paris, como terão sido as telas.

É de notar que o caderno de esboços da Blanchet é igual a outros dois da Araújo & Sobrinho,[46] no que respeita às dimensões, ao revestimento de linho, ao suporte para o lápis e à disposição das folhas, sugerindo que o fabricante fosse o mesmo e que os comerciantes apenas colassem as suas etiquetas, em consonância com as práticas comerciais de então.

Gustave Sennelier era um comerciante de cores finas e de materiais para pintura a óleo, aguarela, pastel e desenho, situado praticamente ao lado da Art American Store, no n.º 3 do Quai Voltaire, que também revendia tubos de óleo da Rowney & Co. e usava grades da Lefranc.[47] Foi a ele que Aurélia recorreu para adquirir um caderno com folhas de papel destacáveis e com qualidade para esboçar a lápis, a pena ou a aguarela. Este caderno picotado acompanhou a artista nas aulas de modelo vivo na Académie Julian em 1900,[48] onde fez esboços rápidos de algumas das *academias* pintadas.

As telas da Chabod e da Blanchet têm uma densidade média de fios e a trama um pouco aberta, próprios da *étude*: uma gama económica que privilegiou para a maioria das *academias* pintadas e em menor escala, telas mais finas, em linho e algodão.

Em todos os períodos, Aurélia não privilegiou telas muito texturizadas, preferindo as finas ou médias, com exceção de *Mãe da artista*, CR n.º 12, e *Margens do Douro*, CR n.º 224. Em ambos os casos, tirou partido da superfície rugosa para reforçar a vibração do grande retrato da mãe ou para transmitir o momento tempestuoso da natureza com pinceladas largas, ziguezagueantes e que "manchavam" os pontos altos da tela (Figuras n.º 29 e n.º 30).



Figura n.º 29 – O número elevado e desigual de fios usados na tecelagem produziram uma superfície com textura pronunciada, *Margens do Douro*, CR n.º 224. Fotografia de Maria Aguiar.



Figura n.º 30 – As "manchas" de tinta nos pontos altos da tela (no entrecruzamento dos fios) reforçam o dinamismo da paisagem *Margens do Douro*, CR n.º 224. Fotografia de Maria Aguiar.

A predominância por telas de algodão na fase inicial portuense não dispensou a utilização das de linho, tendo sido, nos restantes períodos, a fibra de maior utilização.

Preparações das telas

Com exceção das telas de pano cru de algodão, Aurélia comprou sempre as telas já preparadas e teve uma preferência por pintar sobre preparações brancas, embora também tenha escolhido preparações levemente rosadas, amareladas, esverdeadas, cinzentas e azuladas.

Quando preparou as telas de pano cru, usou receitas diferentes que podiam incluir branco de chumbo, sulfato de bário, branco de zinco e cargas porosas de carbonato ou sulfato de cálcio. Por vezes, adicionou pequenas quantidades de ocre amarelo (*Cabeça de homem, vista de perfil*, CR n.º 55) ou terra vermelha (*Rapariga – estudo*, CR n.º 64) para tornar as preparações levemente mais quentes ou misturas de azul

de cobalto, ocre amarelo e vermelho orgânico para conferir uma tonalidade esverdeada (*Retrato masculino*, CR n.º 60). Os pigmentos e as cargas foram moídos com um aglutinante proteico (cola) ou em óleo de linho, mas este último não terá sido adicionado em quantidade suficiente para garantir a flexibilidade da camada e reduzir a porosidade das cargas de cálcio, daí que resultassem estalados e uma aparência mate. Estas características, que resultam de preparações magras e absorventes, são visíveis nas várias obras executadas sobre este tipo de suporte, mas também no *Autorretrato do laço negro*, CR n.º 4, que tem uma preparação rosada rica em carbonato de cálcio com algum sulfato de bário e tingida por um vermelho orgânico, sobre uma tela fina muito semelhante às anteriores. O verso desta tela foi revestido por uma camada branca, da qual desconhecemos a composição, mas que, a ser igual à preparação frontal, terá contribuído para aumentar o grau de absorção. Por outro lado, a espessura da camada de preparação e a aplicação de outra camada no verso terão sobrecarregado a fina tela, que se tornou incapaz de suster as camadas que acabaram por estalar de forma pronunciada (Figura n.º 31).



Figura n.º 31 – Detalhe de alguns dos estalados e da aparência fosca do *Autorretrato do laço negro*, CR n.º 4. Fotografia de Luís Ribeiro.

Nas telas *étude* da Chabod e da Blanchet também se encontram preparações absorventes à base de carbonato de cálcio, mas sobre esse primeiro estrato foi-lhes aplicado um segundo, composto por branco de chumbo e um pouco da mesma carga de cálcio. Esta carga embaratecia a produção e, quando misturada em cola, secava mais rapidamente, sendo um expediente usado pelos fabricantes em telas económicas. Esta dupla preparação foi encontrada noutras *Academias* pintadas e noutras obras sobre telas semelhantes às de Chabod e Blanchet, mas sem marcas de fabricante ou comerciante, que correspondiam a exercícios académicos.

A escolha de preparações absorventes deverá estar mais relacionada com as circunstâncias académicas e com os baixos custos associados do que com a intenção estética em obter superfícies desprovidas de brilho e cores sem saturação. Muitas das obras analisadas fora desses períodos académicos não evidenciaram a presença de cargas de cálcio e a diversidade de composições encontrada também evidencia que não houve uma preferência clara sobre um fornecedor em particular. Por outro lado, a existência deste tipo de estalados é, sobretudo, patente em trabalhos dos seus tempos de formação.

Pigmentos

Quando, em 1939, Joaquim Lopes dedica um texto ao "alto espírito e uma invulgar organização de pintora"[49] faz sobretudo menção às cores usadas pela artista e não tanto aos pigmentos que lhe poderão ter dado azo. Sobre o *Autorretrato com laço negro* afirma: "A máscara, intensa de expressão e de vida anímica, nada perde da sua correção formal, realizada em gamas subtis de rosa pálida e ocres desmaiadas, verdes claros e tenuíssimos cinzentos." A descrição encontra eco nos pigmentos que foram identificados nesta obra — dois negros (um vegetal e outro animal), dois brancos (de chumbo e de zinco), verde-esmeralda, ocre-amarelo e terra-laranja —combinados em suaves misturas para resultarem naquela harmonia tonal. Sobre o Santo António, a declaração do pintor "... é uma espécie de auto-retrato em tons de burel e terras sombrias",[50] também é confirmada pela presença de terras castanhas, laranjas e úmbria, a que se juntam verde de cobre, negro-animal, branco de zinco e sulfato de bário.

Os poucos pigmentos que são referidos por Joaquim Lopes são os "ocres torrados, azuis de cobalto e o vermelho índigo", mas desconhece-se se se baseava em deduções ou em conhecimento concreto sobre a paleta da artista. À parte a caixa de tintas a óleo que foi analisada,[51] proveniente do ateliê que partilhava com a sua irmã Sofia na Quinta da China, não é conhecida correspondência, notas de encomenda, recibos ou outra documentação com informação sobre pigmentos. Através do estudo efetuado às suas obras,[52] pode-se associar à pintora uma paleta com mais de 25 pigmentos, embora, para cada obra, a seleção seja bastante mais reduzida e se aproxime das oito cores, como representado na paleta pendurada *No Atelier*, CR n.º 107. Esta aparente contenção na paleta deverá ser entendida como a busca pela harmonia, pela manifestação de uma sensibilidade introspetiva que não se revia num colorido descritivo e excessivo e que com pouco, conseguia obter muito.

49 Lopes, J., "Aurélia de Sousa (1866–1922): um alto espírito e uma invulgar organização de pintora", in *Ocidente*, vol. V, 1939, pp. 78–85.
50 *Idem*, p. 83.
51 *Op. cit*. n. 1 e outros estudos desenvolvidos no âmbito deste catálogo *raisonné*.
52 *Idem*.

A larga maioria dos pigmentos são tradicionais, com provas dadas de estabilidade e é com pouca expressão que surgem os mais modernos, à base de crómio ou de cádmio. A incorporação mais tardia foi o vermelho de cádmio, comercializado a partir de 1910, e que apenas se detetou em *Flores brancas e vermelhas (II)*, CR n.º 284, sem data. O vermelho de crómio também só foi identificado na obra executada em Étaples entre 1899 e 1901, *Pescadores*, CR n.º 230, e é também nesse período que utiliza o pigmento azul cerúleo em *Bretã autorretrato Auray*, CR n.º 18, e o brilhante auripigmento em *Tombeau fermé à la douleur*, CR n.º 338, obra que expõe em 1902, mas que deverá ter sido feita durante a estadia em França. Nesta fase, faz uso frequente da cor violeta para captar diversas atmosferas de exteriores e paisagens, o que não é tão profuso em representações posteriores, mas que se repercute no *retrato do Tio Mourão*, CR n.º 20. Excluindo o que poderá ter sido um período mais experimentalista da cor, a paleta não sofre muitas alterações e assenta nos brancos de chumbo e de zinco; nos amarelos e laranja de cádmio, de crómio e terras; nos azuis da Prússia, de cobalto, ultramarino artificial e índigo; nos verde-esmeralda, terra-verde, de crómio, de cobre; nos vermelhos orgânicos, de crómio, vermelhão e terras; nas terras castanhas e úmbria; nos negros vegetal e animal; e num violeta orgânico.

O vermelho de cádmio tinha um preço muito elevado e a sua introdução no mercado coincide com o ano da morte da mãe da artista, o que pode ter contribuído para dificuldades na sua aquisição. Embora a caixa de tintas estudada contivesse vermelho de cádmio, as características do tubo apontam para ter sido comprado depois da morte de Aurélia, o que pode significar que Sofia investia em tintas de qualidade. Outras obras evidenciam que Aurélia fazia um uso abundante de outro pigmento menos acessível, o azul de cobalto. É este o azul que predomina nas suas obras, aquele que prefere para os céus e o escolhido para misturas com vermelhos orgânicos para produzir tons violeta; com terras amarelas e laranjas para obter verdes mais brilhantes e em misturas com negro vegetal e vermelho orgânico para conseguir negros voluptuosos, seguindo uma prática recomendada desde meados do século XIX[53] e também adotada pelos impressionistas.[54] As gamas profissionais de tintas vendiam o verdadeiro azul de cobalto, enquanto a gama para estudantes tentava imitar a cor através do económico ultramarino artificial, embora sem o anunciar. Ambas as gamas estavam disponíveis na caixa de tintas e ambas as cores foram usadas pela artista, embora a sua preferência tenha recaído no azul de cobalto.

Recorre com frequência à mistura de verde-esmeralda com verde de crómio e muitos dos pigmentos vibrantes são usados em mesclas com pigmentos terra, contribuindo para tonalidades finais menos intensas. Ao longo de todos os períodos, há um predomínio de pigmentos terra, que aviva com alguns apontamentos azuis, vermelhos, verdes e amarelos.

53 FitzHugh, Elizabeth; Leona, Marco & Shibayama, Nobuko, "Pigments in a paint box belonging to Whistler in the Library of Congress", in *Studies in conservation*, n.º 56, 2011, pp. 115–124.

54 *Op. cit*. n. 45, p. 131.

O desenho como trabalho preparatório e como recurso plástico

Alguns trabalhos inacabados revelam-nos o papel que o desenho assumiu nos seus trabalhos. Em *Rapaz*, CR n.º 69, baseou-se num esboço pormenorizado, feito em meio seco, com uma linha negra contínua e de largura irregular (Figura n.º 32). Na fase do desenho, houve várias alterações, como o posicionamento do braço esquerdo ou o remate da dobra da camisa, mas a fase da pintura seguiu de forma fiel o esboço delineado, começando por encostar as massas de tinta aos limites daquele, sem, contudo, o tapar nessas primeiras etapas da pintura. Outros trabalhos também evidenciam um esboço preparatório em meio seco, mais fragmentado e já coberto por camadas de tinta, como em *Cabeça de negro*, CR n.º 56, em que a fase da pintura não se cinge ao desenho inicial. Na fotografia de infravermelhos do tio Mourão, CR n.º 20, é visível a interseção de duas linhas ao nível do nariz que poderá ter servido para posicionar a figura na tela, no que parece ser um registo mais racional de arranjo espacial ligado ao facto de o retrato ter sido executado de memória (Figura n.º 33).

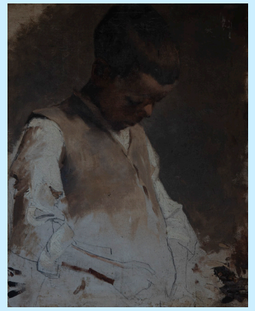


Figura n.º 32 – *Rapaz*, CR n.º 69. Fotografia de Rui Pinheiro.

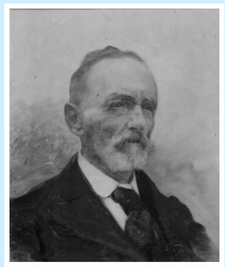


Figura n.º 33 – Detalhe da interseção de linhas no nariz (fotografia de infravermelhos do *Retrato do tio Mourão*, CR n.º 20). Fotografia de Luis Ribeiro.

Mas os esboços terão sido sobretudo feitos com tinta muito diluída, de forma larga e esquemática, como na mão "desenhada a tinta" abaixo de uma outra já terminada, em *Autorretrato A Mão da Artista*, CR n.º 9 (Figura n.º 34).

55 *Op. cit*. n. 5, p. 20.
56 Lopes, Joaquim, "Aurélia de Sousa (1866–1922): um alto espírito e uma invulgar organização de pintora", in *Ocidente*, vol. V, 1939, p. 81.



Figura n.º 34 – Detalhe do esboço da segunda mão em *Autorretrato A Mão da Artista*, CR n.º 9. Fotografia de Luis Ribeiro.

Em *Autorretrato Santo António*, CR n.º 6, foi encontrada uma camada acastanhada translúcida (Figura n.º 35) composta por úmbria e negro vegetal sobre parte da camada branca da preparação, que pode corresponder a um esboço ou a uma imprimadura. Tintas "medianamente escuras e transparentes como úmbria" eram recomendadas por Manuel de Macedo[55] para "segurar" os traços de "lápis de carvão" do desenho inicial, mas Aurélia não seguiu esta sequência e usou o meio seco e o meio líquido, de forma independente.

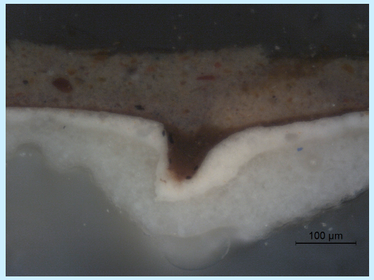


Figura n.º 35 – A camada castanha translúcida está localizada sobre a camada de preparação branca (corte estratigráfico do fundo verde-acastanhado junto à cruz, em microscopia ótica, ampliação de 200x). Fotografia de Maria Aguiar.

O desenho a seco também foi usado como recurso plástico, sendo integrado na composição final sob camadas translúcidas de tinta ou abrindo sulcos sobre tintas espessas e frescas. Em *Jarros na borda de uma taça*, CR n.º 286, há linhas finas e extensas que insinuam formas que, propositadamente não foram correspondidas na fase da pintura, e que criam um contraste com as massas corpóreas de tinta (Figura n.º 36). Em *Flores, livros e um copo de água*, CR n.º 318, o contorno das flores e de outros elementos é acentuado pela linha escura e funda de um lápis que, como Joaquim Lopes afirma: "Um ou outro escuro vigorosamente acentuado, marcando um volume ou definindo certa reentrância, logo denunciam a exigência e compreensão dum superior desenhista".[56] Esta opção também lhe permitia retificar formas e estabelecer ligações entre vários elementos, na fase da pintura, sem fazer uso de tinta nem alterar equilíbrios cromáticos já alcançados. Os pequenos apontamentos a negro são facilmente integrados nas composições, mesmo quando são mais abundantemente usados, embora sejam raros estes casos (Figura n.º 37).



Figura n.º 36 – Detalhe de desenho incorporado na composição *Jarros na borda de uma taça*, CR n.º 286. Fotografia de Luis Ribeiro.



Figura n.º 37 – Nesta paisagem pouco definida, os traços negros marcam as formas, conferem movimento às massas de água e separam os planos. *Paisagem*, CR n. º 220. Fotografia de Rui Pinheiro.

O gosto por jogar plasticamente com as tintas ao criar empastes por subtração de material e não por sobreposição de camadas já é visível em trabalhos franceses, como em *Visitação*, CR n.º 329 (Figura n.º 38), altura em que também arrisca riscar o seu nome na tinta fresca.

57 *Idem.*



Figura n.º 38 – Detalhe da construção vazada da janela e da planta que, por oposição, conferem corpo aos elementos adjacentes em *Visitação*, CR n.º 329. Fotografia de Luis Ribeiro.

A utilização do cabo do pincel como recurso expedito para "desenhar" sobre a tinta fresca foi igualmente notada por Joaquim Lopes: "O recorte duma árvore ou uma sucessão de massas justapostas no modelado dum terreno que se alonga, um conjunto de nuvens num céu revolto, quantas vezes eram vincados com a extremidade do cabo do pincel, mordendo a tinta como o gravador morde a lâmina de aço ou de cobre com o seu buril".[57] É disso também exemplo a paisagem CR n.º 173 que só considerou concluída após contornar o pinhal distante e reforçar os seus troncos, delimitar a massa de pinhal mais próximo e deambular, sem direção, sobre a vegetação rasteira. O efeito gráfico "da gravura" torna-se ainda mais evidente na fotografia de infravermelhos (Figura n.º 39).



Figura n.º 39 – Os sulcos surgem como linhas escuras ou claras na fotografia de infravermelhos, dependendo dos diferentes níveis de absorção das tintas que são expostas ao serem abertos os sulcos (*Dia de vento – lugar da Ervilha*, CR n.º 173). Fotografia de Luis Ribeiro.

Mas é também através da cor que Aurélia "desenha" as suas composições. A exploração da cor para a construção das formas e do espaço de Cézanne é experienciada pela artista, sobretudo nas pequenas *impressões* que capta do quotidiano. Em *Sur la Terrasse (cabaret)*, CR n.º 247, as manchas de cor delimitam com precisão os limites de cada elemento e a escolha de cores mais vivas e puras para as figuras em plano central contrapõe os tons pardacentos e mais indefinidos, nos planos secundários. A proximidade entre cores complementares como o violeta do vestido e dos chapéus e o amarelo dos cabelos louros traz o foco da atenção para as figuras centrais. A modulação das formas também é realçada pela direção orientada que as pinceladas empastadas tomam (Figura n.º 40).



Figura n.º 40 – Detalhe de *Sur la terrasse (cabaret)*, CR n.º 247. Fotografia de Luis Ribeiro.

Evolução da pintura

Aurélia explora diferentes abordagens ao longo dos tempos e dentro dos mesmos géneros temáticos, nem sempre sendo possível estabelecer uma "linha evolutiva" ou momentos de viragem que a fazem abandonar, por completo, práticas anteriores. Se os trabalhos iniciais denotam a utilização de tintas com elevada consistência, que muitas vezes arrasta com dificuldade para obter superfícies planas e que, com o tempo, ganham maior variedade nas texturas superficiais, maior leveza, menor sobreposição de camadas e se tornam mais depurados e sintéticos, os métodos que usa são variados e reflexo de diversas influências. Em *Autorretrato*, CR n.º 1, parece emular a técnica renascentista italiana da pintura a têmpera de gema de ovo que assentava

as carnações sobre uma base de terra verde (Figura n.º 12) e muitos dos retratos que faz durante o período inicial do Porto começam por uma tonalização ou imprimadura transparente e diluída, onde a cor pode mudar consoante seja aplicada sob a figura ou sob o fundo (Figura n.º 41). A transparência dessas tonalizações não retira a luminosidade das preparações brancas ou levemente coloridas que escolhe e, partindo desse fundo luminoso, começa por trabalhar as áreas escuras da figura, passa aos meios tons e, por fim, às luzes, que surgem realçadas na radiografia do *Retrato de homem*, CR n.º 60 (Figura n.º 42).



Figura n.º 41 – Detalhe de tonalização esverdeada sob o casaco do *Retrato de homem*, CR n.º 60. Fotografia de Luis Ribeiro.



Figura n.º 42 – Detalhe de radiografia que mostra as áreas de luz (zonas mais claras) e a reserva deixada em redor do rosto, onde foi aplicada menos tinta (*Retrato de homem*, CR n.º 60). Fotografia de Luis Ribeiro.

Aurélia trabalha por reservas, como neste caso, onde começa por posicionar a figura e vai trabalhando o fundo para criar relações de cores que se tornam mais importantes ao longo dos contornos, pois é onde se estabelece a forma e o espaço.[58] Na radiografia é possível ver um contorno negro em redor do rosto, causado por um estreito sulco que resulta das camadas de tinta do fundo não se encostarem às do rosto (Figura n.º 42), mas que é ultrapassado noutras obras onde a artista funde ambos os lados do contorno.

Os fundos são trabalhados de cima para baixo, sendo por isso que as partes inacabadas estão sempre na parte inferior. O foco da artista centrava-se na interpretação da expressão que pretendia captar de forma imediata, à semelhança de uma fotografia, mas enriquecida com a perspetiva, a luz, a sombra, a profundidade ou a

58 Reissner, Elisabeth, "Ways of Making: Practice and Innovation in Cézanne ' s Paintings in the National Gallery", in *The National Gallery Technical Bulletin*, vol. 29, Londres, Yale University Press, 2008, pp. 4–30.

tez da carnação. Por isso, a atenção que concedia aos rostos era maior que a dada às vestes, como Columbano, e o gosto pelo inacabado e por deixar à vista o processo — o desenho preparatório, as imprimaduras, as zonas de reserva ou a limpeza de pincéis — encontra reminiscências em Velázquez e uma busca pela autenticidade.

Os fundos vão sendo simplificados ao longo dos tempos. As camadas espessas e as misturas compostas por muitos pigmentos) vão dando lugar a fundos mais simples e finos, onde não se notam as cerdas dos pincéis e a textura do suporte ganha maior visibilidade. São disso exemplo muitos dos seus ambientes interiores, construídos a partir das imprimaduras acastanhadas com que "quebra" a brancura das preparações. Estas finas e translúcidas camadas compostas por pigmentos terra, como siena tostada, serviam de meio unificador e integrador de espaços parcamente iluminados e repletos de elementos com afinidades tonais. Por entre os fundos escuros, as peças de mobiliário, rodapés, revestimentos em madeira e carnações, a imprimadura castanha-alaranjada é propositadamente exposta, estabelecendo ligações entre os elementos, harmonizando valores cromáticos, economizando recursos materiais e tempos de execução (Figura n.º 43).



Figura n.º 43 – Detalhe de *Interior com Fiandeira*, CR n.º 108. Fotografia de Rui Pinheiro.

Por ainda se fundir com pinceladas de tinta de camadas sobrejacentes, Aurélia tirava partido da imprimadura ainda fresca, seguindo a técnica de húmido sobre húmido, reforçando equilíbrios cromáticos desses ambientes soturnos onde as cores pouco se distinguem umas das outras. Porém, em *Cozinha de Laborim*, CR n.º 116, executada em 1911, houve dificuldade em conseguir essas subtilezas e a leitura da composição ficou parcialmente comprometida. A imprimadura castanha-alaranjada foi

usada, mas uma grande secção foi integralmente coberta por tinta negra, sem formas percetíveis e perdeu expressividade. A falta de pinceladas marcadas e o uso de tintas transparentes não ajudaram a separar os planos e a impedir o "afundamento" dessas tintas na imprimadura.

O interesse por estes interiores parece ter crescido a meio da primeira década de 1900, com um número interessante de obras já na segunda década, mas terá raízes mais antigas. Na cozinha de *Interior Holandês*, CR n.º 124, são as pinceladas vigorosas, inteiramente negras, aplicadas em direções diferentes, que dão forma aos elementos e não as cores, como recurso expressivo ou formal. Num outro trabalho em que o negro também predomina, no vestido da *Mãe*, CR n.º 12, para além da orientação das pinceladas, criou contrastes entre áreas mate e outras mais saturadas, adicionando ao negro vegetal pequenas quantidades de azul de cobalto e de vermelho orgânico. As pinceladas mais saturadas foram usadas para contornar, criar volumetrias e realçar pequenos elementos, como os botões. Estes dois trabalhos são próximos da sua estadia na Holanda, onde terá sido influenciada por interiores flamengos, mas o gosto por explorar as formas através da escuridão perdurou.

Diametralmente oposta, surge a pintura *À Sombra*, CR n.º 127, que assenta numa exploração impressionista da cor e da mancha. A luz filtrada pelas árvores reparte-se numa profusão de cores, onde o negro está ausente e a intensidade da composição assenta nos azuis fortes, nos amarelos-esverdeados estridentes, nos vermelhos-alaranjados e no branco luminoso. As cores realçam-se umas às outras e o trabalho de mancha confere vibração ao conjunto, onde os toques de luz parecem ondular com o balouçar da rede (Figura n.º 44).



Figura n.º 44 – *À Sombra*, CR n.º 127. Fotografia de Rui Pinheiro.

À semelhança de Monet, os efeitos da luz tornavam-se tão importantes como o objeto em si. Na sua série de paisagens sobre o rio Douro, junto ao Areinho, Aurélia explora a importância da luz na perceção desses elementos, ao fazer variar a época do ano e as horas do dia em que capta os seus efeitos. Em *Manhã de nevoeiro*, CR n.º 225, há camadas sobre camadas de tinta que criaram uma superfície áspera e texturada com algo de escultórico, que se assemelha à série sobre a catedral de Ruão de Monet. Também aqui o processo não foi fácil e terá tido várias sessões, chegando a fazer alterações na fase da pintura ao anular um barco de maiores dimensões, no lado direito (Figura n.º 45). Recorre a uma tinta cinzenta opaca para recobrir uma boa parte da preparação branca, escurecendo-a e retirando-lhe luminosidade, mais próprias de um dia enevoado e frio (Figura n.º 46).



Figura n.º 45 – Na imagem de infravermelhos é possível ver o barco com uma grande vela, posteriormente tapado, em *Manhã de nevoeiro*, CR n.º 225. Fotografia de Maria Aguiar.



Figura n.º 46 – Detalhe da camada inferior cinzenta opaca em *Manhã de nevoeiro*, CR n.º 225. Fotografia de Maria Aguiar.

As formas indefinidas, o trabalho de mancha e a rugosidade das camadas de tinta criam uma atmosfera onde o nevoeiro se torna palpável e onde a pouca luz que cintila no rio é feita de laivos puros de amarelo, rosa e azul, frequentemente rasgados para expor o fundo cinza e perderem alguma intensidade (Figura n.º 47). Os barcos são feitos em linhas retilíneas, assim como as suas sombras, emulando os efeitos que a luz faria sob a ondulação na água (Figura n.º 48).

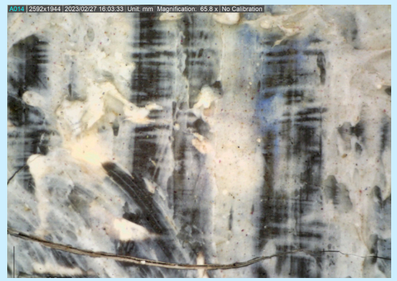


Figura n.º 47 – Detalhe da exposição intencional do fundo.
Fotografia de Maria Aguiar.

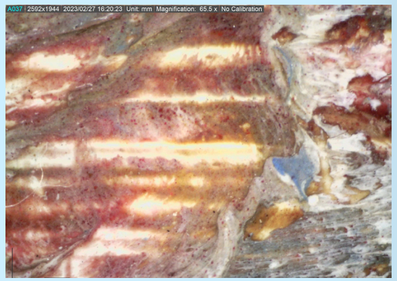


Figura n.º 48 – Linhas retilíneas das sombras do barco na água.
Fotografia de Maria Aguiar.

Embora este trabalho possa ter sido executado após o seu regresso de Paris, onde terá podido ver trabalhos de Monet, *Esteio de Campanhã*, CR n.º 216, muito provavelmente executado antes dessa estadia, já era demonstrativo desta exploração da luz, igualmente ténue, da bruma que torna todos os elementos sem contornos claros, onde a mancha predomina e a composição se cinge a tons pálidos.

A utilização de vernizes

O uso de vernizes intermédios não parece ter sido prática adotada pela artista, mas em *Autorretrato Santo António*, CR n.º 6, detetaram-se áreas à superfície onde foi aplicado um material orgânico resinoso, de forma intencional. O lado direito da pintura tem uma maior concentração deste material e a forma de aplicação não foi sempre igual. Esta camada foi aplicada em pinceladas individualizadas sobre determinadas linhas de contorno ou de limite — ombro, manga, cabelo ou cotovelo — e em manchas irregulares a demarcar o fundo de outros elementos da composição, como partes do burel e dos livros (Figura n.º 49).



Figura n.º 49 – Detalhe de pinceladas individualizadas e justapostas sobre o ombro esquerdo e gola, de cor esverdeada leitosa, sob radiação UV em ambiente iluminado, CR n.º 6.
Fotografia de Maria Aguiar.

As evidências de pincelada individualizada ou justaposta, a aplicação delineadora e/ou irregular, sugerem uma fase do trabalho da artista — a de acabamento — e não uma intenção de revestimento final, com um verniz aplicado de forma generalizada e uniforme. É provável que tenha tido o propósito de saturar localmente uma cor ou uma área, que durante o decurso do trabalho (ou após a sua secagem) se tenha tornado fosca, de pouca leitura ou com diferenças de brilho em relação às áreas adjacentes. Embora este material não se reduza apenas às partes escuras, foi muito usado nestas áreas, pelo que é provável que tenha sido usado para evidenciar ténues gradações de cor, que facilmente "afundariam" e se perderiam no tom geral.

A evidência desta particularidade sugere que a obra foi finalizada, ao contrário de alguma tradição considerar que se tratava de uma obra inacabada por Aurélia se ter desencantado com o santo franciscano. Esta prática de acabamento é igualmente visível num retrato de Marques de Oliveira feito em 1907 pelo artista contemporâneo de Aurélia, Acácio Lino, onde o verniz é aplicado de forma pontual, apenas nas áreas sem saturação (FBAUP n.º 98.Pint.102).[59] No caso de Aurélia, há várias obras dos períodos académicos e fora destes que não têm um verniz final (parcial ou total), mas não é claro o pensamento da artista sobre esta camada e a aparência que procurava, porque muitas já receberam algum acabamento, fruto de intervenções de conservação e restauro. As obras "negras" evidenciam um jogo intencional entre áreas brilhantes e outras mate, mas não à conta da sobreposição de vernizes pontuais.

59 A aplicação de vernizes estava a cargo de especialistas a quem os artistas encomendavam o serviço, sobretudo se se destinavam a exposições. Contudo, o apreço por superfícies mate foi crescendo nos finais do século XIX e por artistas menos academicistas, havendo uma intencionalidade na ausência desse revestimento final.

Em conclusão, conhecer melhor os materiais usados pela artista e algumas das formas como tirou partido dos mesmos aproxima-nos do seu processo criativo, enquanto nos ajuda a perceber as suas escolhas, preferências e a fazer um reconhecimento mais cabal da sua obra. O campo para investigação não se encerra com este catálogo e, antes pelo contrário, demonstra a necessidade de lhe dar continuidade e de iniciar um estudo sistemático da obra de Sofia Martins de Souza para identificar as individualidades e as contaminações entre ambas. No caso raro de duas pintoras terem partilhado a mesma formação artística, terem tido acesso, praticamente, aos mesmos materiais e experienciado as mesmas vivências familiares, culturais e sociais, o conhecimento sobre uma será sempre benéfico para o conhecimento da outra.

AGRADECIMENTOS:

A autora do presente texto agradece o apoio concedido ao projeto *Contributos materiais e técnicos sobre a Primeira Pintora Portuguesa: Aurélia de Sousa* através da infraestrutura E-RHIS – PT-FIXLAB prestado pelo Laboratório HERCULES – Universidade de Évora, com a colaboração do Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC) e do Laboratório José de Figueiredo (LJF) com a equipa: Sara Valadas, Ana Margarida Cardoso, Ana Manhita, Catarina Miguel, António Santos Silva, Paula Menezes e Dora Soares; ao Município do Porto, parceiro do projeto, através da Divisão Municipal de Museus, da Chefe de Divisão, Mariana Teixeira e das conservadoras-restauradoras Carolina Barata e Ana Cabral; ao Museu Nacional Soares dos Reis e ao LJF, através dos seus diretores António Ponte e Gabriela Carvalho e dos colaboradores Ana Machado e Luís Piorro; ao Centro de investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa; aos colecionadores privados e antiquários; ao amigo e colega Arlindo Silva.

BIBLIOGRAFIA:

Academia Portuense de Bellas Artes, *Acta de 10 Agosto 1906*, 1903–1920, fólio n.º 108, 35 e 36f., acessível em Arquivo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto, Actas das sessões ordinárias da Academia 1903–1920.

Aguiar, Maria, "Os materiais e a técnica de pintura a óleo na obra de Aurélia de Souza e a sua relação com a conservação", tese de doutoramento apresentada na Universidade Católica Portuguesa, 2013. Disponível em: http://hdl.handle.net/10400.14/11949

Aguiar, Maria *et al.*, "Pintura em cartão no início do séc. XX em Portugal: Aurélia de Sousa, uma artista esquecida num tempo de mudanças técnicas", in *Actas do VIII Congreso Ibérico de Arqueometría*, Teruel, 2009.

Aguiar, Maria, "As escolhas de Aurélia de Sousa no que se refere aos suportes: o caso particular dos cartões e similares", in *Através da pintura: olhares sobre a matéria – estudos sobre pintores no Norte de Portugal*, Porto, Clássica, 2011. ISBN 978-989-8497-01-7.

Bomford, David *et al.*, *Art in the making: Impressionism*, Londres, National Gallery, 1990.

Bower, Peter, "A brush with nature: an historical and technical analysis of the papers and boards used as supports for landscape oil sketching", in *Works of art on paper, books, documents and photographs, techniques and conservation*, Contributions to the IIC Baltimore Congress, 2002.

British canvas, stretcher and panel suppliers' marks. Part 9, George Rowney & Co., British artists' suppliers, 1650–1950, National Gallery Portrait, British artists' suppliers, 1650-1950 - W - National Portrait Gallery (npg.org.uk)

British canvas, stretcher and panel suppliers' marks: Part 11, Winsor & Newton panels, British artists' suppliers, 1650–1950, National Gallery Portrait, British artists' suppliers, 1650-1950 - W - National Portrait Gallery (npg.org.uk)

Burns, Emily, "Revising Bohemia: The American artist Colony in Paris, 1890–1914", in *Foreign Artists and communities in Modern Paris, 1870–1914: Strangers in Paradise*, Ashgate Publishing Ltd., 2015.

Burnstock, A., Den Berg, K. e House, J., "Painting Techniques of Pierre-Auguste Renoir 1868–1919", in *Art Matters, Netherlands Technical Studies in Art*, vol. 3, 2005.

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.

Catálogo da exposição *Aurélia de Souza*, Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, 1973.

Costa, Joaquim, *Aurélia de Souza. A sua vida e a sua obra*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1937.

Établissements Lefranc, *Catalogue Peinture a l'huile*, 1924.

Ferraz, Ângela, "Materiais e Técnicas da Pintura a Óleo em Portugal (1836–1914): Estudo das fontes documentais", vol. I, tese de doutoramento apresentada na Universidade Nova de Lisboa, 2017.

Fitzhugh, Elizabeth; Leona, Marco & Shibayama, Nobuko, "Pigments in a paint box belonging to Whistler in the Library of Congress", in *Studies in conservation*, n.º 56, 2011.

Leite, A., "As 'devantures' de modelo clássico do Porto: os exemplos da papelaria Araújo & Sobrinho e do restaurante Comercial", in *O Tripeiro*, 7.ª série, Ano XLII, n.º 2, fevereiro de 2023.

"Le Guide des fournisseurs de matériel pour artistes, France, XVIII[e] – XX[e] siècles", disponível em: https://www.guide-labreuche.com/

Lopes, Joaquim, "Aurélia de Sousa (1866–1922): um alto espírito e uma invulgar organização de pintora", in *Ocidente*, vol. V, 1939.

Lucas, Ruth Viñas, "El Cartón como soporte de la obra de arte: especificaciones y restauración", in *Pátina*, n.º 10 e 11, setembro de 2001.

Macedo, Manuel de, *Manual de Pintura*, Bibliotheca do Povo e das Escolas, n.º 206, Lisboa, Secção editorial da Companhia Nacional Editora, 1898.

Reissner, Elisabeth, “Ways of Making: Practice and Innovation in Cézanne´s Paintings in the National Gallery”, in *The National Gallery Technical Bulletin*, vol. 29, Londres, Yale University Press, 2008.

Robertson, Henry Robert, *The art of painting on china with a chapter on terra cotta painting in oil and water colour*, Winsor & Newton, 1890.

Santos, Sónia, “Pigmentos vermelhos na pintura Portuguesa do século XIX: análise da literatura e estudo comparativo de preços no fim do século”, in *Através da pintura: olhares sobre a matéria – estudos sobre pintores no Norte de Portugal*, Porto, Clássica, 2011. ISBN 978-989-8497-01-7.

Winsor & Newton, *Trade Catalogue*, Londres, 1896.

AURÉLIA DE SOUZA

CATÁLOGO RAISONNÉ

ENSAIOS

A Quinta da China · A leste do Porto e do mundo

Jorge Ricardo Pinto
(ISCET / EGOT)

A Quinta da China · A leste do Porto e do mundo

Jorge Ricardo Pinto
(ISCET / EGOT)

No dia de Santo António de 1875, Aurélia de Souza fazia nove anos de idade. Na Quinta da China, onde morava desde os três, o ambiente não era festivo, nem de rasgados sorrisos. Na madrugada anterior, o pai de Aurélia, António Martins de Souza, de cinquenta e dois anos, havia dado o seu último suspiro.

A família vivia naquela casa há seis anos, quando regressou de um longo período de emigração na América do Sul. António era, pois, um torna-viagem empreendedor, nascido na freguesia de S. João Baptista de Raiva, no concelho de Castelo de Paiva, no final dos anos 20 do século XIX. Na América do Sul, tanto no Brasil como no Chile, António fez fortuna com a venda de sulipas para a ferrovia, travessas em madeira que eram muito procuradas durante a expansão oitocentista das linhas de comboio, que estruturavam o território dos dois lados da cordilheira andina. No regresso a Portugal, com o bolso cheio de dinheiro e a alma cheia de saudades, a compra daquela bela propriedade socalcada, que António terá visto antes de partir para o Brasil quando descia o Douro nos rabelos em direção ao Porto, foi possivelmente a concretização de um sonho de menino.

António era casado com Olinda Peres, de Santo Ildefonso, bem mais nova do que ele, filha e neta de gente do Porto e de Resende. De Valparaíso, no Chile, de onde a família partiu no seu regresso a Portugal, António trouxe muito mais que dinheiro e ambição. Com ele e com Olinda, veio uma família alargada que ali, no cenário bucólico da Quinta da China, continuou a crescer nos anos seguintes.

De certa forma, a morte de António Martins de Souza, em 1875, confunde-se com o início de uma profunda transformação na envolvente da Quinta da China, motivada precisamente pela expansão da rede ferroviária nacional, do lado norte do rio

Douro. Em 1864, o comboio havia chegado às Devesas, na outra margem, em Vila Nova de Gaia, mas demorava a atravessar o rio pelas dificuldades que o vale encaixado e profundo do Douro oferecia. Vinte e três dias antes da morte do pai de Aurélia, a 20 de maio de 1875, ali perto, no lugar onde, em tempos, se erguia a Quinta do Pinheiro, havia sido inaugurada a estação de Campanhã, com a partida pomposa de um comboio em direção a Braga que levava a bordo, entre muitas figuras influentes, o Rei D. Luís I e a Rainha D. Maria Pia.

A Quinta da China tinha origens remotas e deve ter feito parte da mesma propriedade com funções de recreio que, no século XVI, havia recebido a Mitra do Porto, a brévia da Quinta do Prado. Mais tarde, em meados do século XVII, essa propriedade terá sido retalhada em duas partes, sendo, na sua extremidade oriental, ocupada pelos frades de Santo Agostinho de S. João Novo. Já no século XVIII, a Quinta estará na posse da família Bessa Ferraz, que lhe terá dado uma feição mais próxima à atual, nomeadamente na forma como a propriedade murada se organiza em socalcos amplamente ornamentados, com uma casa grande, duas capelas, mirantes e torres de vigia, com um parapeito balaustrado e um ancoradouro. Em 1789, o Padre Agostinho Rebelo da Costa, na conhecida obra *Descripçaõ topografica, e historica da cidade do Porto*, aborda a situação das duas propriedades: "As [quintas] que estão á borda do Rio Douro são a do Prado pertencente aos Excellentíssimos Bispos do Porto, (...) a da China pertencente a Joao Lopes Ferrás que na grandeza da sua caza, do seu terreno, jardins, arvores, e muros tem poucas similhantes" (Costa, 1789: 39).



Figura 1 – Gravura publicada em 1812, dedicada a Edward Paget, representando a passagem do rio Douro pelas tropas anglo-portuguesas, entre o Areinho e a Quinta da China, em maio de 1809. Fonte: https://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/428331/?

Pela sua posição estratégica, antes da curva do rio que antecede o Porto e num plano que se estrutura ao longo de uma vertente virada a sul, a quinta foi cobiçada para fins militares. Ao longo das primeiras décadas do século XIX, acabou por se transformar num ponto de passagem fundamental de exércitos em marcha ou local de vários episódios violentos e momentos decisivos dos confrontos bélicos que tiveram lugar na região. Em 1809, por exemplo, durante a Guerra Peninsular, a quinta foi atacada e um membro da família proprietária, José Ferraz, filho de João Lopes Ferraz e de Maria Bessa, foi barbaramente assassinado por um soldado que integrava a invasão francesa. Foi também por ali que, no início de maio do mesmo ano, do Areinho à Quinta da China, Arthur Wellington atravessou o rio e entrou estrategicamente na cidade, comandando as tropas anglo-portuguesas, para libertar o Porto do exército francês ali aquartelado (Figura 1).

Da mesma forma, um plano do Porto de 1832 (Figura 2), realizado durante a Guerra Civil, revela a presença de uma bateria do exército de D. Pedro, junto à Quinta da China, nas proximidades da estrada de Campanhã, onde se travou uma das mais violentas investidas miguelistas ao reduto liberal. Essa mesma cartografia permite também perceber o isolamento da quinta em relação à cidade. É certo que a propriedade ficava nas proximidades do Porto e até perto de uma das mais importantes vias de acesso à cidade, a futura Rua do Heroísmo, cujo topónimo remete precisamente para o estoicismo liberal durante o referido ataque realista no Cerco do Porto. Mas o encaixe topográfico da quinta permitia-lhe então, e no futuro, manter a reclusão e a pacatez, com um certo ambiente de alheamento ao que a envolvia.

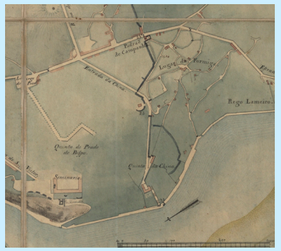


Figura 2 – "Plano topographico da cidade do Porto impresso em Londres em 1813, e continuado aos seus suburbios em 1832, no qual se mostra pela orla roxa a linha de fortificação, e suas baterias recentemente construidas em circuito da dita cidade".
Fonte: https://purl.pt/27625/2/

A quinta estava protegida a poente, entre a sua posição e a cidade, pelo escarpado morro granítico do Seminário Episcopal, onde, durante praticamente todo o século XIX, jazeram as ruínas da casa de formação para o sacerdócio, destruída durante o Cerco do Porto. Essas ruínas, que ensombravam a Quinta da China nos finais de tarde, povoaram o imaginário de muitos escritores e pintores do romantismo portuense. *Júlio Lourenço Pinto*, ficcionista do final do século XIX, deixou essa impressão documentada na obra *Vida Atribulada*, de 1880: "A massa granítica, tisnada, do edifício derrocado do Seminário ficava-lhes sobranceira com a tristeza esmagadora e gigantesca das suas ruínas; aos pés desdobrava-se num abismo a montanha pedregosa e alcantilada, banhada lá em baixo mansamente pela água do rio. A um lado acastelava-se a casaria da cidade em anfiteatro; a Torre dos Clérigos, e as agulhas das torres mais altas recortavam-se no fundo luminoso do poente; a Ponte Pênsil figurava-se naquela altura um fio de arame ligando as duas margens, e sobre o cimo da montanha oposta e declivosa contornava-se duramente o Convento do Pilar no fundo do céu, maciamente esbatido em tons rosados" (Pinto, 1880: 64).



Figura 3 – A Quinta da China vista das ruínas do Seminário, no final do século XIX. Ao fundo, o Freixo e, na outra margem, a praia do Areinho, em Vila Nova de Gaia. Fonte: Silva, Raquel Henriques da, Aurélia de Souza, Coleção Pintura Portuguesa do século XIX, Lisboa: Edições Inapa, 1992.

A nascente, a quinta assumia uma posição de espectador, perdido no meio de uma paisagem larga, com vista para um palco que tinha a dourada praia do Areinho de um lado, os verdejantes lugares de Freixo e Valbom do outro e o longo meandro azul do

Douro como curva sedutora no centro do cenário (Figura 3). Júlio Diniz, em *Uma família Inglesa*, desvenda-nos o que dali se contemplava, em meados do século XIX: "o extenso areal de Quebrantões, ao qual succedem prados e leziras sempre verdes, veigas fertilissimas, arvoredos espessos e, escondidas por o meio, as risonhas casas de algumas pequenas povoações campestres; adiante as Quintas da Pedra Salgada, e através do véo azulado da distancia, a aprazivel aldeia de Avintes; do outro lado o palacio do Freixo com seus torreões e balaustradas e as Quintas e ribeiras de Valbom e Campanhã. E se é ao fim do dia, quando o sol doura todo o quadro, reflectindo-se afogueado nas vidraças voltadas ao occidente, e a viração da tarde enfua as velas brancas das pequenas embarcações do logar, e o céo é azul e as aguas limpidas, a paizagem compensa bem os privados de gosar as bellezas mais celebradas por viajantes e poetas, as analogas das quaes *só a nossa cegueira nos não deixa ás vezes ver a dois passos da porta*" (Diniz, 1875: 203).

A quinta era, no fundo, um mundo dentro do mundo, uma espécie de microcosmos ao mesmo tempo próximo e longe de tudo. A norte, o caminho de acesso à cidade, conhecido como Estrada/Rua da China, era quase vertical, encosta acima, até atingir uma plataforma aplanada onde se estendia a Quinta da Oliveira. Aí, o percurso cortava a direito por essa propriedade por mais de uma centena de metros, ladeado por campos de cultivo, até chegar à Rua do Heroísmo. O longo e acidentado percurso agudizava a distância da quinta ao Porto, tornando-a num recanto discreto, quase isolado, nos subúrbios da cidade.

A sul, entre a quinta e o Douro, passava um velho estradão marginal, mal pavimentado e esburacado, que ligava os Guindais ao Esteiro de Campanhã. Era um percurso para se fazer a pé, a caminho do trabalho, para descarregar mercadorias e materiais dos cais de embarque a montante da cidade, de onde partiam e chegavam aquelas mulheres que transportavam quilos intermináveis de carqueja às costas, ladeira acima, ladeira abaixo. Ou então, para palmilhar o caminho por puro deleite paisagístico, apreciando o azul do Douro, o verde dos campos, a Serra de Valongo que se desenhava a oriente. Assim era com Manuel Quentino, personagem da já referida obra *Uma família Inglesa*, que "com o fim de se distrahir" fazia um passeio por aquele caminho acidentado junto ao rio. Vindo da agitação da Ribeira, do embarcadouro dos Guindais e da fonte do Senhor do Carvalhinho, Quentino chegava à "Quinta chamada da China, — um dos passeios favoritos das classes populares portuenses. Desciam a rampa, que antecede o portão, alguns bandos de gente do povo, rindo, cantando, em plena festa; iam em direcção ao rio. As barqueiras de Avintes aproximavam os barcos da margem para os receber; outras, ainda a grande distancia, chamavam, com toda a força d'aquelles pulmões robustos, as pessoas que vinham por terra. Cruzavam-se os barcos, movidos pelos vigorosos braços d'estas engraçadas

e joviaes remeiras, e carregados com os frequentadores das diversões campestres do Areinho e da pesca do savel. Tudo era riso e cantigas no rio" (Diniz, 1875: 203).

Publicada em 1868, um ano antes da compra da Quinta da China por António Martins de Souza, a obra *Uma Família Inglesa* revela o desejo pouco secreto de Júlio Diniz em habitar a propriedade, ambição transportada para os sonhos de um acordado Manuel Quentino: "Como isto é bonito! pensava elle — É que nem ha outro passeio assim, nos arredores do Porto. E a tarde então está tão serena e socegada, que até se percebe d'aqui tudo o que se diz no Areinho. Se eu tivesse dinheiro, era onde comprava uma Quinta. Chegando aos sabbados, saía do escriptorio e mettia-me n'um barco" (Diniz, 1875: 204).

Dois anos antes, em 1866, Henrique Duarte e Sousa Reis havia descrito a Quinta da China como uma "boa casa apalaçada, com diferentes entradas e servidões por uma escadaria de pedra, com sua varanda da mesma pedra em forma de pátio e, junto às casas uma capela com porta para um pátio, uma servidão para o cais do rio Douro e para uma rua da mesma Quinta que vai ter à rua do Heroísmo e, pelo sul das casas, um jardim com taça no meio, um tanque agora com bica e mais terras de cultivo divididas em tabuleiros, sustentados por paredes de suporte [...], diferentes minas, tanques com ramadas e árvores de fruto [...] e, junto ao cais do rio Douro, tem uma ermida com a imagem de Nossa Senhora da Vide" (Reis, 1986).

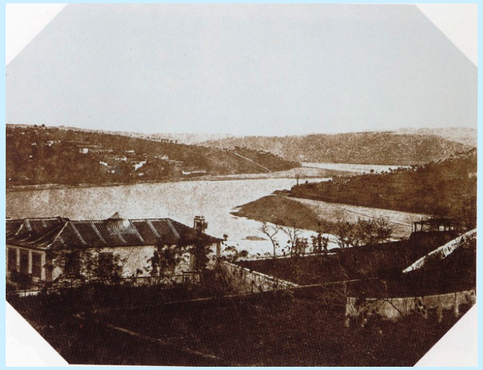


Figura 4 – A Quinta da China fotografada por Frederick William Flower, entre 1849 e 1859. Fonte: AAVV, Frederick William Flower: A pioneer of portuguese photography, Lisboa: Museo do Chiado/Lisboa 94/Electa, 1994.

Depois de um período de uma certa acalmia construtiva, quando António Martins de Souza e a família regressam a Portugal, nos anos 60 do século XIX, o Porto era uma cidade em ebulição. Um pouco por toda a parte, eram abertos estaleiros, erguiam-se prédios, alargavam-se casas, construíam-se equipamentos, surgiam obras em cada esquina, de pequena e grande envergadura, e, por vezes, os trabalhos assumiam contornos desafiadores sobre a natureza e a geografia. Nos Campos da Torre da Marca, na parte ocidental da cidade, tinha-se edificado o Palácio de Cristal, inaugurado em setembro de 1865 para albergar uma ousada Exposição Internacional. Junto ao rio, em Miragaia, levantava-se uma enorme estrutura granítica para servir de nova Alfândega da cidade, construída em cima de uma praia fluvial e em parte do leito do Douro, obrigando à demolição de ruas e casas para lhe fazer os acessos. Entre os muitos edifícios que estavam a ser levantados, contava-se também um sonho antigo da cidade liberal e dos comerciantes do Porto, o Palácio da Bolsa, que se emaranhava nas sobras do bombardeado Convento de São Francisco. Era "a nova civilização liberal dos 'barões' a devorarem os 'frades'" (AAVV, 1998: 25), escreverá José-Augusto França a este propósito. Uns anos antes, em 1857, Camilo Castelo Branco compreendeu o que estava a chegar, quando dissertou sobre o crescimento do Porto no jornal *O Nacional*: "E, contudo, o Porto caminha... topograficamente. Estão-se abrindo ruas novas com edifícios de custoso lavor. O caranguejo alarga as pernas, e ocupa uma grande área. A nova fase de civilização é o granito. A cada passo vê-se um homem de tamancos e chapéu de palha discutindo com um mestre pedreiro, defronte de grandes alvenarias" (Camilo Castelo Branco citado in Pereira, 1997: 28).

Entre 1864 e 1900, o Porto duplicará a sua população e, por isso, não era apenas a cidade das grandes obras que despontava. Era também a soma contínua de casas de 6 metros de frente ou a multiplicação de "ilhas" nos longos corredores dos compridos lotes da cidade (por vezes, com quase uma centena de metros!). Era a abertura de ruas e travessas que alargavam o Porto para o seu subúrbio e a ocupação da cidade por uma população que aí afluía, vinda de todo o Norte, pelas estradas do Fontismo, nos barcos pelo rio e, a partir de 1875, pelas linhas ferroviárias do Douro e do Minho, desaguando na estação de Campanhã, nova porta de entrada na cidade. Nos anos seguintes à sua inauguração, a estação funcionará como um íman que arrasta a urbanização na sua direção, atraindo pessoas, atividades e construções. Ainda antes da inauguração da estação, os terrenos entre São Lázaro e Campanhã eram colocados à venda nos jornais e a urbanização expandia-se pelas quintas que envolviam a cidade a oriente, à exceção da Quinta do Prado, dos Bispos do Porto, que, desde dezembro de 1839, funcionava como Cemitério do Prado do Repouso.

A compra da Quinta da China, em 1869, pelo pai de Aurélia de Souza, é, portanto, parte desse acelerado processo de transformação territorial que estava em marcha, na

parte oriental da cidade, em particular entre o cemitério e a estação. Três anos antes, em 1866, José Joaquim Leite Guimarães, um abastado "brasileiro torna-viagem", feito Barão de Nova Sintra, com casa apalaçada de azulejos de um azul indefinível à entrada da Rua de Santo Ildefonso, havia inaugurado o seu vasto Estabelecimento Humanitário, na Quinta da Oliveira, vizinha da Quinta da China. A enorme Quinta da Oliveira tinha sido retalhada em propriedades mais pequenas e, na parte que estava adjacente ao Estabelecimento Humanitário, o Barão ergueu um novo palacete para sua residência, entre 1869 e 1870. Malogradamente, dias depois da conclusão das obras, o Barão faleceu e o palacete foi colocado à venda pelos seus herdeiros, tendo sido comprado pelo influente negociante de origem dinamarquesa Jan Heinrich Andresen, em 1870 (Pereira, 2022). Numa outra parcela da mesma Quinta da Oliveira, um ramo da família Reid, que há um século era parte influente nos negócios internacionais da comunidade britânica do Porto, estabelecerá a sua residência em 1867, num edifício que é atualmente ocupado pelos Serviços Municipalizados de Águas e Saneamento (SMAS).

Entre a Quinta da Oliveira e a da China, dispunha-se, vertente abaixo, a Quinta da Formiga (que também terá sido, em tempos, parte integrante da Quinta da Oliveira), propriedade de um primo do Barão de Nova Sintra, o negociante e capitalista João Leite de Faria que, em 1879, já octogenário, experimenta o desenvolvimento de uma pequena urbanização com três casas no limite noroeste da quinta. Anos mais tarde, aí mesmo, estabelecerá o republicano Aurélio da Paz dos Reis, fotógrafo e introdutor do cinema em Portugal, a sua residência e, num terreno anexo, fará erguer um horto com estufas e pérgulas, camélias e dálias, com entrada pela Rua da China (Figura 5). As flores ali criadas ganharão prémios internacionais e o horto funcionará como espaço de produção de sementes, estacas e outros produtos florais para a loja "Flora Portuense", que o próprio Aurélio da Paz dos Reis geria na Praça D. Pedro (atual Praça da Liberdade), junto à antiga Câmara Municipal do Porto.



1 Quinta da China
2 Estabelecimento Humanitário do Barão de Nova Sintra
3 Casa dos Andresen
4 Casa dos Reid
5 Casa dos Paz dos Reis
6 Casa dos Leite de Faria
7 Casa dos Alves Pimenta
8 Cemitério do Prado do Repouso
9 Ruínas do Seminário Episcopal
10 Linha ferroviária entre Campanhã e São Bento
11 Ramal ferroviário da Alfândega

Figura 5 – A Quinta da China e a sua envolvente na Carta Topográfica da Cidade do Porto, publicada em 1892, da autoria do Capitão Augusto Gerardo Teles Ferreira. Fonte: https://gisaweb.cm-porto.pt/

E assim, aproximadamente numa década, o percurso entre a Quinta da China e a Rua do Heroísmo foi urbanizado em grandes propriedades, numa paisagem marcada pela presença de jardins luxuriantes, casas apalaçadas atrás de muros altos e gradeamentos em ferro e um certo ambiente romântico que, ainda hoje, podemos por ali encontrar na Quinta das Águas (a casa dos Reid), no Centro de Saúde do Bonfim (a casa dos Andresen) ou no que sobra das ruínas da antiga Quinta da Formiga. Uma adição ligeiramente mais tardia foi o chalé do republicano José Dias Alves Pimenta, presidente do Ateneu Comercial do Porto, erguido a partir de 1888, entre a Quinta da Formiga e a Quinta da China. A pé ou de bicicleta, por aquela rua acima (em 1877, renomeada de Rua do Barão de Nova Sintra por solicitação da Santa Casa da Misericórdia do Porto), Aurélia de Souza, desde menina, terá feito o seu caminho, entre a sua casa e os espaços que frequentava no Porto.



Figura 6 – Grupo de pessoas na praia do Areinho, em Oliveira do Douro. Fotografia de Aurélio da Paz dos Reis e que inclui os seus filhos Homero e Hugo da Paz dos Reis. Ao fundo, a Ponte Dona Maria Pia e, na outra margem, a Quinta da China, na primeira década do século XX. Fonte: https://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=66759

No entanto, seis meses após a morte de António Martins de Souza, em janeiro de 1876, iniciavam-se as obras de construção da Ponte Dona Maria Pia, para ligar a Estação das Devesas em Gaia à de Campanhã no Porto, obra concretizada por uma equipa de engenheiros da firma parisiense Eiffel & C.ª, doze anos antes do levantamento da famosa torre em ferro na capital francesa. Entre a ponte e a estação, a linha de caminho de ferro encosta-se à Quinta da China numa tangente que corta a rua de ligação entre a casa de Aurélia de Souza e a Rua do Heroísmo, agudizando o isolamento da Quinta. Muda a paisagem na envolvente da casa de Aurélia, agora com um gigante de ferro sobre o rio, mas altera-se também a pacatez do lugar, que passa a ser assolado pela passagem rápida do comboio e dos seus engenhosos ruídos mecânicos (Figura 6). A quinta fica, a partir de então, encaixada entre o Douro e a linha ferroviária, entre dois fluxos de gente e mercadorias, mas separada do mundo por duas barreiras *físicas:* uma natural, outra de origem humana; uma de água, outra de ferro. Uma década depois, é apresentado e aprovado o Anteprojecto da Estação Central, a partir de uma proposta do engenheiro belga Hippolyte de Baère, para resolver as dificuldades de comunicação no interior da cidade. A Estação de Campanhã fazia chegar ao Porto uma quantidade torrencial de pessoas e de produtos que depois eram transportados pela Rua do Heroísmo para o centro urbano por ronceiros carros de bois, que tornavam imundo o chão da cidade, ou pela nova linha de carros americanos sobre carris, puxada por mulas e inaugurada em maio de 1875. A estação estava

muito afastada do pulsar dinâmico do centro da cidade e, por isso, desde cedo, há a ambição de colocar o comboio no coração do Porto. O fim, que se adivinhava próximo, do Convento de São Bento de Avé Maria parecia permitir concretizar esse intento. Assim, o engenheiro belga propõe duas linhas: um ramal de acesso ao centro da cidade e outro à Alf*â*ndega, a partir da Estação de Campanhã, num projeto que obrigaria à perfuração repetida e difícil do solo granítico da cidade, à demolição do convento feminino de São Bento de Avé-Maria e à construção de socalcos na escarpa das Fontainhas e da Formiga, para cada um dos ramais. Uma boa parte destes trabalhos realiza-se junto à Quinta da China, nomeadamente na abertura do túnel sob as ruínas do seminário (Figura 7).



Figura 7 – Comboio vindo de Campanhã a entrar no túnel por baixo das antigas ruínas do Seminário Episcopal, junto à Quinta da China. Fotografia de Aurélio da Paz dos Reis na transição do século XIX para o século XX. Fonte: https://digitarq.cpf.arquivos.pt/details?id=64876

Depois de uma vida dedicada à arte e à pintura, passada, em larga medida, no espaço murado da Quinta da China, Aurélia partirá definitivamente, em maio de 1922, para ser sepultada no Cemitério do Prado do Repouso, a poucas centenas de metros de casa. Na sua última morada, onde também tem como vizinho o amigo Aurélio da Paz dos Reis, em noites de vendaval ou em dias soalheiros, ouvia-se o mesmo silvo agudo do comboio, que deslizava sobre sulipas de madeira na encosta das Fontainhas, na escuridão dos túneis do seminário, no alto da Ponte Dona Maria Pia e junto ao portão norte da Quinta da China.

BIBLIOGRAFIA:

AAVV, Frederick William Flower: A pioneer of portuguese photography, Lisboa: Museo do Chiado/Lisboa 94/Electa, 1994.

AAVV, Porto 1865 – Uma Exposição, Lisboa: Expo-98, 1998.

Costa, Agostinho Rebelo da, Descripçaõ topografica, e historica da cidade do Porto, Porto: Officina de Antonio Alvarez Ribeiro, 1789.

Dinis, Júlio, Uma Família Inglesa, Porto: Cruz Coutinho (3.ª edição), 1875.

Oliveira, J. M. Pereira de, O Espaço Urbano Do Porto. Condições Naturais e Desenvolvimento, Coimbra: Instituto de Alta Cultura – Centro de Estudos Geográficos, 1973.

Pereira, Gaspar Martins, Famílias Portuenses na Viragem do Século (1880–1910), Coleção Biblioteca das Ciências do Homem, Porto: Edições Afrontamento, 1995.

Pereira, Gaspar Martins, No Porto Romântico, com Camilo, Porto: Casa Comum – Centro Cultural/O Progresso da Foz, 1995.

Pereira, Gaspar Martins, J. H. Andresen – A família, a empresa e o tempo (1841–1942), Porto: Edições Afrontamento, 2022.

Pinto, Jorge Ricardo, O Porto Oriental no final do século XIX: um retrato urbano. Porto: Edições Afrontamento, 2007.

Pinto, Jorge Ricardo, Bonfim – Território de Memórias e Destinos, Porto: Junta de Freguesia do Bonfim, 2011.

Pinto, Júlio Lourenço, Vida Atribulada – Scenas da Vida Contemporanea, Porto: Livraria Universal/Magalhães & Moniz Editores, 1880.

Ramos, L., História do Porto, Porto: Porto Editora, 1994.

Reis, Henrique Duarte e Sousa, Apontamentos para a verdadeira história antiga e moderna da cidade do Porto, Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto, 1986.

Séren, Maria do Carmo, Manual do Cidadão Aurélio da Paz dos Reis, Porto: Centro Português de Fotografia, 1998.

Silva, Raquel Henriques da, Aurélia de Souza, Coleção Pintura Portuguesa do Século XIX, Lisboa: Edições Inapa, 1992.

Siza, Maria Teresa (coord.), O Porto e os seus Fotógrafos, Porto: Porto Editora, 2001.

A Quinta da China · Testemunho

José Augusto Caiado Ribeiro Graça

A Quinta da China · Testemunho

José Augusto Caiado Ribeiro Graça

1/
Nasci, cresci e vivi na Quinta da China, de 1952 a 1970.

A minha única irmã (Maria Luísa) nasceu, cresceu e viveu na Quinta da China, de 1949 a 1970.

A minha mãe (Maria Emília) nasceu, cresceu, viveu na Quinta da China, de 1928 a 1970.

A minha avó (Maria Helena) e os seus irmãos (Natália, Margarida, Artur e Fernando) nasceram, cresceram e viveram na Quinta da China. Concretamente, a minha avó, de 1900 a 1970.

Os meus tios, Maria Helena e José Eduardo (filhos dos meus avós e irmãos da minha mãe, Maria Emília), nasceram, cresceram e viveram na Quinta da China (até casarem).

A minha tia, Sofia Martins de Souza (Xizinha) nasceu, cresceu e viveu na Quinta da China, até à sua morte, em 1960, tinha eu 10 anos. Foi a pessoa que, tal como a minha avó, ao longo do tempo, testemunhou os nascimentos, batizados, comunhões, casamentos e velórios dos elementos da família, na capela da quinta.

Em 1970, a quinta foi vendida a um particular (António Mota, da empresa Mota Engil).

Entre 1970 e 1977, enquanto não se iniciaram obras, continuei a visitar a quinta, fazendo longos passeios pelo grande jardim das camélias e do lago, onde havia uma grande fonte, de água fresca e pesada, que transbordava para outro lago de nenúfares, rãs e libelinhas; pelo caminho das rosas e das uvas, até ao grande lavadouro, em pedra lavada, onde jorrava água, vinda da "mina". Mais uma vez, água fria e pesada.

2/
O quarto da tia Aurélia ficava no primeiro andar e, após a sua morte, assim se manteve no essencial, ainda que, mais tarde, tenha vindo a ser o quarto do meu tio José Eduardo (filho

mais novo da minha avó). Ao lado deste quarto estava o da "Xizinha", onde a minha irmã e eu passávamos longas tardes a ouvir histórias cheias de magia e a pedir-lhe para fazer desenhos que nos pareciam um milagre. A dada altura, ela fazia uma pausa e ia a uma gaveta da cómoda de onde retirava, de uma lata apetecida e florida, umas ameixas verdes cristalizadas que faziam as nossas delícias.

Após a sua morte, este quarto (subdividido num espaço de descanso e outro de vestir) foi onde a minha irmã e eu passámos a dormir. No essencial, os quartos mantiveram-se com poucas alterações.

Naturalmente, os quartos das outras irmãs acabaram por ser ocupados pela geração que lhes sucedeu, a saber: a minha avó (Maria Helena), as suas irmãs e irmãos, o meu avô (José Eduardo), a minha mãe (Maria Emília), os seus irmãos (Maria Helena e José Eduardo), o meu pai (José Augusto).

Quanto à causa da morte da tia Aurélia, em 1922, a informação que corria na família era a de que tinha falecido de anemia e fraqueza extrema. A minha avó, Maria Helena, foi presença constante junto à cabeceira da tia Aurélia e dizia, igualmente, que ela havia morrido de anemia, fraqueza extrema e melancolia, que ela lhe comentava que o que lamentava não era saber que ia morrer, mas deixá-la ainda por casar (tinha então a minha avó 22 anos).

3/
O ateliê era conjunto entre as duas irmãs pintoras e manteve-se intacto até deixarmos a quinta. Ficava no primeiro andar, no extremo de um dos corredores, ao lado do quarto de costura a que logo se seguia um grande (e frio!) quarto de banho. O ateliê tinha duas janelas: uma que dava para as traseiras, mais concretamente para o *pátio dos cães*, outra que dava para o pátio/entrada principal onde, ao centro, havia uma árvore tão alta que se via *logo lá de cima*, no início das íngremes calçadas.

4/
Não tenho memória da câmara escura, embora a minha avó referisse, frequentemente, a paixão, o uso e as experiências da tia Aurélia com a fotografia.

5/
Na capela da casa, todos os que na quinta nasceram foram batizados, aí fizeram a comunhão e casaram; todos os que aí faleceram, foram igualmente aí velados.

A título de curiosidade, todos os que nasceram na quinta têm as placentas enterradas no grande jardim do lago e das camélias... Costume? Tradição? Sabe-se lá!...

6/
Dado que a quinta estava completamente isolada, depois de duas íngremes calçadas atravessadas por duas linhas férreas, as primeiras casas que apareciam eram muito lá em cima, no princípio da Rua Barão de Nova Sintra.

Relembro a casa da numerosa família Cardoso que frequentei e com quem desde sempre convivi.

Acima dessa, a casa da família Amaral, concretamente, da pintora Helena Amaral, amiga da minha mãe e dos meus avós.

Mais acima ainda, a imponente casa da família Andresen, com quem a minha avó dizia que faziam piqueniques, umas vezes lá, outras vezes na quinta.

Lembro-me de falarem em Aurélio da Paz dos Reis como visita, bem-vinda e admirada, da casa.

Por fim, de referir que Júlio Dinis, em *Uma Família Inglesa*, fala de piqueniques na Quinta da China, facto a que a minha avó se referia como curiosidade.

7/
A cozinha ficava no rés do chão virada para o pátio principal. Nunca foi objeto de qualquer intervenção. Toda em pedra, de forma quadrangular, tinha, a todo o comprimento de uma das paredes, uma chaminé em pedra por cima de um grande fogão de ferro, a lenha, que funcionou desde sempre. Para alcançá-lo, subiam-se três pequenos degraus. Atingido esse patamar, do lado direito, embutido na parede, havia o forno para cozer o pão.

No centro da cozinha, havia uma grande mesa retangular com um tampo em mármore branco, que servia ora para as diferentes lides da cozinha, ora como mesa das refeições dos, na altura, chamados *criados* e *criadas*; há 20/30 anos, seriam chamados de *empregados*; atualmente, seriam *colaboradores*.

Contíguo à cozinha, o chamado *quarto da bomba de água*, quer dizer, onde se *dava à bomba*; ainda contígua a este, a garrafeira.

8/
Tanto para uma criança como para um adulto, a Quinta da China ficava sempre longe. Para lá chegar, era preciso percorrer a Avenida Rodrigues de Freitas (Escola de Belas-Artes), a Rua do Heroísmo, a Rua Barão de Nova Sintra e descer duas longas e íngremes calçadas, atravessadas por duas linhas férreas. Chegava-se então ao grande portão verde de ferro da quinta, transposto o qual, se descia ainda mais uma outra longa e íngreme calçada, até entrar no pátio principal, com uma enorme e milenar árvore no centro. (Eis, curiosamente, o percurso que antes fora feito pela tia Aurélia e pela "Xizinha", nas suas idas e vindas das Belas-Artes!)

Para atestar esta lonjura e difícil acessibilidade, recordo, entre outras, a experiência do meu pai, médico durante 40 anos no Hospital de Santo António e também na Delegação de Saúde do Porto. Os corpos de todas as mortes ocorridas por homicídio ou suicídio só podiam ser levantados, uma vez verificado o óbito, no local, pelo Delegado de Saúde. Nesta circunstância, o meu pai era chamado a qualquer hora da noite ou da madrugada e, caso curioso, a viatura da Delegação de Saúde que o vinha buscar aguardava-o no princípio da Rua Barão de Nova Sintra, não se atrevendo a descer as íngremes calçadas, pelo que imagino o meu pai, de pasta na mão, a subir as calçadas, sempre em noites escuras, umas vezes de luar, outras de tempestade.

A minha avó que, vim a descobrir mais tarde, teria imensos *apontamentos de viagem* dispersos, das longas digressões pela casa e pela quinta, num desses apontamentos que, por mero acaso, ainda consegui resgatar, anotava o seguinte (s. dat.): "A Quinta da China tem 59 janelas [!]" E ainda num outro (s. dat.): "A formosa Quinta da China, propriedade magnífica que, no século XVIII, foi a moradia opulenta e fidalga dos padres Gracianos de Santo Agostinho de Belmonte." (Extraído da *Antologia da Terra Portuguesa. O Porto*, de A. Magalhães Basto).

Nota suplementar:

Por um imperativo de consciência (ainda há imperativos de consciência!), não posso terminar este testemunho sem invocar, mais um vez, a memória da minha avó, Maria Helena Caiado de Sousa, de minha mãe, Maria Emília Caiado de Sousa e de Marta Ortigão Sampaio, prima da minha avó, Maria Helena.

Em 1974, Marta Ortigão Sampaio doou à Câmara Municipal do Porto (C. M. P.) todos os seus bens, entre os quais constavam todos os imóveis existentes na cidade do Porto e no Brasil, salvo a moradia e o terreno envolvente que habitava, sito na Rua Godinho de Faria, em S. Mamede de Infesta (o qual foi doado ao Hospital de Crianças de D. Maria Pia), títulos, ações e depósitos a prazo, existentes também no Porto e no Brasil, uma vasta coleção de joalharia, mobiliário e, por último, mas não em último, uma vastíssima coleção de obras de arte.

No testamento, referia-se ainda que, caso a C. M. P. não aceitasse o legado com as condições aí estipuladas, este passaria, na íntegra, para a Junta Distrital do Porto.

Entre as diferentes condições, estipulava-se que, no seu imóvel, igualmente doado à C. M. P., sito na Rua Nossa Senhora de Fátima, deveria surgir a Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, e ainda que: "Deverá fazer parte da Direção do Museu, com a remuneração que for estipulada, Maria Helena Caiado de Sousa, pessoa que muito conviveu com as suas tias Aurélia e Sofia, e consigo (Marta), pelo que bem conhece o ambiente da sua casa" (Livro T/68, folha 42).

Em 7 de maio de 1993 — depois de reportagens no mesmo sentido no *Jornal de Notícias*, no *O Primeiro de Janeiro* e no *Tal e Qual* —, o jornal *O Comércio do Porto*, como notícia de primeira página, titulava "A Câmara do Porto pode perder milhões!" e, nas páginas interiores, podia ler-se: "Legado de D. Marta: milhões podem fugir à Câmara Municipal do Porto."

De facto, só ao fim de 22 anos foi inaugurada a casa-museu. Durante todo este tempo, a minha avó nunca foi contactada pela C. M. P, fosse para obter quaisquer testemunhos vivos, únicos e fidedignos, fosse para integrar a direção do museu, conforme estava estipulado nas condições do testamento.

Após o falecimento da minha avó, a minha mãe, Maria Emília Caiado de Sousa, igualmente um testemunho vivo, único e fidedigno, foi lastimavelmente ignorada pela C. M. P.

A mim, que sou o último sobrevivente desta linha da família, cumpre-me prestar testemunho do desgosto e amargura que este lamentável procedimento lhes causou. E nunca é demais sublinhar o quão imperdoável é abrir mão de testemunhos únicos e jamais recuperáveis.

Porto, 2 de abril de 2023
José Augusto Caiado Ribeiro Graça

O estúdio de Aurélia de Souza à luz das recomendações de Manuel de Macedo

Maria Aguiar
(Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa)

O estúdio de Aurélia de Souza à luz das recomendações de Manuel de Macedo

Maria Aguiar
(Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa)

A mais talentosa e bem preparada artista feminina do seu tempo era conhecedora de todos os requisitos necessários à estruturada organização de um estúdio de pintura, como conviria a alguém que encarava essa arte como uma profissão e não como um passatempo feminino. A representação *No Atelier*, CR n.º 107 (Figura n.º 1), corresponderá a esse espaço, criado na Quinta da China por Aurélia de Souza e sua irmã Sofia, materializando o texto de Manuel de Macedo, *Manual de Pintura*, publicado em 1898,[1] enquanto conservador do Museu Nacional de Belas-Artes e criado de recopilações para suprir a falta de tratados artísticos em idioma português.

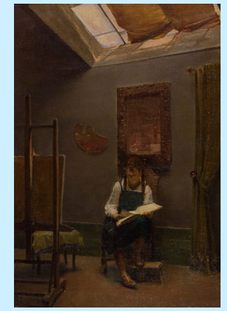


Figura n.º 1 – *No Atelier*, CR n.º 101
Fotografia de Rui Pinheiro.

1 Macedo, Manuel de, *Manual de Pintura*, Bibliotheca do Povo e das Escolas, n.º 206, Lisboa, Secção editorial da Companhia Nacional Editora, 1898.

2 *Idem*, pp. 16–17.
3 *Academia Portuense de Belas-Artes – Correspondencia para o Governo 12 Nov. 1895. Folio n.º 54. AFBAUP 131.*

A iluminação era o elemento-chave do estúdio, sobre o qual todos os restantes gravitavam, pelo que as fontes naturais eram criteriosamente escolhidas quanto à orientação solar, ângulo de entrada, dimensão e possibilidade de filtragem. Se a luz natural no exterior desafiava o pintor devido às flutuações de intensidade ao longo do dia, ao movimento constante das nuvens e aos distintos efeitos que causava sobre os elementos, a sua captação num espaço interior também não era isenta de complicações. Apesar disso, a luz natural providenciava uma autenticidade difícil de igualar.

Em *No Atelier*, CR n.º 111, a luz banha o interior do estúdio através de uma claraboia inclinada, estando a tela e o lugar da pintora sob esse foco privilegiado, tal como preconizado por Manuel de Macedo, "... a luz será abundante, do norte, e mitida por um fóco único, a uma altura tal que os raios da mesma formem com a téla um angulo, pelo menos de quarenta e cinco graus...".[2] O apreço pela iluminação natural era reconhecido pela artista, que lhe dedica a composição *Luz de atelier*, CR n.º 126 (Figura n.º 2).



Figura n.º 2 – *Luz de Atelier*, CR n.º 126.

É provável que Aurélia de Souza não tenha podido experienciar plenamente estas comodidades enquanto aluna da Academia Portuense de Belas-Artes (APBA), já que os relatos da época davam conta da enorme falta de luz natural, sobretudo nos espaços do piso inferior do convento de Santo António, e que muito condicionava os efeitos de luz-sombra dos modelos tridimensionais que copiavam. As queixas eram mais frequentes na aula de desenho, que se situava neste piso, por considerarem que apenas era adequada para a cópia de estampas.[3] As aulas de pintura e de modelo vivo

decorriam no piso superior e, embora seja mencionado que havia aí mais luminosidade, o facto de o convento não ter sido sujeito às obras que a Câmara Municipal do Porto ficou obrigada a fazer para a instalação da APBA, quando do processo de desamortização em 1834, aponta para que a estrutura original concebida para as necessidades monásticas tenha sido mantida. Apenas em 1899, o convento sofreu melhoramentos por indicação do, então, Ministro das Obras Públicas e ex-discípulo da APBA, José de Souza Brito, pelo que Aurélia já não terá usufruído dos mesmos.[4]

Embora as condições naturais da APBA fossem inadequadas, os estatutos fundadores das academias de Lisboa e do Porto dão conta do conhecimento que havia sobre a importância da iluminação. Nestes, era dada a recomendação para, durante os meses escuros de outono-inverno, os estudos de modelo vivo decorrerem de noite, a fim de se obterem efeitos mais palpáveis de luz e sombra e, nos meses de primavera-verão, se aproveitassem as horas matutinas.[5] As aulas noturnas obrigavam à utilização de fontes artificiais de iluminação, que reforçavam os contrastes entre luz e sombra, mas que desvirtuavam as cores. No entanto, entre 1893 e 1900, apenas as aulas de arquitetura civil e de perspetiva linear da APBA decorriam de noite, não se verificando o estabelecido para a aula de modelo vivo.[6]

Já em Paris, Aurélia encontra estúdios ajustados às necessidades dos artistas, com amplas entradas de luz superior, para iluminarem tanto os modelos a reproduzir quanto as telas, como se pode ver no ateliê de Bouguereau (Figura n.º 3).

4 *Academia Portuense de Belas-Artes – Correspondencia para o Governo 1900. Folio n.º 138. AFBAUP 131*
5 Art.º 64 dos Estatutos Fundadores, 1936.
6 *Academia Portuense de Belas-Artes – Correspondencia para o Governo 1893–1900. AFBAUP 131.*

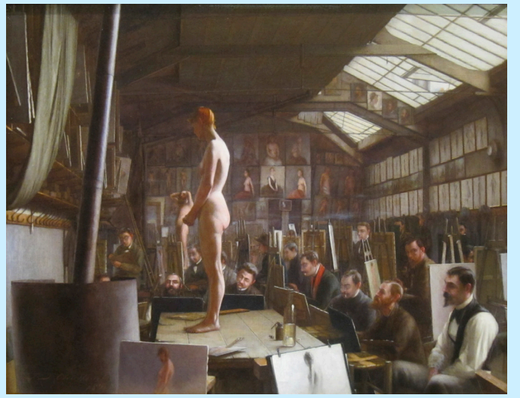


Figura n.º 3 – Ateliê de Bouguereau na Académie Julian, Jefferson David Chalfant (1886–1931), Museu M. H. de Young Memorial. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Bouguereau%27s_Atelier_at_Acad%C3%A9mie_Julian,_Paris%27_Jefferson_David_Chalfant.JPG

Nestes ateliês da Académie Julian, era essencial providenciar boas condições de iluminação a cada um dos muitos alunos que se apinhavam em redor do modelo, sem o risco de ensombrarem as telas vizinhas com o seu próprio corpo, pelo que a iluminação superior se tornava ainda mais importante. A localização do aluno perante o modelo, a orientação deste em relação à claraboia e o período do dia ou do ano em que o estudo ocorria propiciavam diferentes perceções. O modelo representado por Jefferson David Chalfant revela maior intensidade lumínica e contrastes mais acentuados entre luz e sombra do que o *Modelo feminino nu em vista lateral*, CR n.º 356 (Figura n.º 4), executado pela pintora, evidenciada como o elemento de luz que emerge do interior escuro do estúdio, partilhado com outras colegas.



Figura n.º 4 – *Modelo feminino nu em vista lateral*, CR n.º 371. Fotografia de Rui Pinheiro.

Outro dos requisitos a ter em conta era a orientação da iluminação natural. O recomendado era que fosse privilegiada a luz oriunda de norte, já que garantia uma luz mais homogénea por estar menos sujeita a oscilações diurnas. Essa constância ajudava o pintor a encontrar o equilíbrio lumínico e a dispor de mais horas para trabalhar, sob condições semelhantes.

Sobre a orientação solar do estúdio da Quinta da China, não nos foi possível confirmar se procurou o norte, mas a sua localização será no piso superior por ser passível de conter uma claraboia como a que consta na Figura 4 do ensaio neste CR A Quinta da China - A Leste do Porto e do Mundo. Noutra imagem da casa (Figura nº 5) não se deteta essa abertura, que em algum momento existiu.



Figura n.º 5 – Perspetiva da casa da Quinta da China. Coleção particular.

A dimensão das entradas de luz (e, por inerência, do próprio estúdio) estava de acordo com o tamanho das obras executadas pelo artista. Se a pintura histórica pedia telas de grande formato, a exigência de luz abundante, espaços amplos e tetos altos, era premente. Neste aspeto, as maiores obras de Aurélia que se conhecem acercam-se dos dois metros, não diferindo daquilo que se conhece de Sofia, pelo que a escala era menor e condizente com a instalação de um estúdio dentro de uma casa familiar. Nisto se distingue do seu contemporâneo, Teixeira Lopes, a quem, sob traço do seu irmão arquiteto mandou erguer um espaçoso estúdio adjacente à renovada casa familiar, com balcão superior para se acercar das suas esculturas durante o processo de execução e para deleite dos amigos e comitentes. O janelão frontal que inunda esta casa-oficina está virado a sul, provavelmente por imperativos do arruamento ou constrangimentos dos edifícios contíguos, não seguindo o preconizado.

Tal como na casa-oficina de Teixeira Lopes, as entradas de luz laterais eram recomendadas como complemento à iluminação superior, "... sendo, além d'isso, conveniente que o pintor possa dispor de outras luzes em altura e direcção diversas, de

janellas ou frestas, abertas apenas na occasião oportuna...".[7] A possibilidade de dosear os níveis de iluminação, reduzir as suas variações ao longo do dia e optar entre uma luz difusa ou mais intensamente direcionada, eram questões importantes. Em *No Atelier*, CR n.º 107, e em *Atelier* (Figura n.º 6) vê-se que esse controlo era feito através da abertura ou fecho da cortina da claraboia e, possivelmente, através da cobertura ocasional da janela lateral, como sugerido nesta última obra.

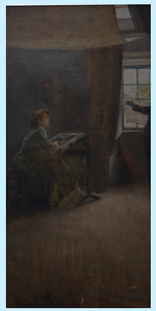


Figura n.º 6 – *Atelier*.
Fotografia de Rui Pinheiro.

O cuidado com a iluminação também se refletia na escolha da cor das paredes do estúdio, já que estas, segundo Manuel de Macedo "... deverão apresentar tom uniforme, neutro...",[8] que podia ir desde o cinza-escuro, ao verde ou castanho-avermelhado, de modo a obter todas as sombras do *chiaroscuro*. Estas escolhas precederam a preferência por cores mais vivas, como o azul do estúdio de Frédéric Bazille, ao gosto impressionista e em conjugação com generosas entradas de luz.[9] Embora CR n.º 107 e *Atelier* (Figura n.º 6) nos deem conta de uma escolha mais academicista, com a neutralidade cinza das paredes sobre altos rodapés esverdeados, a obra CR n.º 107 evidencia um entendimento mais arrojado quanto ao tratamento da luz. A claridade que inunda o espaço interior através da claraboia é realçada pela proximidade de cores complementares, num contraste subtil entre o laranja-amarelado da cortina e os azuis e violetas da janela (Figura n.º 7). As sombras esverdeadas do vestido e da banqueta coberta com uns panos, igualmente verdes, transmitem realismo aos efeitos que a luz produziria ao projetar-se no chão (Figura n.º 8).

7 *Op. cit*. n. 1, pp. 16–17.
8 *Idem*.
9 Bomford, David *et al.*, *Art in the making: Impressionism*, Londres, National Gallery, 1990, p. 31.



Figura n.º 7 – Proximidade de cores complementares.
Fotografia de Luís Ribeiro.



Figura n.º 8 – Sombras coloridas projetadas no chão.
Fotografia de Luís Ribeiro.

Mas Aurélia também procurou fundos alternativos para as suas obras, já que por diversas vezes se fez fotografar (ou aos seus modelos) defronte de telas brancas que montava no seu estúdio (Figuras n.º 9 e n.º 10) e onde encenava os ambientes que pretendia reproduzir, à semelhança de Columbano no seu estúdio dentro do Museu de Arte Contemporânea[10] (Figura n.º 11). É provável que a escolha destes fundos brancos esteja relacionada com a necessidade de garantir uma maior luminosidade para uma boa captação fotográfica, dadas as limitações que esta técnica ainda teria à época, sobretudo em espaço interior.



Figura n.º 9 – Modelo defronte duma tela branca. Reprodução a partir do negativo em vidro original. Coleção MNSR.



Figura n.º 10 – Retrato de encomenda com modelo defronte de uma tela branca. Reprodução a partir do negativo em vidro original. Coleção MNSR.



Figura n.º 11 – Perspetiva do interior do ateliê de Columbano Bordalo Pinheiro. Reprodução a partir da prova positiva em papel MMP-EPE/ MNAC-MC/ ADF, Luísa Oliveira.

10 Silva, Raquel Henriques da, Lapa, Pedro e Silveira, Maria de Aires (coords.), *Museu do Chiado, Arte portuguesa 1850–1950*, Instituto Português de Museus, Museu do Chiado, 1994, p. 14.

As poses longas a que as sessões de pintura obrigavam, assim como posições mais desconfortáveis e as cargas difíceis de manter, em condição imobilizada, eram mais facilmente captadas pela câmara, para conforto dos retratados e da artista.

Um outro recurso de que fez uso foi a utilização de um estrado para elevar os seus modelos, à semelhança do que usava quando estava na Académie Julian e reproduzido em *Modelo feminino nu em vista lateral*, CR n.º 356. Esse recurso é visível numa imagem (Figura n.º 12), muito provavelmente, no interior do seu estúdio na Quinta da China, dada a afinidade entre os elementos identificados: pinturas penduradas, uma caixa de tintas, um busto, uma coluna, a mala da câmara fotográfica e diversas telas engradadas, encostadas à parede. É também provável que tenha sido construído pelo mesmo marceneiro que lhe produzia as grades e que surge sentado sobre o estrado, fitando a câmara.



Figura n.º 12 – Estrado e outros elementos dentro do espaço que poderá ter sido o ateliê. Reprodução a partir do negativo em vidro original. Coleção MNSR.



Figura n.º 13 – Mulher sobre o que parece ser um estrado. Reprodução a partir do negativo em vidro original. Coleção MNSR.

A utilização desta plataforma elevada é confirmada na Figura n.º 13, onde se pode ver uma figura feminina posando sob um teto inclinado. A distância entre o pintor e o modelo era uma consideração importante, igualmente referida por Manuel de Macedo: "O atelier convem que seja espaçoso; o pintor precisa de espaço, quer para collocar o modelo a distancia que lhe permitta observa-lo em harmonia com as exigencias impostas pela perspectiva, quer para que possa afastar-se da téla o sufficiente, afim de julgar do effeito do proprio trabalho."

Num estúdio pequeno ou num espaço repleto de artistas, como na Académie Julian, o estrado proporcionava esse maior afastamento e garantia a visualização por todos os artistas presentes, sem obrigar a espaços extremamente amplos. Contudo, para aqueles que estavam demasiado perto do modelo, havia que proceder às necessárias correções anatómicas pela distorção que a proximidade causava.

A utilização de um espelho que permitia ao artista inspecionar a obra a partir de vários ângulos era outro método que ajudava na correção, sendo um elemento também presente em *No Atelier*, CR n.º 107. Na imagem espelhada visível por detrás da cadeira da artista, Aurélia de Souza oferece-nos uma visão do interior do estúdio e dá-nos conta duma pintura em formato de paisagem na parede oposta, embora nada revele sobre a pintura que se encontra sobre o cavalete. No entanto, a forma como dispõe essa pintura sobre o cavalete vertical fornece-nos informação sobre o seu conhecimento de como lidar com os indesejados reflexos da luz na pintura, levando-a a incliná-la ligeiramente para a frente.

Sobre essa interferência perniciosa, também Manuel de Macedo advertia: "O cavallete vertical é o mais firme e solido, e como tal, preferido agora ao antigo tipo, mais vulgarmente conhecido e ainda em uso nos ateliers ou laboratorios de pintura. Os mais completos apresentam uma haste de ferro com uma peça que se fixa á aresta superior da téla, afim de a manter em posição obliqua, evitando-se d'este modo o espelhado da tinta fresca, ou do verniz, pela percussão da luz".[11]

O mesmo cavalete vertical surge representado em *No Atelier*, CR n.º 11 (Figura n.º 14), mas difere daquele que usa quando pinta ao ar livre, porque este último se adapta melhor às deslocações, por ser desmontável, portátil e mais leve (Figura n.º 15). Neste, embora a inclinação da pintura se faça para trás, acompanhando a configuração tripartida dos seus pés, verifica-se o mesmo cuidado em minimizar a reflexão perturbadora da luz natural.

Junto ao cavalete de *No Atelier*, CR n.º 107, é visível a pequena banqueta, já referida, que podia servir para pousar a paleta e os restantes utensílios de pintura, conforme descreve o mesmo autor: "... a palêta —, está collocada ao lado esquerdo do cavallete, sobre a banqueta, simultaneamente com o boião dos pincéis, trapos, frascos, lapis de carvão, etc., que completam o material indispensável á elaboração da pintura".[12]

Nesta pintura, a banqueta não se encontra no lado esquerdo nem acomoda a paleta, que surge pendurada na parede, à semelhança da que está presente em *Atelier* (Figura n.º 6), preservando-as da deposição de poeiras, quando não em uso. A diferença de tamanho entre as duas paletas sugere uma relação com a dimensão da obra em execução, já que quanto maior a superfície a pintar, mais espaço para depositar as tintas e fazer as misturas seria necessário.

11 *Op. cit.* n. 1, p. 16.
12 *Idem.*

A organização do estúdio correspondia aos requisitos exigidos por esta arte e parece não ter havido pretensões de o tornar num estúdio-salão para receber os amigos ou clientes. O isolamento da Quinta da China e a sua localização dentro da casa familiar, também não favoreciam tal pretensão. Isso não terá sido razão para deixar de expor obras suas e os seus autorretratos na parede do estúdio, como se vê em *No atelier*, CR n.º 11 e na Figura n.º 16, certamente junto a obras da sua irmã.



Figura n.º 14 – *No Atelier*, CR n.º 11.



Figura n.º 15 – http://charcofrio.blogspot.com/2010/01/aurelia-de-souza.html.



Figura n.º 16 – Perspetiva do que teria sido o interior do ateliê. Reprodução a partir do negativo em vidro original. CMP/ MdP – CMOS.

Quando intencionalmente fotografa obras já acabadas e emolduradas, fá-lo noutros espaços da casa, para onde leva o cavalete ou usa cadeiras para as pousar, reforçando a ideia do estúdio como espaço de trabalho e não de exposição.

Mas não era apenas no espaço interior que a pintora concebia as suas obras, como nos dizem muitas das suas composições e as cartas que escreveu a partir de França. A observação direta da natureza, próxima e distante, e da vida rural/urbana fazia-se a pé, de bicicleta e por outros meios, em viagens mais longas. Para isso, dispunha dos recursos necessários: caixa portátil de tintas, cavalete desmontável, sombrinha, banco dobrável e suportes de pequena dimensão. Mas nem a observação direta da natureza dispensava o registo fotográfico, a fim de dar continuidade à execução na tranquilidade do estúdio, ao abrigo das constantes alterações da luz, da ondulação da água e dos barcos ou da atenção dos curiosos.



Figura n.º 17 – Recursos para a pintura ao ar livre. Reprodução a partir do negativo em vidro original. Coleção particular.

Algumas das suas telas e cartões apresentam orifícios nos cantos e ausência pontual de tinta na margem inferior, que evidenciam sistemas de fixação a possíveis placas de madeira e a cavaletes portáteis através de pioneses e pegas amovíveis, como as que vemos na reprodução fotográfica acima (Figura n.º 17). Algumas das obras correspondem a tamanhos que habitualmente usa para pequenos esbocetos, como *retrato n.º 6* ou menores, e a possibilidade de as telas se manterem planas presas a uma placa de madeira, sem precisarem da sua grade, facilitava ainda mais a sua portabilidade e adequação para trabalhos ao ar livre (Figuras n.º 18 e n.º 19).

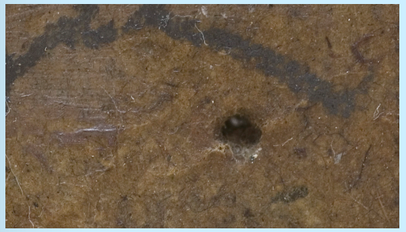


Figura n.º 18 – Orifício no canto superior esquerdo do cartão *Impressão de Lusco-fusco* – Bretanha, CR n.º 228. Fotografia de Luís Ribeiro.



Figura n.º 18 – A área da pega corresponderá à área não pintada na margem inferior de *Pescadores (Composição) – Étaples*, CR n.º 223. Fotografia de Luís Ribeiro.

Seja no exterior ou no interior do seu estúdio, Aurélia de Souza organizava o seu espaço de trabalho fazendo uso dos conhecimentos que adquirira ao longo da sólida aprendizagem académica, bem como dos numerosos recursos artísticos disponíveis à época. A autenticidade que imprimia às suas obras é reveladora do domínio que fazia da luz, harmonizando os seus efeitos para que a intensidade excessiva não criasse contrastes acentuados, a penumbra não desvirtuasse o colorido nem a captação do instantâneo fotográfico perdesse a vivacidade do momento. Em *No Atelier*, CR n.º 107, estão refletidas as recomendações de Manuel de Macedo e a artista demonstra pleno conhecimento das boas práticas em voga.

BIBLIOGRAFIA:

Academia Portuense de Belas-Artes – Correspondencia para o Governo 12 Nov. 1895. Folio n.º 54. AFBAUP 131

Academia Portuense de Belas-Artes – Correspondencia para o Governo 1893–1900. AFBAUP 131.

Academia Portuense de Belas-Artes – Correspondencia para o Governo 1900. Folio n.º 138. AFBAUP 131

Art.º 64 dos Estatutos Fundadores, 1936.

Bomford, David *et al.*, *Art in the making: Impressionism*, Londres, National Gallery, 1990.

Macedo, Manuel de, *Manual de Pintura*, Bibliotheca do Povo e das Escolas, n.º 206, Lisboa, Secção editorial da Companhia Nacional Editora, 1898.

Silva, Raquel Henriques da; Lapa, Pedro & Silveira, Maria de Aires (coords.), *Museu do Chiado, Arte portuguesa 1850–1950*, Instituto Português de Museus, Museu do Chiado, 1994.

Vasco Ortigão de Sampaio e Marta de Souza Ortigão Sampaio Sequeira

O desassossego de um colecionador do Porto e a inquietação de uma benemérita

Ana Clara Silva
Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo Graça
Zita Rocha

Vasco Ortigão de Sampaio e Marta de Souza Ortigão Sampaio Sequeira

O desassossego de um colecionador do Porto e a inquietação de uma benemérita

Ana Clara Silva[1]
Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo Graça
Zita Rocha

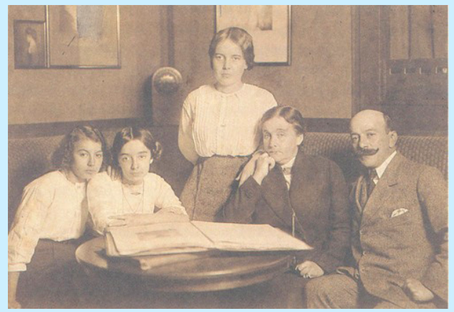


Fig. 1 – Fotografia da família Ortigão Sampaio. As filhas Marta, Maria Estela e Maria Feliciana de Souza Ortigão Sampaio e os pais Maria Estela Martins de Souza Ortigão Sampaio e Vasco Ramalho Ortigão de Sampaio. CMP/MdP – CMOS.

1 Os autores integram a Divisão de Museus da Câmara Municipal do Porto.

VASCO ORTIGÃO DE SAMPAIO
O desassossego de um colecionador do Porto

Nos finais do século XIX, o Porto assistia ao crescimento de uma classe burguesa em plena expansão, impulsionada por uma privilegiada rede de relacionamentos dentro e fora do país e tão diversificada nos seus rendimentos, património material e artístico, quanto no seu índice cultural e opções políticas. As coleções particulares

eram enriquecidas com peças de arte adquiridas diretamente aos artistas ou em leilões, trocadas, oferecidas e algumas achadas, mantendo-se o gosto dos colecionadores pelo ecletismo, privilegiando o *bric-à-brac* e até o diletantismo. Encerravam, na sua essência, significados políticos e sociais e eram transmissoras de simbologias históricas e mensagens emocionais. Os colecionadores desta época partilhavam de um romantismo nacionalista tardio, acentuado pelo gosto oitocentista. Neste contexto, surgem no Porto vários colecionadores de arte naturalista e que são referenciados na revista *Ilustração Moderna*, uma publicação que divulgou coleções particulares, artistas da época e seus encomendantes, locais de exposição e personalidades da cidade, no período compreendido entre 1926 e 1932.

O ecletismo das suas coleções vai dar origem ao surgimento de novas instituições museológicas por direito, que ostentam os nomes dos seus colecionadores e rapidamente se tornam uma referência no país.

As primeiras casas-museu do distrito do Porto são criadas com o objetivo de perpetuarem a vida e a obra dos seus colecionadores. Destacam-se, neste cenário, a Casa-Museu Teixeira Lopes (1932) do ilustre escultor, em Vila Nova de Gaia, o Museu Guerra Junqueiro (1942) e a Casa Marta Ortigão Sampaio (1978), sobrinha do escritor Ramalho Ortigão e das artistas Aurélia de Souza e Sofia Martins de Souza. O espólio artístico desta casa-museu reflete, sobretudo, o ecletismo e o gosto pelo colecionismo nacionalista de seu pai, o engenheiro Vasco Ortigão de Sampaio, mecenas da artista Aurélia de Souza, reconhecido no Porto na primeira metade do século XX.

Influenciado pelos ideais nacionalistas e pelos movimentos intelectuais da época, nomeadamente pelo seu tio, José Duarte Ramalho Ortigão, Vasco Ortigão de Sampaio reuniu em vida uma significativa coleção de pintura naturalista e de artes decorativas. Grande parte da sua coleção privada foi legada em 1978 à Câmara Municipal do Porto pela sua filha, Marta Ortigão Sampaio, dando assim origem, em 1996, de acordo com as disposições testamentárias, à Casa Marta Ortigão Sampaio.

Filho de José Joaquim de Oliveira Sampaio (1835–1918) e de Maria Feliciana Duarte Ortigão Sampaio (1838–1868), nasceu no Brasil, na freguesia do Santíssimo Sacramento, no Rio de Janeiro, a 25 de julho de 1865, ali sendo batizado. E morreu a 13 de janeiro de 1941 na sua casa em São Mamede de Infesta.

Engenheiro civil de formação, homem viajado e culto, veio a casar na igreja paroquial de São Martinho de Cedofeita, que outrora fora a igreja da colegiada do mesmo nome, no Porto, a 28 de setembro de 1895 (ADPRT – Cedofeita, casamentos, 1870: 159–159v.), com Maria Estela de Souza Sampaio, irmã das pintoras Aurélia de Souza (Maria Aurélia Martins de Souza, 1866–1922) e Sofia Martins de Souza (1870–1961). Maria Estela de Souza, nascera às duas horas do dia 13 de março de 1869, em pleno alto mar, num navio sob bandeira francesa, aquando do regresso de seus pais — António

Martins de Souza (1829–1874) e Olinda Perez (1841–1910) — ao Porto, após alguns anos de residência no Chile. Foi batizada, juntamente com sua irmã Sophia, na igreja paroquial do Senhor do Bonfim e da Boa Morte, na freguesia do Bonfim, no Porto, a 28 de agosto de 1870. E viria a morrer na Quinta de São Mamede de Infesta, em Matosinhos, a 20 de setembro de 1956 (ADPRT – Bonfim, batismos, 1870: 161v.).



Fig. 2 – Retrato fotográfico de Ramalho Ortigão, União Photographia da Casa Real de Fonseca & C.ª, Porto, sem data (frente). CMP/MdP – CMOS.

Deste casamento nascem três filhas:

· Maria Feliciana de Souza Ortigão Sampaio, que nasceu na Rua da Boavista (Cedofeita, Porto), às treze horas do dia 26 de junho de 1896; foi batizada na igreja paroquial de São Martinho de Cedofeita, sede da antiga colegiada do mesmo nome (Cedofeita, Porto), com exatamente um mês, a 26 de julho do mesmo ano, sendo seus padrinhos os avós José Joaquim de Oliveira Sampaio e Olinda Peres dos Santos Pereira. Estudou canto e chegou a desenvolver carreira de cantora lírica, fazendo recitais na Emissora Nacional (Oliveira, 1995b: 1). Casou na igreja do Mosteiro de Santa Marinha da Costa em Guimarães, a 23 de setembro de 1944, com Fernando Corrêa de Oliveira (1921–2004), músico, compositor, pianista, pedagogo e teórico musical. Viria a morrer na freguesia de Cedofeita, no Porto, a 23 de agosto de 1972. (ADPRT – Cedofeita, batismos, 1896: 189v.).

· Marta de Souza Ortigão Sampaio, de quem falaremos abaixo.

· Estela, ou Maria Estella, a mais nova das três irmãs, que nasceu em casa de seus pais, na Rua da Boavista, na freguesia de Cedofeita, no Porto, a 17 de março de 1899,

à uma da manhã. Foi batizada na igreja paroquial de São Martinho de Cedofeita (na antiga colegiada com o mesmo nome), na freguesia de Cedofeita, no Porto, a 23 de abril de 1899, sendo padrinhos José Duarte Ramalho Ortigão, escritor público, morador em Lisboa, representado por José Joaquim d'Oliveira Sampaio, capitalista, e Maria Aurélia Martins de Souza. Morreu prematuramente, solteira, vítima de tuberculose, em 1935, e antes dos pais (ADPRT, Cedofeita, batismos, 1899: 113).

Os rendimentos da indústria da tecelagem provinham das suas Fábricas de Riba d'Ave, de que era fundador, e da futura Companhia Hidro Eléctrica do Norte de Portugal Oliveira, 1996: 6). Consideráveis fundos provenientes destas indústrias foram canalizados para as suas notáveis coleções de pintura naturalista e de artes decorativas, bem como para a sua biblioteca de arte, pois interessava-se de igual modo pela salvaguarda do património cultural e artístico da cidade do Porto. Na época, adquiriu um grupo significativo de peças do Mosteiro de São Bento de Avé-Maria, vendidas em hasta pública pela extinção das ordens religiosas.

O ilustre compositor portuense Fernando Corrêa de Oliveira, no texto que publicou em homenagem póstuma a sua mulher, Maria Feliciana de Souza Ortigão Sampaio Corrêa de Oliveira, relata da seguinte maneira as memórias do seu sogro:

> "(...) o engenheiro Vasco Ortigão de Sampaio era sobrinho do escritor Ramalho Ortigão, o que lhe proporcionava fáceis contactos com Eça de Queirós que para a família Sampaio era o senhor José Maria. Soube por meu avô materno, o prof. José Maria Corrêa, que o eng. Vasco Ortigão de Sampaio, quando jovem, fora atleta de certa reputação no ginásio dirigido por Oliveira Grosso, embora de pequena estatura.
>
> Como engenheiro, teve papéis importantes na fundação de três empresas de tecelagem situadas em Riba D'Ave: Sampaio Ferreira, que tinha o seu nome, Oliveira Ferreira e Empresa Têxtil Elétrica.
>
> As suas funções dentro da empresa eram fundamentais e iam desde o apoio literário a alguns analfabetos, embora inegavelmente inteligentes, até à solução de problemas laborais, dado que as greves já existiam. Quanto a estas, é interessante saber-se que os operários, nessas ocasiões, não repetiam palavras de ordem mas somente isto: Queremos o Senhor Sampaínho! E era ele que, não sei como, restabelecia a ordem. Soube pela sua esposa que isto o desgastava muito, pois vivia intensamente os problemas humanos. Também fiquei ciente de que as dificuldades da vida foram experimentadas pela família Sampaio durante largo tempo (...).
>
> Um grande empreendimento a que o eng. Vasco Ortigão de Sampaio ficou ligado desde o início, foi a Empresa Hidro Eléctrica do Norte de Portugal (CHENOP), cuja importância não é necessário encarecer.
>
> Após a família ter chegado à situação de desafogo material alterou-se o modo de viver. (...)
>
> As relações sociais da família Sampaio eram discretas, dado que era conservado o costume da vida em círculo fechado. O contacto com o exterior era, sobretudo, mantido pelo eng. Vasco Ortigão de Sampaio que graças ao convívio com o tio Ramalho Ortigão, se via ligado a numerosas personalidades do meio literário, nomeadamente Eça de Queirós.
>
> Era um incansável leitor e chegou a escrever um livro: *Aguadas*. O seu gosto pela pintura fez dele um colecionador de quadros, com particular incidência sobre os das suas cunhadas. Estas tinham temperamentos vincadíssimos. Sofia Martins de Souza chegava a ser destemida e manejava com à vontade armas de fogo, o que não era de desprezar para quem vivesse na Quinta da China, cuja situação era de completo isolamento nessa época (Oliveira, 1996: 6).



Fig. 4 – Retrato fotográfico de Vasco Ortigão de Sampaio, Emílio Biel & C.ª, novembro de 1892 (frente). CMP/MdP – CMOS.

Mecenas de vários artistas portuenses e colecionador assumido, Vasco Ortigão de Sampaio teve uma participação muito ativa na vida artística e cultural da cidade, apoiado pela revista *Ilustração Moderna* e pela revista *Archivo das Obras de Arte*, dirigida pelo pintor e amigo João Augusto Ribeiro.

Na cidade do Porto, um grupo de intelectuais *progressistas*, inspirados pelos Vencidos da Vida, procuraram soluções e discutiram ideias. Neste contexto, o

arqueólogo António Augusto da Rocha Peixoto (1866–1909) e Artur Augusto da Fonseca Cardoso (1865–1912), entre outros, criaram uma Sociedade sob o patrocínio do geólogo Carlos Ribeiro (1813–1882), a qual publicou a *Revista de Sciencias Naturais e Sociais*. Após a dissolução desta sociedade, intelectuais portuenses, tais como o engenheiro Vasco Ortigão de Sampaio, Morais Rocha, Oliveira Alvarenga, Ricardo Severo, Rocha Peixoto e João Barreira, dão início em 1899, a uma nova publicação científica e cultural, a *Portvgalia*, que veio ocupar um lugar de destaque no contexto de iniciativas científicas na época, ao reunir o conhecimento da comunidade erudita portuense com a "intenção de determinar o *substractum* da nacionalidade, o que há de primitivo e original, desde as remotas origens até hoje, a fim de conhecer os verdadeiros elementos da vida e do carácter nacional, a nossa razão de ser e a nossa história" (Monteiro, 1949).

Foram vários os convites dirigidos ao engenheiro Vasco Ortigão de Sampaio para participar em exposições de arte no Salão Silva Porto e no Palácio de Cristal. Os catálogos das exposições, os bilhetes de agradecimento pelo seu mecenato, fotografias várias e o álbum *Arte Reconhecida*, com desenhos e dedicatórias assinadas por artistas, testemunham a sua faceta de colecionador e a admiração e o reconhecimento como impulsionador das artes no Porto.

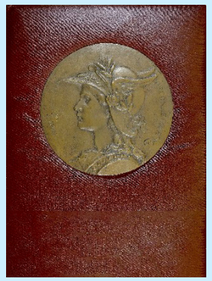


Fig. 6 – *Álbum Arte Reconhecida* (capa) CMP/MdP – CMOS. Fotografia de Luís Pisco



Fig. 7 – *Álbum Arte Reconhecida* (folha de rosto) CMP/MdP – CMOS. Fotografia de Luís Pisco



Fig. 8 – *Álbum Arte Reconhecida* (pintura de Alberto de Souza) CMP/MdP – CMOS. Fotografia de Luís Pisco

Integra este álbum um "modesto desenho" que o pintor José Júlio de Sousa Pinto envia de Paris "para constar da coletânea do *álbum Arte Reconhecida*, em vez do pergaminho que tinha intenção de oferecer" (CMOS, Carta, Pinto, 03.1937).

A influência deste colecionador na cidade é notória, destacando-se o seu envolvimento nas exposições organizadas pela Câmara Municipal do Porto no Palácio de Cristal, envolvendo-se afincadamente na organização da exposição de homenagem à grande pintora Aurélia de Souza, realizada em 1936 no salão de Belas Artes do Palácio de Cristal Portuense. Uma relação estreita de admiração era evidente entre o colecionador e o presidente da Câmara Municipal do Porto, o político e professor Alfredo de Magalhães (José Alfredo Mendes de Magalhães, 1870–1957), que o consulta frequentemente acerca das iniciativas culturais na cidade.

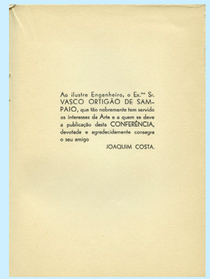

Ao illustre Engenheiro, o Ex.mo Sr.
VASCO ORTIGÃO DE SAMPAIO, que tão sobremaneira tem servido os interesses da Arte e a quem se deve a publicação desta CONFERÊNCIA, devotada e agradecidamente consagra o seu amigo
JOAQUIM COSTA.

Fig. 9 – Dedicatória de Joaquim Costa a Vasco Ortigão da obra. *Aurélia de Sousa. A sua vida e a sua Obra* (Costa, 1937) CMP/MdP – CMOS.

Na conferência de abertura da exposição de *Homenagem Póstuma à grande Pintora D. Aurélia de Souza*, o poeta e jornalista Joaquim Costa (1877–1950), elogia a figura benemérita do colecionador Vasco Ortigão de Sampaio, a tenacidade do seu carácter e sensibilidade nas suas decisões.

> "(...) o meu querido amigo, o sr. Engenheiro Vasco Ortigão de Sampaio, espírito claro e gentilíssimo, benemérito da Arte e da Indústria, grande coração e admirável carácter, e a quem desejo saudar nesta hora muito especialmente, pelo carinho excepcional que tem consagrado aos artistas e pela elevada maneira do seu viver culto e nobilíssimo de *gentleman* e de intelectual.

Os que conhecem Vasco Ortigão de Sampaio sabem muito bem, e é, portanto, ocioso dizê-lo, que é uma pessoa extremamente simpática, dum espírito muito culto, largo, aberto e comunicativo. Gosto imenso de conversar com *êle*; e deixem-me, já agora, dizer a V.as Ex.as que os que têm o meu feitio se adaptam perfeitamente ao seu. É consolador deparar, pela vida fora, com almas assim." (Costa, 1936: 16).

A sua relevante e significativa coleção particular de obras notáveis da pintora Aurélia de Souza figuraram na exposição. Nesta exibição, estiveram representadas trinta pinturas a óleo e pastel e dois desenhos de Aurélia de Souza (Costa, 1936).

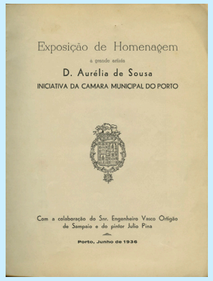

Exposição de Homenagem
a grande artista
D. Aurélia de Sousa
INICIATIVA DA CAMARA MUNICIPAL DO PORTO
Com a colaboração do Snr. Engenheiro Vasco Ortigão de Sampaio e do pintor Júlio Pina
Porto, Junho de 1936

Fig. 10 – Folha de rosto do catálogo da exposição de homenagem póstuma (*Exposição de Homenagem a Aurélia de Souza*, 1936)
CMP/MdP – CMOS.

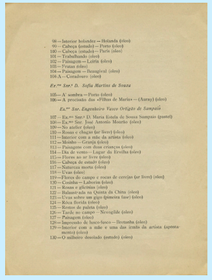


Fig. 11 – Página do catálogo da exposição de homenagem póstuma, com listagem de peças pertencentes a Vasco Ortigão de Sampaio (*Exposição de Homenagem a Aurélia de Souza*, 1936)
CMP/MdP – CMOS.

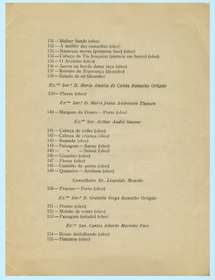


Fig. 12 – Página do catálogo da exposição de homenagem póstuma, com listagem de peças pertencentes a Vasco Ortigão de Sampaio (*Exposição de Homenagem a Aurélia de Souza*, 1936)
CMP/MdP – CMOS.

Vasco Ortigão de Sampaio tem uma relação próxima com as cunhadas, as pintoras Aurélia e Sofia Martins de Souza e adquire, para a sua coleção de pintura, obras significativas das artistas. Em 1937, a pedido do pintor Júlio Pina (José Júlio de Pina Soares de Albergaria, 1873–1951), oferece ao Museu Municipal do Porto um quadro de Aurélia de Souza, visto ser uma artista portuense que ainda não estava representada no acervo do museu portuense (CMOS, Cartas, Pina, 07.08.1936). A 15 de janeiro de 1937, o diretor do Museu Municipal do Porto, o escritor Júlio Brandão (1869–1947), agradece a preciosa oferta de Maria Estela de Souza Sampaio, irmã da artista, ao Museu Municipal do Porto (CMOS, Cartas, Brandão, 1937).



Fig. 13 – *Cena Familiar*, Aurélia de Souza, óleo sobre tela, assinado A. Souza, 1911, n.º inv. 85 CMP/MNSR (oferta de Maria Estela Souza Sampaio ao MMP em 1937).

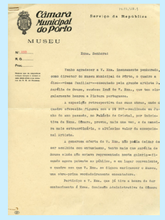

Câmara Municipal do Porto
Serviço de Bibliotecas
MUSEU

Fig. 14 – Carta de Júlio Brandão a Maria Estela de Souza Sampaio, 15 de janeiro de 1937.
CMP/MdP – CMOS.


Câmara Municipal do Porto
Serviço de Bibliotecas
MUSEU

Fig. 15 – Carta de Júlio Brandão a Maria Estela de Souza Sampaio, 15 de janeiro de 1937.
CMP/MdP – CMOS.

Neste contexto, o pintor paisagista Júlio Pina, que lhe era próximo, agradece a quantia que lhe foi disponibilizada, enquanto amigo do mecenas, relativa ao pagamento do trabalho realizado no âmbito da organização da exposição em homenagem a Aurélia de Souza, exibida no Palácio de Cristal entre 15 de junho e 13 de julho de 1936, justificando que o sucesso da exposição foi, em grande parte, resultado da sua persistência, força de vontade e grande interesse de servir a arte nacional.

"Tanto a sua inauguração, como o seu encerramento, posso com vaidade dizê-lo, foi das melhores festas, ou exibição, neste género, a mais sumptuosa e brilhante que se tem feito, até hoje." (CMOS, Cartas, Pina, 07.08.1936).

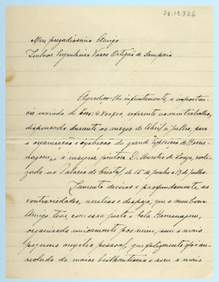


Fig. 16 – Carta de Júlio de Pina a Vasco Ortigão de Sampaio, datada de 7 de agosto de 1936. CMP/MdP – CMOS.

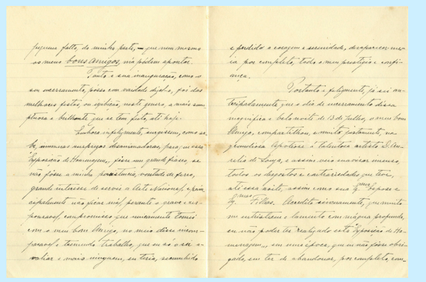


Fig. 17 – Carta de Júlio de Pina a Vasco Ortigão de Sampaio, datada de 7 de agosto de 1936. CMP/MdP – CMOS.

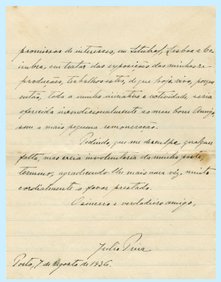


Fig. 18 – Carta de Júlio de Pina a Vasco Ortigão de Sampaio, datada de 7 de agosto de 1936. CMP/MdP – CMOS.

Do acervo da Casa Marta Ortigão Sampaio, consta um rico e variado espólio documental de cartas manuscritas, bilhetes-postais, convites e catálogos de exposições que testemunham o seu gosto por colecionar, as suas relações familiares, o círculo de amizades, as aquisições de obras e as ofertas de artistas, as viagens pela Europa, os locais de exposições e o mecenato que exercia no campo das artes.

Neste núcleo precioso de correspondência pessoal, destacam-se três postais escolhidos e manuscritos pela pintora Aurélia de Souza, sua cunhada, endereçados a Vasco Ortigão de Sampaio:

· bilhete-postal, com a fotografia do ilustre poeta Guerra Junqueiro (Abílio Manuel Guerra Junqueiro, 1850–1923), enviado para Riba d'Ave em 1904, com a legenda manuscrita: "Lembranças de Aurélia". A admiração da artista pelo poeta era notória (CMOS, Postais, 1904);

· bilhete-postal do Museu de S. Marcos, com a representação da pintura da Última Ceia dos Apóstolos do pintor Domenico Ghirlandaio (1449–1494), enviado de Florença em 1905, com a respetiva mensagem manuscrita: "*Santano mando il mio saluto più affettuoso Aurélia*" (CMOS, Postais, 1905);

· bilhete-postal da irmã, tia e cunhada Aurélia, datado de 1919, onde expressa claramente a sua preocupação pela saúde da sua sobrinha "Estelinha" (CMOS, Postais, 1919).



Fig. 19 – Bilhete-postal endereçado por Aurélia de Souza a seu cunhado Vasco Ortigão de Sampaio (frente). CMP/MdP – CMOS.



Fig. 20 – Bilhete-postal endereçado por Aurélia de Souza a seu cunhado Vasco Ortigão de Sampaio (verso). CMP/MdP – CMOS.



Fig. 21 – Bilhete-postal endereçado por Aurélia de Souza a seu cunhado Vasco Ortigão de Sampaio (frente). CMP/MdP – CMOS.



Fig. 22 – Bilhete-postal endereçado por Aurélia de Souza a seu cunhado Vasco Ortigão de Sampaio (verso). CMP/MdP – CMOS.



Fig. 23 – Bilhete-postal endereçado por Aurélia de Souza a seu cunhado Vasco Ortigão de Sampaio (frente). CMP/MdP – CMOS.

Fig. 24 – Bilhete-postal endereçado por Aurélia de Souza a seu cunhado Vasco Ortigão de Sampaio (verso). CMP/MdP – CMOS.

Vasco Ortigão de Sampaio foi também patrocinador de várias exposições, destacando-se, entre outras, a exposição de Arte Portuguesa realizada em 1933 no Palácio de Cristal, a exposição do centenário do nascimento de Ramalho Ortigão realizada no Porto em 1936, a grande exposição de homenagem a Artur Loureiro (Artur José de Sousa Loureiro, 1853–1932) e a inauguração do Museu dos Autógrafos e Recordações de Escritores e Artistas na Biblioteca Pública Municipal do Porto.

Este colecionador portuense desempenhava igualmente um papel de consultor artístico na cidade. Iniciativas para exposições, escolha de peças de arte, empréstimo de obras da sua coleção e patrocínio de eventos culturais estão mencionados, de uma forma muito explícita, na correspondência entre o colecionador e mecenas e os decisores políticos e artistas envolvidos nos eventos culturais.

Em 1934, a Sociedade Portuense de Belas-Artes organiza no Salão Silva Porto uma exposição de homenagem ao falecido pintor João Augusto Ribeiro, de quem Vasco

Ortigão de Sampaio era muito amigo. Para esta exposição, o colecionador emprestou, da sua coleção privada, cinco quadros do pintor, tendo estabelecido os valores de seguro dos quadros. No decorrer da exposição, refere ter comprado para a sua coleção de pintura mais dois estudos do artista: uma "extravagância e um vício que tenho de perder", confissão que fez a sua mulher (CMOS, Cartas, Sampaio, 04.1934).

A admiração, apoio e mecenato aos pintores naturalistas da época era evidente na sua coleção de pintura naturalista. Vasco Ortigão de Sampaio era um homem viajado e o contacto próximo com a cultura francesa influenciou o seu gosto pela nova corrente artística de Barbizon e pelo Naturalismo. Sempre que se encontrava de passagem em Paris, fazia questão em visitar artistas bolseiros, como refere na carta que envia a sua mulher, Maria Estela, sobre a visita que deseja fazer a Sousa Pinto, antes de regressar ao Porto, a 11 de janeiro de 1934 (CMOS, Cartas, Sampaio, 07.01.1937).

Deste círculo de relações, resultaram várias ofertas de artistas seus contemporâneos como agradecimento pelo seu mecenato em exposições. O pintor João Reis (1899–1982) elogia as escolhas de obras na sua coleção e, como lembrança, deu a escolher ao colecionador duas pinturas da sua autoria. Envia, como oferta a Vasco Ortigão de Sampaio, a reprodução da pintura *Asas*, do pintor Carlos Reis (Carlos António Rodrigues Reis, 1863–1940), e promete que em breve irá receber a cabeça a óleo que João Reis lhe prometera:

> "(...) Nós temos de ter paciencia em cedermos os nossos quadros, principalmente para as exposições que se efectuam no Salão Silva Porto, pois tu sabes como o Alberto Silva tem sido amavel com os desenhos para a Maria. E a propósito, preciso dizer-te que o pintor Carlos Reis mandou-me pelo correio uma fotogravura do maravilhoso quadro d'êle — *Asas*. Infelizmente chegou bastante amarrotada, porque se partiu o cartão em que vinha embrulhada. Fez-me um oferecimento amavel. Já falei ao Alberto Silva n'este percalço da fotogravura e êle disse-me que lh'a levasse para endireitar. Vou leva-la e ao mesmo tempo mando encaixilhar (...)." (CMOS, Cartas, Sampaio, 21.04.1934)

Num rascunho, Vasco Ortigão de Sampaio afirma ter recebido de Carlos Reis uma fotografia da pintura *Cantigas de Amor* com dedicatória do autor. Em janeiro de 1934, numa visita à exposição no Salão Silva Porto, Vasco Ortigão de Sampaio compra o quadro *A Cancela*, do pintor Carlos Reis, com quem mantém uma relação estreita de amizade (CMOS, Cartas, Sampaio, 22.01.1934).

Os negócios imobiliários que mantinha no Brasil permitiram-lhe expandir o mecenato e impulsionar a obra de artistas naturalistas além-fronteiras. Em 1926, o

pintor João Reis vai participar numa exposição no Brasil e pede o apoio de Vasco para a mediação nos contactos com a elite de São Paulo. O artista confirma ter recebido de Vasco Ortigão de Sampaio a quantia de mil e duzentos escudos para a compra do seu quadro *Sol de Inverno* (CMOS, Cartas, Sampaio, sem data).

A generosidade do mecenas também se estendia a obras sociais, como refere a carta manuscrita de 1933, em que o escultor Teixeira Lopes agradece a generosa oferta que Vasco Ortigão de Sampaio fez à instituição da Dona Maria Pinto Macedo e onde sugere, também, que possa apoiar a benfeitora e a sua instituição Corpus Christi, em Vila Nova de Gaia (CMOS, Cartas, Lopes, 13.10.1933).

No encerramento da exposição no Salão Silva Porto, a 1 de abril de 1929, por iniciativa do médico, professor e pintor Abel Salazar (Abel de Lima Salazar, 1889–1946), um grupo de cinquenta admiradores do mestre Artur Loureiro, entre eles o colecionador e mecenas Vasco Ortigão de Sampaio, celebra a aquisição de um autorretrato do mestre (óleo sobre madeira, 1925, n.º inv. 69 Pin CMP/MNSR). A intenção deste grupo teria sido a oferta da pintura ao Governo Português que, pelas vias diplomáticas, a legaria ao governo italiano para figurar na Galeria Degli Uffizi, em Florença. Esta pintura foi incluída no inventário geral do Museu Municipal do Porto e depositada no Museu Nacional Soares dos Reis em 1940–1941 (*Mestre Artur...*, 1929).

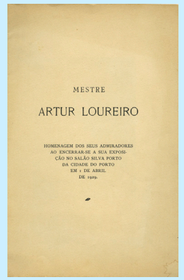


Fig. 25 – Capa da obra *Mestre Artur Loureiro*, 1929
CMP/MdP – CMOS.

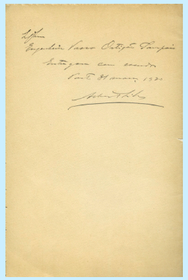


Fig. 26 – Contracapa com dedicatória de Artur Silva a Vasco Ortigão de Sampaio (*Mestre Artur Loureiro*, 1929)
CMP/MdP – CMOS.

A literacia artística que lhe era característica foi também de relevo nas decisões tomadas no círculo cultural da cidade. Numa carta sua, refere que a oficina do pintor

Artur Loureiro, no Palácio de Cristal, não tinha condições para expor a pintura do artista, no âmbito da exposição de homenagem ao pintor que veio a ser realizada em 1935 (CMOS, Cartas, Sampaio, 13.02.1934).

A moda, influenciada pelo luxo do Império Francês, continuava a dominar o gosto dos colecionadores, sendo alimentada pelo contacto com a imprensa europeia e pelas visitas a exposições internacionais de arte, nomeadamente a *Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas* realizada em Paris, em 1925. Também a vinda de ilustres decoradores e arquitetos franceses para Portugal teve um papel relevante no gosto decorativo dos ambientes privados dos colecionadores do século XIX e início do século XX.

O gosto pelas artes decorativas e pelo ecletismo, tão em moda na altura, foi estimulado no seu núcleo familiar; as filhas do colecionador acompanhavam-no frequentemente nas inaugurações das exposições e conheciam, por sua vez, os artistas com quem seu pai mantinha laços de amizade. O desejo de perpetuar a prática do colecionismo, esse gosto quase obsessivo pela acumulação de objetos, está bem expressa na carta que Vasco Ortigão de Sampaio remete a sua mulher, Maria Estela, a 19 de fevereiro de 1934, a estimular as filhas para a prática de colecionar objetos: "(...) Vejo que compraste para a Marta um boneco, limpa-chaminés feito de contas pretas. Assim como a Estela faz colecção de coisas pequenas, pode a Marta fazer colecção de coisas exóticas. Está bem (...)" (CMOS, Cartas, Sampaio, 20.02.1934).

Outras aquisições referidas nesta correspondência de Vasco Ortigão de Sampaio para a sua esposa Estela demonstram claramente este gosto familiar pelo colecionismo e a variedade das suas coleções:

> "(...) O Alfredo Ramos foi hoje de manhã, ao escritório saber a minha resposta sobre as coisas que a D. Lucília Grave quer vender. Há ali talhas boas e bonitas aplicadas a mobiliário; foram bem aplicadas. Eu marquei para comprar; uma mesinha semi-circular de encostar à parede, com embutidos, por 500 escudos; um armário de pau-preto com portas cheias, estilo Renascença, por 800 escudos. Fiz oferta de 13000 escudos para três peças muito bonitas de talha, que eles pedem 1500 escudos; são duas mísulas e um espelho elíptico, *quasi* redondo, com um caixilho de talha antiga. São coisas bonitas e que devem servir-nos (...)." (CMOS, Cartas, Sampaio, 16.02.1934)

As obras de Aurélia de Souza e de Sofia Martins de Souza são reconhecidas pelo mecenas e colecionador como um dos expoentes máximos da arte nacional, espelhadas na sua tão preciosa coleção de pintura naturalista. Vasco Ortigão de Sampaio teve

um papel relevante no percurso artístico da pintora Aurélia de Souza e na divulgação da sua obra tão representativa no acervo da Casa Marta Ortigão Sampaio.

MARTA DE SOUZA ORTIGÃO SAMPAIO SEQUEIRA
A inquietação de uma benemérita



Fig. 27 – Retrato fotográfico de Marta de Souza Ortigão Sampaio. CMP/MdP – CMOS. Fotografia de Fernando Noronha.

Martha ou Marta de Souza Ortigão Sampaio Sequeira nasceu no Porto, na Rua da Boavista, na freguesia de Cedofeita, às dez horas da manhã do dia 31 de julho de 1897. Foi batizada na igreja paroquial de São Martinho de Cedofeita a 19 de setembro de 1897. O padrinho foi o tio paterno Joaquim da Costa Ortigão de Sampaio, negociante e morador no Rio de Janeiro, no Brasil, representado por José António Mourão (casado com a tia-avó Rita Duarte Ramalho Ortigão), proprietário; e a madrinha foi a tia materna Helena de Souza Dias (ADPRT – Cedofeita, batismos, 1897: 259).

Veio ao mundo no seio de uma família burguesa tradicional portuense. A família viveu na já mencionada Quinta de São Mamede de Infesta, em Matosinhos, onde decorreu a formação de Marta e de suas irmãs com professoras particulares. Da Suíça, chegou a vir uma professora que ensinou as três irmãs a falar corretamente francês e alemão; a par, estudou música, desenho e pintura (Oliveira; Oliveira, 1996: 6–7). Em 1910, Marta concluiu o segundo grau do ensino primário.

Entretanto, a doença da irmã Maria Estela levou toda a família a procurar ambientes mais propícios e salubres. Assim, chegaram a viajar até à Suíça e frequentaram o Gerês, onde conheceram algum tempo de alívio e boa disposição (Oliveira, 1995b: 4).

Também eram frequentes os passeios e roteiros culturais, dos quais existem numerosos registos fotográficos. Em 1916, o engenheiro Vasco Ortigão de Sampaio organizou um sarau musical em homenagem aos 80 anos de seu pai, para o qual elaborou um libreto com o programa, em que Marta executou peças em piano e violino, Maria Estela uma peça no piano e Maria Feliciana foi a primeira cantora.

Conforme revelam as cartas trocadas entre os pais, Marta e as irmãs também iam acompanhando o pai às exposições. Numa carta de Vasco para sua mulher Maria Estela, dizia: "(...) fui hontem com as pequenas, à Exposição Carlos Reis. Elas encontraram muita gente conhecida com quem estiveram a conversar (...)". Na mesma missiva, também informava: "(...) N'uma carta que a Marta te escreveu mandei-te uma colecção dos selos do Camilo que estão agora em circulação; são novos, mas parece-me que, mais tarde, devem subir de valor (...)" (CMOS, Carta, Sampaio, 22.01.1934).

Com um meio familiar tão ligado à arte, o papel de mecenas desempenhado pelo seu pai, que implicou um contacto assíduo com o meio artístico e a visita a exposições para as quais a família era constantemente convidada. Assim, desde cedo Marta despertou um interesse pela pintura e pelo desenho, tendo, ela própria, sido iniciada nestas técnicas. As visitas à Quinta da China, onde moravam as tias pintoras, eram habituais e terão certamente desenvolvido e influenciado também o seu gosto pela arte e, muito especialmente, pela pintura.

Noutra dimensão, não deixaram de estar presentes os laivos religiosos. Disso daria conhecimento o cunhado Corrêa de Oliveira:

> "Marta, bem como toda a família, era católica praticante (...).
>
> Sei que fazia promessas. Uma delas dava-me um secreto gozo, porque se tratava nada mais nada menos do que ir rezar *à* igreja do Sacré Coeur em Paris, o que me fazia sempre pensar que não deixaria de ir depois aos Armazéns Lafayette. A Marta, a Maria Feliciana e a D. Estela eram convictamente religiosas e todas as três de costumes austeros." (Oliveira, 1995a: 3)

Marta casou civilmente na 1.ª Conservatória do Registo Civil do Porto e religiosamente na igreja paroquial de São João Baptista de Vila do Conde, a 25 de outubro de 1948, com Armando Fernandes Sequeira, um importante industrial. O casamento foi discreto:

> "A Marta saiu de casa de S. Mamede de carro, com a mãe, como o teria feito em qualquer outra ocasião. Ia vestida sem nenhuma diferença do seu habitual. Os convidados foram encontrar-se já fora de S. Mamede, em plena estrada, a caminho de Vila do Conde. O seu numero limitava-se, quanto me lembro, a duas irmãs do noivo, *à* irmã Maria Feliciana e a mim, no nosso carro, ao Snr. Braga, sócio das empresas de Riba d'Ave em quem depositavam muita confiança e ao Snr. Sá (se me não engano) particular amigo do noivo e visita da casa Sampaio. O casamento foi o mais discreto possível. Fotografias, não houve. Em contrapartida fiz um curto apontamento em cinema mudo no qual se vê a Marta e o Armando Sequeira a entrar para a Igreja. Terminado o casamento fomos para uma casa de chá em Vila do Conde, bastante conhecida mas cujo nome não retenho na memória. Tenho a impressão de que não houve um almoço propriamente dito, mas um chá ajantarado. Lua de mel. Foi passada na casa de S. Mamede, dado que a Marta nunca admitiu separar-se da mãe." (Oliveira, 1995a: 2–3)

Armando Fernandes Sequeira nasceu na Rua de Santa Catarina, na freguesia do Bonfim, no Porto, a 30 de novembro de 1896, às dezassete horas. Foi batizado na igreja paroquial do Senhor do Bonfim e da Boa Morte, na freguesia do Bonfim, no Porto, a 16 de dezembro de 1896. Os pais, padeiros de profissão, eram António Fernandes de Sequeira, natural de São Jorge, em Arcos de Valdevez, e Maria Marques da Conceição de Alfena, natural e casada na mesma freguesia do Bonfim (ADPRT – Bonfim, batismos, 1896: 471).

O casal passou a viver na Quinta de São Mamede de Infesta. Teve uma vida social intensa, participando nas reuniões do Rotary Club, nas atividades do Círculo de Cultura Musical, da Juventude Musical Portuense e do Rivoli, em instituições de beneficência, leilões e frequentava, com o marido, aulas no Instituto Francês. Realizou também numerosas viagens a Paris, acompanhada de Armando de Sá, amigo comum, o que terá ajudado a formar o seu gosto pela moda.

Armando Sequeira viria a falecer na Quinta de São Mamede de Infesta, em Matosinhos, a 15 de janeiro de 1958 (ADPRT – Bonfim, batismos, 1896: 471), altura em que Marta Ortigão Sampaio se ocupava da construção do prédio da Rua de Nossa Senhora de Fátima, onde tencionava morar, alimentando a ideia de que o edifício se viesse a transformar em museu. A morte do marido levou-a a adiar a decisão de se instalar nesta casa e a permanecer na dita sua moradia de São Mamede de Infesta. Ali, passou a viver uma vida de semiclausura. E ali viria finalmente a morrer a 30 de março de 1978 (ADPRT – Cedofeita, batismos, 1897: 259). Por testamento, deixou legado

à Câmara Municipal do Porto todos os seus bens: o espólio artístico que herdara, aumentara e conservara, tanto na Quinta de São Mamede de Infesta, em Matosinhos, como na casa da Rua do Molhe (Nevogilde, Porto); "(...) várias casas pertencentes ao Eng. Vasco, que continuam a ser as mesmas hoje da Câmara Municipal do Porto e de mim em regime de copropriedade, com excepção de uma *única* que estava situada na Rua do Ouvidor" (Oliveira, 1995a:3); e a Casa da Rua de Nossa Senhora de Fátima, números 191–199. Mas tudo com condições expressas, nomeadamente de que esta última casa se passasse a chamar "Museu de Artes Decorativas S.O.S.S.", a estar aberta ao público e a apresentar as coleções e a biblioteca que integravam o espólio doado.

Rua de Nossa Senhora de Fátima. A propriedade.
No princípio, havia:

> "(...) uma quintinha na qual havia um único prédio implantado no gaveto das ruas de Nª Sª de Fátima e Oliveira Monteiro. Esse prédio tinha apenas dois pisos, razão pela qual pouco visível era da rua. O prédio e o terreno eram propriedade do Eng. Vasco. A compra que fez teve como motivo encontrar uma zona da cidade que lhe foi indicada como sendo das mais salubres, pois já existia o problema pulmonar da filha Estela" (Oliveira, 1995a: 2).

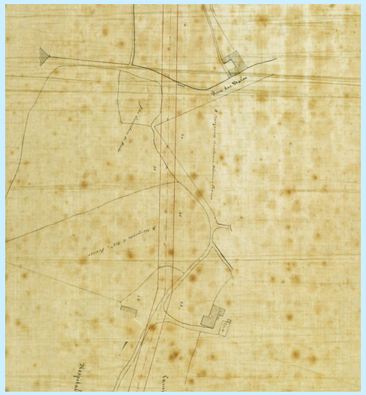


Fig. 28 – Pormenor do projeto *Estrada do Porto à Póvoa de Varzim* (AHMP, Estrada do Porto..., n. dat.).

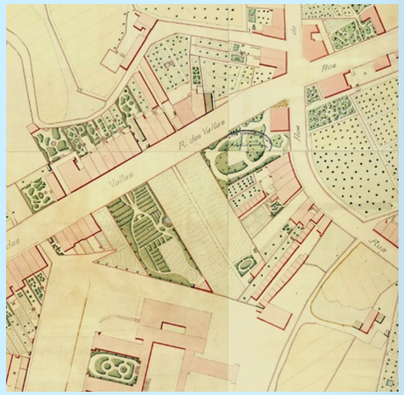


Fig. 29 – Pormenor da *Planta Topographica da Cidade do Porto* (AHMP, *Planta Topographica...*, 1892).

A dita *quintinha* — mais uma pequena propriedade urbana — surgira na segunda metade do século XIX do desmembramento das propriedades de José Gonçalves da Rocha e de Dona Margarida Constança de Ribeiro e França, certamente realizado quando dos trabalhos de regularização da Estrada da Póvoa (rapidamente batizada de Rua de Oliveira Monteiro) (AHMP, *Estrada do Porto...*, n. dat.) e da Rua das Valas (no século XX, transformada em Rua de Nossa Senhora de Fátima). Em 1892, as mencionadas ruas apresentavam já os seus traçados atuais. E, no respetivo gaveto, havia o *único* prédio.

Porque Maria Estela morreu antes dos pais, seriam as duas primogénitas a herdar os bens familiares:

> "(...) Consequentemente, as irmãs Maria Feliciana e Marta herdaram o terreno e dividiram-no entre si, após estudo feito por entidade conhecedora que estipulou as dimensões de cada parte, sendo uma maior do que a outra dada a maior valia do sector confinante com a Rua de Oliveira Monteiro. A Maria Feliciana deixou que a Marta escolhesse o secttor [sic] que preferia. Nada mais sei deste terreno (Oliveira, 1995a: 2).

A casa da Rua de Nossa Senhora de Fátima.
O arquiteto. O edifício *PARNASO*. A obra.

> "(...) *É* curioso notar que [Marta] seguiu os passos da irmã [Maria Feliciana] em muitas ocasiões (...). A Maria Feliciana construíu um prédio na Avenida Brasil e a Marta na Rua do Molhe, se não me engano, a escassos centos de metros um do outro. A Maria Feliciana construíu um prédio na Rua de Nossa Senhora de Fátima e Marta outro, ao lado (...)." (Oliveira, 1995b: 2)

De facto, quando Maria Feliciana resolveu construir um prédio na propriedade herdada, logo Marta mandou construir uma casa na sua parcela. E, para riscar o edifício, ambas escolheram o mesmo arquiteto, José Carlos Loureiro, um jovem formado e professor na Escola de Belas-Artes do Porto, que mais tarde reconheceria a sua fortuna:

> "Nos meus 30 anos, tive a sorte de duas Senhoras, irmãs, D. Maria Feliciana e D. Martha confiarem ao jovem arquitecto J. C. L. a elaboração de dois projectos que vieram a concretizar-se na construção do "PARNASO" e de um edifício de estranha moradia a que se associava um pequeno edifício para alugar a eventuais inquilinos" (Casa-Museu..., 2018: 19).

Também nos volumes, o edifício encomendado por Maria Feliciana veio a condicionar o de Marta. Disso daria conta o arquiteto, que a "(...) volumetria dos dois edifícios estava definida com a aprovação, pela C.M.P. do projecto 'PARNASO' (...)" (Casa-Museu..., 2018: 19).

José Carlos Loureiro nasceu na Covilhã, a 2 de dezembro de 1925 e viria a morrer na sua casa, em Valbom, Gondomar, a 30 de agosto de 2022. Licenciou-se em Arquitetura na Escola de Belas-Artes do Porto (1940–1950), terminando o curso com 19 valores. Ali, também deu aulas. Recebeu a primeira das suas grandes encomendas: o risco do Pavilhão dos Desportos, sito nos Jardins do Palácio de Cristal (1952). Seguiram-se o edifício do Parnaso (1952–1953) e a casa de Marta Ortigão Sampaio. Mais tarde, também desenhou a Casa-Atelier Júlio Resende (1962) e o alpendre da Capelinha das Aparições (Fátima, 1982). Sem esquecer as obras de parceria, sobretudo com os arquitetos Luís Pádua Ramos (1931–2005) e Maria Noémia Coutinho (1937–...): o Conjunto do Luso (1959–1974), a Escola de Iniciação de Arte Calouste Gulbenkian (1966–1971), o Mercado de Barcelos (1968–1970) e o Hotel Dom Henrique (Porto, 1973).

Pertenceu ao terceiro movimento do Modernismo Português, que teve na sua génese, além dele próprio, Carlos Ramos (1897–1969) e os jovens Agostinho Ricca (1915–2010), Mário Bonito (1921–1976) e Fernando Távora (1923–2005) (Carmo, 2012: 44).

Já em 1947, surgira a ODAM (Organização dos Arquitetos Modernos), que defendia uma arquitetura adaptada ao mundo contemporâneo, mais prática e funcional. Aos seus fundadores, além dos acima mencionados e entre outros, juntaram-se nomes grandes como Viana de Lima (1913–1991), Arménio Losa (1908–1988), Cassiano Barbosa (1911–1998), Fernando Lanhas (1923–2012), João Andresen (1920–1967) e Octávio Lixa Filgueiras (1922–1996). E preconizavam: um aproveitamento dos lotes em profundidade, com recurso a pátios interiores; zonas comuns e de serviço voltadas para a rua; zonas privadas voltadas para o logradouro ou recuadas; corpo do edifício recuado, criando a zona de circulação entre a rua e o edifício de habitação (Carmo, 2012: 48).

O edifício Parnaso antecedeu, portanto, a Casa Marta Ortigão Sampaio. E tornou-se numa obra emblemática. Aliás, como tal reconhecida na portaria que o classifica como Imóvel de Interesse P*úblico*, onde se lê:

> "Projetado em 1954 pelo Arquiteto Carlos Loureiro, o Edifício Parnaso *é* já uma referência na história da arquitetura portuguesa, concretizando com elevada qualidade artística e construtiva os princípios da arquitetura modernista, da Carta de Atenas e da Organização dos Arquitetos Modernos (ODAM), de que o autor foi membro ativo.

> Destaca-se o domínio das escalas, a utilização de volumes simples que se articulam de forma harmoniosa e a qualidade plástica global. O edifício mantém um generoso afastamento em relação *à* via pública, o que permite criar um espaço de desafogo, mas consegue simultaneamente impor uma presença marcante no cenário urbano, conjugação que evidencia rigor técnico e talento" (Portaria n.º 144/ 2013, de 15 de março).

Nas suas obras, Loureiro não hesitou em fazer uma constante experimentação nas formas construtivas e na escolha de materiais. Assim, no Edifício Parnaso recorreu à utilização de tijolo maciço, que vidrou, mas cuja qualidade inferior impediu a sua futura correção. Já na casa de Marta Ortigão Sampaio, verificadas as patologias entretanto adquiridas, usou um material de menor espessura e deu mais atenção ao vidrado, embora, também aqui, o vidrado tenha entretanto desaparecido. Em entrevista, chegou a dizer: "(...) o vidrado já não está... Não há hipótese nenhuma e o melhor *é* esquecer, aquilo ganhou aquela pátina (...)" (Esteves, 2015: 193 e 252).

Outra característica destas obras de Loureiro, é a sua redobrada atenção à envolvente verde. Sobre o edifício Parnaso, escreveria: "(...) Poupei *árvores* no Parnaso. Poupei e plantei (...)". A mesma solução recuperará num outro prédio, encomenda de Marta Ortigão Sampaio, na Rua do Molhe, "(...) onde eu também poupei as *árvores* e recuei o edifício. Aí, recuei deliberadamente, estas *árvores* existiam, eu recuei" (entrevista a José Carlos Loureiro, in Esteves, 2015: 193). E, finalmente, na Casa da Rua de Nossa Senhora de Fátima, onde chegou a utilizar algumas das madeiras de árvores abatidas para revestir os interiores, nomeadamente na sala de estar e na imponente escadaria.



Fig. 30 – Desenho aguarelado da licença da Casa da Rua de Nossa Senhora de Fátima. CMP/MdP – CMOS. Fotografia de Fernando Noronha.

Dois dos aspetos marcam a obra de José Carlos Loureiro, ambos especialmente expressos nas obras da Rua de Nossa Senhora de Fátima e que as catapultam para excelentes exemplos da arquitetura do terceiro movimento modernista português, para além de as tornar especialmente atuais até aos dias de hoje. Por um lado, "(...) a solidez, a durabilidade e a relativamente fácil manutenção das suas obras (...); por outro, (...) domínio dos materiais e técnicas construtivas (...), mas sempre tendo por horizonte o quotidiano, o dia-a-dia, de quem as habita ou as usa ou apenas de quem, atenta ou distraidamente, por elas passa ou visita" (Figueiredo, 2014).

Uma coisa é ***um museu, outra coisa*** é ***uma adega***

"É que quem lhe passava *à* porta dificilmente adivinhava o que se escondia naquele elegante prédio que parece prolongar visualmente o edifício Parnaso, do mesmo arquitecto, que fica uns metros mais acima e *é* considerado um dos mais notáveis exemplares da arquitectura modernista portuense." (Queirós, 2017)

O projeto da casa de Marta Ortigão Sampaio, na Rua de Nossa Senhora de Fátima, números 291–299, foi desenvolvido a partir de 1955. Se os desenhos são assinados por José Carlos Loureiro, já a responsabilidade técnica de engenharia ficou a cargo de Orlando Fernandes Pinto Pais, nascido em Espinho a 15 de março de 1919, que concluiu a licenciatura em Engenharia Civil pela Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto a 27 de dezembro de 1946, com 13 valores (*Anuário da Universidade...*, 1948). A licença camarária chegou no ano seguinte, com o registo n.º 436/1956, aprovada a 31 de julho de 1956.

Logo na memória descritiva da licença, assinada e datada de 20 de junho de 1955, afirmava o autor:

"Memória descritiva e justificativa

O presente projecto responde ao programa vasto de uma residência com imposições muito particulares de funcionamento, que foi necessário respeitar e a um pequeno bloco de rendimento com uma habitação em cada piso.

Em ambos os casos se procurou para as peças principais a melhor orientação.

A residência particular tem as suas peças distribuídas por vários pisos de acôrdo com o desejo expresso pelos Exmos. Proprietários e dentro disso, de forma correcta, procurando-se uma orgânica que permita o funcionamento fácil e agradável.

Nas casas de rendimento houve a preocupação de separar entre si as zonas de estar, de serviço e *íntima* e isso conseguiu-se em certa medida.

Pretende-se a utilização de materiais de longa duração, mesmo em revestimentos de paredes exteriores, como medida de economia de conservação e consequentemente como melhoria do aspecto plástico. (...)"

E, já mais tarde, desses tempos do edifício diria o arquiteto, em depoimento registado em novembro de 2017:

"A volumetria dos dois edifícios [do Parnaso e da casa de Marta Ortigão Sampaio] estava definida com a aprovação pela C.M.P., do projecto "PARNASO". Aí começava o absurdo de um programa de uma habitação (moradia) que devia desenvolver-se em 5 pisos sobrepostos.

Só mais tarde, já com o edifício construído, compreendi que a D. Martha e seu marido Armando Sequeira desejavam apenas que eu criasse espaços para onde transferir os móveis, a pintura e tudo o que *é* hoje o espólio do Museu Martha O. Sampaio Sequeira que entretanto, por legado *à* C. M. P., foi aí instituído.

Esta intenção, nunca confiada ao arquitecto, cremos ser confirmada por dois factos:

1) O referido espólio do Museu *é* afinal constituído pela transferência do recheio ou parte deste, da moradia que o casal ocupava em S. Mamede de Infesta – Matosinhos.

2) A casa (moradia) na Rua de Nossa Senhora de Fátima nunca foi, (salvo seja), habitada, nem o casal sem filhos, aí pernoitou alguma vez" (Casa-Museu..., 2018: 19–20).

Daí que, em 2013, Loureiro desabafasse: "Uma coisa *é* um museu, outra coisa *é* uma adega" ("José Carlos...", 2013).

O edifício desenvolve-se em seis pisos.

No piso térreo, colocado abaixo da rua, ao nível do jardim, ficavam as zonas de serviço: a cozinha, a copa e a sala de jantar, esta com ampla abertura para os jardins. Mais tarde, a cozinha e a copa seriam utilizadas pelos serviços educativos e a sala de jantar para exposição da coleção de joias da doadora.

No segundo piso, o acesso ao interior era feito por uma exígua entrada. Daqui, passava-se a um espaço marcado por um vão central de iluminação, que acompanha todo o edifício, num imponente eixo vertical. Para baixo, segue uma escadaria com balaustrada de madeira desenhada, mas com um corrimão em plástico. A todos os

andares, acede-se por uma escada de serviço e por um elevador. Neste piso, ficava a sala de estar, rapidamente transformada em sala de exposição, mormente da obra de Aurélia de Souza, tia de Marta Ortigão Sampaio.

No terceiro piso, misto, desenvolvem-se zonas públicas e privadas: uma sala de estar, a biblioteca e um quarto de hóspedes. Quando da musealização da casa, em 1997, aqui foram recriadas a sala e a biblioteca da casa de São Mamede de Infesta (Matosinhos) e o quarto de Estela, a irmã que morreu muito nova. Este último deu finalmente lugar a uma sala de exposições das obras de Sofia Martins de Souza, a outra tia pintora.

No quarto piso, já inteiramente privado, ficavam os quartos de dormir. No *quarto da Mãe*, a casa de banho veio a ser substituída por uma caixa forte, conforme um aditamento interposto a 26 de março de 1957 e aprovado a 2 de setembro seguinte. Já na posse do Município do Porto, aqui ficaram instaladas a biblioteca, uma sala de exposições — ultimamente recriada em sala de jantar — e espaços de reservas museológicas.

Ao quinto piso, foram remetidas as zonas de serviço da casa: a lavandaria e os quartos de empregados, rapidamente transformadas em zonas de serviço da casa-museu.

Finalmente, no sexto piso, uma pequena construção, primitivamente destinada a servir de capela privativa.

O jardim, outrora de maiores dimensões, desenvolve-se em dois eixos: um que se desenvolve lateralmente à casa, para nascente; o outro estende-se a partir do edifício e em torno de um lago com uma ilha, à qual se acede por um passadiço. Destacam-se as árvores de grande porte e várias pedras, para aqui transportadas de edifícios entretanto demolidos.



Fig. 31 – Fachada principal da casa da Rua de Nossa Senhora de Fátima, c. 1960. CMP/MdP – CMOS.

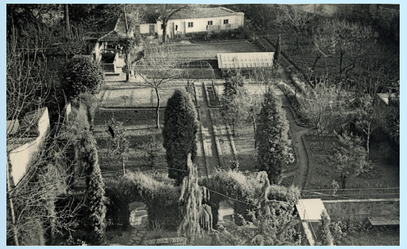


Fig. 32 – Perspetiva do jardim a partir da casa, c. 1960. CMP/MdP – CMOS.



Fig. 33 – Perspetiva do jardim a partir da casa, c. 1960. CMP/MdP – CMOS.



Fig. 34 – Perspetiva do jardim c. 1960. CMP/MdP – CMOS.

Sobre o edifício e a casa-museu, escreveu Laura Castro:

> "Uma vontade antiga determinava tornar público um espaço que havia sido privado (sem que no entanto tivesse existido um uso quotidiano ele ligado) arrastando para esta alteração funcional todos os objectos de arte adquiridos ao longo do tempo, todos os móveis utilizados e, de uma maneira geral, todos os elementos que assistiram ao desenrolar diário da vida. Arrastava-se, do mesmo modo, a disposição ordinária de todo este manancial de materiais diversificados (o que veio a revelar-se um problema considerável). Supostamente pretendia transferir-se para o espaço público todo o afecto com que haviam sido adquiridas e dispostas as várias colecções, de maneira a formar um museu sentimental num núcleo de artes decorativas" (Melo; Vasconcelos; Castro, 1996: 14).

A CASA MARTA ORTIGÃO SAMPAIO
Viagem no Tempo e no Espaço



Fig. 35 – Sala de visitas da casa de Marta Ortigão Sampaio em São Mamede de Infesta, c. 1980. CMP/MdP – CMOS.

Marta Ortigão Sampaio faleceu em 1978 e, no ano seguinte, concretizou-se o legado testamentário a favor da Câmara Municipal do Porto, que incluía o edifício onde hoje está situada a Casa Marta Ortigão Sampaio, assim como um grande número de obras de pintores dos séculos XIX e XX que faziam parte, essencialmente, do recheio da casa de São Mamede de Infesta onde Marta morava.



Fig. 36 – Escritório da casa de Marta Ortigão Sampaio em São Mamede de Infesta, c. 1980. CMP/MdP – CMOS.

Desse legado fazem parte 34 obras de Aurélia de Souza e 29 obras de Sofia Martins de Souza, num total de 63 obras das duas irmãs, incluindo dois álbuns de desenho, um de cada uma.

Nestas fotografias, e ainda num ambiente familiar, vemos muitas dessas obras rodeadas de muitas outras dos seus contemporâneos, como Souza Pinto, João Augusto Ribeiro, Carlos Reis, Cândido Cunha, Alves de Sá, Alberto de Souza, Veloso Salgado ou José Malhoa.



Fig. 37 – Sala de jantar da casa de Marta Ortigão Sampaio em São Mamede de Infesta, c. 1980. CMP/MdP – CMOS.

Na sua maioria, as obras de Aurélia e Sofia Martins de Souza foram herdadas por Marta Ortigão Sampaio. Vasco Ortigão de Sampaio, pai de Marta, terá comprado grande parte delas, embora algumas possam ter sido oferecidas pelas tias pintoras à família. De qualquer forma, Marta Ortigão Sampaio deu continuidade à coleção, adquirindo posteriormente mais seis obras de Aurélia de Souza, nomeadamente, *Na varanda*, *Rapariga – estudo* e *Mãe da artista*, compradas a Maria Helena da Rocha Caiado de Sousa, e *Retrato do pai da artista*, *Cabeça de velho* e um álbum de desenhos, oferta de Helena.



Fig. 38 – Sala Aurélia de Sousa, C. 2000. CMP/MdP - CMOS.
Fotografia de Fernando Noronha

Em 1991, as coleções legadas por Marta Ortigão Sampaio ao Município do Porto passaram para a responsabilidade da Divisão Municipal de Museus e Património Cultural, iniciando-se assim o trabalho de separação, catalogação e estudo das coleções. Ainda na década de 1990, a Casa Marta Ortigão Sampaio viu o seu espólio aumentar, pois a Câmara Municipal do Porto adquiriu *Retrato de senhora* e um álbum de desenhos de Aurélia de Souza, e, em 1997, Fernando Correia de Oliveira doa à Câmara Municipal do Porto um álbum de desenhos de Sofia Martins de Souza.



Fig. 39 – Sala Aurélia de Souza, c. 2000. CMP/MdP
– CMOS. Fotografia de Fernando Noronha

Em dezembro de 1996, a casa da Rua de Nossa Senhora de Fátima abriu ao público com a coleção de pintura e com o nome de Museu de Artes Decorativas S.O.S.S. Inauguraram-se, assim, as salas Aurélia de Souza e Sofia Martins de Souza, expondo ao público os maiores núcleos de obras reunidas das artistas, onde se destacam, entre outras, as paisagens, as naturezas-mortas, as cenas de interior e o retrato, numa produção abundante e variada ao nível das técnicas de pintura utilizadas. A restante

coleção de pintura apresenta artistas do movimento naturalista dos finais do século XIX e princípio do século XX, entre os quais Artur Loureiro, Carlos Reis, José Malhoa, Marques de Oliveira, Silva Porto.



Fig. 40 e 41 – Sala Sofia Martins de Souza, c. 2000. CMP/MdP – CMOS. Fotografia de Fernando Noronha.

Em 1997, ocorreu uma nova abertura, agora com a apresentação da coleção de joias da doadora, em comemoração do centenário do nascimento de Marta Ortigão Sampaio. Tendo por base uma grande variedade de joias de uso pessoal, designada *Joalharia Civil* e adquiridas por Marta Ortigão Sampaio, esta é uma coleção diversificada, expressiva dos modelos mais tradicionais que dominavam a joalharia dos séculos XVII a XX.

A Casa Marta Ortigão Sampaio apresenta ainda uma evocação do ambiente sociocultural em que viveu Marta Ortigão Sampaio, recriando alguns espaços intimistas através de um conjunto de peças de mobiliário de um gosto muito eclético, tão característico da época, e que atravessa os séculos XVII a XX, refletindo também diferentes influências.

Em 2016, a Câmara Municipal do Porto e a Câmara Municipal de Matosinhos decidiram comemorar os 150 anos do nascimento de Aurélia de Souza. Para isso, concorreu o facto de ambas as instituições serem detentoras de um largo espólio da pintora, legados respetivamente pelas irmãs Marta e Maria Feliciana. Nesse sentido, organizaram uma exposição temporária, bipartida pela Casa Marta Ortigão Sampaio e pelo Museu da Quinta de Santiago, daí resultando o catálogo *Aurélia de Sousa – Mulher Artista (1866–1922)*.






Fig. 42, 43, 44 e 45 – Exposição Aurélia – Mulher Artista, 2016. CMP/MdP – CMOS. Fotografia de Fernando Noronha.

Em 2017, o percurso e o discurso expositivos da Casa Marta Ortigão Sampaio foram revistos, após as obras de requalificação do edifício, financiadas pelo Norte 2020 (Programa Operacional Regional do Norte 2014–2020).

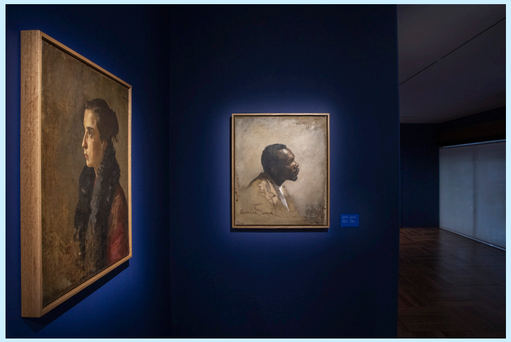



Fig. 46 e 47 – Sala Aurélia de Souza, 2017. CMP/MdP – CMOS. Fotografia de Fernando Noronha.




Fig. 48 e 49 – Sala Sofia Martins de Souza, 2017. CMP/MdP – CMOS. Fotografia de Fernando Noronha.

Em 2023, as salas de Aurélia e Sofia Martins de Souza foram alvo de um novo discurso museológico, assim como outros pequenos espaços, no âmbito da exposição temporária *Para Aurélia: Desenhos de Fuga*. Esta exposição foi organizada pelo Museu do Porto, com a participação das artistas Ana Allen e Jiôn Kiim, um tributo a Aurélia de Souza, na celebração dos 157 anos do seu nascimento.

Em 2024, o Município do Porto adquiriu 12 obras inéditas das artistas: quatro desenhos, um pastel e cinco óleos de Sofia Martins de Souza e uma dupla pintura a óleo sobre madeira, frente e verso, da autoria de Aurélia de Souza, autenticada pela sua irmã Sofia Martins de Souza.



Fig. 50 – *Mulher a bordar*, Aurélia de Souza, óleo sobre madeira, n. dat. Fotografia de Rui Pinheiro.



Fig. 51 – *Paisagem com vista da ponte D. Maria*, Aurélia de Souza, óleo sobre madeira, n. dat. Fotografia de Rui Pinheiro.

A história destas obras não é apenas a história da sua conceção, mas também os diferentes mundos que foram habitando, os vários *museus imaginários* pelos quais foram passando. Embora as ligações entre elas sejam, na nossa imaginação, virtualmente infinitas, a história arrasta muitas vezes consigo qualquer coisa de concreto, de tangível, que servirá, mais uma vez, de ponto de partida para novas confabulações.

Esta *Viagem no Tempo e no Espaço* deste legado, presente na Casa Marta Ortigão Sampaio, é, em boa verdade, um convite para que venham visitar a nova vida destas obras, a continuação da sua história, que ainda não chegou ao fim, nem chegará, enquanto houver quem as olhe.

FONTES DE ARQUIVO:

Arquivo Distrital do Porto

ADPRT, Bonfim, batismos, 1870
Paroquiais. Porto, Bonfim. Batismos, 1896, fl. 161v.

ADPRT, Bonfim, batismos, 1896
Paroquiais. Porto, Bonfim. Batismos, 1896, fl. 471.

ADPRT, Cedofeita, batismos, 1897
Paroquiais. Porto, Cedofeita. Batismos, 1897, fl. 259.

ADPRT, Cedofeita, casamentos, 1895
Paroquiais. Porto, Cedofeita. Casamentos, 1895, fl. 159–159v.

Câmara Municipal do Porto. Museu do Porto. Casa Marta Ortigão Sampaio

CMOS, Cartas, Brandão, 1937
Casa Marta Ortigão Sampaio: carta de Júlio Brandão a Vasco Ortigão de Sampaio, datada de 1937.

CMOS, Cartas, Lopes, 13.10.1933
Casa Marta Ortigão Sampaio: carta de Teixeira Lopes a Vasco Ortigão de Sampaio, datada de 13 de outubro de 1933.

CMOS, Cartas, Pina, 07.08.1936
Casa Marta Ortigão Sampaio: carta de Júlio de Pina a Vasco Ortigão de Sampaio, datada de 7 de agosto de 1936.

CMOS, Cartas, Pinto, 03.1937
Casa Marta Ortigão Sampaio: carta de Sousa Pinto a Vasco Ortigão de Sampaio, datada de março de 1937.

CMOS, Cartas, Reis, 21.04.1934
Casa Marta Ortigão Sampaio: carta de Vasco Ortigão de Sampaio a sua mulher Maria Estela, datada de 18 de abril de 1934.

CMOS, Cartas, Sampaio, n. dat.
Casa Marta Ortigão Sampaio: carta de Vasco Ortigão de Sampaio a sua mulher Maria Estela, n. dat.

CMOS, Cartas, Sampaio, 22.01.1934
Casa Marta Ortigão Sampaio: carta de Vasco Ortigão de Sampaio a sua mulher Maria Estela, São Mamede de Infesta, datada de 22 de janeiro de 1934.

CMOS, Cartas, Sampaio, 13.02.1934
Casa Marta Ortigão Sampaio: carta de Vasco Ortigão de Sampaio a sua mulher Maria Estela, São Mamede de Infesta, datada de 13 de fevereiro de 1934.

CMOS, Cartas, Sampaio, 16.02.1934
Casa Marta Ortigão Sampaio: carta de Vasco Ortigão de Sampaio a sua mulher Maria Estela, São Mamede de Infesta, datada de 16 de fevereiro de 1934.

CMOS, Cartas, Sampaio, 19.02.1934
Casa Marta Ortigão Sampaio: carta de Vasco Ortigão de Sampaio a sua mulher Maria Estela, São Mamede de Infesta, datada de 19 de fevereiro de 1934.

CMOS, Cartas, Sampaio, 04.1934
Casa Marta Ortigão Sampaio: carta de Vasco Ortigão de Sampaio a sua mulher Maria Estela, São Mamede de Infesta, datada de abril de 1934.

CMOS, Cartas, Sampaio, 07.01.1937
Casa Marta Ortigão Sampaio: carta de Vasco Ortigão de Sampaio a sua mulher Maria Estela, São Mamede de Infesta, datada de 7 de janeiro de 1937.

CMOS, Postais, 1904
Casa Marta Ortigão Sampaio: bilhete-postal com a fotografia de Guerra Junqueiro, enviado para Riba d'Ave, em 1904.

CMOS, Postais, 1905
Casa Marta Ortigão Sampaio: bilhete-postal do Museu de San Marco, enviado de Florença, em 1905.

CMOS, Postais, 1919
Casa Marta Ortigão Sampaio: bilhete-postal da irmã, tia e cunhada Aurélia, datado de 1919.

BIBLIOGRAFIA:

Andrade, Sérgio C., "José Carlos Loureiro (1926)", in *Correio do Porto*, 23 de novembro de 2013 (consultado a 14 de fevereiro de 2023). Disponível em: https://www.correiodoporto.pt/do-porto/jose-carlos-loureiro-1926

"Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto. José Carlos Loureiro", Porto, Universidade do Porto, n. dat. (consultado a 17 fevereiro 2023). Disponível em: https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20jos%C3%A9%20carlos%20loureiro

Anuário da Universidade do Porto. 1946–1947, Porto, Universidade do Porto, 1948.

Assunção, Manuela Batista, "Os Pintores e os Públicos no Porto. Naturalismo, tardo Naturalismo do final do Século XIX (1880) à República", tese de doutoramento em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto (edição do autor), 2010.

Baeta, Ricardo Manuel Mendes, "Coleccionismo privado no Porto. Colecções e coleccionadores de arte na revista Ilustração Moderna (1926–1932)", dissertação de mestrado em Museologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património, Porto, 2010.

Carmo, Vera, "A Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM) e o Porto dos anos 50", in *Intermedia Review 1. Génération de 50: Culture, Littérature, Cinéma*, s. l.: s. e., 1.ª série, n.º 1, novembro de 2012.

Carrilho, António Jorge Botelheiro, "Os Museus em Portugal durante a 1.ª República", tese de doutoramento em História apresentada à Universidade de Évora, *Évora* (edição do autor, 2016.

Costa, Joaquim, *Aurélia de Sousa. A sua vida e a sua Obra*, Porto, Vasco Ortigão de Sampaio (ed.), 1937.

David, Raquel Maria da Silva, "A Ação Cultural e Mecenática de Fausto de Queirós Guedes, 2.º *Visconde de Valmor (1837–1898) e o Prémio Valmor de Arquitetura (1902–1943)*", tese de doutoramento em História, especialidade de Arte, Património e Restauro, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa (edição do autor), 2016.

Esteves, Mónica Filipa Rodrigues, "Edifício Parnaso: Intervenção em Arquitetura do Movimento Moderno", dissertação de mestrado integrado em Arquitetura apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto (edição do autor), 2015.

Exposição de Homenagem Póstuma à grande artista D. Aurélia de Souza. Iniciativa da Câmara Municipal do Porto. Com a colaboração do Snr. Engenheiro Vasco Ortigão de Sampaio e do pintor Júlio de Pina, catálogo da exposição, Porto, Tipografia A Desportiva L.da, 1936.

Figueiredo, Ricardo, "José Carlos Loureiro: a serena e honesta prática do ofício de arquitecto", 14 de fevereiro de 2014 (consultado a 14 de fevereiro de 2023). Disponível em: https://www.correiodoporto.pt/do-porto/jose-carlos-loureiro-a-serena-e-honesta-pratica-do-oficio-de-arquitecto

Fonseca, Cristina Moura, "Espólio de Marta Ortigão Sampaio cruza pintura e literatura", in *O Tripeiro*, 7.ª série, ano XXIII, n.º 7, julho de 2004, pp. 196–198.

França, José-Augusto, *História da Arte Ocidental 1750–2000*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006.

Marques, Maria da Luz Paula; Silva, Isabel Andrade; Ferreira, Inês (textos e org.), *Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio. Guia de Coleções*, Porto, Câmara Municipal do Porto – Museu da Cidade , 2018. ISBN 978-989-54209-2-6.

Melo, Manuel de; Vasconcelos, Maria João; Castro, Laura, *Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio: Catálogo da Exposição da Colecção de Pintura*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1996.

Mestre Artur Loureiro. Homenagem dos seus Admiradores ao encerrar-se a sua Exposiçao no Salão Silva Porto da Cidade do Porto, em 1 de Abril de 1929, catálogo da exposição, s. l.: s. e., 1929.

Monteiro, Manuel, "Portugalia", in *O Tripeiro*, 5.ª série, ano V, n.º 7, novembro de 1949, p. 151.

Moreira, Marta, "Da casa ao museu: adaptações arquitectónicas nas casas-museu em Portugal", dissertação de mestrado em Metodologias de Intervenção no Património Arquitetónico apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Porto (edição do autor), 2006.

Oliveira, Fernando Corrêa de, *Depoimento [I]. sem título*, depoimento enviado a Ana Clara Silva, Porto, 29 de junho de 1995.

Oliveira, Fernando Corrêa de, *Depoimento [II]. A família de Marta de Souza Ortigão Sampaio Sequeira*, depoimento enviado a Ana Clara Silva, Porto, 29 de junho de 1995).

Oliveira, Fernando Corrêa de; Oliveira, Maria Feliciana de Souza Ortigão Sampaio Corrêa de, *Uma homenagem a Maria Feliciana de Ortigão Sampaio Corrêa de Oliveira*, s. l., Câmara Municipal de Matosinhos/Edições Afrontamento, 1996. ISBN 972-36-0409-4.

Oliveira, Maria João Lello Ortigão de, *Eça de Queirós e Ramalho Ortigão: Entre a Geração de Setenta e os Vencidos da Vida*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2010.

Queirós, Luís Miguel, "Museus fora do radar. Um museu fascinante que o Porto escondia há 20 anos", in *Público*, 29 de julho de 2017 (consultado a 14 de fevereiro de 2023). Disponível em: https://www.publico.pt/2017/07/29/culturaipsilon/noticia/um-museu-fascinante-que-o-porto-escondia-ha-20-anos-1780657

Santos, Paula M. M. Leite, *Um colecionador do Porto Romântico, João Allen (1781–1848)*, Porto, IPM – FCT, 1997.

Sousa, Gonçalo de Vasconcelos e (catalog. e texto) Marques, Maria da Luz Paula (coord.), *Coleção de Joias Marta Ortigão Sampaio*, Porto, Câmara Municipal do Porto – Divisão de Museus, n. dat. ISBN 972-8022-14-X

Vicente, Filipa Lowndes (coord.), *Aurélia de Sousa – Mulher Artista (1866–1922)*, Lisboa, Tinta-da-China, 2016. ISBN 978-989-671-339-3.

CRÉDITOS

Apoio à investigação

Rafael Fernandes

Fotografias

Fernando Noronha
Luís Pisco
Marlene Rocha

Belas-Artes, Fotografia e Progresso

Maria do Carmo Sérem,
Investigadora do CITCEM/FLUP

Belas-Artes, Fotografia e Progresso

Maria do Carmo Sérem,
Investigadora do CITCEM/FLUP

A ligação de Aurélia de Souza à prática fotográfica terá sido eventualmente anterior à sua utilização enquanto método de investigação que orienta a parte mais significativa da sua pintura: o autorretrato e o retrato em geral, geradores de personagens pictóricas.

O espólio reunido pelos seus familiares estava, como era habitual, orientado para os álbuns familiares — prática comum da fotografia da época feita em casas da especialidade —, onde se incluíam as imagens domésticas, já que a fotografia se tornara uma atividade de lazer para as famílias com capacidade financeira para a praticar. A inevitável dispersão familiar levou igualmente à dispersão das imagens dos álbuns e apenas alguns dos seus familiares as tentaram reunir quando Aurélia se tornou motivo de homenagem pública.

Abordar a origem e o desenvolvimento da prática fotográfica da pintora, elaborando assim uma biografia crítica, ainda não se fez. Sendo a indefinição de datas, informações, interpretações e especulações um défice da própria pintora, dada a um certo secretismo, as histórias familiares refletem toda essa indeterminação, ocultada pelo hábito e pelo deliberado confinamento da pintora dentro do espaço, já então muito regulado, da habitação e do estilo de vida na Quinta da China. As câmaras fotográficas do espólio são tardias, nomeadamente a alemã Nettel e a Pocket Kodak modelo B,[1] que correspondem já a um período posterior à sua formação na Academia Portuense de Belas-Artes e em Paris. As câmaras de fole não excluem decisivamente o papel de Aurélio da Paz dos Reis e a ideia subsequente de instalar um laboratório de fotografia na Quinta da China. O espaço é, no caso de Aurélia de Souza, um fator determinante destes argumentos: a localização da quinta, a multiplicidade de

1 Estas máquinas fotográficas integram hoje a coleção da Casa Marta Ortigão Sampaio – Museu do Porto. Ver a sua catalogação in Vicente, Filipa Lowndes (coord.), *Aurélia de Sousa – Mulher Artista (1866–1922)*, Lisboa, Tinta-da-China, 2016, pp. 160–163.

cores, o limite do rio, convidando ao isolamento e à libertação da cidade como entidade independente, o convívio familiar e amigável com personalidades que também, por razões diversas, escolhem um espaço que os isola de uma cidade muito próxima.

O espaço: da fotografia doméstica ao laboratório

Qualquer especulação sobre Aurélia não dispensa a referência à Quinta da China que, ao tempo da sua chegada a Portugal, encostava à Rua da China. A quinta recuava ao século XVII, tendo sido construída para repouso dos padres de S. João Novo. Quando do Cerco do Porto, em 1832, as linhas liberais começavam nessa quinta, pertença de leigos desde os finais do século XVIII.[2] A sua abundância em japoneiras levou à designação popular da mais generalizada origem das camélias, a China, embora haja outras explicações para a peculiar designação da Quinta. A área mais oriental da cidade, descendo junto ao Monte do Seminário até ao rio, era um espaço decididamente rural, preenchido por quintas e casais agrícolas. O caminho que nascia na Quinta da China encurvava em torno de outras, incluindo a grande e episcopal Quinta do Prado, já então definida para Cemitério Oriental, hoje Cemitério do Prado do Repouso. Era ainda um caminho entre quintas e casais. Só em 1877 a autarquia lhe deu nome de rua com a designação do benemérito, morto em 1870, o Barão de Nova Sintra. Este não só subsidiara a atualização do Asilo de Mendicidade, como criara, no caminho da Quinta da China, em 1866, uma Escola Popular de Artes e Ofícios, como prolongamento do Asilo, que seria inaugurada pelo rei D. Luís e por D. Maria Pia. Este novo arruamento subia até à Rua do Heroísmo. A área entre a igreja do Bonfim, ainda inacabada, e a capela de Montebelo (depois designada Avenida Fernão Magalhães) era ocupada pela Quinta de Sacais e pela sua viela circundante, que permanecera desde o século XVI. A partir de 1882, passa para uma sucessão de capitalistas no sentido de a urbanizar, já que também a Quinta de Reimão, dos Cirne, centrada no Poço das Patas, fora comprada com esse intuito. A área liberta será esquadriada em avenidas largas com nomes de figuras liberais — Duque da Terceira, Duque de Saldanha, Joaquim António de Aguiar, Barão de S. Cosme — respondendo ao apelo da estação de Campanhã e dos novos tempos de modernidade.

A Quinta da China está, pois, em quase isolamento quando a família aí se instala. Um isolamento cativante, com os seus vastos jardins, uma variedade anárquica de flores e um mirante que abre para o rio e para a margem do Areinho. Uma quinta que é, ela mesma, um interior recatado. Precisamente quando se instala a família, em 1870, termina a construção, no cimo da Rua da China, do palacete rodeado de jardins

2 Ver, para desenvolvimento, Lima, João Machado; Tavares, Maria Emília A., *A propósito da Quinta da China – dos Bessa do Porto, Ferraz de Prado e da Pintora Aurélia de Sousa* (Sécs. XVIII, XIX e XX), Lisboa, Chiado Editora, 2016.

do Barão de Nova Sintra, encontrando-se pronto a habitar já com móveis e todo o recheio. O Barão não chega a habitá-lo, pois morre precisamente nessa altura, deixando em testamento o financiamento da Escola e do Asilo à Misericórdia. Sabendo o edifício posto à venda, Jann Hinrich Andresen, o já famoso comerciante de importações-exportações, possuidor de uma frota de navios mercantes e de passageiros, compra o palacete e instala-se aí com toda a família, deixando a casa da Rua Nova dos Ingleses, onde desenvolvera a sua firma, mas mantendo os escritórios nessa rua, então considerada a mais rica e elegante da Baixa portuense.

Os vizinhos Andresen

Jann Hinrich Andresen nascera na ilha de Föhr, no arquipélago das ilhas Frísias dinamarquesas, posteriormente sob domínio alemão. Chegara a Portugal como grumete de um navio mercante, fugira e fora acolhido por um comerciante do Cimo do Muro, na Ribeira, que lhe dera habitação e emprego na sua loja de agente e comércio de materiais para navios. Com 15 anos, acabara os estudos médios que o faziam sobressair na contabilidade e, com racionalidade e imaginação, criou a sua própria firma dentro do ramo.

Naturalizado português em 1854, casa em 1860 com Maria Leopoldina de Brito, filha de um médico coimbrão que se tornara um dos *Bravos do Mindelo*. Tendo a firma e a habitação em separado na Rua Nova dos Ingleses, é informado em 1870 de que a casa do Barão de Nova Sintra está à venda e compra-a. Esse ano será também, como se viu, o da chegada da família de Aurélia e da compra da Quinta da China. Os filhos de Jann Hinrich Andresen e Maria Leopoldina têm idades muito próximas das crianças do clã Souza: o filho mais velho, John Henry (forma como era tratado o pai pelos ingleses e portuenses da Baixa e da Associação Comercial), nascera em 1861, Alberto em 1865, Olinda em 1867, Júlio em 1868, Inês em 1870 e Guilherme em 1874.

A memória familiar entretecida em volta dos Souza, refere que o pai e Jann Hinrich conversariam amiúde sobre as viagens que ambos teriam efetuado, isto apesar de Andresen pouco ter viajado — escolhia os comandantes dos seus navios entre homens de Föhr e, que se saiba, só se deslocava a Föhr, Londres e pouco mais. Tinha carreiras para o Brasil, mas nunca fora ao Pará, onde teria o melhor dos seus negócios. Com carreiras mercantes de recolha e distribuição de mercadorias, poderia ir de barco a Lisboa. Pelo contrário, o pai de Aurélia tinha muito que contar sobre viagens e tempestades, uma vez que as do sul da América se caracterizam por serem das piores do planeta e ele teria sido apanhado por uma perigosa no seu regresso.

Naturalmente, a relação entre estas famílias aprofundou-se quando Olinda Peres enviuvou e ficou com os filhos à sua responsabilidade. Numa época tão vitoriana, quando o chefe de família falecia, a viúva necessitaria de um tutor, o que poderá explicar o segundo casamento de Olinda.

Na família Andresen, o jovem que mais se aproximava da idade de Aurélia era Alberto que, ao que se sabe, passou três anos e meio em Föhr na casa da irmã do pai, para estudar na escola que também ele frequentara. Todos os filhos seguiram os seus estudos na Grã-Bretanha e na Alemanha, praticavam desporto, estudavam música e arte, tendo uma adolescência muito ocupada. Compreende-se assim que Jann Hinrich Andresen tenha insistido para que Aurélia estudasse Pintura porque acreditava no papel da educação no desenvolvimento da personalidade. No palacete dos Andresen praticavam-se desportos de competição; aí foi instalado um dos primeiros telefones da cidade, que ligava o patriarca ao escritório e às fábricas de moagem, à destilaria e aos armazéns onde estavam instalados os seus negócios; toda a nova aparelhagem indicativa do progresso da indústria rodeava esta família de sucesso, desde a prática da fotografia doméstica e a posse de câmaras em atualização permanente, até aos primeiros automóveis de luxo que entusiasmariam Alberto.

De resto, a partir de 1877, os Andresen passam as férias e as temporadas possíveis na Quinta do Monte, na Foz do Douro, uma quinta de recreio que o pai comprara para Leopoldina. É estranho que não haja referências a deslocações das adolescentes da Quinta da China à Foz, como não há também indícios de terem ou não comparecido aos sucessivos casamentos dos filhos Andresen, todos eles de grande aparato. Mas é natural que a morte de Andresen em 1894, e as consequentes partilhas, tenham tornado inevitável que cada um tentasse possuir a sua própria casa: no ano seguinte, sai o filho mais velho com a mulher e os filhos, instalando-se na Quinta do Campo Alegre, que acabara de comprar; Olinda e o marido inglês, Chambers, compram uma pequena quinta inglesada na Maia; Júlio segue para Berlim e Alberto, que recebera em herança o Palacete de Nova Sintra, continua com as suas idas e vindas a Manaus e acabará por vendê-lo, depois de construir um palacete na zona do Castelo do Queijo; Inês casara com Alfredo da Costa e vivia em Lisboa, onde a mãe compra uma casa de muito valor para estar perto da filha, enquanto Guilherme se ia mantendo na Quinta do Monte. De facto, esta dispersão, mudanças e viagens não ajudam a guardar memórias.

Interesses comuns: Aurélio da Paz dos Reis

A convivência com um fotógrafo, embora amador, mas cada vez mais reconhecido, que vem morar para Nova Sintra, Aurélio da Paz dos Reis, tem sido referida como decisiva para a prática fotográfica de Aurélia. Nesses anos, por altura da revolta republicana de 31 de janeiro de 1891 (que os republicanos de Lisboa não aceitaram), Aurélio morava com a mulher, Palmira Guimarães, filha do visconde de Covim, na Rua do Almada, no Porto. Os pais moravam perto, na Praça de D. Pedro, em dois apartamentos do Palácio das Cardosas. Aurélio era então secretário do Ateneu, mas há muito conhecido na cidade: era defensor da educação musical (é um dos fundadores do Orfeão Portuense e, enquanto vereador republicano da câmara, luta pela criação de um conservatório de música na cidade, o que viria a acontecer pouco depois e, ainda com 19 anos, um jornal do Porto publica uma *polka* sua, *Singela*, e oferece igualmente outras músicas a amigos), era *maçon* da loja Honra e Dever, republicano convicto e interiorizara o programa de educação popular.

No início de 1891, Aurélio prepara-se para terminar as obras da casa que quer abrir na Praça de D. Pedro, a Flora Portuense, no rés do chão do edifício onde está instalada atualmente a Confeitaria Ateneia. Ele e a mulher esperam então a chegada de outro filho, mas, naturalmente, está envolvido na revolta de 31 de janeiro e, nesse dia, encontra-se na Câmara Municipal do Porto onde o ator Verdial, com voz potente, proclama a República — em substituição de Alves da Veiga, que não se conseguia fazer ouvir. Aurélio, com bela caligrafia de que se orgulhava, escrevia nos envelopes o nome dos futuros ministros convidados a integrar o novo governo do regime republicano. Tanto quanto se sabe, tudo isto fazia-se já com a chegada das tropas governamentais que instalaram na praça os canhões arrastados à pressa e virados para o edifício municipal.

A revolta acabará com a fuga dos chefes republicanos, a prisão das tropas revoltadas e de jornalistas que, muito às claras, a tinham defendido, isto enquanto afluíam ao Porto reforços republicanos vindos do norte, mas já inúteis. Aurélio também se escondeu, mas quando foi preso na Cadeia da Relação, para depois seguir para o julgamento no navio Moçambique em Leixões (o governo receava ajuntamentos populares), tinha já duas testemunhas que garantiam a sua ausência dos acontecimentos e acabou solto, por falta de provas. É nomeado um dos diretores do Ateneu, mas tudo atrasara a abertura da sua loja. Só se muda em 1893 para a casa de Nova Sintra, com um quintal em talhões para garantir sementes, flores e legumes.

Assim, se o ateliê fotográfico de Aurélia de Souza foi motivado ou orientado por este fotógrafo vizinho, terá tido como limite mínimo os finais de 1890, quando Aurélia já frequentava a Academia Portuense de Belas-Artes, já que, por volta de 1896,

Aurélio está em França, onde ia com frequência para comprar câmaras aos Lumière — mas agora interessado na imagem em movimento: o cinema. Faz filmagens em Paris, embora não obtenha a câmara que queria. A única câmara fotográfica francesa de Aurélia de Souza, é desse período. São anos muito agitados para Aurélio que irá produzir os primeiros quadros cinematográficos, introduzindo o cinema em Portugal e tentando a sua venda no Brasil, país que está mais interessado no sistema Edison. A ligação com Aurélio da Paz dos Reis terá sido duradoura, mas tardia, correspondendo ao período afirmativo de Aurélia, quando a profissionalização em Belas-Artes é já um objetivo. Aurélio mexe-se nos meandros do mundo artístico do Porto, onde a fotografia se tornara indispensável.

E, entretanto...

Há uma pista negligenciada, mas sedutora, para explicar a necessidade de Aurélia em instalar o seu ateliê na Quinta da China: a probabilidade de a fotografia ser também uma herança por via materna. Havia, então, no Porto, dois fotógrafos com o nome de Perez e ambos com um certo êxito na cidade: o primeiro, Bento Perez — a excluir, no entanto, de qualquer relação familiar com Olinda Peres, por ser galego — era muito requisitado e acabou a trabalhar na Fotografia União, em Santa Teresa (de Guilherme Gomes Fernandes); o segundo era José Perez, que, não tendo sido referido como galego, fora operador fotográfico na Casa Fritz. O seu proprietário, Fritz, viera para Portugal em 1862 com José Perez, diretamente de Madrid (a família da mãe de Aurélia provinha desta cidade), onde estava estabelecido e Perez mantivera-se com ele até 1874, ano em que Biel comprou esta casa fotográfica. Nos anos 1880, Perez está na Fotografia Universal, então propriedade do capitalista Fulgêncio da Costa Guimarães, responsável por um ateliê de zincogravura e edição fotográfica, onde tem como aprendiz Marques de Abreu. Passa em 1889 para a Fotografia Moderna, quando o capitalista Leopoldo Cirne deixa de a financiar. Depois da experiência com Fritz, a sua notoriedade crescera e tornara-se um perito na edição fotográfica.

É de estranhar como nas memórias da família de Aurélia não existem referências aos Perez, além da mãe, deixando-nos no silêncio dos fados, como se o casamento obrigatório da mãe tivesse fechado todas as portas.

A proximidade da Fotografia com a Arte na Era Industrial

Desde o seu aparecimento oficial com o daguerreótipo, em 1839, que a Fotografia interessa aos artistas. Muitos fotógrafos eram antigos desenhadores ou mesmo pintores, como o antiquário, pintor e fotógrafo francês Le Secq (1818–1882) que fez parte, em 1851, da Comissão dos Monumentos Históricos de Paris, ou o pintor João Baptista Ribeiro (Vila Real, 1790 – Porto, 1868), lente da Academia do Porto desde 1833 e encarregado por D. Pedro IV de fundar o Museu de Pintura e Estampas. Diretor da Academia Politécnica, na sua Aula de Desenho usou e ensinou a prática do daguerreótipo aos seus alunos, entre eles Miguel Novaes. Este, como trabalho de curso, expôs o retrato fotográfico de Alexandre Herculano. Dois daguerreótipos do escritor e um de grupo com Baptista Ribeiro existem ainda na Biblioteca Pública do Porto, bem como o seu retrato a óleo de D. Pedro IV. Miguel Novaes tornou-se no primeiro fotógrafo português com casa profissional, sita no Porto, em 1854.

O francês Adolphe Braun (1812–1877) é um dos primeiros a montar uma verdadeira indústria com a impressão de imagens fotográficas em papel, gerando álbuns com séries de paisagens, costumes, mulheres, grupos ou monumentos, mas principalmente naturezas-mortas com flores. Desde 1853, vendia a artistas plásticos álbuns de naturezas-mortas e arranjos artísticos de flores. Braun faria carreira adaptando as suas fotos a papéis de parede, fundando a sua própria fábrica.

Por outro lado, o Progresso, com letra maiúscula, manifestava-se nas exposições, nacionais e internacionais. Cada cidade, como cada país, ansiava por ter a sua, regularmente e com aparato. É nestas exposições que a indústria ausculta as necessidades e os interesses dos vários ramos, tentando dar resposta a problemas com invenções. A Fotografia, que crescera a partir de ideias de cientistas como Herschel, inventores como Niépce e o desenvolvimento da química e da ótica, posto em prática por amadores e visionários, em breve viu aparecer placas de vidro muito puro, papel liso e envernizado, placas de colódio seco ou albumina industrial e, por fim, a câmara Kodak que permitiu o crescimento da fotografia doméstica. Fazia, naturalmente, parte da informação visual dos países expositores como propaganda do país representado e nada melhor do que a Fotografia para o fazer. Ficara instituído, no organigrama das feiras industriais, um setor específico: *Classe de Desenho e Artes Plásticas adaptadas à Indústria,* que incorporava a Fotografia (com câmaras, objetivas, chapas e outros aparelhos fotográficos), mas também com provas fotográficas de vários tipos assinadas: *cartes-visite, cabinets,* ampliações, monumentos, retratos, paisagens em quadros ou em álbuns.

A Fotografia abalara a conceção que criara os géneros artísticos: a imitação da Natureza. Era óbvio, mesmo para os seus críticos mais ferozes, que a Fotografia

imitava melhor a Natureza que qualquer outra representação. Imitando, por sua vez, os géneros da Pintura, a Fotografia alargava as suas funções (seja com aparelhos de descoberta como o Raio-X, seja com o estudo de doenças da pele, tão negligenciadas até aí, seja com o microscópio ou, pelo contrário, com *panoramas* como montra do mundo, para ensino e desfrute). E, naturalmente, um dos géneros mais populares era o retrato.

Na Exposição Industrial de 1849, em Lisboa, impulsionada pela Sociedade Promotora da Indústria Nacional, expõem-se, no setor de *Desenho e Artes aplicadas à Indústria,* a cópia litográfica do curso do rio Douro português desenhado pelo portuense James Forrester, duas litografias de desenho tipográfico do pintor João Baptista Ribeiro e um quadro com retratos em daguerreótipo apresentados pelo Conde de Farrobo (alguns coloridos) do fotógrafo real Wenceslau Cifka.

É também nesta secção que se apresentam, na Exposição Industrial do Porto no Palácio da Bolsa, inaugurada por D. Pedro V em 1861, talbotipias (fotografias com negativo, em papel salgado), dominando já o *carte-visite* nos retratos de Miguel Novaes e Domingos Paschoal Júnior. Fritz apresentava panorâmicas de grande formato (as cheias do rio Douro desde Massarelos até à Ponte Pênsil) também em fotografia, havia paisagens de João Allen e do inglês Gordon da Madeira, monumentos de Anthero Seabra (amador) e vistas e monumentos do criador da Sociedade dos Arqueólogos e Arquitetos, Joaquim Possidónio Narciso da Silva.

Na mesma exposição, no setor genérico de *Artes adaptadas à Indústria*, destacam-se as fotos de Fillon e os "desenhos sobre fotografias" apresentados pelo pintor Francisco José Resende, que foram muito apreciados pelos críticos. O espírito do progresso, que o Iluminismo concebera para progresso do homem, ia sendo substituído pelo progresso industrial.

Os anos 1880 são os da aplicação apressada da industrialização ao quotidiano doméstico e empresarial e, ao mesmo tempo, da adoção do exagero dos pudores do preconceito vitoriano, exacerbando a valorização da família como complemento do valor social do seu chefe masculino. Aqui e ali há, no entanto, atos de rebeldia: na Exposição Nacional das Indústrias Fabris de 1888, na Avenida da Liberdade, em Lisboa, há a novidade de concorrer uma mulher, Maria Eugénia, proprietária duma casa fotográfica desde 1861, que empregava quatro homens e três mulheres e que nesta exposição apresentava fotos com modelo vivo. Ou o facto de outra fotógrafa, Anna Rodrigues de Chaves, ter sido a segunda mulher a requerer e receber licença de porte de arma no país.

Com o mesmo espírito de familiaridade, na Exposição de Belas-Artes de 1874, em Lisboa, impulsionada pela Sociedade Promotora das Belas-Artes em Portugal, expunham-se fotografias de Francisco Rocchini, o fotógrafo da moda estabelecido em

Lisboa. Apenas nas trienais das Escolas de Artes, em Lisboa e no Porto, expondo obras mais salientes dos alunos, se mantém a arte afastada da indústria. Mas tanto artistas como fotógrafos precisam de divulgar e vender o seu trabalho através de exposições, nomeadamente as internacionais que oferecem concursos e prémios.

Nesses anos de 1880, que começaram com a apropriação dos festejos da comemoração do quarto centenário da morte de Camões pelos republicanos, a agitação na cidade do Porto é visível. Nos baixos do Palácio de Cristal, de certo modo representando o programa de "cultura para todos" do Partido Republicano, abrem-se instituições que procuram tornar mais abrangente o conhecimento e a arte. Aí funciona o Bazar de Belas-Artes com direção de Joaquim de Vasconcelos, casado com Carolina Michaelis, professora na Universidade de Coimbra, que pretende realizar uma exposição de arte todos os anos. É também esse o objetivo do recém-criado Centro Artístico Portuense que o mesmo Joaquim de Vasconcelos, o pintor Marques de Oliveira da Academia de Belas-Artes, Soares dos Reis e os fotógrafos amadores Carlos Relvas, Leopoldo Cirne, Rebelo Valente e Aurélio da Paz dos Reis tinham fundado. Todos homens de ação e de progresso.

As aulas que Joaquim de Vasconcelos dava ao público eram ilustradas por fotografias de monumentos e obras produzidas pelos fotógrafos cofundadores do Centro Artístico e também por Emílio Biel. Na exposição de 1880 no Palácio de Cristal, apresentaram-se dois projetos de arquitetura (o restauro da Igreja de Cedofeita e do Mosteiro de Leça do Balio), um trabalho de escultura (*Flor Agreste* de Soares dos Reis), oitenta e uma gravuras de escultura decorativa, pinturas de Silva Porto, David Ramos e Cristino da Silva e uma vista fotográfica do Porto de William Flower, britânico residente na cidade. Marques de Oliveira estava representado com vinte e três estampas. No espaço do desenho e no da litografia, sobressaíam Soares dos Reis e Teixeira Lopes. Havia quadros fotografados a preto e branco, vistas estereoscópicas (sugerindo volume quando olhadas por um visor), uma reprodução da Capela Sistina e, ainda, fotografias de monumentos históricos por Emílio Biel.

De acordo com a tradição familiar, Aurélia de Souza saía para passeios, piqueniques e exposições — e cinema, quando ele surge de forma ainda muito popular. Assim, as exposições do Palácio de Cristal seriam, para ela, como para a maioria dos portuenses, inevitáveis.

Os anos de formação académica: o momento certo

A Academia Portuense de Belas-Artes fora fundada, como a de Lisboa, em 1836, dentro do programa educativo do breve governo setembrista dos irmãos Passos (Passos Manuel e Passos José), ocupados em assegurar ainda a criação dos liceus, do Teatro Nacional e do ensino técnico-industrial. No entanto, ao longo da sucessão de governos, a academia não obtivera apoios governamentais adequados.

A sua época mais afirmativa é a década de 1880, ainda dentro do Fontismo. No seu programa, há um pensamento coincidente, um espírito do tempo que une as artes com as letras e a ciência com a arte: o Realismo e o Naturalismo ajudam à difusão do Positivismo e mesmo do Darwinismo, divulgados na revista de Júlio de Matos, *O Positivismo*.

Fundada ainda em 1880 no Palácio de Cristal, a Sociedade de Instrução do Porto, de Isaac Newton, presidida por Aires de Gouveia e com Joaquim de Vasconcelos como secretário, é uma sociedade aberta a todos e a todas, nacionais e estrangeiros. Publica uma revista com o seu nome, onde escrevem Carolina Michaelis, Joaquim de Vasconcelos, os médicos Maximiliano Lemos e Urbino de Freitas e, também, José Leite de Vasconcelos e Teófilo Braga. Organiza cursos, conferências, divulga pedagogias e possui um museu também no Palácio. De modo idêntico, o Centro Artístico Portuense publica a primeira revista nacional dedicada às Belas-Artes, *A Arte Portuguesa*. O Centro resulta da união entre artistas provenientes da Academia, ou seus professores e fotógrafos que preparavam as imagens para lecionar na Academia, nos cursos ministrados no Palácio e também no Ateneu.

É neste contexto que se prepara a Exposição Internacional de Fotografia de 1886 no Palácio de Cristal, no Porto, a primeira realizada na Península Ibérica e que nasce da Fotografia Moderna de Leopoldo Cirne. Na desejada unidade do industrialismo com a arte e a ciência, as duas modalidades industriais que suscitavam espanto eram a Fotografia e a Galvanoplastia que permitia os *argentés*: pratos, salvas e talheres cobertos finamente de prata, através da química, o que imediatamente se associa a falsas madeiras ricas, tratadas com tintas também químicas.

O júri, que premiava as obras expostas pelo setor de Belas-Artes, incluindo as fotográficas, era constituído fundamentalmente por artistas plásticos, o que levantará, pela primeira vez, a crítica e a contestação de uma grande casa fotográfica, a União. Atendido o protesto, criou-se um novo júri com fotógrafos profissionais, mantendo, naturalmente, artistas plásticos. Esse júri ampliou o número de medalhas atribuídas a casas fotográficas, mas manteve a linha artística (na Fotografia) para as medalhas de ouro, que fora o pomo da discórdia do protesto da União. A polémica mostrara, afinal, essa unidade da secção que as instituições artísticas pareciam defender.

Uma das formas de premiar alunos e, ao mesmo tempo, manter os seus nomes ligados à Escola ou à Academia, era, desde 1843, promover a criação de "académicos de mérito". O primeiro título é atribuído a uma mulher, Margarida Ferreira Borges, irmã do famoso jurista Ferreira Borges, que produzira um famoso busto em barro do irmão, enviando-o à Academia. No ano de 1844, James Forrester é eleito académico de mérito e, em 1852, é a vez da filha de um pintor da Academia, Doroteia Furtado, também miniaturista como o pai. De resto, é comum aceitar-se que, mesmo sendo mulheres, exista valor artístico nas filhas ou familiares.

Em 1875, Soares dos Reis é eleito académico de mérito e, em 1879, Marques de Oliveira e Silva Porto, como introdutores do Naturalismo na Escola. Ventura Terra, arquiteto, será eleito em 1896 e, em 1899, Teixeira Lopes. Por vezes, a atribuição do prémio tende a ser política: em 1906, é atribuído a D. Carlos e à mulher D. Amélia. Mas antes já o tinham recebido o autor da escultura *O rapto de Ganímedes*, António Fernandes de Sá, e também o arquiteto Marques da Silva. Depois, Veloso Salgado e Joaquim de Vasconcelos. Como no caso de Soares dos Reis, os prémios ganhos fora do país poderiam justificar a eleição de académico de mérito no ano da sua atribuição. Noutros casos, não era premiada a profissão oficial, mas a obra feita, como uma compensação: assim foi o caso de Joaquim de Vasconcelos, D. Carlos e das mulheres artistas, excluídas da candidatura à Academia. Este tipo de homenagem termina na confusão política de 1917, com o Sidonismo.

Sinal de um certo progresso na Academia de Belas-Artes fora, em 1853–1854, a introdução nos cursos da disciplina de Fotografia, iniciada pela lente de João Baptista Ribeiro de quem se conhecem vários daguerreótipos (dois de Alexandre Herculano, do ano de 1853, e outro de um grupo). Sabe-se que o introduzira nas aulas, pois também há retratos de Alexandre Herculano expostos na Trienal de Belas-Artes, apresentados pelo seu aluno, o futuro fotógrafo profissional, Miguel Novaes.

Além das exposições trienais às quais os alunos podiam candidatar-se, quer durante a frequência dos cursos na Academia, quer como bolseiros ou com obras premiadas no estrangeiro, a Academia também promovia exposições de arte no Ateneu no período entre 1887 e 1895, o que mais uma vez confirma esta união entre a Fotografia e as Artes Plásticas, pois trata-se do momento em que Aurélio da Paz dos Reis é secretário e, depois, diretor de atividades culturais no Ateneu.

Até 1881, a Escola de Belas-Artes não aceitava candidaturas femininas sob o pretexto de que os cursos incluiriam a presença de modelos nus, inadmissível aos olhos das mulheres. Posteriormente, já mesmo depois de poderem candidatar-se à Academia, estava-lhes vedado o acesso às aulas de nu efetuadas no 5.º ano de Desenho Histórico, sem o qual não poderiam obter, naturalmente, a profissionalização tão completa como a dos alunos masculinos.

Em 1882, a Academia aceita uma primeira aluna, Cristina Almeida Machado que, em 1884, participou na Trienal da Academia e recebeu comentários de que poderia "vir a ser uma excelente professora". Admitia-se assim, embora sem clareza, que podia haver profissionalização para as mulheres. Mas também se sabia que poucas manteriam a produção artística depois de casar. Quando muito, algumas tornavam-se professoras de meninas, da aristocracia ou da burguesia. Ao longo de quatro décadas, houve na Academia 75 candidatas admitidas, o que permitira tempo para adaptar a escola ao funcionamento com aulas mistas e separadas, como acontecia com Desenho Histórico.

Quando Aurélia de Souza se candidata e faz os exames correspondentes ao 1.º e 2.º anos, passando, automaticamente, para o 3.º, dada a sua anterior preparação técnica feita em privado, já várias mulheres tinham frequentado a Academia (uma delas candidatando-se com o irmão), embora só uma em 1888–1889. A fotografia de curso com Marques de Oliveira mostra 18 alunos, dos quais 12 rapazes e 6 raparigas. E, o que era mais importante, a Academia já tinha sido adaptada tanto para a convivência como para a separação de géneros.

Mas Aurélia quer, obviamente, fazer uma carreira profissional que não distinga a sua preparação dos seus colegas masculinos. Faz três anos completos no curso de Desenho Histórico com 16 valores, muitos louvores e o 3.º Prémio, pecuniário, do seu curso. Continua nas Belas-Artes, inscrita agora no curso de Marques de Oliveira que perfaz 5 anos (o curso fotografado com o professor e os 18 alunos). Ainda se inscreve no 4.º ano, que não viria a terminar, pois opta, com o apoio financeiro de um dos seus cunhados, por ir para Paris completar a sua profissionalização, a qual, na Academia do Porto, ficaria incompleta.

Aurélia poderia ter avaliado a hipótese de terminar o curso em Paris, através de Marques de Oliveira, que também completara a sua formação na capital francesa como bolseiro. Mas, como outros alunos, opta pela Académie Julian. Foi o caso de António Carneiro, aluno da Academia Portuense entre 1890 e 1896, tendo estanciado depois na Julian entre 1897 e 1901. Aurélia de Souza parte sozinha para Paris e inscreve-se nessa mesma instituição de artes que, sendo uma escola superior privada, tem formação idêntica às escolas oficiais francesas de Belas-Artes que, até 1897, estavam vedadas às mulheres. Tinha professores famosos como Benjamin Constant e, desde 1868, um curso com modelo masculino vivo, garante mais seguro da profissionalização.

Marques de Oliveira, que será diretor da Academia até à sua aposentação, considerava o desenho a base da pintura séria e legítima. Aurélia de Souza, que tinha o dom do desenho, considerava a cor como o principal delineador das formas e nisso era mais moderna do que os renovadores do Naturalismo, como Silva Porto e Marques de Oliveira. Permanece na Julian entre 1899 e 1901, com a irmã Sofia, que a acompanha

desde 1900. No ano anterior, António Carneiro tinha deixado a Julian e depreende-se que tenha havido naturalmente convívio, pois muito os aproximava na produção e na imaginação artística. Não necessariamente nos novos estilos, embora o Simbolismo envolva os dois, mas menos, aparentemente, Aurélia. Talvez tenha visto o autorretrato com o casaco vermelho feito nesse período: há em comum muita dessa austeridade nos cavaleiros de António Carneiro. São comuns os toques de caricatura em ambos (*A Bretã* ou *Na esplanada* de Aurélia; *Uma volta no caminho* de António Carneiro); ou ainda, em intenção e objetivo, de espiritualidade contestatária, em *Santo António* de Aurélia e o *Ecce Homo* de António Carneiro. O tríptico *A Vida*, de 1900, exposto na Misericórdia, é um trabalho do Simbolismo, mas o *Ecce Homo* será recusado pela mesma instituição. Talvez a Julian tivesse o dom de suscitar a personalidade mais profunda dos seus alunos.

O Simbolismo representa bem o espiritualismo que emerge contra o realismo na transição do século XIX para o XX. O espiritualismo entra na literatura e nas artes. Está na Arte Nova, como está no *Frankenstein* de Mary Shelley e no *Drácula* do irlandês Bram Stoker. Enredos como os de Soares de Passos enchiam os folhetins dos jornais (como Aureliano Cirne). Não podemos excluir que, quando a pintura altera a sua natureza pela realidade da fotografia, a natureza da pintura, os seus temas, as suas técnicas e o seu futuro fossem debatidos nas tertúlias amigáveis da Rua de Assas, com a presença das duas irmãs Souza, quando de volta de uma ópera de Wagner. Aurélia em Paris, viajando pelo norte europeu, parece outra, mais atenta ao que se passa, mais divertida a pintar rapidamente na esplanada. Também não se pode pôr de lado que a época fazia renascer as preocupações da Gnose que já entusiasmara o Renascimento. O esoterismo gnóstico, a que nem Jorge Luis Borges ou Fernando Pessoa viriam a ser imunes, insinuava-se de forma cabalística. Aurélia teria, sem dúvida, tomado contacto sem aceitação. A sua irónica recusa está patente, com o recurso erudito aos "arcontes" do livro antigo, na sua composição *Coisas de bruxaria*. A severa racionalidade, com que determinou a sua vida inquieta, afirmou-se sempre.

A sua investigação da Fotografia

Pintores de desenho fácil e espontâneos usaram a Fotografia para composição geral ou para detalhes, como Delacroix. Aurélia tinha o dom do esboço imediato, da facilidade no desenho, que se vê bem nos seus desenhos académicos. A Fotografia foi usada constantemente como esboço e como método no ensino. Os álbuns fotográficos de flores e de paisagens de Adolphe Braun eram usados pelos pintores, mas

também para ensinar. O desenho ou a pintura feitos a partir de retratos fotográficos tornou-se uma arte muito admirada, como o *Pasteur* de Francisco José Resende, retrato efetuado com base numa fotografia do médico que ele expôs publicamente. A Fotografia era vista, como o fora a câmara escura, como a produção de um esboço a preto e branco que depois seria alterado em função da pintura, não esquecendo que, no último quartel do século XIX, o propósito da pintura era despertar sensações a partir da cor e do tema. O uso do espelho mantinha-se, mas a Fotografia permitia uma variedade de composições de que se podia fazer um arquivo. À semelhança de outros pintores, Aurélia, pouco disposta a sair da Quinta da China, poderia eventualmente fazer fotografias de vistas, para as paisagens que vendia, tal como vendia com muita frequência pinturas de flores. Muitas das suas pinturas florais, com belos e extensos arranjos, nunca repetidos, exigiriam uma foto inicial, principalmente as flores e os frutos envelhecidos que gostava de pintar. As cores exigiam a sua presença, mas o que a fotografia dava era a distância e a profundidade dos pequenos espaços entre objetos. Era isto que servia de ferramenta aos pintores: a imagem fotográfica já trazia consigo o enquadramento ideal, que não se alterava, como a posição do artista se altera, e dispensa fundos organizados. Há pinturas de flores de Aurélia onde a janela fotográfica está nitidamente presente. E o arquivo fotográfico também ajudava a não se repetir as encomendas.

Mas, para lá do esboço, a imagem fotográfica também era um meio de investigação. Não sendo invertida, a fotografia é superior ao espelho e pode permitir várias opções. Para Aurélia, como no *Santo António* ou, hipoteticamente, na *Maria Madalena*, trata-se de uma pesquisa de expressão corporal e de rosto. Aurélia procura a simbiose do Santo e de si mesma, que vai agudizar na pintura. O esboço, a sombra, é um preliminar, é o ajuste com o pensamento, é puramente exploratória; a ação desenvolve-se na pintura, nas manchas de cor que criam um novo desenho. Ou, como ela ensinava às suas alunas, começar pela sombra, depois cobri-la com pinceladas de cor. Ou fazer transitar para outros ensaios pictóricos sugestões colhidas nas fotografias.

Há cenas de interior ou de grupos na quinta onde é nítido que a composição é direta, como um instantâneo fotográfico, recriado na pintura com eventual preenchimento dos esbatimentos da forma repletos de luminosidade. As pinceladas são mínimas e associam-se como unidades de luz, aproximando-se do Impressionismo.

Mas é nos autorretratos, como tem sido salientado, que a sua capacidade de perturbar se vai afirmando e a torna única, fora de qualquer caracterização estilística ou técnica. Como um todo, o autorretrato é feito para mostrar inquietação: é o resultado de uma inquietação vivida e arrancada à máscara do viver. Quando se mergulha em interpretações dos seus objetivos e paixões, encontra-se apenas uma resposta artística que teria encontrado o seu sentido no retrato do laço, com que se fez fotografar bastantes anos depois. Nesta pintura, como na sua provável autofotografia com o casaco de grandes botões, há já a descoberta de si: uma rapariga obstinada que, ainda muito jovem, mas como qualquer homem dotado, sabe e pode revelar a decisão definitiva de superar-se a si mesma e ao seu tempo através da sua pintura. Essa atitude determinada, não passiva, que faz contrastar este provável autorretrato com outras imagens fotográficas e outros autorretratos que irá produzindo, parece ter-se tornado a representação de si com que queria significar a sua vida e, naturalmente, a sua pintura maior.

BIBLIOGRAFIA:

Basto, João de Távora Magalhães, "Dos Académicos de Mérito da Academia Portuense de Belas-Artes (1836–1908)", in *Boletim*, Associação Cultural Amigos do Porto, 4.ª série, n.º 6, 2021.

França, José-Augusto, *A Arte em Portugal no séc. XIX*, 2.º vol., Lisboa, Livraria Bertrand, 1967.

França, José-Augusto (coord.), *Soleil et Ombres. L'Art Portugais du XIXème Siècle*, catálogo da exposição, Paris, Musée du Petit Palais, 1987–1988.

Pereira, Gaspar Martins, *J. H. Andresen, a família, a empresa e o tempo (1841–1942)*, Porto, Edições Afrontamento, 2022.

Porfírio, José Luís; Barreiros, Maria Helena, *Da expressão romântica à estética realista*, Coleção Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX, vol. 15, Vila Nova de Gaia, Fubu Editora, 2009.

Serén, Maria do Carmo, *Manual do Cidadão Aurélio da Paz dos Reis*, Porto, CPF, 1998.

Serén, Maria do Carmo, *Tripé da Imagem – O Porto e os seus Fotógrafos*, Porto, Porto Editora/CPF, 2001.

Serén, Maria do Carmo; Resende, Nuno (coord.), "Casas fotográficas do Porto no século XIX", in *Prontuário de Fotógrafos e Casas Comerciais de Fotografia no Porto (1840–1980)*, CITCEM/FLUP, 2021.

Silva, Raquel Henriques da, *Aurélia de Souza*, Lisboa, Edições INAPA, 1992.

Silva, Raquel Henriques da, "Aproximação à pintura de temática religiosa de Aurélia de Sousa: o feminismo em ação", in Vicente, Filipa Lowndes (coord.), *Aurélia de Sousa – Mulher Artista (1866–1922)*, Lisboa, Tinta-da-China, 2016, pp. 79–90.

Sofia de Souza · Pintora

Lúcia Almeida Matos

Sofia de Souza · Pintora

Lúcia Almeida Matos



FIG 1 – Auto-retrato, Sofia Martins de Souza, óleo sobre tela, 40,5 x 33 cm. ass. S. de Souza. Coleção particular.

Em Paris, Sofia Martins de Souza apresenta-se como pintora num notável auto-retrato, provavelmente de 1900. Sabemos que é pintora, não porque se represente com qualquer atributo (paleta), gesto (segurando o pincel) ou entorno (o atelier), mas

pela pintura ela própria, que usa como meio para se apresentar, e que se oferece ao olhar que opte pela apreciação demorada da complexidade dos meios que a pintora convoca para obter um resultado de aparentemente imediata apreensão. A frontalidade, o olhar determinado, a testa franzida, o penteado um pouco desalinhado, transmitem traços de personalidade como convém a um retrato. Mas é a pintora exímia e autónoma que se afirma quando escolhe as estratégias de composição, de construção de volume e de expressão no seu retrato: a simetria conseguida pela composição centrada, a absoluta frontalidade, a linha da risca do cabelo, do nariz, do laço e medalhão desestabilizada pela iluminação parcial do rosto, a construção dos volumes obtida com improváveis cinzas e azuis aplicados com pinceladas deixadas visíveis. É ainda a pintora que enérgica e eloquentemente, assume o seu ofício quando aplica as duas expressivas listas de espessa tinta branca que sugerem uma gola mas que sobretudo, sob esse pretexto funcional, sublinham o rosto, num remate final e assertivo do retrato, que sintetiza o gesto, a matéria e o tempo de produção da pintura.

Quem é esta pintora portuguesa que, com cerca de trinta anos, se retrata, em Paris, tão justamente confiante?

Sofia Martins de Souza, nasceu a 23 de março de 1870, no Porto, freguesia do Bonfim e aí faleceu, a 28 de Novembro de 1960. Da sua vida familiar, do lugar onde viveu – a Quinta da China – muito se escreveu já. No presente contexto, será de sublinhar o facto mais relevante da sua biografia que justifica, em grande parte, a (pouca) atenção que tem merecido de historiadores da arte, instituições museológicas e culturais: era irmã de Aurélia de Souza. Salvo muito raras exceções[1], a produção artística de Sofia Martins de Souza foi sobretudo referida e analisada em comparação com a da irmã Aurélia que é apontada, geralmente, como de qualidade superior. Também desta vez, é a propósito de Aurélia, nomeadamente da iniciativa hercúlea de organização do catálogo integral da sua obra, que se lança mais luz sobre a pintura de Sofia, identificadas que foram numerosas obras desta, existentes em coleções privadas onde ambas estão representadas. Esse levantamento permitiu desvendar e aprofundar métodos de trabalho comuns, produções simultâneas, tratamentos distintos de temas idênticos e assim, não só enriquecer o já significativo conhecimento da obra de Aurélia de Souza como proporcionar um importante avanço no já tardio (re) conhecimento da pintora Sofia Martins de Souza.

No vasto e ambicioso contexto em que se insere esta curta abordagem será de deixar claro os seus dois principais objetivos:

O primeiro, estabelecer que, ao contrário do que tem sido considerado, e salvaguardadas todas as conhecidas limitações impostas às mulheres que inevitavelmente condicionavam o desenvolvimento de uma atividade artística profissional, Sofia Martins de Souza construiu uma verdadeira carreira artística: obteve o nível de formação mais exigente na época (no Porto e em Paris), recebeu encomendas, participou consistentemente em exposições, viu obras suas comentadas na imprensa cultural da época, adquiridas por colecionadores e integradas em coleções museológicas. A apresentação, por ordem cronológica de produção[2], das obras que se seguem possibilitará vislumbrar esse percurso artístico que, proponho, Sofia Martins de Souza cumpriu.

O segundo, realçar a individualidade (e qualidade) da obra de Sofia Martins de Souza analisando, com algum detalhe, em obras exemplares, algumas das suas características autorais: os inesperados diálogos cromáticos, as composições que evitam os eixos centrais, as representações focadas em momentos transitórios, a introdução de detalhes reveladores de emoção e humor.

Espero que o presente texto possa ser um contributo e um incentivo a mais investigações que densifiquem, preencham lacunas e esclareçam interrogações e dúvidas que permanecem.

1 Sandra Carina Peixoto, "Sofia Martins de Sousa, uma pintora do naturalismo português", Revista MUSEU, 2002; Emília Albertina Sá Pereira de Vasconcelos, "Sofia de Sousa e o Retrato", dissertação de mestrado, FLUP, 2011.

2 No estabelecimento da cronologia da produção de Sofia de Sousa não datada pela própria, considerei as diferentes assinaturas que foi adotando: dois tipos de SS durante o período de formação na Academia, que aparecem tanto nos trabalhos escolares como nos documentos de matrícula em cada ano; a assinatura adotada na Académie Julian em Paris que inclui sempre a preposição de, e a assinatura que adota após o regresso de Paris e até ao fim de atividade, substituindo o apelido Souza por Martins. Recorri também à identificação e observação de pessoas e lugares representados, e o confronto, por semelhança, com obras datadas, de Aurélia.

3 Catálogo da Exposição dos Trabalhos Escolares dos Alumnos da Academia Portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no ano de 1896. Porto, 1897.

I

Sofia Martins de Souza matriculou-se na Academia Portuense de Belas Artes, ao mesmo tempo que a sua irmã mais velha, Aurélia de Souza. Sendo o objetivo obter formação em Pintura, de acordo com os regulamentos, ambas deveriam cumprir cinco anos de formação em Desenho ou demonstrar níveis de conhecimentos equivalentes. Sofia Martins de Souza apresenta-se, com sucesso, às avaliações do 1º e 2º ano e matricula-se em outubro de 1893, no terceiro ano do curso de Desenho Histórico. Em 1894, matricula-se no 4º ano e, em 1895, no 5º ano. Os exercícios incluem cópias de estampas, cópias do antigo, desenhos de mãos e desenho do modelo vivo. Completa o 5º ano do curso com o exame final que previa "uma figura de estudo do modelo vivo, e outra do antigo, tendo quinze sessões para ambas estas provas". Fazia-se notar ainda que "As pessoas do sexo feminino (...) são obrigadas a todos os estudos e provas exigidas aos alunos, exceto ao modelo vivo nu"[3] . A prova final de Sofia Martins de Souza (assim como a de Aurélia) consistiu num desenho, cópia do gesso, da "Estátua do Germânico" e de "Figura de rapaz sentado no acto de estar a desenhar, estudo do natural".

4 Cena idêntica foi deixada inacabada, por Aurélia que, aponta apenas parcialmente as mãos e o peão na parte inferior da tela.



FIG 2 – Cópia de gesso de torso feminino, carvão sobre papel, 62,6 x 47,5 cm, ass. Sophia Souza, dat. 12/12/1893. FBAUP Inv. no. 23.DES.1782.



FIG 3 – "Cabeça de velho", carvão e grafite sobre papel, 56,5 x 43,5 cm (luz), ass. Sophia Souza, dat. 14/4/94. Coleção particular.



FIG 4 – Desenho de mãos, carvão sobre papel, dim. não disponíveis, ass. Sophia Souza, dat. 21- 12-93. Coleção particular.



FIG 5 – "Figura de rapaz sentado no acto de estar a desenhar" (prova de exame do 5º ano do Curso de Desenho Histórico), 1896, carvão sobre papel, 61 x 46 cm (luz), ass. Sophia Souza. Coleção particular.

Em outubro de 1896, Sofia Martins de Souza inicia o curso de Pintura Histórica. Irá completar três anos e apenas o 1º trimestre letivo do 4º ano após o que parte para Paris[4] juntando-se a Aurélia**.** Pelos catálogos das exposições anuais dos trabalhos considerados mais relevantes dos alunos da Academia, verifica-se a significativa produção de Sofia Martins de Souza. Vários deles seriam executados fora da Academia, nomeadamente no *atelier* preparado para essa produção na Quinta da China e utilizando, como modelos, crianças e adultos do círculo da vida quotidiana de ambas as pintoras, o que explica as versões próximas dos mesmos modelos e temas. Deste percurso de pouco mais de três anos, consideremos a pintura incluída na seleção dos trabalhos escolares executados no ano letivo de 1898/1899, "Rapaz com um peão, meio corpo, estudo do natural":



FIG 6 – "Rapaz com peão", óleo sobre tela, dim. não disponíveis, ass. Sophia Souza, (1898/1899). Coleção particular.

5 Catálogo da 10ª Exposição dos Trabalhos Escolares dos Alumnos da Academia Portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção nos anos lectivos de 1899 a 1900 e 1900 a 1901. Coimbra, 1901.

Sofia representa um rapazinho ocupado em preparar o seu peão para o lançar[5]. A escolha da ocupação do menino parece reconhecer a dificuldade de uma criança aguentar uma posição pelo tempo necessário à execução da pintura: de cabeça baixa, concentrado, não parece posar, mas antes ter sido apanhado na brincadeira. E assim, a representação do modelo do natural, exigida pelo exercício académico, transforma-se num registo de uma ação para a qual toda a composição converge. Se o arranjo formal e cromático se equilibra, competentemente, no centro da tela entre o branco da camisa e o castanho do colete, os nossos olhos seguem inevitavelmente o olhar da criança e a ação que se "enrola" no extremo inferior da pintura: A cabeça inclinada, os olhos atentos ao que está a fazer, as mangas da camisa arregaçadas o suficiente para que as mãos, queimadas pelo sol, executam os gestos necessários à atividade que sabemos vai continuar ainda por alguns momentos.

II

Sofia Martins de Souza junta-se à irmã, em Paris, no início de 1900, frequentando igualmente a Académie Julian que, como se sabe, oferecia às mulheres a rara oportunidade de trabalhar com modelo nu, para a além da orientação de professores reconhecidos no meio artístico.

6 Academia Portuense de Belas-Artes (1906 ago. 10) - [Agradecimento a Aurélia de Sousa e Sofia de Sousa pela] oferta que fizeram de 29 estudos do modelo vivo, pintados 8 esbocetos... In *Actas das Conferências Ordinárias* [Manuscrito]. Acessível no Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. APBA 108

Um número significativo desenhos de modelo nu, feminino e masculino, produzido na Académie Julian por Sofia de Sousa, permanece na FBAUP como parte da doação, em 1906, de um lote de pinturas e desenhos[6] podendo-se observar os diferentes graus de complexidade e de autonomia na representação do corpo humano, umas vezes mais estruturado de acordo com o método corrente, outras atrevendo-se a registos mais livres ou de maior detalhe no registo parcial do corpo ou do entorno que permite situar a sessão. A produção em Paris inclui também uma série de desenhos de cenas bíblicas, do mesmo tipo das de Aurélia. Do conjunto existente na coleção da FBAUP, destaca-se a cena de Jesus e a Samaritana pela informalidade que Sofia imprime ao encontro, a ausência de drama, o protagonismo da figura feminina que, mesmo vista de costas, aparenta tranquilidade e segurança.

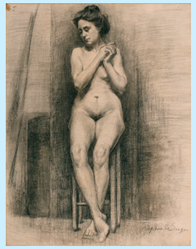


FIG 7 – Cópia do modelo nu feminino, carvão sobre papel, 62,3 x 48 cm, Ass. Sophia de Souza, (1900/1901, Paris). FBAUP Inv. no. 98.DES.262.



FIG 8 – Cópia de modelo vivo masculino, fragmento de torso, carvão sobre papel, 62,7 x 48 cm, ass. S. de Souza, (1900/1901, Paris). FBAUP Inv. no. 98.DES.261.



FIG 9 – "Cristo e a Samaritana", carvão sobre papel, 40,4 x 31,6 cm, ass. S. de Souza, (1900/1901, Paris), FBAUP Inv. no. 98.DES.266.

A experiência internacional de quantos se dirigiam a Paris para uma formação artística qualificada, incluía viagens pela França e outros países europeus. Aurélia e Sofia viajaram juntas, extensivamente, em 1900 e 1901. Os pequenos álbuns de registo de locais visitados, e de cenas presenciadas, documentam os destaques de Sofia durante as viagens à Bretanha, aos Países Baixos, a Espanha, para além de várias cenas de Paris. A diversidade das técnicas utilizadas e das estratégias do registo de cada exemplo, testemunham a versatilidade da artista e a sua sensibilidade para as ajustar à singularidade do que pretende enfatizar, seja os volumes geométricos de aglomerados de telhados e chaminés de Auray, seja o fluir suave das planícies holandesas ou uma movimentada e expressiva cena sevilhana.

5 Catálogo da 10ª Exposição dos Trabalhos Escolares dos Alumnos da Academia Portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção nos anos lectivos de 1899 a 1900 e 1900 a 1901. Coimbra, 1901.



FIG 10 – Álbum de desenhos de Sophia de Souza, "Auray" 9-I-1900, Bretanha. Grafite sobre papel. CMP / MdP – CMOS Inv. no. 1997.12.0008/4.



FIG 11 – Álbum de desenhos de Sophia de Souza, "Laren - Holland" 24-VI-1901, Países Baixos. (fol.19). Grafite sobre papel, ass. S Souza. CMP / MdP – CMOS Inv. no. 1978.12.0001/19.



FIG 11a – Álbum de desenhos de Sophia de Souza, "Sevilhanas" não datado, Espanha. (fol.7). Desenho a tinta-da-china e grafite sobre papel. CMP / MdP – CMOS Inv. no. 1978.12.0001/7.



FIG 11b – Álbum de desenhos de Sophia de Souza, "Boulevard du Montparnasse" 24-V-1901, Paris. (fol.1) Desenho de aparo a tinta-da-china. CMP / MdP – CMOS Inv. no. 1978.12.0001/1.

III

No regresso ao Porto, as irmãs reintegram-se na modesta cena artística da cidade e do país, continuando a responder a encomendas e a participar em exposições. Durante as duas primeiras décadas do século XX, a produção de Sofia Martins de Souza é intensa e diversificada.

Logo em 1902, participa na Terceira Exposição de Bellas-Artes, organizada Instituto Portuense de Estudos e Conferencias e realizada na Galeria da Santa Casa da Misericórdia do Porto, ao lado de Aurélia, José de Brito, Marques d'Oliveira, Victorino Ribeiro. O retrato da Baronesa de Nova Cintra, encomendado pela Misericórdia do Porto, passa a integrar a Galeria dos Benfeitores com mais três, da autoria de Cândido da Cunha, Aurélia de Sousa e José de Brito. No mesmo ano, é publicada uma coleção

de 40 postais no âmbito da homenagem a Almeida Garrett, promovida pela Ateneu Comercial do Porto, com quatro ilustrações, entre os contributos de muitos outros artistas. Aparece, ainda como ilustradora, com vários outros autores, em fascículos da Revista Portugália[7].

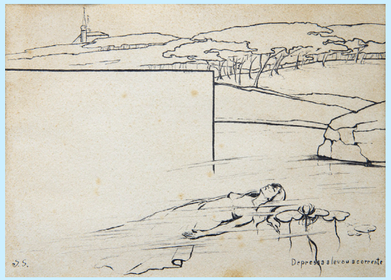


FIG 12 – Desenho para coleção postais Homenagem a Almeida Garrett, Tinta da China sobre papel, 12,8 x 17,3 cm, Coleção Ateneu Comercial do Porto.

No decurso das primeiras duas décadas do século, o trabalho de Sofia de Sousa é apresentado em exposições coletivas em várias entidades culturais do Porto e, na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, que são frequentemente noticiadas e comentadas na imprensa especializada onde o seu nome aparece recorrentemente, entre outros artistas de reconhecido mérito nacional.

Se esses vinte anos foram pródigos em atividade expositiva, foram-no mais ainda em produção artística. Os exemplos que se seguem demonstram, com eloquência, não apenas a qualidade da pintura de Sofia Martins de Souza mas sobretudo o seu deleite na execução capaz de contaminar o espectador que se demore o necessário na observação de cada uma das obras.

7 Fascículos coligidos em dois tomos reunindo respetivamente os fascículos de 1899 a 1903 e os fascículos de 1905 a 1908.



FIG 13 – "De castigo", óleo sobre tela, 38x46 cm, ass. S. Martins, (1905/1906), Inv. no. 1067 Pin MNSR.

Apesar de a quase totalidade da pintura registar os detalhes de um interior, a porta aberta para o exterior e o efeito da luz do sol que por ela entra, é para a figura da criança na cadeira, cujo embaraço a artista eficazmente captura, que os nossos olhos convergem. Consideremos, contudo, toda a composição: a tensão do momento, anunciada no título, é comunicada, em primeiro lugar, pela menina sentada, desconfortavelmente, na cadeira encostada à parede no extremo esquerdo da tela e o contraste com o extremo oposto, preenchido por um interior ordenado e tranquilo. Entre ambos, os restantes elementos da composição reforçam, subtilmente, essa tensão, nomeadamente a sombrinha e casaco pousados na cadeira prontos a serem usados numa saída eventualmente suspensa pelo castigo, o exterior convidativo visível através da porta aberta, aguardando a concretização da saída.

A empatia pela situação da criança é evidente nos vários detalhes, sendo o mais eloquente a desproporção do tamanho da cadeira, demasiado alta, para a criança cujos pés não chegam ao chão.

A criança é Helena que aparenta cinco ou seis anos de idade, o que indica uma datação de 1905/6. A porta abre para o terraço[8] , onde "À sombra", uma jovem se senta com o livro aberto, noutra pintura datada, efetivamente, de 1906.

8 Agradeço a José Augusto Ribeiro Graça, a informação sobre os lugares representados.



FIG 14 – "À sombra", óleo sobre tela, 46x32 cm, ass. S. Martins, dat. 11 VII 1906, 03 FIMS/ MSMS/ PAD-0390.

No exterior da casa da Quinta da China, sentada numa cadeira de baloiço, uma jovem lê um livro, pousado no colo. A posição e a distância a que o livro está dos seus olhos sugere que, na verdade, não está a ler. Tratar-se-á de compor uma pintura mais do que uma representação fiel de uma cena quotidiana. A posição da cadeira, e da jovem que nela se senta, traça uma diagonal no retângulo da tela que cruza com a diagonal traçada pelo passeio de pedra. O centro da imagem, ligeiramente deslocado para a esquerda, é marcado pelo perfil da jovem e, mais atrás, pela porta aberta. Estabelecidas as linhas da composição, segue-se a pintura: as paredes, velhas e manchadas, estão pintadas com vestígios do mesmo verde do chão que se adivinha poder ser um resquício de terraço que se prolongará para além do que nos é mostrado. O vestido rosa faz sobressair a figura e a curva da cadeira e, pontuado com finas pinceladas vermelhas, acolhe o livro pousado no colo, de capa também vermelha, o mesmo vermelho do fruto ou bola, no chão. A ausência de detalhe na forma circular dessa bola ou fruto diz-nos que foi ali colocada por razões que têm que ver com o pintar, mais do que com o narrar ou do que com o representar.



FIG 15 – "Cena Familiar", óleo sobre tela, 36x46 cm, ass. S. Martins, 1911 (título e data por referência à pintura de AS, datada e representando a mesma cena).
Coleção particular.

No corpo de trabalho quer de Sofia quer de Aurélia são poucas as representações de eminente e imprevisível movimento sendo, apesar de tudo, mais frequentes em trabalhos de Sofia, como já referido. Muito mais comum é a representação de momentos de atividade sossegada – a leitura, o bordado, a renda, a merenda no jardim. Esta *Cena familiar*, com jovem e crianças em torno de uma mesa, funciona como um instantâneo do quotidiano. É, sem dúvida, um dos exemplos mais conseguidos em que ambas as artistas demonstram as suas capacidades de suspender a ação que, sabemos, irá continuar a desenrolar-se no momento seguinte, nomeadamente no que respeita às duas crianças. É também um dos melhores exemplos de uma prática de trabalho em simultâneo, cuja recorrência fica confirmada pelo levantamento exaustivo das obras de Aurélia de Sousa para o catálogo integral e simultânea identificação de numerosas obras de Sofia de Sousa.

Não sendo adequado, no âmbito deste texto, comparações sistemáticas de trabalhos de ambas, não é possível ignorar a conhecidíssima pintura de Aurélia de Sousa para sublinhar alguns dos aspetos mais interessantes e idiossincráticos da pintura de Sofia de Sousa, que nos ocupa agora. Será de ter presente, por um lado, o provável posicionamento, sensivelmente lado a lado, das duas pintoras e, por outro, que o tempo da pintura é incompatível com o das brincadeiras de crianças, sendo certo que ambas as pinturas foram certamente terminadas posteriormente aos primeiros

registos da cena e que a versão final de cada uma decorre de escolhas das suas autoras não necessariamente coincidentes com a "realidade" representada.

Essa "realidade" corresponde provavelmente a um de muitos momentos no final do dia, como indiciam as portadas fechadas, de uma última oportunidade de divertimento para as crianças, antes da hora de deitar, aproveitada pela jovem mais velha para continuar a tarefa de bordar uma almofada.

Na pintura de Sofia, a deslocação para a esquerda da tela do grupo em volta da mesa, contribui para uma ligeira desestabilização da composição que reforça a urgência em captar o momento e a expectativa de tudo poder mudar no momento seguinte. Mas é sobretudo nos detalhes de composição e de representação que a artista cunha a sua autoria conseguindo o equilíbrio dinâmico que caracteriza esta pintura.

As diagonais subtis desta composição, sugerem transitoriedade enquanto o cuidado na pintura de pequenos pormenores induz a suspensão do tempo necessário para os podermos apreciar. A pintura de Sofia de Sousa organiza-se em duas metades definidas por um eixo em diagonal que distingue as atividades das duas crianças da ocupação da jovem mais velha.

Essa orientação é reforçada, numa das partes, pela localização relativa das duas crianças, e o tempo suspende-se no gesto da menina de branco que agarra o braço da criança de vermelho enquanto o olhar apenas percetível desta sugere a atenção com que ouve a que parece ser mais velha. A posição da sombrinha, que poderá, facilmente, deslizar para o chão (e que não existe na versão de Aurélia), reforça, com o que poderá ser também um toque de humor, a sensação da transitoriedade do instante.

Mas demoremo-nos na outra parte que, mais discretamente, orienta o olhar da posição do pé calçado de vermelho, apoiado no banquinho, para as linhas de bordar, também vermelhas, pousadas na mesa. Reparemos no bordado em curso de uma almofada como indica a forma quadrangular do tecido sublinhada pela bainha aberta, no azul subtil da linha que cai da agulha que, finalmente, se materializa plenamente na leiteira colocada no extremo esquerdo da mesa.

A leiteira azul foi deslocada para a borda da mesa sem razão lógica aparente (na pintura de Aurélia faz parte de um conjunto de peças associadas a merenda). A razão não terá que ver com fidelidade na representação mas com efeito pictórico – Sofia demora-se na aplicação do espesso azul no apontamento do bico, no pequeno reflexo branco de luz no bojo conseguido com duas curtas pinceladas cujo rasto não disfarça.



FIG 16 – "Interior-rapariga a fazer renda de bilros", óleo sobre tela, 40,5x32,4 cm, ass. S. Martins, c. 1916 (data por referência à pintura representando a mesma jovem, datada de 1916.) Coleção particular.

Identificada como "Rapariga a fazer renda de bilros", será datada de cerca de 1916, ano em que a mesma prima Branca Natália[9] é representada a ler na pintura datada desse ano, reproduzida na revista Ilustração Moderna de 3/6/1926. A representação, que é simultaneamente um gesto de carinho para com a jovem que faz parte do núcleo familiar, mostra-a sentada, de perfil, atenta ao seu trabalho. Na composição e uso das cores, mais uma vez emerge a pintora que une os diversos planos – janela e cortina, figura, cadeira à esquerda, com branco e vermelho assertivos. A cortina branca, merecendo mais atenção do que o próprio vestido da protagonista, da mesma cor, ganha autonomia devido ao detalhe com que é representada. As dobras caindo, descuidadamente, sobre o peitoril, resguardam do exterior mas deixam atravessar a luz, as riscas vermelhas paralelas dão-lhe consistência e sublinham a sua materialidade. Materialidade de textura distinta da colcha que cobre o canapé onde a jovem se senta, com barras do mesmo vermelho alternadas num padrão de azuis e brancos e que atravessa discretamente toda a composição, animando a parte inferior da cena.

As qualidades de ilustradora de Sofia Martins de Souza, comprovadas em iniciativas editorias anteriores já referidas, evidenciam-se, em 1919, na publicação da obra de António Patrício, "Dinis e Isabel", ilustrada exclusivamente com desenhos de Sofia de Sousa, proeminentemente creditada na página de rosto do livro. Vinhetas que pontuam as várias cenas da narrativa, acertam-se com o tom simultaneamente lírico e dramático do texto para um resultado visual eficaz da bela e cuidada publicação.

9 Agradeço a José Augusto Ribeiro Graça, a identificação de Branca Natália, em ambas as pinturas.

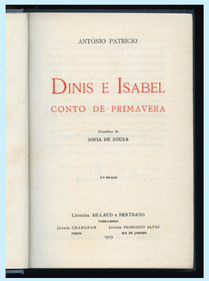


FIG 17 – Página de rosto de *Dinis e Isabel: Conto de Primavera* de António Patrício, Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1919.



FIG 17a – Ilustração de Sofia Martins de Souza para *Dinis e Isabel* de Antonio Patrício.

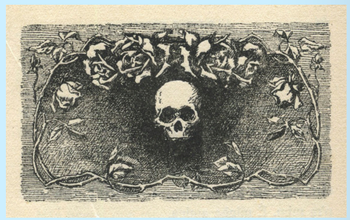


FIG 17b – Ilustração de Sofia Martins de Souza para *Dinis e Isabel* de Antonio Patrício.

IV

Após um hiato de alguns anos, depois da morte de Aurélia, em 1922, Sofia retoma a participação em exposições nomeadamente na Sociedade Nacional de Belas Artes em 1929, mas também, desde 1930, em exposições promovidas pela Sociedade de Belas Artes do Porto, a mesma de que se retirara Aurélia, em 1921, como é sabido, e por outras entidades.

No catálogo da exposição da SNBA encontram-se listadas, além de "Interior" pertencente a colecionador particular, mais quatro títulos "Quinta da China", "Margens do Douro", "Areinho" e "Cerejas". São títulos demasiado abrangentes e muito usados quer por Sofia, quer por Aurélia, não se podendo, neste momento, saber quais as obras concretas que foram expostas. Acresce que a presença numa exposição, não constitui indicação da data de produção, mas apenas de uma escolha entre as obras disponíveis num determinado momento, eventualmente de acordo com a natureza da exposição, o local, ou o pedido dos organizadores. Neste cenário de cautela na identificação do que Sofia de Sousa terá feito, durante os anos de ausência do espaço público e o reaparecimento na exposição da SNBA, sabemos que não deixou de pintar como se verifica, por exemplo, pela aguarela representando um jarro com flores, assinada e datada 29 IV 1924.



FIG 18 – "Jarro com flores", óleo sobre tela, dim. não disponíveis, ass. S. Martins, dat. 29/IV/1924. Coleção particular.

Na década de 30, Sofia continua a trabalhar os temas que lhe são familiares como se verifica pelas entradas de catálogo de várias exposições em que participa e as obras conhecidas, muitas delas datadas ao dia: algumas paisagens e interiores, flores e naturezas mortas. A paleta das pinturas a óleo aviva-se significativamente, tornando-se ainda mais evidente o gosto da pintora pelos diálogos compositivos estabelecidos através das cores, ousadamente vivas.



FIG 19 – "Interior - jovem lendo", óleo sobre tela, 40 x 32,5cm, ass. S. Martins, dat. 10/V/1933. Obra não localizada.

As técnicas preferenciais parecem, contudo, ter passado a ser a aguarela e o pastel, talvez de utilização mais simples e perfeitamente adequadas ao efeito luminoso pretendido revelador de alegria ou talvez apenas da liberdade que a maturidade e a longa carreira estabelecida permitem.



FIG 20 – "Vaso com Flores", aguarela sobre papel, 33 x 23,5 cm, ass. S. Martins, dat. 17/V/1930. Inv. nº CMM/4913.

Nesta década, quando Sofia Martins de Souza avança nos seus 60 anos de idade, destacam-se, pelo seu número, as representações de costumes que são, na verdade, retratos.



FIG 21 – Retrato de menina com trança, pastel sobre papel, dim. não disponíveis, ass. S. Martins, Datado: 10/VI/1930. Coleção Fátima Almeida Brito.



FIG 22 – "Rapariga da Vila da Feira", pastel sobre papel, 39 x 30,2 cm, ass. S. Martins, dat. 1/VII/1930, Inv. no. 551 Pin MNSR.



FIG 23 – "Retrato", pastel sobre papel, 40,5 x 30 cm, ass: S. Martins, Datado: 9/V/1932, CMP / MdP – Inv. no. CMMOS.1978.34.0006.

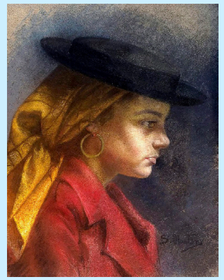


FIG 24 – "Rapariga de Avintes", pastel sobre papel, 39,9 x 31,1 cm, ass: S. Martins, c.1934 (por aproximação à Exposição dos Artistas Portugueses, em 1935) Inv. nº 152 Pin Depósito da Câmara Municipal do Porto no MNSR.



FIG 25 – "Retrato", sanguínea a e carvão sobre papel, ass: S. Martins, 33,3 x 25 cm, 30/7/1936, CMP / MdP – CMOS Inv. no.1978.33.0004, de 1936.

Na presença continuada da mesma jovem em retratos datados entre 1930 e 1936, constatamos a habitual empatia da pintora com as protagonistas das suas obras e, o reconhecimento, quase homenagem, a quem, como bem sabe a artista, é parte central e indispensável do trabalho de uma pintora – a sua modelo[10].



FIG 26 – Reprodução de catálogo *O meu modelo* Ass: S. Martins, Datado: 11/I/1935. Obra não localizada.

10 Não tendo sido localizada a obra em causa, recorro à reprodução no catálogo da Exposição de Arte Popular, Artes Plásticas, Ferros Artísticos, Escultura e Marcenaria Artística de Coimbra. Coimbra, Festas da Cidade, Julho 1938. Jácome-Porto.

AGRADECIMENTOS:

Anabela Carvalho
Valdívia Tolentino
José Augusto Ribeiro Graça
Mário Bismarck
Isabel Barroso
Luís Nunes

Aurélia de Souza · Breve incursão pela ilustração científica. As ilustrações para a revista *Portugalia*

Rita Gaspar
(Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto)
Isabel Maria Fernandes
(Museu de Alberto Sampaio/Museus e Monumentos de Portugal E. P. E)

Aurélia de Souza · Breve incursão pela ilustração científica. As ilustrações para a revista *Portugalia*

Rita Gaspar
(Museu de História Natural e da Ciência da Universidade do Porto)
Isabel Maria Fernandes
(Museu de Alberto Sampaio/Museus e Monumentos de Portugal E. P. E)

Portugalia

A revista *Portugalia: materiais para o estudo do povo português*, nasce em 1899, como revista trimestral, sendo o seu diretor Ricardo Severo (1869–1940), o redator em chefe Rocha Peixoto (1866–1909) e o secretário Artur da Fonseca Cardoso (1865–1912).[1] Foram publicados dois tomos, cada um contendo quatro fascículos. O primeiro tomo foi publicado entre 1899 e 1903 e o segundo entre 1905 e 1908.

A revista *Portugalia* sucede à *Revista de Ciências Naturais e Sociais: órgão dos trabalhadores da Sociedade Carlos Ribeiro*, publicada trimestralmente entre 1890 e 1898, sendo seus diretores Wenceslau de Lima, Ricardo Severo e Rocha Peixoto. Muitos dos autores que escreviam na *Revista de Ciências Naturais e Sociais* passam, quando esta é extinta, a publicar os seus textos na *Portugalia*.

No prospeto que divulga a revista *Portugalia*, Ricardo Severo afirma que a revista:

> "[Será] desde o primeiro tomo um Arquivo Nacional de materiais para o estudo do povo português, monografias do inquérito a toda uma coletividade desde as suas origens, considerando o indivíduo, as raças, os povos, na sua natureza íntima e modos de ser, usanças, civilizações, história... (...) Estudar-se-á o povo português, medindo-o, classificando-o em séries e gráficos, separando-o em grupos de determinado aspeto étnico; recolher-se-ão todas as manifestações da vida popular, de hoje e do passado, especializando as formas e caracteres que naturalmente representam o tipo físico, moral, intelectual do homem e das povoações que ocupam os

1 A partir do tomo II, passam a ser dois os secretários: Artur Fonseca Cardoso e José Fortes.

nossos vales e serranias. São postas de lado as manifestações eruditas das ciências, artes, letras e indústrias, embora nelas se pressintam tonalidades da alma popular." (Severo, 1898)

Os dois tomos da *Portugalia* distribuem-se por cerca de 1800 páginas, sendo, desde o primeiro número, profusamente ilustrados com desenhos e fotografias, num total de 1129 "gravuras". É um número muito elevado de ilustrações, o que bem demonstra o valor atribuído por estes investigadores à fotografia e ao desenho.

Se atentarmos no índice dos dois tomos, constatamos que há o cuidado de divulgar quer o nome dos autores dos textos, quer os nomes dos autores das fotografias e dos desenhos. De facto, procura-se, por um lado, estudar os assuntos, mas há também um enorme cuidado em ilustrar os textos com fotografias e desenhos e de informar quem os fez.

Rocha Peixoto, um dos diretores e dinamizadores da revista, além de ser autor de diversas fotografias e de alguns desenhos, procura também incentivar o contributo de diferentes "colaboradores artísticos".[2] Disso nos dá testemunho José Pinho, que não colabora no primeiro tomo da *Portugalia*, mas marca presença no segundo. Informa-nos este que Rocha Peixoto lhe deu a conhecer as "suas excursões científicas", a revista *Portugalia* e as "interessantes fotografias e desenhos de assuntos etnográficos".

José Pinho narra a primeira visita a casa de Rocha Peixoto, em Matosinhos:

> "E numa pequena e modesta sala do rés do chão, sala ao depois tão minha conhecida por frequentada, onde tinha os seus livros e onde recebia, lá estivemos a conversar por espaço quase de três horas, mostrando-me ele as suas pastas repletas de desenhos e o seu opulento e magistral trabalho de inquérito, esforçando-se ao mesmo tempo por fazer despertar em mim o amor pela etnografia, ciência que era a sua única e verdadeira paixão, e para o que, desde logo, me concedeu a subida honra de aceitar o mesquinho concurso do meu lápis. Daqui datam, as nossas íntimas relações, e destas a amizade puramente verdadeira que sempre nos uniu." (Pinho, 1966 [1906]: 71–72).

Ao compulsarmos a revista *Portugalia* apercebemo-nos que, de facto, desde o início, nela participam diversos "colaboradores artísticos", alguns dos quais fizeram a sua formação na Academia Portuense de Belas-Artes, tais como: Abel Cardoso, Acácio Lino, Aurélia de Souza, Álvaro Costa,[3] António da Silva Filipe, Clotilde da Rocha Peixoto, Artur da Cruz,[4] Igo de Pinho,[5] Sousa Pinto[6] e Sofia Martins de Souza.

Os alunos da Academia Portuense de Belas-Artes e os da Academia Politécnica do Porto frequentavam, à época, espaços comuns, numa cidade ainda com escala humana.

2 A designação "colaboradores artísticos" é a utilizada no índice da revista, "Lista dos colaboradores artísticos" (Lista, 1903: 879).

3 Julgamos tratar-se de Álvaro Barbosa Pinho e Costa que frequentou a Academia Portuense de Belas-Artes.

4 Trata-se de Gonçalo Artur da Cruz que frequentou a Academia Portuense de Belas-Artes e viveu e trabalhou na Póvoa de Varzim.

5 Trata-se do pintor Inácio Rodrigues de Pinho (1872–1936), o qual frequentou a Academia Portuense de Belas-Artes. Veja-se https://gisaweb.cm-porto.pt/names/23950/. Sobre Igo de Pinho leia-se Guimarães, 1953.

6 Julgamos tratar-se de um dos irmãos Sousa Pinto, ou Alberto Carlos ou José Júlio, ambos alunos da Academia Portuense de Belas-Artes.

Não é, pois, de estranhar que uns e outros se cruzassem em projetos conjuntos e que uma revista de cariz científico como a *Portugalia*, onde desde o primeiro momento tanto se valoriza quer o rigor científico dos textos quer a qualidade das ilustrações, tenha sabido recorrer à fotografia e ao desenho para ilustrar, com elevada qualidade gráfica, os conteúdos apresentados.

Três mulheres ilustram o artigo "As olarias de Prado"

Em 1899, Rocha Peixoto publica na *Portugalia* o seu artigo "As olarias de Prado" (Peixoto, 1900). Trata-se de um texto de fundo, sistemático e rigoroso, sobre as olarias de Prado, uma área onde desde há muitos séculos existe produção cerâmica. O concelho de Prado foi extinto em 1855, integrando atualmente as suas freguesias os concelhos de Barcelos, Vila Verde e Braga (Fernandes, 2012: 41–47). Hoje, o fabrico cerâmico encontra-se localizado no concelho de Barcelos.

Rocha Peixoto é o primeiro a estudar estas olarias e os seus produtos, ilustrando profusamente o texto com duas fotografias da sua autoria — Fig. 1 e 2 — e 92 desenhos. Estas são das imagens mais antigas (fotografias e desenhos) que conhecemos sobre a produção cerâmica de Prado.[7]

Os desenhos com os quais Rocha Peixoto ilustra o texto são da autoria da sua sobrinha Clotilde da Rocha Peixoto e das irmãs Aurélia e Sofia Martins de Souza, sendo as três, à época, tal como já atrás referimos, alunas da Academia Portuense de Belas-Artes.

Desconhecemos o porquê da escolha destas três mulheres para ilustrar o artigo de Rocha Peixoto. É fácil deduzir que a escolha de Clotilde se deverá a razões familiares, dado esta ser sua sobrinha e frequentar a Academia Portuense de Belas-Artes, mas desconhecemos o motivo da escolha de Aurélia e de Sofia Martins de Souza. Por serem amigas da família Peixoto? Por serem amigas de Clotilde e com ela frequentarem a Academia? Desconhecemos...

Sabemos, é certo, que a revista *Portugalia* é profusamente ilustrada, tal como atrás já referimos, por "ilustradores" que, alguns dos quais, frequentaram a Academia Portuense de Belas-Artes. Houve, pois, uma preocupação constante em trabalhar com um escol qualificado de "ilustradores", sendo disso exemplo o artigo de Rocha Peixoto sobre "As olarias de Prado".

Clotilde é uma "ilustradora" com presença constante ao longo dos dois tomos da revista, em artigos da autoria de seu tio, Rocha Peixoto, e do seu familiar Manuel Monteiro. Segundo outro sobrinho de Rocha Peixoto este "era um mago a descobrir aptidões", "arregimentando" as mulheres da família na colaboração das suas

7 Relativamente ao figurado de Prado são também conhecidos três desenhos que ilustram o livro de Henry N. Shore, executados em 1898 (Shore, 1899: 206–210).

publicações. Se a sobrinha Clotilde ilustrava, a sua irmã Augusta ajustava, recortava e montava desenhos, figuras e fotografias (Peixoto, 1966).

Também Sofia Martins de Souza colabora no tomo I, no texto de "As olarias de Prado", voltando a marcar presença, e com uma quantidade muito significativa de desenhos, no tomo II, em 1907, quer nos artigos de António Santos Rocha (Rocha, 1907), quer, de novo, num artigo de Rocha Peixoto (Peixoto, 1907a).

A única que só colabora num único artigo, "As olarias de Prado", nada mais publicando na revista *Portugalia*, é Aurélia de Souza.

A relação de Rocha Peixoto com as irmãs Aurélia e Sofia Martins de Souza fica inclusive comprovada pela correspondência trocada, da qual apenas temos uma pequena fração. Estas cartas,[8] assinadas por Rocha Peixoto, foram identificadas pela Doutora Ana Paula Machado, do Museu Nacional Soares dos Reis, a quem muito agradecemos, são reproduzidas neste catálogo e a transcrição desta correspondência surge no apêndice deste texto.

Correspondem a dois momentos bem distintos da colaboração das irmãs Souza com a revista *Portugalia*. A primeira carta, de dezembro de 1899, poderá ser dirigida a Aurélia. Salienta-se aqui que, sem acesso às respostas, é difícil atribuir a qual das irmãs seria dirigida esta carta. Aurélia e Sofia partilharam morada e é natural que esta documentação tenha sido reunida num só bloco após a sua morte. No entanto, esta carta é bastante distinta das restantes, também tendo em conta que é a única (deste conjunto) que foi escrita antes da viagem para Paris das duas pintoras. Escrita com grande deferência, Rocha Peixoto agradece uma oferta e tece elogios ao talento da pintora.

Já as cartas de 1907 e 1908 remetem para a colaboração de Sofia Martins de Souza com a revista *Portugalia*, após o regresso das irmãs da sua incursão pela Europa. Além da sua participação no tomo I (antes de 1900), Sofia Martins de Souza participa na ilustração de mais três artigos no tomo II: dois de autoria de António Santos Rocha e um de Rocha Peixoto.

Neste pequeno conjunto de correspondência (quatro cartas endereçadas por Rocha Peixoto, cujas respostas não foi possível localizar, infelizmente) estabelecem-se os contactos para a contratação de mais trabalhos de ilustração.

Na carta de 8 de novembro de 1907, Rocha Peixoto chega mesmo a referir um trabalho anterior ("de cacos antigos") que parece remeter para as 14 estampas que ilustram o artigo de Rocha Santos "Estações pré-romanas da Idade do Ferro nas vizinhanças da Figueira – Parte 1. Santa Olaia". Nestas estampas, Sofia ilustra inúmeros objetos arqueológicos (num total de 317) incluindo fragmentos e recipientes cerâmicos e os principais objetos de metal. A última estampa, com recipientes cerâmicos decorados, foi ilustrada a cor, uma exceção na revista. Nessa carta, Rocha Peixoto encomenda a ilustração de objetos de "arte popular". Sem mais pormenores, podemos apenas indicar que se tratou de um trabalho com Joaquim de Vasconcelos (referido nas cartas de 25 de novembro de 1907 e de 13 e 24 de março de 1908) sobre as coleções do extinto Museu Industrial do Porto, que seria publicado nos fascículos seguintes da *Portugalia*, mas que não chegou a ver a luz do dia. Tudo indica que esta troca de correspondência foi relativa apenas a um dos episódios de colaboração com a revista.

No entanto, Sofia Martins de Souza chega a colaborar também no artigo de Rocha Peixoto "Os cataventos" (assinado em janeiro de 1907, tomo II, fascículo 4), com 35 ilustrações. Neste artigo, Clotilde da Rocha Peixoto participa também com 11 ilustrações. Situação idêntica acontece no artigo "As olarias de Prado" onde Aurélia de Souza partilha as ilustrações com a sua irmã e com Clotilde. Mais tarde, Sofia participa no artigo de Santos Rocha "Estações pré-romanas da Idade do Ferro nas vizinhanças da Figueira – Parte 2. O Crasto" com 151 ilustrações distribuídas por cinco pranchas. Podemos afirmar que a "carreira" de Sofia Martins de Souza enquanto ilustradora científica foi mais profícua que a circunscrita incursão de Aurélia neste domínio.

As ilustrações de Aurélia de Souza no artigo "As olarias de Prado"

Analisaremos de seguida as ilustrações realizadas por Aurélia de Souza para o artigo de Rocha Peixoto sobre "As olarias de Prado".

Da sua autoria são 76 ilustrações, das 92 que se encontram no texto, sendo que as restantes 16, como acima se refere, são da autoria da sua irmã Sofia Martins de Souza e de Clotilde da Rocha Peixoto.

8 Pertencem a Ana Jordão Felgueiras a quem muito agradecemos a disponibilização desta correspondência.

9 As designações, nas linhas abaixo, são as originais que se encontram no índice do tomo I da revista *Portugalia* (Índice, 1903: 882–883).

10 A designação remete para a ilustração no corpo do artigo sobre "As olarias de Prado", mantendo-se a numeração aí assinalada.

11 A designação remete para a numeração assinalada no índice do tomo I da revista *Portugalia* (Índice, 1903: 882–883).

12 Neste texto, consideramos estas miniaturas de loiça vidrada da autoria de Aurélia de Souza. Temos, no entanto, de referir que se é verdade que o seu nome consta como autora das ilustrações na "Lista dos colaboradores artísticos" (Lista, 1903: 879), o mesmo não sucede no "índice de gravuras intercaladas no texto", no qual a autoria é atribuída a "S. Souza", ou seja, a Sofia Martins de Souza (Índice, 1903: 883).

Tabela 1: Ilustrações de Aurélia de Souza na revista *Portugalia*

Tema[9]	Figuras[10]	Gravuras[11]	Ilustrações que não chegaram até nós
Miniaturas de louça vidrada: formas de olaria popular (Prado)[12]	3 a 19	92 a 108	
Louça preta: exemplares de uso doméstico	32 a 36	121 a 125	Figs. 32, 33, 34, 36
Estatuária zoomórfica de Prado	41 a 48	130 a 137	
Reproduções em barro de acessórios de vestuário	49 a 52	138 a 141	
Estatuária de argila. Iconografia doméstica e rural	53 a 59	142 a 148	
Estatuária de argila. Reprodução de assuntos religiosos, caricaturas e outros	60 a 77	149 a 166	Figs. 61, 71
Esculturas de animais geminados, combinações de animais	78 a 80	167 a 169	
Esculturas de animais imaginários	81 a 83	170 a 172	
Esculturas de grupos com animais e figuras antropomórficas	84 a 86	173 a 175	
Brinquedos de argila. Reproduções de vasilhame e outros utensílios	87 a 88	176 a 177	Figs. 87, 88
Brinquedos de argila. Instrumentos musicais	89 a 93	178 a 182	
Feira da loiça em Arcos de Valdevez	94	183	Fig. 183

É importante referir que as peças originais de olaria e de figurado com que foi ilustrado o artigo "As olarias de Prado" terão sido provavelmente adquiridas por Rocha Peixoto. No entanto, só uma dessas peças chegou até nós e encontra-se em depósito no Museu de Olaria, em Barcelos, tendo integrado originalmente a coleção do Museu Municipal do Porto, de que Rocha Peixoto foi diretor. Infelizmente, é dos poucos casos em que não possuímos a aguarela original de Aurélia de Souza, mas esta foi, de facto, publicada na revista *Portugalia* (Peixoto, 1900: 256, Fig. 71). De referir que esta peça surge nas provas fotográficas da "Olaria de Prado" adquiridas por Rocha Peixoto, provas essas existentes atualmente no arquivo do MHNC-UP e que integraram o processo de publicação (cf. CR n.º 431.43 e 431.44).

O conjunto de ilustrações do artigo "As olarias de Prado", onde se inserem estas realizadas por Aurélia de Souza, terá chegado ao arquivo do MHNC-UP por mão de Bento Carqueja. Esta personalidade da história portuense inicia a sua carreira de docente na Academia Politécnica do Porto em 1898, após uma passagem pela Escola Normal do Porto. Esteve envolvido na fundação da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia (SPAE) em dezembro de 1918, da qual foi vice-presidente. Como presidente, neste grupo de fundadores, surge Freitas Viegas, António Mendes Correia como secretário, José da Rocha Ferreira como tesoureiro e Abel de Lima Salazar como vogal (Matos, 2012). A SPAE tinha uma secção de Etnografia e outra de Pré-História, esta última presidida por José Fortes (Matos, 2012), que tinha sido colaborador da revista *Portugalia* desde o início e secretário no segundo tomo, juntamente com Fonseca Cardoso. É, pois, interessante esta continuidade de colaboradores entre o grupo da revista *Portugalia* e o da SPAE.

De relembrar que Rocha Peixoto faleceu em 1909, vítima de tuberculose, encontrando-se ligado à Academia Politécnica do Porto, onde Bento Carqueja lecionava. A relação pessoal entre ambos pode inclusive ser vislumbrada na dedicatória que Bento Carqueja lhe faz ao oferecer-lhe o seu livro *O capitalismo moderno e as suas origens em Portugal* de 1908 (Gonçalves, 1967), atualmente no acervo da Biblioteca Municipal da Póvoa de Varzim.

Efetivamente, foi Bento Carqueja quem entregou um conjunto considerável de ilustrações da revista *Portugalia* (entre elas as de Aurélia e Sofia Martins de Souza) à SPAE. Este arquivo foi transferido em 1927 para o Instituto de Antropologia da Faculdade de Ciências da Universidade do Porto (Matos, 2012: 67), encontrando-se atualmente integrado no MHNC-UP.

De salientar que, das 76 realizadas, apenas se identificaram 63 ilustrações de Aurélia de Souza (cf. Tabela 1), ainda que algumas se encontrem montadas em suportes de papel ou cartão organizadas em composições de duas ou mais ilustrações, de acordo com a sua função exemplificativa no texto.

O conjunto de aguarelas realizado por Aurélia de Souza tinha como objetivo a ilustração de um artigo científico e, deste modo, apresenta algumas características específicas. A sua realização a preto e branco é um dos pontos importantes, tendo em conta o processo de reprodução de imagens no periódico. De salientar que as figuras de barro originais, da coleção adquirida por Rocha Peixoto, seriam vidradas, apresentando uma coloração acastanhada, esverdeada ou em tons de mel. A indicação para a execução das aguarelas a preto e branco, por oposição à utilização de uma coloração próxima do objeto original, deverá prender-se com a reprodução das ilustrações através da técnica de similigravura (cf. infra). O domínio da sombra e da luz por parte da pintora transborda para estas ilustrações criando uma tridimensionalidade necessária à total compreensão do objeto representado.

Outra questão interessante é a escala utilizada. Regra geral, as ilustrações apresentam uma dimensão reduzida. As ilustrações com maior dimensão correspondem às peças que teriam já uma maior volumetria (se virmos as provas fotográficas da coleção de figurado, também publicadas neste texto, – cf. CR n.º 431.40 a 431.44 – percebemos a dimensão relativa entre as peças ilustradas). Assim sendo, são as figuras a cavalo (*Rei*, *Militar* e *Músico*) bem como o *Viajante*, a *Violoncelista* e o *Galo* as figuras de maior dimensão, com um máximo de 24 cm de altura. Também as figuras com carro de bois e a *Bessada* apresentam uma dimensão um pouco superior, mas com um máximo de 18 cm no eixo horizontal.

A ilustração mais pequena tem apenas 1,3 cm de altura representando um recipiente cerâmico. Estas mais pequenas são apresentadas em composições e a sua excessivamente diminuta dimensão pode estar relacionada com a utilização da fotografia como base (cf. Fig. 3). De qualquer modo, não deixa de ser impressionante a riqueza de detalhes e a expressividade que estas pequenas ilustrações apresentam.

Todas foram recortadas e posteriormente montadas num suporte secundário, de papel ou cartão. De mencionar que o recorte das figuras é aproximado à mancha ilustrada, criando por vezes um limite do suporte mais irregular (Fig. 1). Tal é particularmente visível nas ilustrações do *Galo*, do *Barco*, do *Devoto*, do *Militar a cavalo*, da *Violoncelista*, do *Rei a cavalo* e do *Sáurio montado*.



Fig. 1: ilustrações *Violoncelista das atividades litúrgicas* (esquerda) e *Devoto* (direita), onde é notório o recorte do suporte da ilustração acompanhando a mancha da aguarela. De salientar a presença de um suporte secundário, também ele recortado.

É possível que originalmente várias figuras tivessem sido representadas na mesma folha de papel, havendo a necessidade de recortar cada ilustração para posterior composição e reprodução na revista. É ainda importante referir que as indicações para reprodução se encontram inscritas a aparo no suporte secundário (cf. Tabela 3), ainda que algumas destas inscrições tenham sido cortadas também, provavelmente já durante o processo de produção da similigravura.

Também as tomadas de vista dos objetos ilustrados respondem a necessidades de comunicação científica e poderão ter sido indicadas por Rocha Peixoto, selecionando as perspetivas que permitiam uma melhor compreensão do tema e os pormenores da figura de barro ilustrada.

As peças de barro são maioritariamente (32) representadas pela sua vista lateral, sendo selecionada a vista que dará mais informação ao leitor. Surgem apenas 10 peças em vista frontal, quer por condicionantes da sua volumetria original, quer por necessidade de ilustração de algum detalhe fundamental, como é o caso do *Touro com colar de chocalhos*, do qual era essencial mostrar a ornamentação nos chifres e os referidos chocalhos. Apenas três figuras surgem representadas pela vista de topo: o *Sapo*, a *Toupeira* e a *Cabra-loira*, cuja perspetiva frontal ou mesmo lateral não permitiriam uma boa leitura. Um único objeto surge com dupla perspetiva, ou seja, com as vistas desdobradas, tal como sucede frequentemente na ilustração científica de objetos arqueológicos. É o caso do *Sapo*, onde as perspetivas frontal e de topo se complementam e permitem ao leitor a observação da decoração no dorso do animal. No caso da ilustração do *Barco*, também sentimos essa necessidade enquanto leitores. No entanto, apenas nos é apresentada uma perspetiva, a lateral, dificultando a

leitura do objeto. Apenas uma exceção é feita a estas três perspetivas de representação. A peça *Fabrico do pão* foi representada por Aurélia de Souza numa perspetiva a três quartos, talvez pelo facto de se pretender mostrar o máximo de informação neste objeto, como seja o interior do forno e a expressão do padeiro em simultâneo.



Fig. 2: *Fabrico do pão* é a única ilustração que representa a peça em barro numa perspetiva a três quartos.

Como já referido anteriormente, o artigo é profusamente ilustrado, ainda que nem todos os originais tenham chegado ao arquivo do MHNC-UP. A ordem de apresentação das ilustrações segue a referência das figuras no texto de Rocha Peixoto, organizadas de acordo com as temáticas estabelecidas pelo autor.

Os originais das primeiras ilustrações que surgem publicadas correspondem às miniaturas de "louça vidrada: formas de olaria popular" (Figs. 3 a 19 no artigo de Rocha Peixoto). Estas miniaturas, cuja dimensão varia entre os 3,7 cm e 1,3 cm de altura (cf. CR n.º 431.1 a 431.5), foram individualizadas e organizadas de acordo com as indicações do autor, organização que se mantém na publicação. Mesmo a escala de impressão está bastante próxima do original. As 17 pequenas ilustrações revelam-nos dois importantes fatores: o recurso à fotografia como base da ilustração (assunto desenvolvido no próximo capítulo) e a técnica da artista na resposta às condicionantes impostas pelo artigo.

O primeiro tema referente ao figurado de Barcelos que Rocha Peixoto aborda corresponde à "estatuária zoomórfica" (Figs. 41 a 48 no artigo de Rocha Peixoto). Aqui são apresentados, e ilustrados por Aurélia de Souza, alguns dos animais que

povoavam o quotidiano rural e que foram versados para a produção de olaria figurativa (cf. CR n. 431.6 a 431.9). Alguns destes temas não tiveram continuidade e não se encontram já na segunda metade do século XX. Nestas ilustrações, é possível verificar alguns dos parâmetros da ilustração científica. As peças de cerâmica foram ilustradas recorrendo à perspetiva que forneceria mais informação ao leitor. Aurélia de Souza, talvez segundo indicação de Rocha Peixoto, ilustra as vistas laterais, superior e frontal das peças. Será, aliás, essa a regra para todo o conjunto, sendo selecionada a vista que possibilita a melhor leitura da peça, como veremos. Curioso é o caso da ilustração do *Sapo* (CR n.º 431.7), onde estão representadas duas perspetivas, a frontal e a superior, permitindo observar a decoração no dorso do animal. As vistas superiores foram também as selecionadas para o caso da *Cabra-loira* e da *Toupeira* (CR n.º 431.6), exatamente pelos mesmos motivos. A preocupação preponderante nas ilustrações das peças cerâmicas é a da leitura científica. Aurélia de Souza ilustrou também um belíssimo *Galo de Barcelos* (CR n.º 431.8), este muito anterior ao que se popularizou enquanto símbolo nacional. Outros três animais ilustrados são o *Sardão* (tema ainda hoje produzido pelos barristas de Barcelos), o *Carneiro* e o *Cão* (CR n.º 431.9).

De seguida, Rocha Peixoto apresenta as pequenas peças de barro que representam elementos de vestuário, miniaturas produzidas em Barcelos. São as figuras 49 a 52 do artigo (cf. CR n.º 431.10 e 431.11), com três sapatos desenhados numa perspetiva lateral e uma algibeira, riquíssima em detalhes decorativos. É interessante perceber que a publicação das figuras não respeita a composição dos originais. No arquivo do MHNC-UP é possível observar que as aguarelas, ainda que recortadas individualmente, foram compostas num suporte secundário de papel e organizadas segundo um eixo horizontal. Na publicação de 1900, as ilustrações surgem segundo um eixo vertical, ainda que seguindo a mesma ordem da composição original.

Os temas que remetem para o quotidiano do mundo rural estão identificados no artigo de Rocha Peixoto como "Iconografia doméstica e rural" (Figs. 53 a 59 do artigo). E aqui surge uma exceção à representação nas perspetivas frontal, lateral ou superior às quais Aurélia de Souza estava vinculada neste trabalho. O *Fabrico do pão* (CR n.º 431.12) ilustra a peça original de cerâmica a três quartos. Esta rotação da peça permite uma melhor leitura tanto do padeiro como do interior do forno. As restantes peças que retratam as atividades diárias foram ilustradas através da perspetiva lateral. As ilustrações da *Exaustão da água*, *Fragmentação das lenhas*, *Alimentação dos cevados* e *Lavagem do bragal*, ainda que tivessem sido recortadas individualmente foram, posteriormente, agregadas numa só composição. Curioso é o facto de terem sofrido um rearranjo para a publicação durante a similigravura, sendo apresentadas em separado. A *Exaustão da água* surge, inclusive, numa página distinta e as restantes três ilustrações foram publicadas alinhadas segundo um eixo horizontal, numa dimensão

muito reduzida. Tanto o *Carro de bois com o tocador de viola* (CR n.º 431.14) como a *Bessada* foram ilustradas a uma escala um pouco maior, talvez devido à sua riqueza de detalhes. A ilustração da *Bessada* (CR n.º 431.15) ganha, até, algum destaque na página da publicação sendo favorecida na sua reprodução em detrimento de outras que perdem muita da sua expressão e detalhe.

Rocha Peixoto apresenta, de seguida, os temas religiosos e caricaturais na estatuária de Barcelos. As ilustrações de Aurélia de Souza permitem, mais uma vez, que o leitor consiga visualizar estas figuras temáticas. Apresentadas como "estatuária de argila — reprodução de assuntos religiosos, caricaturas e outros" (Figs. 60 a 77 do artigo de Rocha Peixoto), este conjunto de ilustrações inclui o *Barco* (CR n.º 431.16) já mencionado anteriormente, e a *Bicicleta* (CR n.º 431.21), esta última de uma beleza imensa. Os temas religiosos, ainda que pouco frequentes nesta fase de produção do figurado de Barcelos, são apresentados através do *Devoto* (CR n.º 431.19), do *Andor tradicional* (CR n.º 431.17) e do *Sineiro do campanário rural* (CR n.º 431.29). As figuras caricaturais como o *Engenheiro de estradas* (CR n.º 431.18), a *Madame* (CR n.º 431.20) e o *Casal no leito* (CR n.º 431.27) perdem-se também no tempo, não sendo reproduzidas no século XX. São substituídas por outras figuras caricaturais, ficando estas ilustrações de Aurélia de Souza como registo de temas desaparecidos. Pelo contrário, outras figuras são densamente reproduzidas durante a segunda metade do século XX. É o caso das figuras a cavalo (reis, militares e músicos, CR n.º 431.23, 431.26 e 431.30) e dos músicos (CR n.º 431.18, CR n.º 431.25 e 431.28), integrados em bandas ou representados individualmente). Não nos devemos esquecer que a música tinha um papel social fundamental nas comunidades rurais, estabelecendo ritmos e providenciando descanso. Neste conjunto, inserem-se ainda a ilustração do *Viajante* (CR n.º 431.22) e da *Galadura* (CR n.º 431.24).

Dentro do que Rocha Peixoto definiu como "esculturas de animais geminados, combinações de animais" (Figs. 78 a 80 do artigo) encontramos apenas três ilustrações. Montadas sobre o mesmo suporte secundário, surgem duas composições aviárias (CR n.º 431.31): uma ilustrando uma ave e as suas crias em alimentação e a outra ilustrando uma peça que reúne dois animais num único volume. Uma das ilustrações que melhor explora a existência da sombra é o *Pombal em pinha* (CR n.º 431.32). Esta aguarela ilustra uma peça que não corresponde integralmente à peça registada nas provas fotográficas, uma vez que nesta ilustração não está representada a ave no topo da composição (cf. CR n.º 431.42). O arranjo encontrado para a paginação do artigo coloca estas três ilustrações segundo um eixo vertical, acabando por distorcer a escala das figuras e diminuir em muito a dimensão da ilustração do pombal.

Segue-se um pequeno conjunto do que Rocha Peixoto considerou como "animais imaginários" (Figs. 81 a 83 do artigo), ainda que neste grupo surjam o *Touro com o colar de chocalhos* (CR n.º 431.33) e o *Leão* (CR n.º 431.34). A terceira figura de barro ilustrada corresponde a um animal em posição ereta (CR n.º 431.35). Estas temáticas perduram durante o século XX na produção do figurado de Barcelos, tornando-se, até, em algumas das figuras mais características.

Dentro do grupo de "esculturas de grupos com animais e figuras antropomórficas" (Figs. 84 a 86 do artigo) surgem as ilustrações do *Sáurio montado* (CR n.º 431.36), de um *Bicho a cavalo* (CR n.º 431.37) e de um *Homem montado em ave* (CR n.º 431.38), todas representadas através da vista lateral.

Por fim, surgem os "brinquedos de argila – instrumentos musicais" (Figs. 89 a 93 do artigo de Rocha Peixoto). Estas pequenas ilustrações, cinco no total (CR n.º 431.39CR n.º 431.39), surgem montadas segundo um eixo horizontal, composição que é respeitada na publicação.

A fotografia como auxiliar do desenho

Convém lembrar que as técnicas tipográficas utilizadas à época não permitiam a publicação de fotografias com a qualidade de que hoje dispomos. Por outro lado, na formação académica da altura valorizava-se bastante a prática do desenho nas suas diferentes componentes.

Rocha Peixoto, o grande obreiro da revista *Portugalia*, desde muito novo valoriza o desenho como forma de arquivar o que ia recolhendo nas suas investigações (Nunes; Fernandes, 1998; Fernandes, 2010).

Na Fototeca e na Biblioteca Pública de Braga/Universidade do Minho existem várias fotografias e desenhos do acervo de Rocha Peixoto, que representam peças pertencentes ao espólio do extinto Museu Comercial e Industrial do Porto, fundado em 1883 e dirigido por Joaquim de Vasconcelos (Fernandes, 2012: 11–15). De facto, começou bem cedo o interesse de Rocha Peixoto quer pela olaria, quer pelo recurso à fotografia e ao desenho de peças.

Informa Flávio Gonçalves que "da leitura das monografias escritas por Rocha Peixoto logo se depreende que o seu autor se apoiou sempre na observação direta dos objetos e dos factos", partindo para o trabalho de campo "munido de máquina fotográfica e de cadernos de papel para desenhar" (Gonçalves, 1995: XXXII e XXXVI).

Dê-se ainda nota que das 1129 "gravuras" — fotografias e desenhos — que ilustram a *Portugalia*, 355 delas se encontram em textos produzidos por Rocha Peixoto, em diferentes secções da revista. A saber:

Tabela 2: Distribuição de ilustrações, por secção, em artigos de Rocha Peixoto

Secção	Quantidade de gravuras
Etnografia/Folclore	327
Varia: paletnologia; paletnografia	3
Bibliografia	9
Notícias	9
Os mortos	7
TOTAL	355

Ainda hoje existem alguns dos negativos de vidro usados por Rocha Peixoto para realizar os desenhos que ilustram os seus artigos na *Portugalia*. Por exemplo, na Fototeca do Centro de Documentação Fotográfica do Museu Nogueira da Silva, em Braga, encontram-se negativos de vidro por ele usados para ilustrar o seu artigo "Etnografia Portuguesa: o traje serrano, norte de Portugal" (Peixoto, 1907).

Cotejando-se fotografias e desenhos constata-se que, nuns casos, Rocha Peixoto recorre à fotografia e, noutros, ao desenho feito com base na fotografia. O artigo sobre o traje serrano está ilustrado com 55 figuras, das quais 17 são fotografias da autoria de Rocha Peixoto, tendo chegado até aos nossos dias 14 desses negativos de vidro,[13] sendo que dois deles foram retocados/pintados, de modo a melhor enquadrar a fotografia na publicação.[14] As outras 38 ilustrações são desenhos, a maior parte da autoria de Clotilde da Rocha Peixoto, havendo também alguns executados por José de Pinho. Desses 38 desenhos, 17 representam pessoas trajadas, sendo que ainda subsistem 9 dos negativos usados para executar os desenhos.[15] Este artigo foi publicado em 1907, ou seja, alguns anos depois do artigo sobre "As olarias de Prado" (1900), ilustrado com aguarelas das irmãs Aurélia e Sofia Martins de Souza, mas é bem demonstrativo da metodologia utilizada por Rocha Peixoto nos seus textos — o recurso à fotografia de sua autoria e a desenhos realizados com base em fotografia suas, sendo estes executados por pessoas por si escolhidas.

Parece-nos, pois, poder concluir-se que, em muitos casos, a fotografia serve de base ao desenho, não sendo realizado o desenho à vista das peças, mas sim o desenho com base em fotografia.

Outro exemplo claro da utilização da fotografia como base para a produção das ilustrações surge em Sofia Martins de Souza, no artigo de Santos Rocha (1907),

13 Na Fototeca do Museu Nogueira da Silva/Universidade do Minho existem ainda os negativos de vidro a seguir referidos e que foram usados para ilustrar o artigo "O traje serrano". De seguida, menciona-se o n.º da figura no artigo e, entre parênteses, o n.º do negativo existente na fototeca. A saber: Fig. 2 (neg. n.º 227); Fig. 4 (neg. n.º 203); Fig. 12 (neg. n.º 87); Fig. 13 (neg. n.º 188); Fig. 15 (neg. n.º 130); Fig. 19 (neg. n.º 226); Fig. 20 (neg. n.º 99); Fig. 22 (neg. n.º 220); Fig. 28 (neg. n.º 189); Fig. 29 (neg. n.º 151); Fig. 30 (neg. n.º 201); Fig. 42 (neg. n.º 204); Fig. 43 (neg. n.º 172); Fig. 52 (neg. n.º 293). Nunca será em demasia agradecer ao Museu Nogueira da Silva a gentileza no acesso ao seu arquivo fotográfico.

14 Trata-se das Figs. 20 e 52, que correspondem aos negativos de vidro n.º 99 e 293, do arquivo fotográfico de Rocha Peixoto, existente na Fototeca do Museu Nogueira da Silva/Universidade do Minho.

15 Na Fototeca do Museu Nogueira da Silva/Universidade do Minho existem ainda os negativos de vidro a seguir referidos e que foram usados para a partir deles realizar os desenhos. A seguir menciona-se o n.º da figura (desenho) no artigo "O traje serrano" e, entre parênteses, o n.º do negativo existente na fototeca. A saber: Fig. 8 (neg. n.º 187); Fig. 14 (neg. n.º 213); Fig. 16 (neg. n.º 212); Fig. 18 (neg. n.º 211); Fig. 25 (neg. n.º 214); Fig. 49 (neg. n.º 209); Fig. 50 (neg. n.º 208); Fig. 53 (neg. n.º 114); Fig. 54 (neg. n.º 113).

também publicado na revista *Portugalia*. Como bem exemplifica Carlos Fabião (2021: 113), também aqui existiu recurso ao registo fotográfico para a execução da ilustração. Trata-se de uma mó rotativa em pedra, recolhida em Santa Olaia (Figueira da Foz). A prova fotográfica da referida mó encontra-se no Museu da Figueira da Foz, tendo sido claramente utilizada por Sofia Martins de Souza para a execução da ilustração a aparo e tinta da China. A utilização da fotografia, neste caso, deverá prender-se com a dificuldade de deslocação de um objeto com dimensão e peso consideráveis desde a Figueira da Foz ao Porto e com a dificuldade de manuseamento do objeto pela artista (Fabião, 2021: 113). No entanto, indica que a fotografia serviu de base à litogravura, não fazendo referência ao passo intermédio de produção da ilustração.

A fotografia surge, então, como elemento auxiliar da ilustração no processo de trabalho das irmãs Souza. Especificamente, nas ilustrações realizadas por Aurélia de Souza para o artigo "As olarias de Prado" dois exemplos podem ser referenciados. Existem cinco provas fotográficas (Figs. CR n.º 431.40 a 431.44) com o registo de parte da coleção de figurado de Rocha Peixoto no arquivo do MHNC-UP. Estas provas fotográficas documentam quer as miniaturas de louça quer as figuras de barro vidrado descritas no artigo. Algumas das figuras surgem em distintas posições em diferentes provas fotográficas. Algumas das peças fotografadas não foram, inclusive, ilustradas pela pintora, nem surgem referenciadas no artigo de 1900.

Entre estas cinco provas fotográficas surge o registo das miniaturas de louça que, quando comparado às ilustrações realizadas por Aurélia (cf. Fig. 3) permite verificar a quase total coincidência quer de tomadas de vista dos objetos, quer da incidência de brilhos nos vidrados.

Um outro exemplo interessante é o do *Casal no leito* (cf. Fig. 4). Neste caso, é também notória uma total coincidência da tomada de vista da representação desta figura de barro, quer no registo fotográfico, quer na ilustração a aguarela. A perspetiva do objeto apresentada na ilustração foge um pouco aos cânones indicados em capítulo prévio, não se encontrando a peça em vista frontal, mas sim com uma leve sobrelevação, coincidindo com a fotografia existente.



Fig. 3: Prova fotográfica, montada em cartão, de brinquedos de louça fosca e vidrada (esquerda) e ilustrações a aguarela, montadas em cartão, de algumas das peças fotografadas (direita).



Fig. 4: Pormenor de prova fotográfica, montada em cartão, de *Casal no leito* (esquerda) e ilustração a aguarela, montada em papel, da mesma peça de figurado (direita).

No entanto, é de admitir que a maioria das ilustrações tenha sido realizada na presença da peça de barro. Através da carta de Rocha Peixoto dirigida a Sofia Martins de Souza, de 25 de novembro de 1907 (apresentada em apêndice), fica bem explícito que os ilustradores da revista tinham acesso direto aos objetos a ilustrar. Acreditamos que a utilização de fotografia seria minoritária, dando preferência ao rigor conseguido através da manipulação direta das peças.

Processo de publicação

O tomo I da revista *Portugalia* contou com uma ampla equipa de colaboradores na área artística, de quem salientamos aqui o papel de Aurélia de Souza, que valorizaram

em muito a divulgação científica dos conteúdos. Também a edição das imagens para a publicação foi entregue aos melhores profissionais, que enriqueceram sobejamente a ilustração da revista. A produção de litografias foi entregue a Emílio Biel & C.ª e a Cunha Sousa & Filho, ambas empresas sediadas no Porto. As fotogravuras (onde se incluem as similigravuras) foram entregues a Pires Marinho & C.ª, empresa sediada em Lisboa, e a Marques Abreu & C.ª, sediada na Rua de São Lázaro, n.º 336, no Porto.

Este último, José Antunes Marques de Abreu (1879–1958), estabelece a sua oficina em 1898, após alguns anos de formação como gravador no ateliê de Germano Courrège (na Rua do Almada, no Porto) e no curso de Desenho Elementar na Escola Industrial de Faria Guimarães (Neto, 2019). Na sua oficina realizava similigravura, zincogravura e fotogravura, sendo um dos mais reputados nesta área. Em 1899, torna-se, paralelamente, diretor de fotogravura no jornal *O Primeiro de Janeiro* (Neto, 2019). A sua mestria era sobejamente reconhecida, não sendo de espantar que tenha sido chamado a realizar as fotogravuras para a revista *Portugalia*. É mesmo possível que tenha estado envolvido na reprodução da obra de Aurélia de Souza no artigo de Rocha Peixoto. Aliás, no arquivo dos ateliês Marques Abreu & C.ª, existente no Centro Português de Fotografia, foi identificado um retrato de Rocha Peixoto (cf. Apêndice C de Neto, 2019) o que atesta um relacionamento entre ambos.

Os fascículos eram impressos na tipografia Moderna, na Rua Duque de Loulé, n.º 101 a n.º 107.

Este processo de impressão, a similigravura, generalizou-se no final do século XIX (Sousa, 2020). Também conhecido como *halftone* reproduz a imagem monocromática através da utilização de uma trama que permite a obtenção de meios-tons contínuos, do branco ao negro. Este processo de impressão permite reconstituir de modo muito fiável as gradações de tom da imagem original. Tal processo considerou Rocha Peixoto o ideal para a impressão das ilustrações de Aurélia de Souza na revista *Portugalia*.

Dos 39 suportes secundários com composições e ilustrações individualizadas existentes atualmente no arquivo do MHNC-UP, 24 apresentam ainda inscrições a aparo com indicações para a impressão da figura (cf. Tabela 3). A indicação "Simile-grav." surge como referência à similigravura, associada a referências de escala. Para as ilustrações de miniaturas de olaria produzidas em Barcelos (Fig. 3) a indicação é para que se mantenha na mesma escala que a ilustração original, sendo apenas necessário alinhar com o corpo de texto (Tabela 3, Figs. 8 a 19). No caso das ilustrações de figurado de Barcelos (Tabela 3, figs. 41 a 93) surge sempre a indicação de redução de escala. Algumas terão sido reduzidas a metade da dimensão original e outras mesmo a um terço. Esta redução servia o propósito de integração no corpo do texto quando da composição da página. Estas indicações, surgem por vezes parcialmente cortadas.

16 A numeração das figuras remete para a ilustração no corpo do artigo de Rocha Peixoto, mantendo a numeração aí assinalada.

Tabela 3: Relação das inscrições registadas nas ilustrações, referentes a instruções de impressão.

Fig.[16]	Título/motivo	N.º inventário	Inscrição	Local	Observações
Figs. 3, 4, 5, 6 e 7 (p. 241)	Composição com miniaturas de loiça produzida em Barcelos	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S035	"A-B" [sic]	Frente	
			"Simile-grav. Reduzir de forma que a distância de A a B seja rigorosamente de 13 centímetros, que é a largura do texto. Recortar cada figura de *per si*." [sic]	Verso	
Figs. 8, 9, 10 e 11 (p. 241)	Composição com miniaturas de loiça produzida em Barcelos	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S033	"Simile-grav. – mesmo tamanho. Recortar cada figura." [sic]	Verso	
Figs. 12, 13, 14 e 15 (p. 242)	Composição com miniaturas de loiça produzida em Barcelos	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S034	"Simile-grav. – mesmo tamanho. Recortar cada figura." [sic]	Verso	
Figs. 16 e 17 (p. 242)	Composição com miniaturas de loiça produzida em Barcelos	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S036	"Simile-grav. – mesmo tamanho. Recortar cada figura." [sic]	Verso	
Figs. 18 e 19 (p. 242)	Composição com miniaturas de loiça produzida em Barcelos.	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S037	"Simile-grav. – mesmo tamanho. Recortar cada figura." [sic]	Verso	
Fig. 41 (p. 250) e Fig. 46 (p. 251)	[Composição com] cabra-loira e toupeira	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S031	"(...) zir a 1/2 e Recortar." [sic]	Verso	Instruções encontram-se cortadas.
Figs. 42, 43 (p. 250) e Fig. 44 (p. 251)	[Composição com] sapo e sardão	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S020	"(...) duzir a 1/2 e recortar." [sic]	Verso	Instruções encontram-se cortadas.
Figs. 49 a 51 (p. 252)	Acessórios de vestuário	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S006	"(...) /3 e Recortar a gravura." [sic]	Verso	Instruções encontram-se cortadas.
Fig. 53 (p. 252)	Fabrico do pão	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S029	"(...) /3 e Recortar." [sic]	Verso	Instruções encontram-se cortadas.
Fig. 58 (p. 253)	[Carro de bois com tocador de viola]	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S028	"(...) a 1/2 e Recortar." [sic]	Verso	Instruções encontram-se cortadas.
Fig. 59 (p. 254)	Bessada	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S027	"(...) duzir a 1/2 e Recortar." [sic]	Verso	Instruções encontram-se cortadas.
Fig. 64 (p. 254)	Devoto	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S024	"(...) ir a 1/3 e recortar." [sic]	Verso	Instruções encontram-se cortadas.
Fig. 68 (p. 255)	[Militar a cavalo]	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S017	"(...) 1/3 e Recortar." [sic]	Verso	Instruções encontram-se cortadas.
Fig. 69 (p. 256)	Facto natural [Galadura]	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S021	"(...) eduzir a 1/3 e Recortar." [sic]	Verso	Instruções encontram-se cortadas.
Fig. 73 (p. 257)	Romeiro de chapéu braguês, cavalgando e tangendo viola	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S016	"Reduzir a (...) /3 e recortar." [sic]	Verso	Instruções encontram-se cortadas.
Fig. 74 (p. 257)	Casal que prossegue no leito a estúrdia da tarde	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S015	"(...) duzir a 1/2 e Recortar." [sic]	Verso	Instruções encontram-se cortadas.

Fig.	Título/motivo	N.º inventário	Inscrição	Local	Observações
Fig. 76 (p. 258)	Sineiro do campanário rural	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S013		Verso	Ilegível. Instruções encontram-se cortadas.
Fig. 77 (p. 259)	Rei	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S012	"Reduzir a 1/3 e Recortar." [sic]	Verso	Instruções encontram-se cortadas.
Figs. 78 e 79 (p. 259)	Composições aviárias	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S032	"Reduzir a 1/2 e Recortar." [sic]	Verso	
Fig. 81 (p. 260)	Touro com colar de chocalhos	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S010	"(...) /3 e Recortar." [sic]	Verso	Instruções encontram-se cortadas.
Fig. 82 (p. 260)	Leão	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S000	"(...) /3 e Recortar." [sic]	Verso	Instruções encontram-se cortadas.
Fig. 83 (p. 260)	Animal	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S003	"(...) /3 e Recortar." [sic]	Verso	Instruções encontram-se cortadas.
Fig. 86 (p. 261)	[Homem montado em ave]	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S001	"(...) duzir a 1/2 e Recortar." [sic]	Verso	Instruções encontram-se cortadas.
Figs. 89 a 93 (p. 263)	[Composição com instrumentos musicais]	MHNCUP-FCUP-IA-PORT-S004	"Similegrav. – Reduzir a 1/2 – recortar cada figura." [sic]	Verso	

Como já referido anteriormente, a ilustração dos artigos científicos publicados na revista *Portugalia* era grandemente valorizada pelos seus editores. Foram chamados a colaborar alguns dos maiores artistas, naturais ou residentes na cidade do Porto, como é o caso de Aurélia de Souza, colaboradora em apenas um artigo da autoria de Rocha Peixoto. Desconhecemos se a seleção de Aurélia, a par da sua irmã Sofia, na ilustração deste trabalho específico, terá partido do próprio autor e editor da revista, mas é notório que o mesmo lhe reconheceria todo o mérito artístico, como comprova a carta de 1899 (transcrita em apêndice). Aurélia terá realizado as ilustrações antes da sua viagem para Paris, no mesmo ano da escrita da carta.

Notório é também que Rocha Peixoto, apesar de utilizar a fotografia para registo da coleção, tenha dado preferência à ilustração, controlando a representação das peças em barro e salientando alguns pormenores, sempre numa perspetiva de comunicação científica. A ilustração realizada por Aurélia de Souza foi, efetivamente, condicionada por estes parâmetros. Ainda que tivesse existido todo o cuidado na reprodução destas ilustrações na publicação, recorrendo inclusive à técnica recente da similigravura, e selecionado os melhores executantes, como Marques de Abreu, a publicação não permite observar toda a beleza das ilustrações realizadas pela pintora. A identificação dos originais no arquivo do MHNC-UP e subsequente integração neste catálogo *raisonné* possibilitou uma melhor compreensão deste trabalho lateral de Aurélia, tantas vezes referenciado e até agora apenas conhecido através das reproduções.

BIBLIOGRAFIA:

FABIÃO, 2021
Fabião, Carlos, "Sobre as mais antigas mós circulares rotativas no ocidente da Península Ibérica: os trabalhos de Santos Rocha nos povoados da Idade do Ferro do baixo Mondego (Santa Olaia e Crasto de Tavarede)", in Ana Margarida Ferreira e Raquel Vilaça (coord.), *Santos Rocha, Arqueologia e Territórios da Figueira da Foz*, Figueira da Foz, Município da Figueira da Foz, Coimbra, Universidade de Coimbra, pp. 176–191.

FERNANDES, 2010
Fernandes, Isabel Maria, "Rocha Peixoto: o gosto pela cerâmica e pelos seus artífices", in *Atas do colóquio Rocha Peixoto no centenário da sua morte*, Póvoa de Varzim, Câmara Municipal da Póvoa de Varzim, 2010, pp. 95–135.

FERNANDES, 2012
Fernandes, Isabel Maria, *As mais antigas coleções de olaria portuguesa: norte*, Barcelos, Museu de Olaria, Vila Real, Museu de Arqueologia e Numismática de Vila Real, 2012. ISBN 978-972-9462-89-4.

GONÇALVES, 1967
Gonçalves, Flávio, *Exposição biobibliográfica de Rocha Peixoto* realizada na Póvoa de Varzim de 26 de outubro a 5 de novembro de 1966 (catálogo), in *Póvoa de Varzim Boletim Cultural*, vol. VI, n.º 1, 1967, pp. 75–111.

GONÇALVES, 1995
Gonçalves, Flávio (pref.), in Rocha Peixoto, *Etnografia Portuguesa: obra etnográfica completa*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1995, pp. XV-LVI.

ÍNDICE, 1903
Índice das gravuras intercaladas no texto contidas in *Portugalia*, tomo I, fasc. 4, 1903, pp. 882–886.

LISTA, 1903
Lista dos colaboradores artísticos, in *Portugalia*, tomo I, fasc. 4, 1903, p. 879.

MATOS, 2012
Matos, Patrícia, *Mendes Correia e a Escola de Antropologia do Porto: Contribuição para o estudo das relações entre antropologia, nacionalismo e colonialismo* (de finais do século XIX aos finais da década de 50 do século XX), tese de doutoramento na Universidade de Lisboa – Instituto de Ciências Sociais, 2012.

NETO, 2019
Neto, Marta Sofia Esteves, *Os ateliers Marques Abreu & C.ª no Centro Português de Fotografia: à descoberta de um acervo*, relatório final de estágio para obtenção de grau de mestre em Património, Artes e Turismo cultural, Porto, Politécnico do Porto, 2019.

NUNES; FERNANDES, 1998
Nunes, Henrique Barreto & Fernandes, Isabel Maria, "Coleção de desenhos de peças de olaria encontrados no espólio de Manuel Monteiro", in Olaria: estudos arqueológicos, históricos e etnológicos, n.º 2, Barcelos, Câmara Municipal de Barcelos, Museu de Olaria, 1998, pp. 3–28.

PEIXOTO, 1900
Peixoto, Rocha, *As olarias de Prado*, in *Portugalia*, tomo I, fasc. 2, 25 de agosto de 1900, pp. 227–270.

PEIXOTO, 1907
Peixoto, Rocha, "O traje serrano: norte de Portugal", in *Portugalia*, tomo II, fasc. 3, 16 julho de 1907, pp. 360–389.

PEIXOTO, 1907a
Peixoto, Rocha, "Os cataventos: norte de Portugal", in *Portugalia*, tomo II, fasc. 3, 16 julho de 1907, pp. 439–448.

PEIXOTO, 1966
Peixoto, José Monteiro da Rocha, "Algumas notícias sobre Rocha Peixoto na intimidade", in *Póvoa de Varzim Boletim Cultural*, vol. I, n.º 1, 1967, pp. 121–131.

PINHO, 1966 [1909]
Pinho, José, "Recordação", in *Rocha Peixoto: depoimentos e manuscritos. Seleção e notas de Flávio Gonçalves*, Matosinhos, Câmara Municipal de Matosinhos, 1966, pp. 71–74.

ROCHA, 1907
Rocha, A. Santos, "Estações pré-romanas da Idade do Ferro nas vizinhanças da Figueira da Foz", in *Portugalia*, tomo II, fasc. 3, 1907, pp. 301–339 e *Portugalia*, tomo II, fasc. 4, 1907, pp. 493–516.

SEVERO, 1898
Severo, Ricardo, *Portugalia: materiais para o estudo do Povo Português* (prospeto), s. l, s. n., 1898.

SHORE, 1899
Shore, Henry N., *Three pleasant springs in Portugal*, Londres, Sampson Low, Marston & Company, 1899, pp. 206–210.

SOUSA, 2020
Sousa, Jorge Pedro, "Apontamentos sobre a génese da cobertura gráfica da atualidade em Portugal: da xilogravura ao fotojornalismo (1835–1914)", in Baptista, Carla & Sousa, Jorge Pedro, *Para uma história do jornalismo em Portugal*, Lisboa, Livros ICNOVA – Instituto de Comunicação da Nova, pp. 315–344.

Apêndice I: Correspondência de Rocha Peixoto

1.
1899.12.10
Papel timbrado da revista *Portugalia*

Il.ma e Ex.ma Senhora:[17]

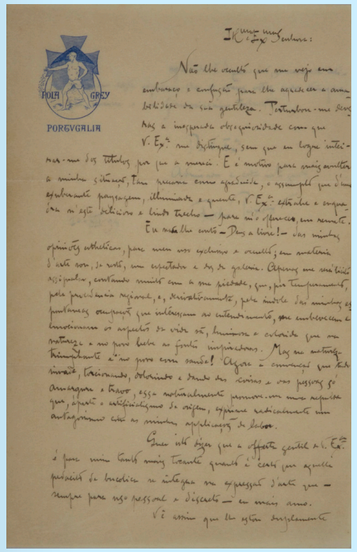
Não lhe oculto que me vejo em embaraço e confusão para lhe agradecer a amabilidade da sua gentileza. Perturbou-me deveras a inesperada obsequiosidade com que V. Ex.ª me distingue, sem que eu logre inteirar-me dos títulos por que a mereci. E é motivo para mais avultar a minha situação, tão precária como agradecida, o assunto que duma exuberante paisagem, iluminada e quente, V. Ex.ª extrai e enquadra neste delicioso e lindo trecho — para mo oferecer, em remate.

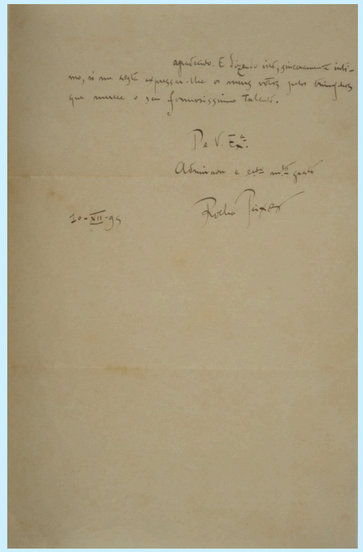
Eu nada lhe conto — Deus a livre! — das minhas opiniões estéticas, para meu uso exclusivo e oculto; em matéria de arte nova, de resto, um espectador e dos da galeria. Apenas me será lícito assinalar, contando muito com a sua piedade, que, por temperamento, pela proveniência regional, e, maioritariamente, pela índole das minhas espontâneas ocupações que interessam ao entendimento, que embevecem e emocionam os aspetos da vida sã, luminosa e colorida que na natureza e no povo bebe as fontes inspiradoras. Mas na natureza triunfante e no povo com saúde! Agora a convenção que tudo invade, torcionando, colorindo e dando das coisas e das pessoas só amargura e travo, essa naturalmente promove-me uma repulsa que, aparte o artificialismo de origem, exprime radicalmente um antagonismo com as minhas aplicações de labor.

Quer isto dizer que a oferta gentil de V. Ex.ª é para mim tanto mais tocante quanto é certa que aquele pedacito de bucólica se integra na expressão d'arte que — sempre para uso pessoal e discreto — eu mais amo.

Vê assim que lhe estou duplamente agradecido. E, dizendo isto, sinceramente íntimo, só me resta expressar-lhe os meus votos pelos triunfos que merece o seu formosíssimo talento.

De V. Ex.ª
Admirador e cr[ia]do m[ui]to grato.
10-XII-[18]99, Rocha Peixoto





17 Para mais fácil leitura, atualizou-se a grafia dos textos.

2.
1907.11.08
Papel timbrado *Bibliotheca Portuensis*

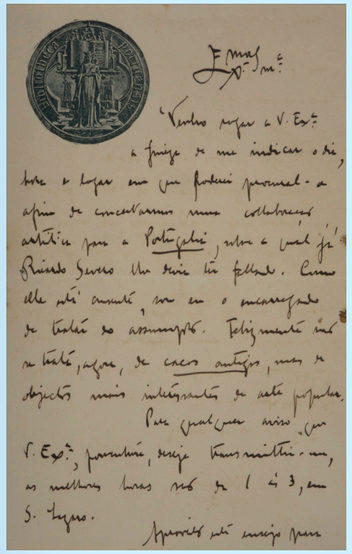
Ex.ma m.a:

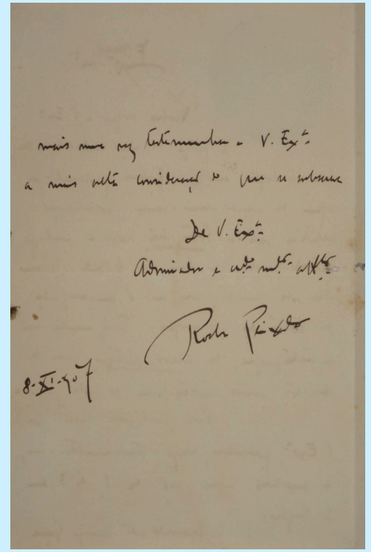
Venho rogar a V. Ex.ª a fineza de me indicar o dia, hora e lugar em que poderei procurá-la afim de concertarmos uma colaboração artística para a *Portugalia*, sobre a qual já Ricardo Severo lhe devia ter falado. Como ele está ausente, sou eu o encarregado de tratar do assunto. Felizmente não se trata, agora, de *cacos antigos*, mas de objetos mais interessantes de arte popular.

Para qualquer aviso que V. Ex.ª, porventura, deseje transmitir-me, as melhores horas são da 1 às 3, em S. Lázaro.

Aproveito este ensejo para mais uma vez testemunhar a V. Ex.ª a mais alta consideração do que se subscreve.

De V. Ex.ª
Admirador e cr[ia]do m[uito] a[ten]to
Rocha Peixoto
8-XI-[1]907





3.
1907.11.25
Papel timbrado da *Bibliotheca Portuensis*

Il.ma e Ex.ma S[enhor]a:

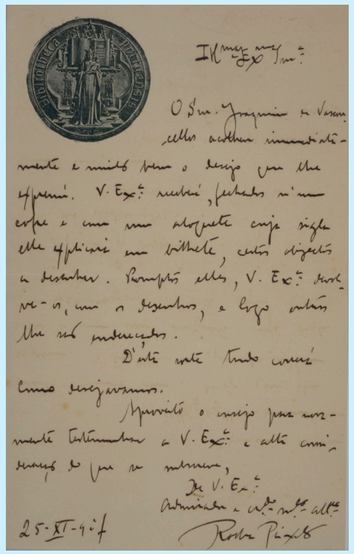
O S[e]n[ho]r. Joaquim de Vasconcelos acolheu imediatamente e muito bem o desejo que lhe exprimi.

V. Ex.ª receberá, fechados num cofre e com um aloquete cuja sigla ele explicará em bilhete, certos objetos a desenhar. Prontos eles, V. Ex.ª devolve-os, com os desenhos, e logo outros lhe são endereçados.

Desta sorte tudo correrá como desejamos.

Aproveito o ensejo para novamente testemunhar a V. Ex.ª a alta consideração do que se subscreve,

De V. Ex.ª,
Admirador e cr[ia]do m[ui]to at[en]to.
25-XI-[1]907, Rocha Peixoto



4.
1908.03.13
Papel timbrado da *Bibliotheca Portuensis*

13.03.[1]908
Il[ustríssi]ma e Ex.ma Senhora:

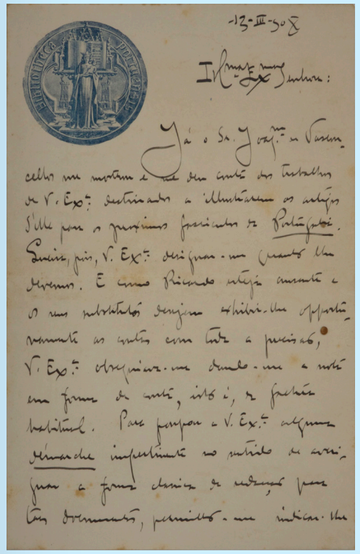
Já o Sr. Joaq[ui]m de Vasconcelos me mostrou e me deu conta dos trabalhos de V. Ex.ª destinados a ilustrarem os artigos dele para os próximos fascículos da *Portugalia*.

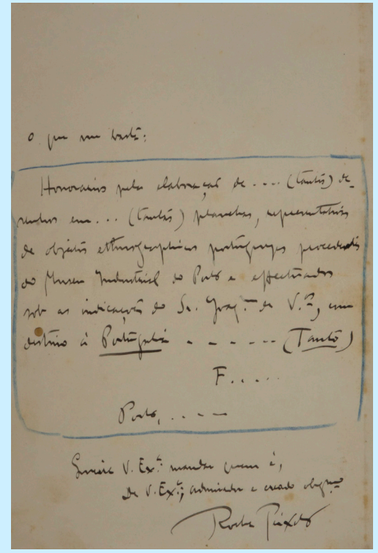
Queira, pois, V.ª Ex.ª designar-me quanto lhe devemos. E como Ricardo esteja ausente e os seus substitutos desejem exibir-lhe oportunamente as contas com toda a precisão, V. Ex.ª obsequiava-me dando-me a nota em forma de cartão, isto é, de fatura habitual. Para poupar a V. Ex.ª alguma *démarche* impertinente no sentido de averiguar a forma _____ de resolução para tais documentos, permito-me indicar-lhe o que me basta:

Honorários pela elaboração de _____ (tantos) desenhos em _____ (tantas) pranchas, representativos de objetos etnográficos portugueses procedentes do Museu Industrial do Porto e efetuados sob as indicações do Sr. Joaquim de Vasconcelos, com destino à *Portugalia* _____ (tanto).

F_____
Porto, _____

_____ V. Ex.ª mandar quem é,
De V.ª Ex.ª, admirador e criado _____
Rocha Peixoto





5.
1908.03.24
Papel timbrado do Museu Municipal do Porto

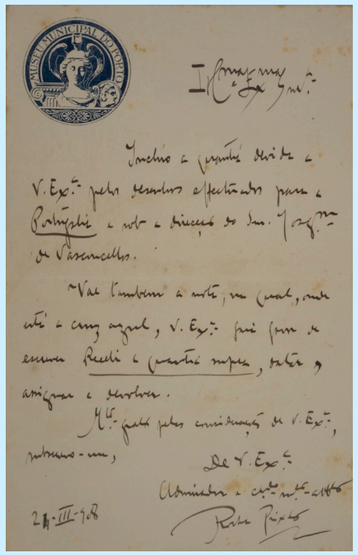
Il.ma e Ex.ma S[e]n[ho]ra:

Incluo a quantia devida a V. Ex.ª pelos desenhos efetuados para a *Portugalia* e sob a direção do Sr. Joaq[uim] de Vasconcelos.

Vai também a nota, na qual, onde está a cruz azul, V. Ex.ª fará favor de escrever "Recebi a quantia supra", datar, assinar e devolver.

M.to grato pelas considerações de V. Ex.ª, subscrevo-me,

De V. Ex.ª, admirador e criado m.to grato,
24-III-[1]908, Rocha Peixoto



O casaco vermelho e outras histórias. Criações contemporâneas derivativas, a partir do *Auto-retrato* de Aurélia de Souza

Helena Barranha

O casaco vermelho e outras histórias. Criações contemporâneas derivativas, a partir do *Auto-retrato* de Aurélia de Souza

Helena Barranha[1]

Introdução: o icónico auto-retrato com casaco vermelho

1 Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa e IHA-NOVA FCSH / IN2PAST. A autora escreve segundo a ortografia anterior ao acordo de 1990.



Fig. 1. Aurélia de Souza, *Auto-retrato* (c. 1900). Museu Nacional Soares dos Reis, Porto.

Ao longo das últimas décadas, a obra de Aurélia de Souza tem merecido uma crescente atenção por parte de historiadores de arte, investigadores, curadores e artistas. O reconhecimento da relevância e da singularidade da sua obra, no contexto da arte moderna portuguesa, tem-se concretizado em diferentes publicações e projectos

curatoriais. Unanimemente considerada como uma obra-prima da viragem entre os séculos XIX e XX, o seu icónico *Auto-retrato [com casaco vermelho]* (c. 1900) teve um decisivo momento de projecção internacional em 2000, ao integrar a exposição *1900: Art at the Crossroads*, co-produzida pela Royal Academy of Arts de Londres e pelo Museu Solomon R. Guggenheim de Nova Iorque. No catálogo da exposição, o *Auto-retrato* de Aurélia é enquadrado num novo sentido de introspecção e autoconsciência que marcou as primeiras décadas do século XX, sendo colocado em paralelo com obras de artistas de referência a nível internacional. De acordo com os curadores:

> "*The intense gaze that is so compelling in the self-portraits of Leduc, Mondrian, Sousa and Stuck (…) often seems fixed on things beyond this world and reflects the visionary quality that, in different ways, characterises the work of each of these artists*" (Rosenblum, Stevens & Dumas, 2020, p. 322).

Diversos autores têm notado como a densidade psicológica desta auto-representação é potenciada por uma tensão entre presença e ausência ou entre uma feminilidade contida e "uma determinação vocativa e masculinizada" (Sardo, 2011, p. 12), reforçadas pelo contraste entre o tom claro do rosto, o fundo negro estático e a energia dinamizadora do casaco vermelho, "como se, num espaço inquietantemente clássico, uma explosão estivesse para ocorrer" (Silva, 2004, p. 40). A intensidade subjectiva é enfatizada pela rigidez geométrica da composição e por um aparente confronto entre uma estética naturalista e um "expressionismo voraz" (Oliveira, 2002, p. 348). Mais do que o olhar introspectivo da pintora, a modernidade deste quadro reside, sobretudo, na expressão dessas polaridades subjectivas e plásticas, que traduzem a natureza essencialmente ambígua e variável das imagens, na sua permanente oscilação entre ser e não-ser (Alloa, 2021, p. 23).

É justamente esse movimento entre princípios opostos ou, dito de outro modo, entre o que existe na imagem e além dela, que abre espaço para múltiplas interpretações. Talvez, por isso mesmo, este auto-retrato suscite tanto interesse, não apenas entre académicos e curadores, mas também entre artistas. Com efeito, no panorama da arte portuguesa contemporânea, encontram-se vários exemplos relevantes de obras derivativas que se apropriam do espaço especulativo sugerido pelo quadro, para criar novas narrativas e possibilidades de investigação.

Neste sentido, o presente texto pretende contribuir para uma visão alargada da esfera de influência do *Auto-Retrato [com casaco vermelho]* de Aurélia de Souza, através da análise de projectos de três artistas consagrados no contexto português: Noé Sendas (n. 1972), Susana Mendes Silva (n. 1972) e Albuquerque Mendes (n. 1953). Procura-se, assim, reflectir acerca do modo como criações derivativas contemporâneas

podem suscitar novas questões e novas perspectivas relacionais sobre a obra de Aurélia de Souza, ao mesmo tempo que configuram trabalhos inéditos, igualmente abertos a leituras críticas e reinterpretativas.[2] Num tempo em que os processos de apropriação artística são, cada vez mais, indissociáveis da cultura digital, na pesquisa realizada para este ensaio e nos contactos estabelecidos em diferentes momentos com cada um dos artistas, procurou-se compreender o processo criativo subjacente, na sua relação com a pintura original e com as respectivas reproduções digitais.

2 Neste âmbito, considera-se que uma obra derivada, ou derivativa, não é apenas um trabalho baseado numa ou em várias obras preexistentes, mas uma reinterpretação suficientemente criativa para que possa ser considerada uma obra inédita, com autoria própria (*Wikimedia Commons*, 2023).

Noé Sendas, *O Coleccionador* (2007)



Fig. 2. Noé Sendas, *Warhol & Sousa, 2007* (da série *O Coleccionador*). Impressão cromogénea Lambda sobre papel mate, montada em Alu-Dibond e moldura em madeira. 75 x 75 x 4,5 cm. Ed. 1 + 1 PA. Colecção de Arte Fundação EDP. Cortesia da Fundação EDP e do artista.

Na série *O Coleccionador* (2007), Noé Sendas explora a ambivalência do auto-retrato, inscrevendo-a numa leitura relacional da história da arte, em que obras de períodos distintos, do Renascimento à segunda metade do século XX, se intersectam e confundem. Apresentada na exposição homónima comissariada por João Pinharanda no Museu da Electricidade, em Lisboa, a série inclui o duplo retrato *Warhol & Sousa*, em que é reconhecível o célebre quadro da pintora, com casaco vermelho. Como pode ler-se no texto da exposição, neste e nos restantes trabalhos que fazem parte do projecto,

> "Noé Sendas simula rasgar imagens (como os *décollagistes* dos anos de 1960 faziam com os cartazes de rua) para assim criar ainda mais imagens e novos significados para os fragmentos resultantes dessas associações cronológica e estilisticamente díspares.
>
> No seu minucioso trabalho de colagem [...] (por recorte, sobreposição, montagem, associação formal, sempre centrado no olhar dos modelos) cria retratos impossíveis, embora reconhecíveis nos seus elementos" (Pinharanda, 2007, p. 1).

Além do excerto de *As Passagens de Paris* (1927–1940), que directamente inspirou este projecto (Amado, 2007, p. 90), o trabalho de Walter Benjamin está transversalmente implícito na investigação teórico-prática que Noé Sendas desenvolve sobre a reprodutibilidade técnica das obras de arte. Em entrevista acerca deste projecto, o artista recorda que a série *O Coleccionador* foi realizada num momento em que o Google começava a ser usado como ferramenta de pesquisa e de trabalho para muitos artistas:

> "O projecto de coleccionar auto-retratos era uma aventura. Cada novo auto-retrato obrigava-me a encontrar o seu par, a repensar toda a colecção. A procurar novos museus, outros artistas. Lembro-me de ter caído na tentação [de usar o Google] e a primeira vez que procurei *artists self-portraits* apareceram 34 imagens. (...) Hoje aparecem milhares. *O Coleccionador* tornou-se anacrónico" (Sendas, 2024).

Embora estas pesquisas *online* tenham feito parte do processo criativo, Noé Sendas raramente usa imagens encontradas na *internet*, optando por criar as suas próprias reproduções digitais. Para tal, fotografa ou digitaliza imagens que encontra em materiais impressos, como postais, livros e catálogos (Barranha, 2019, p. 334). Este método de trabalho denota ainda o facto de, desde o início da sua carreira, o artista se ter dedicado a coleccionar fotografias e objectos *vintage*, que usa como matéria-prima dos seus projectos (Sendas, 2020, p. 34). Nesta série, o papel de coleccionador de imagens alia-se ao seu interesse pelos processos criativos de outros autores e pela construção de duplos ou personagens múltiplas. Assim, a incisão geométrica que separa os retratos de Aurélia e de Warhol sugere um jogo de espelhos, em que se adivinha também a imagem de Noé Sendas e o reflexo do próprio observador. Esta sobreposição lembra a leitura de José Gil que, a propósito dos auto-retratos de Warhol, observa como "o fundo desapareceu, só há imagens à superfície porque só há multiplicidades e movimentos de figuras heterogéneas" (José Gil, 2008, p. 13).

Com efeito, o desdobramento do sujeito em diversas *personae* constituiu um interesse comum aos três artistas — Aurélia, Warhol e Noé Sendas. No caso de Aurélia, "a construção da *persona* pictórica inicia-se sob o signo da estranheza, e remete para um tipo fisionómico anglo-saxónico, tons claros, feições marcadas, alguma dureza matizada de melancolia irónica" (Oliveira, 2002, p. 346). Ao longo dos anos, sucessivas auto-representações traduziram diferentes aspectos da personalidade da pintora e a forma como encenava ou ficcionava a sua própria identidade, como acontece no retrato em que se apresenta como *Santo António* (c. 1902).

A visão do auto-retrato como expressão de múltiplas identidades é ainda mais evidente na obra de Andy Warhol. Antecipando o protagonismo das *selfies* para a dinamização das redes sociais, Warhol produziu várias colecções de auto-retratos em diferentes suportes, incluindo milhares de fotos Polaroid, através das quais documentava o seu quotidiano. Warhol chegou mesmo a justificar a sua obsessão por estes registos instantâneos, afirmando que os mesmos funcionavam como um diário visual que lhe permitia saber onde tinha estado, em cada momento (Blaustein, 2015).

É interessante notar também como a associação entre as imagens de Aurélia de Souza e de Andy Warhol confere uma acrescida visibilidade a alguns aspectos que a literatura sobre a pintora tem destacado, designadamente, no que respeita ao carácter espectral da auto-representação, ao simbolismo da cor vermelha e à desconstrução dos estereótipos de género.

Susana Mendes Silva, *Phantasia* (2007)

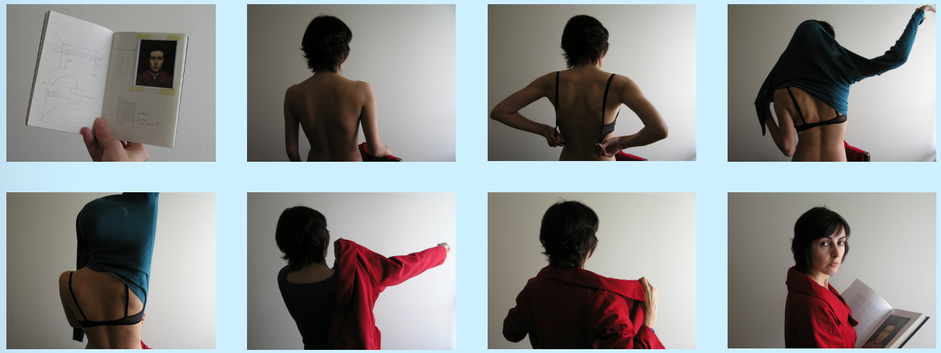


Fig. 3. Susana Mendes Silva, *Phantasia* (2007). Digital C-Print, 113 x 200 cm. Cortesia da artista.

Estes aspectos são igualmente visíveis no projecto *Phantasia* de Susana Mendes Silva, que, curiosamente, data do mesmo ano (2007) que *O Coleccionador* de Noé Sendas. O trabalho foi motivado por um convite da revista *L+arte* e, ainda em 2007, foi apresentado como série fotográfica, tendo recebido o Prémio de Pintura Ariane de Rothschild. Posteriormente, em 2009, integrou a exposição colectiva *Do séc. XVII ao séc. XXI: além do tempo, dentro do Museu*, no Museu Nacional Soares dos Reis, com curadoria de Maria de Fátima Lambert.

Como ponto de partida, Susana Mendes Silva elegeu o facto de, à semelhança de muitos outros artistas da transição entre os séculos XIX e XX, Aurélia de Souza ter recorrido à fotografia no processo de construção da pintura, utilizando-a "como instrumento para chegar à obra final" (Vicente, 2016, p. 20). A primeira imagem da série fotográfica enuncia essa aproximação: colada sobre um caderno, entre esquissos e anotações, uma reprodução do *Auto-retrato* documenta o processo investigativo de Susana Mendes Silva. Um processo em que a artista assumiu plenamente a mediação digital que caracteriza a cultura contemporânea, nunca trabalhando directamente a partir do quadro original, mas sempre através da manipulação de reproduções, associando, assim, a possibilidade de reencenação aos actuais sistemas de reprodutibilidade técnica (Mendes Silva, n. dat.). A fotografia é aqui entendida como um meio para reinterpretar o processo criativo de Aurélia de Souza, que Susana Mendes Silva transpõe para os seus próprios interesses de investigação, nomeadamente, a ideia de "*performance* como encontro íntimo", de um-para-um, aprofundada na sua tese de doutoramento (2011) e em muitas das suas obras.

> "A partir daí comecei a ficcionar sobre esse acto preparatório que, para mim, continha toda uma performatividade latente. Interessava-me também criar um encontro quase impossível entre as duas." (Mendes Silva, 2023a)

Consequentemente, a proposta procura recriar o processo de construção do auto-retrato original, encenando os presumíveis movimentos e gestos que antecederam a execução do quadro (Fazenda, 2008). A pose estática da pintura converte-se, assim, numa sequência dinâmica de instantâneos que interpelam o observador, cúmplice (talvez acidental) do momento em que a artista se veste para posar para o quadro.

No seguimento de anteriores projectos, como *Mind Walls* (2006) e *Polaroid*, *Phantasia* explora o lado fantasmático do auto-retrato, sugerindo um tempo abstracto ou suspenso, marcado pela tensão entre proximidade e distância e pela intermitência entre a presença e a ausência do corpo físico. Por outro lado, a dimensão relacional e performativa desta obra desconstrói algumas das explicações que se encontram na literatura sobre o *Auto-Retrato* de Aurélia, subvertendo a ideia de que a representação é

dominada pela frontalidade, pela simetria e por uma severidade vigorosa, que alguns autores interpretam como traços de masculinidade. Na verdade, do movimento registado nas sucessivas fotografias transparece, acima de tudo, a delicadeza pluridimensional de uma coreografia íntima. A este respeito, Susana Mendes Silva explica que:

> "Eu sempre vi ali uma mulher imensamente bela, com um olhar inteligente e analítico, vestida propositadamente de vermelho (quando poderia ter escolhido tantas outras cores), e que escolheu cuidadosamente a forma como seria vista naquele presente e projectada no futuro — a olhar de frente sem medos nem subterfúgios.
>
> A mim, o que me interessou foi como que tentar reconstruir a performatividade do acto de Aurélia de entrar nessa *persona* que ela escolheu para si enquanto artista." (Mendes Silva, 2023)

A ideia de sequência performativa é acentuada pelo destaque da reprodução fotográfica do quadro de Aurélia, primeiro, sob a forma do já referido recorte, colado no caderno da artista, e, por último, no livro aberto que convida o observador a voltar ao ponto de partida. A dimensão instantânea da imagem dilui-se, assim, num movimento cíclico, mais consentâneo com o desejo da artista de "subverter também a própria definição de obra, que pode ser, acima de tudo, a construção de uma relação afectiva e que se pode prolongar no tempo" (Mendes Silva, 2023b, p. 14).

Albuquerque Mendes, *Passagem* (2016) e *Na inquietude do desejo* (2018)



Fig. 4. Albuquerque Mendes, *Passagem* (2016). *Performance* integrada no programa *Cosmuseologias Vaviáveis*, no Museu Nacional Soares dos Reis. Fotografias de Egídio Santos.

O *Auto-retrato* de Aurélia de Souza tem constituído também um objecto de pesquisa e reinterpretação para Albuquerque Mendes. Em 2016, o artista realizou no Museu Nacional Soares dos Reis a *performance Passagem,* integrada no programa *Cosmuseologias Variáveis*, comissariado por Paulo Mendes, no âmbito do Porto Art Fest. Nesta *performance*, Albuquerque Mendes assume o papel de pintor de cavalete que visita o museu para realizar uma cópia do icónico quadro.

Na tela inicialmente branca, pousada sobre o cavalete, adensam-se as pinceladas negras que definem momentaneamente os contornos de um rosto. A cada traço, o artista confere, através de um espelho, as semelhanças entre o *Auto-retrato* de Aurélia, o seu próprio rosto e a suposta cópia que se empenha em executar. Gradualmente, a tinta preta invade toda a cena, da tela ao rosto do artista e, por fim, ao quadro tido por original. Uma vez que a generalidade dos presentes não sabe (embora possam talvez suspeitar) que a obra classificada como tesouro nacional foi previamente substituída por uma réplica, a acção do artista sobre o quadro provoca emotivas reacções de espanto e indignação (Mendes, 2023).

Ao fazer esta desafiadora intervenção sobre uma das mais emblemáticas peças da colecção do museu, Albuquerque Mendes convoca a participação do público, questionando a consagração dos objectos no espaço museológico. Deste modo, o artista materializa a ideia proposta pelo curador de que o museu deve ser um espaço de permanente interrogação, não só para historiadores de arte, curadores e artistas, mas também para os próprios visitantes (Mendes, 2016).



Fig. 5. Albuquerque Mendes, *Na inquietude do desejo* (2018), Museu Nacional Soares dos Reis. Fotografias de Maria de Fátima Lambert.

Dois anos mais tarde, Albuquerque Mendes desenvolveu um novo projecto baseado na obra de Aurélia de Souza, cujo sugestivo título, *Na inquietude do desejo*, resultou de um trabalho de pesquisa em torno não apenas da pintura, mas também da correspondência da artista. Nesta instalação, apresentada igualmente no Museu Nacional Soares dos Reis no ciclo *Ações Estéticas Quase Instantâneas*, com curadoria de Maria de Fátima Lambert, Albuquerque Mendes utiliza uma segunda réplica do *Auto-retrato* de Aurélia, produzida com a colaboração do museu a partir de uma reprodução digital de alta-resolução impressa sobre tela. Embora as duas réplicas fossem idênticas, para a *performance* de 2016, o artista retocou levemente a impressão digital para acentuar a verosimilhança relativamente ao original, enquanto, para a exposição de 2018, recorreu à cópia como suporte pictórico para criar um enigmático "verso" do *Auto-retrato [com casaco vermelho]*. Nesta nova pintura, Aurélia é representada de costas, numa possível alusão a um jogo de espelhos em que ecoa um outro quadro, *No atelier* (c. 1916), pertencente à colecção do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado.

Estes gestos de apropriação artística, patentes nos dois projectos, denotam o especial interesse de Albuquerque Mendes pelo auto-retrato, um tema recorrente na sua obra. Como observa Maria de Fátima Lambert:

> "A conceção do autorretrato visto de costas é um desafio incontornável, a que Albuquerque Mendes não saberia evadir-se pois que, ao longo de quase quatro décadas de carreira, o artista (...) multiplicou a produção de autorretratos em diferentes contextos, quer na pintura, quer na *performance*. Os seus autorretratos são auto-identitários, transponíveis, ficcionais e portadores, simultaneamente, do maior grau de verdade" (Lambert, 2018, pp. 4–5).

Contudo, a obra *Na inquietude do desejo* não se limita a especular sobre o quadro de Aurélia ou sobre a natureza do auto-retrato enquanto tema. Numa síntese entre pintura, instalação e *happening*, este trabalho abrange o espaço museográfico, cujo estatuto é igualmente posto em causa. Na montagem, as duas pinturas — o quadro original e o seu hipotético tardoz — foram colocadas em faces opostas da mesma parede, sobre um fundo de papel de parede colorido com um padrão axadrezado azul e rosa que tem como elemento modular a silhueta do próprio artista. A tabela, elemento fundamental na montagem expositiva, foi também apropriada pelo autor, que a imprimiu em espelho, para figurar junto ao "verso" do retrato de Aurélia. No tecto, os habituais focos de iluminação passaram a contracenar com uma bola de espelhos, que transporta o visitante para o ambiente de uma discoteca dos anos 1970–1980.

Simultaneamente, o papel de parede e a bola de espelhos remetem-nos, novamente, para o universo *pop* de Andy Warhol e para os seus múltiplos auto-retratos.

Tal como em *Passagem* e em anteriores trabalhos, também aqui a proposta derivativa de Albuquerque Mendes altera a percepção das obras de arte em contexto museológico, reconfigura "o nosso relacionamento com elas, ou o modo como entendemos o permanente dever de reflectir sobre a arte, mesmo sobre obras efémeras e irrepetíveis" (Pinto, 2021).

Conclusão

> "Mais uma vez, o que vem aí? Haverá rostos, sim, haverá corpos, haverá movimento e forças múltiplas. Mas 'retratos', sustentados por uma velha metafísica do Eu, único e idêntico a si mesmo, à volta do qual girava um Mundo estável, orgânico e finalizado... isso, parece-me que realmente acabou." (José Gil, 2008, p. 17)

Enquanto tema incontornável na história da arte contemporânea, o auto-retrato tem constituído um campo particularmente fértil em termos criativos, abrangendo não apenas a obra singular, mas também múltiplas reinterpretações e propostas derivativas que gravitam em torno da mesma. Embora as práticas de apropriação artística não sejam novas, a sua relevância na arte contemporânea tem sido reforçada pelo rápido desenvolvimento das tecnologias digitais, que tem proporcionado uma crescente facilidade de acesso a colecções e arquivos de museus. Paralelamente ao seu impacto na componente investigativa, as ferramentas e os processos digitais configuram, frequentemente, a própria produção artística.

Além de constituir um meio para a concretização de obras derivativas, a digitalização do original permite novas abordagens metodológicas, críticas e relacionais. Como bem demonstram as obras examinadas neste texto, o digital potencia uma apropriação criativa em que a leitura do quadro original pode ser transposta para outras disciplinas artísticas e outros contextos culturais ou estéticos. A pintura converte-se, assim, em colagem, fotografia, instalação ou performance, num movimento pendular em que a força inspiradora da obra inicial acaba, sempre, por reemergir.

Numa época em que, com frequência, a reutilização frívola das imagens prevalece sobre a interpretação crítica ou criativa, importa discutir e aprofundar o conceito de apropriação, nomeadamente através do estudo de projectos artísticos de referência. O auto-retrato configura o campo ideal para esta problematização, na medida em

que nele se sobrepõem múltiplas imagens, evocações e questões identitárias. No caso do *Auto-retrato [com casaco vermelho]*, as diversas propostas derivativas analisadas expandem e enriquecem a galeria de auto-representações produzida por Aurélia de Souza, emprestando-lhe novos rostos e criando novas narrativas ficcionais em que, certamente, a pintora gostaria de se ver reflectida, como num jogo de espelhos com múltiplas possibilidades e sem constrangimentos.

AGRADECIMENTOS:

A autora agradece a
generosa colaboração de:
Albuquerque Mendes
Ana Paula Machado
Egídio Santos
Joana Simões Henriques
Maria de Fátima Lambert
Noé Sendas
Susana Mendes Silva
Raquel Henriques da Silva

REFERÊNCIAS:

Alloa, Emmanuel (trad. Schott, Nils F.), *Looking Through Images. A Phenomenology of Visual Media* (e-book), Columbia University Press, 2021 (versão original em alemão, 2009).

Amado, Miguel, "Noé Sendas – Museu da Eletricidade", in *Artforum*, vol. 46, n.º 2, Outubro de 2007, p. 90.

Barranha, Helena, "Mirrors and variations: from digitised portraits to derivative artworks", in Baldellou, Carlos Foradada & Irala-Hortal, Pilar (coords.), *Re_Visiones sobre Arte, patrimonio y tecnología en la era digital*, IAACC Pablo Serrano, 2019, pp. 333–337.

Barranha, Helena, "Noé Sendas", Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, 2013. Disponível em: https://gulbenkian.pt/cam/artist/noe-sendas/

Blaustein, Michael, "Andy Warhol Instagrammed his life before Instagram existed", in *New York Post*, 19 de Agosto de 2015. Disponível em: https://nypost.com/2015/08/19/andy-warhol-instagrammed-his-life-before-instagram-existed/

Duarte, Adelaide, *Aurélia de Sousa*, QuidNovi, 2010.

Fazenda, Maria do Mar, "Phantasia", in *3.º Prémio de Pintura Ariane de Rothschild, Banque Privée Edmond de Rothschild Europe*, Lisboa, 2008, pp. 22–23.

Gil, José (entrevista conduzida por Bruno Marques), in *Revista de História da Arte*, n.º 5, 2008, pp. 9–17.

Lambert, Maria de Fátima, *Na inquietude do desejo – Aurélia Sousa versus Albuquerque Mendes*, Museu Nacional Soares dos Reis, 2018 (as páginas indicadas correspondem ao manuscrito disponibilizado pela autora, em formato PDF).

Lambert, Maria de Fátima, "Two self-portraits with red coat = Aurélia de Souza + Tarsila do Amaral & Susana Mendes Silva", in *Woman XXI – 2017–2018* (e-book), Fundação Cupertino de Miranda, 2018.

Mendes, Albuquerque (entrevista conduzida por Helena Barranha), 2023 (via videoconferência).

Mendes Silva, Susana (entrevista conduzida por Helena Barranha), 2023a (via e-mail).

Mendes Silva, Susana (entrevista conduzida por Joana Valsassina), in *Tu & Eu* (roteiro da exposição), Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, 2023b, pp. 7–19.

Mendes Silva, Susana, "A performance enquanto encontro íntimo", tese de doutoramento, Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, 2011.

Oliveira, Maria João Lello Ortigão de, "Aurélia de Sousa em contexto: a cultura artística no fim de século", tese de doutoramento (vol. 1), Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2002.

Pinharanda, João, "A impossibilidade do retrato", in *O Coleccionador – Noé Sendas* (desdobrável da exposição), Fundação EDP, 2007.

Pinto, Paula, "Albuquerque Mendes: corpo de performance", in *Artecapital*, 2021. Disponível em: http://www.artecapital.net/musica-103-paula-pinto-albuquerque-mendes-corpo-de-performance

Rosenblum, Robert; Stevens, Maryanne & Dumas, Ann, *1900: Art at the Crossroads*, Royal Academy of the Arts, Londres, 2000.

Sardo, Delfim, *Obras-Primas da Arte Portuguesa. Século XX – Artes Visuais*, Athena, 2022.

Sendas, Noé (2020), "Noé Sendas: The Shape of Things to Come. Jean Wainwright in conversation with Noé Sendas", in Silvério, João (ed.), *Noé Sendas: Vanishing Acts. Photomontage & Assemblage Works, 2009–2019*, Skira, 2020, pp. 26–36.

Sendas, Noé (entrevista conduzida por Helena Barranha), 2024 (via e-mail).

Silva, Raquel Henriques da, *Aurélia de Souza*, Edições Inapa, 2004.

Vicente, Filipa Lowndes, *Aurélia de Sousa – Mulher Artista (1866–1922)*, Lisboa, Tinta-da-China, 2016, pp. 13–32.

Commons: Derivative works, Wikimedia Commons, 2023. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/Commons:Derivative_works#What_about_images_of_copyrighted_characters_in_public_domain_works?

Aurélia de Souza · As Casas

Rui Pinheiro

Aurélia de Souza · As Casas

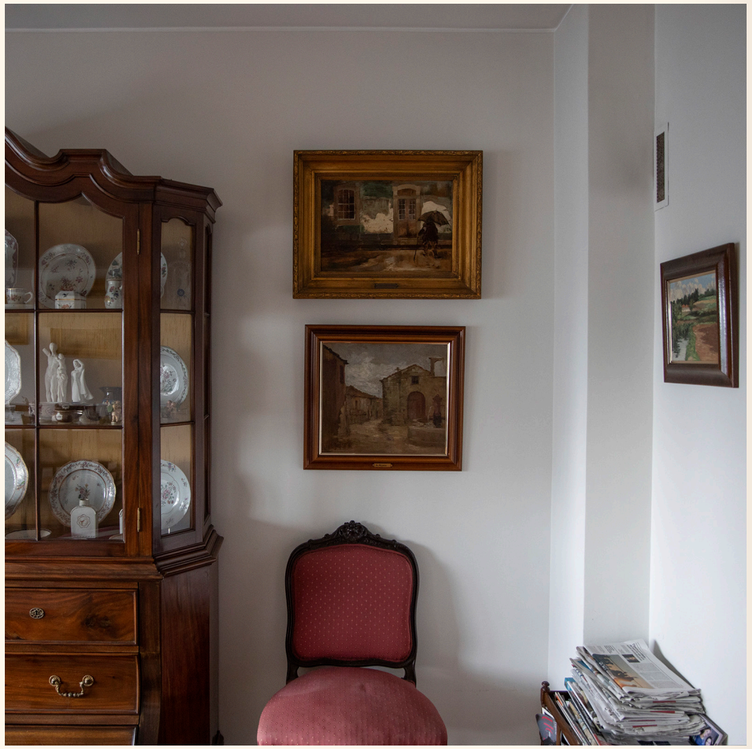
Rui Pinheiro

Em 2020, o Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR) e o Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, em parceria com a Universidade Católica do Porto, a Câmara Municipal de Matosinhos e a Câmara Municipal do Porto, lançaram-se na tarefa de localizar, catalogar e fotografar toda a obra conhecida da pintora Aurélia de Souza.

Feito o apelo para que os proprietários, muitos deles desconhecidos, dessem a conhecer as obras em sua posse, a tarefa veio a revelar-se de dimensão avassaladora. Aurélia surpreendeu-nos com uma produção de volume inesperado, orçado em 472 obras à data do fecho deste catálogo.

Dada a dimensão da obra e o facto de a maioria das pinturas estar na posse de particulares (110 proprietários identificados até à data), o MNSR optou por fazer deslocar a equipa à casa de cada colecionador. Essa circunstância gerou um inesperado e indispensável manancial de informação visual do qual se apresentou testemunho na exposição *Aurélia de Souza. As casas*, patente no MNSR entre 13 de abril e 27 de agosto de 2023.

As fotografias que formam este projeto, resultam de uma pesquisa sobre o tema Espaços Privados, uma das temáticas mais desenvolvida por Aurélia de Souza ao longo da sua carreira artística. Estas obras revelam cenas privadas, em grande parte produzidas na Quinta da China, local onde viveu e trabalhou grande parte da sua vida. As pinturas de interiores intimistas, retratos de cenas do quotidiano doméstico, são temáticas recorrentes do seu trabalho, que se caracteriza por um naturalismo expressivo onde em muitas cenas as suas próprias telas são reproduzidas nas paredes. Este levantamento feito a partir do catálogo da exposição Vida e Segredo visa assinalar elementos significativos de conteúdo, principalmente na relação da artista com os espaços privados e a sua obra passada.







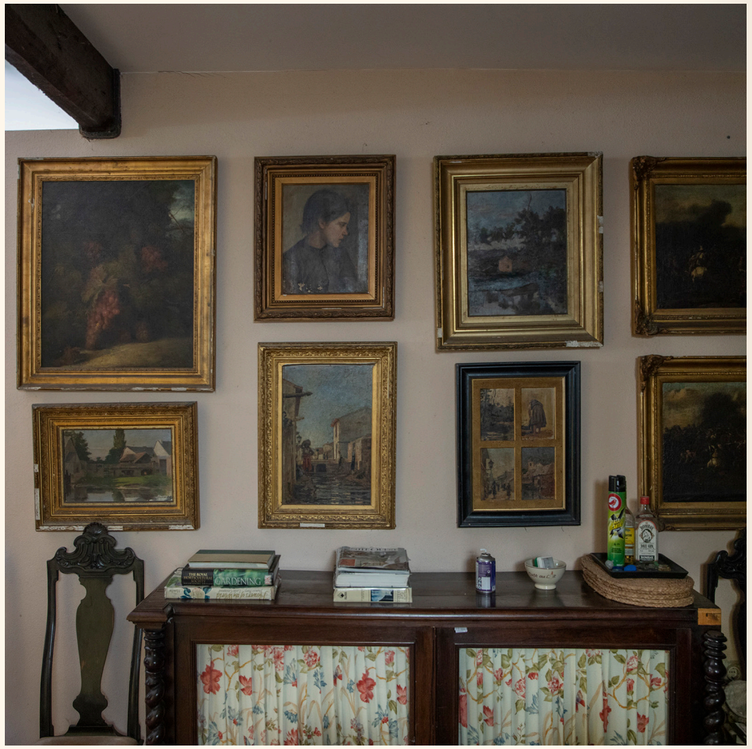















VIAGEM COM O PEQUENO NICOLAU
ATLAS OF THE EARTH















Bibliografia

10ª Exposição d'Arte. (1897, 6 abr.). *A Voz Publica*, *8* (2152), p. 2, col.4

2ª exposição de Bellas-Artes do Instituto Portuense de Estudos e Conferencias. (1901,4 abr.). *A Voz Publica*, *12* (3.389), p. 2, col.2

7ª Exposição annual da Sociedade de Bellas-Artes. (1914, nov.), *O Commercio do Porto*.

A Arte. (1895, 5 dez.). *A Voz Publica*, *6*(1741), p. 2, col.1.

A quinta exposição de Belas-Artes na Galeria da Misericórdia. (1905). *Arte: Archivo de Obras de Arte*, *1*(5).

A sexta exposição de Bellas-Artes na Galeria da Misericórdia. (1906). *Arte: Archivo de Obras de Arte*, *2*(15).

Abreu, M. (1907). *Arte: Archivo de Obras de Arte*. *3* (25–36). Porto: Marques Abreu & Ca.

Abreu, M. (1908). *Arte: Archivo de Obras de Arte*, *4* (48). Porto: Marques Abreu & Ca.

Abreu, M. (1908). *Arte: Archivo de Obras de Arte*. *4* (37). Porto: Marques Abreu & Ca.

Abreu, M. (1910). *Arte: Archivo de Obras de Arte*, *6* (61–72). Porto: Marques Abreu & Ca.

Abreu, M. (1911). *Arte: Archivo de Obras de Arte*, *7* (73–84). Porto: Marques Abreu & Ca.

Abreu, M. (1912). *Arte: Archivo de Obras de Arte*, *8* (85–96). Porto: Marques Abreu & Ca.

Academia de Bellas-Artes. (1897, 26 ago.). *O Commércio do Porto*, *46*(201), p.8

Academia Portuense de Bellas-Artes. (1894). *Catálogo da Exposição dos Trabalhos Escolares dos alumnos da Academia portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no anno de 1893 a 1894*. Typographia de A. J. da Silva Teixeira

Academia Portuense de Bellas-Artes. (1895). *Catálogo da Exposição dos Trabalhos Escolares dos alumnos da Academia portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no anno de 1894 a 1895.*

Academia Portuense de Bellas-Artes. (1896). *Catálogo da Exposição dos Trabalhos Escolares dos alumnos da Academia portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no anno de 1895 a 1896.*

Academia Portuense de Bellas-Artes. (1897). *Catálogo da Exposição dos Trabalhos Escolares dos alumnos da Academia portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no anno de 1896 a 1897.*

Academia Portuense de Bellas-Artes. (1899). *Catálogo da 9ª Exposição dos Trabalhos Escolares dos alumnos da Academia portuense de Bellas-Artes considerados dignos de distinção no anno de 1897 a 1899.*

Aguiar, Maria Cunha Matos Lopes Pinto Leão (2023). *Os Materiais e a técnica De Pintura a óleo Na Obra De Aurélia De Souza e a Sua relação Com a conservação*. [Dissertação de doutoramento], Universidade Catolica Portuguesa].

Almedina, R. (1895). *A Arte: Revista Luso-Estrangeira: orgão do Movimento Intellectivo Internacional*, *1* (11), p. 178–179.

Almedina, R. (1895). A nona exposição no Atheneu Commercial. *A Arte: Revista Luso-Estrangeira: orgão do Movimento Intellectivo Internacional*, *1* (10), p. 164–165.

Almedina, R. (1897). *A Arte: Revista Luso-Estrangeira: orgão do Movimento Intellectivo Internacional*, *1* (13), p. 210–211.

Arte: A 10ª exposição annual da Sociedade de Bellas Artes I. (1921, 5 mar.). *O Commércio do Porto*, *68* (54), p.1, col.8.

Arte: A exposição da Sociedade de Belas Artes. (1921, 6 maio). *Diário de Notícias*, *56* (19.864), p. 3, col7.

Arte: Exposição de arte. (1918, 30 maio). *O Commércio do Porto*, *65* (126), 1, col 7.

Arte: Sociedade de Bellas Artes. A 10ª exposição annual II. (1921, 8 mar.). *O Commércio do Porto*, *68* (56), p.1, col 7.

Arte: Sociedade de Bellas-Artes. (1918, 4 jun.). *O Commércio do Porto*, *65* (130), p. 1, col. 5.

Arte: Sociedade de Bellas-Artes. (1918, 9 jun.). *O Commércio do Porto*, *65* (135), p.1, col 6.

Artista Portuense (1900, 21 fev.). *O Commércio do Porto*, *47* (44), p. 2, col 2.

Ateneu Comercial do Porto. (1919). *O Ateneu Comercial do Porto no 50º aniversário da sua fundação*. Ateneu Comercial do Porto.

Ateneu Comercial do Porto. (2005). *Percursos A Pintura do Ateneu Comercial do Porto*. Ateneu Comercial do Porto.

Belas Artes na Fotografia União. (1908, 18 jan.). *A Voz Publica, 19* (5487), p. 2, col. 5.

Bellas Artes: a exposição do Instituto Portuense de Estudos e Conferências. (1905, 7 maio). *A Voz Publica, 16* (4654), p.1, col.5.

Bellas-Artes (1901, 30 abr.). *A Voz Publica*, *12* (3411), p.1, col. 7.

Bellas-artes. (1897, 20 jun.) *A Voz Publica*, *8* (2.216), p.2.

Bower, P. (2002). A brush with nature: an historical and technical analysis of the papers and boards used as supports for landscape oil sketching. *Studies in Conservation*, *47* (sup3), p.16–20.

Brandão, J. (1895, 14 dez.) - A exposição de quadros no Atheneu II. *A Voz Publica*, *6* (1749), p.1, col. 3–4

Cabral Moncada Leilões. (2010). *Catálogo: Antiguidades e Obras de Artes, Pintura, Prata e Joias.*

Carlyle, L. A. (2002). *The Artist´s assistant: oil painting instruction manual and handbooks in Britain 1800–1900 with reference to selected eighteenth-century sources* (2 ed.). Archetype Publications.

Casa Santos e Irmão. (1958). *Exposição d'Arte: Homenagem póstuma a Mestres de Artes Plásticas: comemoração do 1º centenário da Casa Santos & Irmão.*

Centro Artístico Portuense (1882). *Arte Portuguesa: revista mensal de Bellas--Artes*, *1–11*

Chronica da semana: Mulheres (conclusão). (1902, 10 abr.). *Jornal de Notícias*, *55*(84) p.7, col. 8.

Chronica da semana: Mulheres II. (1902, 22 mar.). *Jornal de Notícias*, *15*(69) p.5 col.6

Chronica da semana: Mulheres. (1902, 16 mar.). *Jornal de Notícias*, *15*(64), p.1 -2

Commercio do Porto. Vol. anno LIX, n.º 150 (26 Jun. 1912), p.1, 5ª col., 4ª feira.

Costa, J. (1937). *Aurélia de Souza. A sua vida e a sua obra*. Imprensa Portuguesa.

Costa, J. C. et al. (1893). *Catálogo Illustrado da Exposição d'Arte, Reproducções em Phototypia dos quadros e desenhos dos artistas*. Tip. Ocidental.

Costa, J. C. et al. (1894). *Catálogo Illustrado da Exposição d'Arte, Reproducções em Phototypia dos quadros e desenhos dos artistas*. Tip. Ocidental.

Costa, J. C. et al. (1895). *Catálogo Illustrado da Exposição d'Arte, Reproducções em Phototypia dos quadros e desenhos dos artistas*. Tip. Ocidental.

Duarte, A. (2010). Aurélia de Sousa: artista de transição, século XIX-XX. QuidNovi.

Escola Superior de Belas Artes do Porto (1965). *Dois séculos de Modelo Vivo 1765 – 1965: Catálogo*. ESBAP

Exposição d'Arte da Renascença Portugueza. (1918, 31 mar.), *Jornal de Notícias, 31* (75), p.1, col.9

Exposição d'Arte: Quadros de três pintoras. (1902, 16 mar.). *O Primeiro de Janeiro, 36* (64), p.3, col.1–2

Exposição d'Arte. (1895). *Jornal de Notícias, 8* (303), p.2, col.1

Exposição d'Arte. (1895, 10 dez.). *A Voz Publica, 6* (1744), p.2, col.3

Exposição d'Arte. (1895, 11 dez.). *A Voz Publica, 6* (1745), p.1, col.7

Exposição d'Arte. (1895, 20 dez.). *A Voz Publica, 6* (1753), p.1, col.7

Exposição d'Arte. (1895, 20 dez.). *O Primeiro de Janeiro, 27*(303), p.2, col.2

Exposição d'Arte. (1895, 6 dez.). *A Voz Publica, 6* (1742), p.1, col.6

Exposição d'Arte. (1897, 11 jul.). *Jornal de Notícias, 162*, p.1, col.6

Exposição d'Arte. (1897, 11 jul.). *O Primeiro de Janeiro, 29* (162), p.1, col.3

Exposição d'Arte. (1897, 15 jul.). *O Primeiro de Janeiro, 29*(165), p.1, col. 5–6

Exposição d'Arte. (1897, 30 jun.). *Jornal de Notícias, 152*, p.2, col. 1

Exposição d'Arte. (1897, 9 jul.). *O Primeiro de Janeiro, 29* (160), p.1, col.5

Exposição d'Arte. (1902, 18 mar.). *Jornal de Notícias, 15* (65), p.2, col. 5

Exposição d'Arte. (1904, 25 mar.). *Jornal de Notícias, 17* (72), p.2, col. 8

Exposição d'Arte. (1908, 16 jan.). *A Voz Publica , 19* (5.485), p.2, col.2

Exposição dArte. (1908, 19 jan.). *A Voz Publica, 9* (5.488), p.2, col.3.

Exposição de Arte da "Renascença Portuguesa". (1918, 1 mar.). *A Águia: revista mensal de Literatura, Arte, Sciência, Filosofia e Crítica Social, 2 sér. 13*(75–76), p. 109–114.

Exposição de Arte da Renascença Portugueza. (1918, 24 mar.) *Jornal de Notícias, 31*(69), p.1, col.7

Exposição de Arte na Sociedade Portuguesa. (1909, maio). *Arte: Archivo de Obras de Arte, 5 (53)*

Exposição de Arte. (1895, 24 dez.). *O Jornal de Notícias, 8(305)*, p.1, col.6

Exposição de Arte. (1895, 27 dez.). *O Jornal de Notícias, 8*(308), p.1, col. 5–6

Exposição de Arte. (1897, 11 abr.). *O Commercio do Porto, 46*(86), p.1, col.4

Exposição de Arte. (1897, 11 jul.). *O Commercio do Porto, 46*(162), p.1, col.6

Exposição de Arte. (1897, 12 mai.). *O Commercio do Porto, 46* (111), p.1, col.7

Exposição de Arte. (1897, 27 jun.). *O Commercio do Porto, 46*(150), p.1, col. 4

Exposição de Arte. (1897, 9 abr.). *O Commercio do Porto, 46*(84), p.2, col.1

Exposição de Arte. (1902, 2 dez.). *O Commercio do Porto, 49* (288) p.1, col.8–9

Exposição de Arte. (1902, 27 nov.). *O Commercio do Porto, 49* (281), p.1, col. 6

Exposição de Arte. (1902, 28 dez.). *O Commercio do Porto, 49*(307) p.1, col.7

Exposição de Arte. (1902, 29 nov.). *O Commercio do Porto, 49*(283), p.1, col.7–8

Exposição de Arte. (1902, 30 nov.). *O Commercio do Porto, 49*(284), p.1, col.5–6

Exposição de Arte. (1904, 2 mar.). *O Commercio do Porto, 51*(52), p.1–2.

Exposição de Arte. (1904, 25 mar.). *O Commercio do Porto, 51*(72), p.1, col.8

Exposição de Arte. (1904,1 mar.). *O Commercio do Porto, 56*(51), p.2, col.1

Exposição de Arte. (1908, 18 jan.). *O Commercio do Porto, 55* (16), p.6, col. 8

Exposição de Arte. (1908, 19 jan.). *O Commercio do Porto, 55*(17), p.1, col.5–6

Exposição de Arte. (1908, 22 jan.). *O Commercio do Porto, 55*(19), p.1, col.6

Exposição de Arte. (1909, 24 jan.). *A Ilustração Popular: semanário de vulgarização artística, litteraria e scientifica, 13*, p.12–13.

Exposição de Arte. (1909, 31 jan.). *A Ilustração Popular: semanário de vulgarização artística, litteraria e scientifica*, *14*.

Exposição de Arte. (1910, 2 abr.). *O Commercio do Porto, 57*(77), p.1, col.8–9

Exposição de Arte. (1910, 3 abr.). *O Commercio do Porto*, 57(78), p.1, col. 3

Exposição de Arte. (1911, 30 abr.). *O Commercio do Porto, 58*, p.1, col.9

Exposição de Arte. (1912, 9 jun.). *O Commercio do Porto, 59*(136), p.1, col.8–9

Exposição de Bellas-Artes na Photographia União. (1908, 1 fev.). *O Jornal de Notícias, 21*(28), p.3, col.4

Exposição de Bellas-Artes. (1901, 1 maio). *O Commercio do Porto, 48*(102), p.1, col.8

Exposição de Bellas-Artes. (1901, 30 abr.). *O Commercio do Porto, 48*(101), p.1, col.5–6

Exposição de Bellas-Artes. (1901, 30 maio). *A Voz Publica, 12*(3.437), p.2, col.2

Exposição de Bellas-Artes. (1905, 14 maio). *A Voz Publica, 16*(4660), p.1,col.7

Exposição de Bellas-Artes. (1905, 17 maio). *A Voz Publica, 16* (4662), p.2,col.3

Exposição de Bellas-Artes. (1905, 21 maio). *A Voz Publica, 16*(4667), p.1, col.6

Exposição de Bellas-Artes. (1905, 7 maio). *O Jornal de Notícias, 18*(107), p.2, col.7

Exposição de Bellas-Artes. (1908, 18 jan.). *O Jornal de Notícias, 21*(16), p.3, col.3

Exposição de Bellas-Artes. (1908, 19 jan.). *O Jornal de Notícias, 21*(17), p.2, col.4

Exposição de Bellas-Artes. (1908, 21 jan.). *O Jornal de Notícias, 21*(18), p.2, col.8

Exposição de Bellas-Artes. (1908, 22 jan.). *O Jornal de Notícias, 21*(19), p.3, col.4

Exposição de Bellas-Artes. (1908, 26 jan.). *O Jornal de Notícias, 21*(23), p.3, col.3

Exposição de Bellas-Artes. (1909, 15 abr.). *O Commercio do Porto, 56*(88), p.1, col.4

Exposição de Bellas-Artes. (1909, 16 abr.). *O Commercio do Porto. 56*(89), p.1, col.7

Exposição de pintura na Misericórdia. (1902, 6 abr.). *O Primeiro de Janeiro, 36*(81), p.3, col.1

Exposição de pintura na sociedade de Bellas-Artes. (30 abr.1911). *O Jornal de Notícias. 24*(100), p.1, col.7

Exposição de pintura. (1902, 19 mar.). *O Primeiro de Janeiro, 36*, p.1, col.8

Exposição de pintura. (1905, 18 mar.). *A Voz Publica, 16*(4.613), p.2, col.1

Exposição de pintura. (1905, 18 mar.). *O Jornal de Notícias, 18*(65), p.2, col.6

Exposição de pintura. (1905, 18 mar.). *O Primeiro de Janeiro, 37*(65), p.2, col.1

Exposição de pintura. (1905, 30 mar.). A Voz Publica, 16(4.623), p.1, col.6

Exposição de pintura. (1911, 18 maio). *O Jornal de Notícias*, 24(115), p.1, col.8

Exposição de pintura. (1911, 24 maio). *O Jornal de Notícias*, 24(120), p.2, col.7

Exposição de pintura. (1911, 31 maio). *O Jornal de Notícias*, 24(126), p.1, col.5

Exposição de pintura. (1912, 19 mar.). *O Jornal de Notícias, 25*(66), p.3, col.1

Exposição de pintura. (1912, 2 abr.). *O Jornal de Notícias, 25*(78), p.2, col.7

Exposição de pintura. (1912, 26 mar.). *O Commercio do Porto, 59*(71), p.1, col.7

Exposição de pintura. (1912, 26 mar.). *O Jornal de Notícias, 25*(72), p.2, col.3

Exposição de pinturas a óleo. (1905, 23 mar.). *O Jornal de Notícias, 18*(69), p.3, col.3

Exposição de pinturas. (1912, 17 mar.). *O Commercio do Porto, 59*(64), p.1, col.6–7

Exposição de pinturas. (1912, 19 mar.). *O Commercio do Porto, 59*(65), p.1, col.4

Exposição de pinturas. (1912, 2 abr.). *O Commercio do Porto, 59*(77), p.2, col.2

Exposição de pinturas. (1912, 31 mar.). *O Commercio do Porto, 59*(76), p.2, col.2

Exposição de quadros (1902, 12 abr.). *O Commercio do Porto, 49*(86), p.1, col 5

Exposição de quadros das Sr.ª D. Aurélia e Sophia de Sousa e D. Jullia Molarinho. (1902, 1 abr.). *O Jornal de Notícias, 15*(76), p.2, col.7

Exposição de quadros das Sr.ª D. Aurélia e Sophia de Sousa e D. Jullia Molarinho. (1902, 2 abr.). *O Jornal de Notícias, 15*(77), p.2, col.5

Exposição de quadros de D. Aurélia de Souza. (1905, 4 abr.). *O Jornal de Notícias, 18*(79), p.2, col.7

Exposição de quadros. (1897, 13 maio). *A Voz Publica, 8*(2.183), p.2, col.2

Exposição de quadros. (1897, 14 jul.). *A Voz Publica, 8*(2.235), p.2, col.4

Exposição de quadros. (1897, 26 jun.). *A Voz Publica, 8*(2.220), p.2, col.6

Exposição de quadros. (1897, 8 abr.). *A Voz Publica, 8*(2.184), p.2., col.3

Exposição de quadros. (1897, 9 abr.). *A Voz Publica, 8*(2.185), p.2, col.5

Exposição de quadros. (1897,27 jun.). *A Voz Publica, 8*(2.221), p.2, col.1–2

Exposição de quadros. (1902, 15 abr.). *O Primeiro de Janeiro, 36*(87), p.3, col.4

Exposição de quadros. (1902, 15 mar.). *O Commercio do Porto, 49*(63), p.1, col.7

Exposição de quadros. (1902, 16 mar.) *O Commercio do Porto, 49*(64), p.1, col.4

Exposição de quadros. (1902, 18 mar.). *O Commercio do Porto, 49*(68), p.1, col.8

Exposição de quadros. (1902, 18 mar.). *O Primeiro de Janeiro, 36*(68), p.2, col.6

Exposição de quadros. (1902, 2 abr.). *O Commercio do Porto, 49*(77), p. 2, col.2

Exposição de quadros. (1902, 4 dez.). *O Commercio do Porto, 49*(287), p.1, col.7

Exposição de quadros. (1902, 8 abr.). *O Commercio do Porto, 49*(82), p.1, col7

Exposição de quadros. (1904, 2 mar.). *O Jornal de Notícias, 17*(52), p.2, col.2

Exposição de quadros. (1905, 19 mar.). *A Voz Publica, 16*(4.614), p.2, col.4

Exposição de quadros. (1905, 21 mar.). *A Voz Publica, 16*(4.615), p. 2, col.2

Exposição de quadros. (1905, 21 mar.). *O Jornal de Notícias, 18*(67), p.3, col.8

Exposição de quadros. (1905, 21 mar.). *O Primeiro de Janeiro, 37*(67), p.2, col.1

Exposição de quadros. (1905, 24 mar.). *A Voz Publica, 16*(4618), p.1, col.8

Exposição de quadros. (1905, 28 mar.). *A Voz Publica, 16*(4619), p.2, col.1

Exposição de quadros. (1905, 28 mar.). *A Voz Publica, 16*(4.621), p.1, col.6

Exposição de quadros. (1905, 28 mar.). *O Primeiro de Janeiro, 37*(78), p.3, col. 3

Figueiredo, J. - A exposição de arte no Atheneu (Porto) I. (1898, 16 dez.). *Novidades. Sciencias, Artes e Lettras, 11*(3591), p.3, col.1–2

Figueiredo, J. - A exposição de arte no Atheneu (Porto) II. (1898, 18 dez.). *Novidades. Sciencias, Artes e Lettras, 11*(3593), p.1 col.6, p.2 col.1–4

Fitzhugh, E. W. (Ed.). (1997). *Artists' pigments: a handbook of their history and characteristics* (Vol. 3). National Gallery of Art.

França, J. A. (1990). *A Arte em Portugal no século XIX* (3 ed.). Bertrand.

Galeria d'Arte Nacional. (1918, 14 dez.). *O Jornal de Notícias, 31*(296), p.1, col.8

Galeria Nacional de Bellas-Artes. (1918, 14 dez.). *O Primeiro de Janeiro, 50*(298), p.1, col.6

Galeria Nacional de Bellas-Artes. (1918, 20 abr.). *O Jornal de Noticias, 31*(92), p.1, col.9

Galeria Nacional de Bellas-Artes. (1918, 27 abr). *O Jornal de Notícias, 31*(98), p.2, col.9

Galeria Nacional de Bellas-Artes. (1918, 4 maio). *O Jornal de Notícias, 31*(104), p.2, col.9

Garradas, C. (2008). *A Colecção de Arte da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto: Génese e História de uma colecção universitária.* [Mestrado em Estudos Artísticos, Especialização em Estudo Museológicos e Curadoriais, Universidade do Porto].

Grave L. A., Lima, A. G., Martins, S. & Sousa, A. (1909). *Catálogo da Exposição de Quadros no Átrio da Misericórdia*. s/n

Grémio Artístico. (1898). *Exposição Extraordinária: Catálogo Illustrado*. Typ. da Companhia Nacional

Instituto d'Estudos e Conferencias. (1905, 8 maio). *O Jornal de Notícias, 18*(105) p.2, col.3

Instituto Portuense de Estudos e Conferências. (1902). *Catálogo da Terceira Exposição de Bellas Artes realizada na Galeria da Santa Casa da Misericórdia do Porto*.

Instituto Portuense de Estudos e Conferências. (1904). *A quarta Exposição de Bellas Artes realizada na Galeria da santa Casa da Misericórdia do Porto*.

Instituto Portuense de Estudos e Conferências. (1905). *A quinta Exposição de Belas Artes na Galeria da Misericórdia*.

Jornal de Noticias. Vol. 31º anno n.º 1, 9ª col (18 Dez. 1918), p.297.

Junta Patriótica do Norte. (1917, jun.). Catálogo o Grande Certamen d'Arte: Palácio de Cristal Portuense.

Komissarova, Elena (2023). Triade. Uno studio di tre autoritratti di Aurélia de Souza – *Altraparola*

La Figura di Sé, *10*, p. 121–138.

Lemos, A. (1906). Notas d'Arte. Typografia Universal

Lemos, M. A. O. C. (2005). *Marques de Oliveira (1853–1927) e a cultura artística portuense do seu tempo*. (3 vol.) [Dissertação de Doutoramento em Ciências da Arte. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto]

Lisboa, M. H. (2007). *As Academias e Escolas de Belas Artes e o ensino artístico (1836–1919)*. Edições Colibri.

Lopes, J. (1939). Aurélia de Sousa (1866–1922), um alto espírito e uma invulgar organização de pintora. *Ocidente. 5*, p.78–85.

Matos, L. A. (1983). *Aurelia de Souza, a Provincial Woman Artist of Portugal (1866–1922)*. [Dissertação de mestrado Syracuse University].

Matos, L. A. (1987). Aurélia de Sousa. *ARPPA Revista*, *1*.

Matos, L. A. (2008). *A Luz na Sombra: Aurélia de Souza,1866–1922.* Câmara Municipal de Matosinhos.

Matos, L. A. (2009). *A Luz na Sombra: Aurélia de Souza 1866–1922*. Câmara Municipal de Matosinhos.

Matos, L. A. (Ed.). (2000). *Desenhos do século XIX*. Faculdade deBelas Artes da Universidade do Porto, Museu.

Moura, M. (1910). Terceira Exposição Anual da Sociedade Portuense de Bellas-Artes. *Arte: Archivo de Obras de Arte, 6*(64), p.31.

Moura, M. (1911). Quarta Exposição Anual da Sociedade Portuense de Bellas-Artes. *Arte: Archivo de Obras de Arte*, *7*(77), p.38.

Moura, M. (1912). Pintoras Portuenses no Átrio da Misericórdia. *Arte: Archivo de Obras de Arte*, (8)89, p.39–40.

Moura, M. H. C.-B. L. B. (2005). As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. [Dissertação de Doutoramento apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas]

Museu Nacional Soares dos Reis. (1963). O Rio Douro visto por Artistas Plásticos (óleos e aguarelas). MNSR

Museu Nacional Soares dos Reis. (1973). Catálogo da exposição Aurélia de Sousa. MNSR.

Museu Nacional Soares dos Reis. (1973). *Aurélia de Sousa: catálogo de exposição*. MNSR

Na Misericórdia do Porto - Exposição de pintura. (1912, 20 mar.) *O Jornal de Notícias, 25*(67), p.2, col.3

Na Sociedade de Bellas-Artes. (1910, 2 abr.). *O Jornal de Noticias. 23*(77), p.2, col.3

Oliveira, F. C. (1996). *Uma homenagem a Maria Feliciana de Sousa Ortigão Sampaio Corrêa de Oliveira*. Câmara Municipal de Matosinhos, Edições Afrontamento.

Oliveira, M. F. S. O. S. C. (1964). *As pintoras Aurélia de Souza e Sofia M. de Souza*. Tip. Rocha.

Oliveira, M. J. L. O. (2006). *Aurélia de Sousa em contexto: a cultura artística no fim de século: Colecção arte e artistas*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Os artistas no Ateneu. (1898, 10 dez.). *O Primeiro de Janeiro*, 27(294), p.1, col.8

Pamplona, F. (2000). *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal* (4 ed.). Civilização.

Paulus. (1908). Exposição de Belas Artes na Photographia União. *Arte: Archivo de Obras de Arte, 4*(37), p.3.

Pintores e escultores. A décima exposição da Sociedade de Belas-Artes. (1921, 5 mar.). *O Jornal de Notícias, 34*(54), p.1, col.8

Pintura. (1921, 19 mar.). *O Jornal de Notícias,* 66(34), p.2, col.6

Porto. Câmara Municipal (1936). *Exposição de Homenagem à grande pintora D. Aurélia de Sousa*. C.M.P.

Porto. Câmara Municipal (1996). *Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio*. Câmara Municipal do Porto.

Renascença Portugueza. (1918, 9 mar.) *O Jornal de Notícias*, 31(56), p. 1, col.8

Renascença Portugueza. Exposição d'Arte. (1918, 10 mar.). *O Jornal de Notícias*, 31(57), p.1, col.8

Rodrigues, M. (1894, 21 jun.). Exposição de Belas Artes no Ateneu Comercial do Porto. *Ocidente*, p.146–147

Santa Casa da Misericórdia do Porto. (1911). *Catálogo Illustrado da 9ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes*. Santa Casa da Misericórdia do Porto.

Santa Casa da Misericórdia do Porto. (1919). *Galeria dos Bemfeitores. Relatório da Gerência da Santa Casa da Misericórdia do Porto, 15*.

Santa Casa da Misericórdia do Porto. (1921). *Galeria dos Bemfeitores: Exposições Públicas*. Santa Casa da Misericórdia do Porto.

Silva, R. H. (1992). *Aurélia de Souza Pintores Portugueses*. Edições Inapa.

Silva, R. H. (1993). *Silva Porto, 1850–1893: Exposição comemorativa do centenário da sua morte*.

Sociedade de Bellas-Artes: 7ª exposição no Atheneu Commercial. (1914, 7 nov.). O Jornal de Notícias, 27(264), p.2, col.7

Sociedade de Bellas-Artes: A 7ª exposição annual. (1914, 13 nov.) *O Jornal de Notícias*, *27*(269), p.2, col.2

Sociedade de Bellas-Artes: A 9ª exposição annual. (1918, 4 jun.). *O Primeiro de Janeiro, 50*(130), col.4

Sociedade de Bellas-Artes: A exposição annual de pintura e esculptura. (1912, 23 jun.). *O Jornal de Notícias, 25*(149), p.2, col.5

Sociedade de Bellas-Artes: Exposição de pintura. (1911, 9 maio). *O Jornal de Notícias*, *24*(107), p. 2, col.3

Sociedade de Bellas-Artes: Sorteio e Soirée. (1912, 12 jun.). O Jornal de Notícias, 25(139), p.1, col.8

Sociedade de Bellas-Artes. (1906, 8 maio). *O Commercio do Porto, 107*, p.1, col.9

Sociedade de Bellas-Artes. (1910, 1 abr.). *O Commercio do Porto, 57*(76), p.2, col.1

Sociedade de Bellas-Artes. (1910, 16 abr.). *O Commercio do Porto. 57*(89), p.1, col.9

Sociedade de Bellas-Artes. (1910, 29 mar.). *O Commercio do Porto, 57*(73), p.2, col.2

Sociedade de Bellas-Artes. (1911, 3 maio). *O Commercio do Porto, 58*(102), p.1, col.4–5

Sociedade de Bellas-Artes. (1911, 9 maio). *O Commercio do Porto, 58*(107), p.1, col.7

Sociedade de Bellas-Artes. (1912, 30 jun.). *O Jornal de Notícias*, *25*(155), p. 2, col.7

Sociedade de Bellas-Artes. (1912, 9 jun.). *O Jornal de Notícias, 25*(137), p.2, col.5

Sociedade de Bellas-Artes. (1914, 2 dez.). *O Jornal de Notícias*, *27*(285), p.2, col.8

Sociedade de Bellas-Artes. (1921, 13 mar.) *O Commercio do Porto*, 68(61), p.2, col.4

Sociedade de Bellas-Artes. Exposição de pintura. (1921, 5 mar.). *O Primeiro de Janeiro*, 53(54), p.2, col.8

Sociedade Nacional de Belas Artes (1901). *1ª Exposição: Catálogo Illustrado*. Typographia da Companhia Nacional Editora.

Sociedade Nacional de Belas Artes (1902). *2ª Exposição: Catálogo Illustrado*. Typographia da Companhia Nacional Editora.

Sociedade Nacional de Belas Artes (1904). *4ª Exposição: Catálogo Illustrado*. Typographia da Companhia Nacional Editora.

Sociedade Nacional de Belas Artes. (1905) *Catálogo Illustrado da 5ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes*.

Sociedade Nacional de Belas Artes. (1906). *Catálogo Illustrado da 6ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes*. Typographia de J. F. Pinheiro.

Sociedade Nacional de Belas Artes. (1909). *Catálogo Illustrado da 7ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes*.

Sociedade Nacional de Belas Artes. (1910). *Catálogo Illustrado da 8ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes*. Typographia Almeida & Machado.

Sociedade Nacional de Belas Artes. (1913). *Catálogo Illustrado da 10ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes*.

Sociedade Nacional de Belas Artes. (1914). *11ª Exposição annual da Sociedade Nacional de Bellas Artes: catálogo ilustrado*. Typographia do Annuario Commercial.

Sociedade Nacional de Belas Artes. (1915). *Catálogo Illustrado da 12ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes*.

Sociedade Nacional de Belas Artes. (1916). *Decima Terceira Exposição: Catálogo Ilustrado*. Typographia do Annuario Commercial

Sociedade Nacional de Belas Artes. (1917). *14ª Exposição na Sociedade Nacional de Bellas Artes*. Typographia do Annuario Commercial.

Sociedade Nacional de Belas Artes. (1918). *15ª Exposição na Sociedade Nacional de Bellas Artes: catálogo ilustrado*. Typographia do Annuario Commercial.

Sociedade Nacional de Belas Artes. (1919). *16ª Exposição na Sociedade Nacional de Bellas Artes: catálogo ilustrado*. Typographia do Annuario Commercial.

Sociedade Nacional de Belas Artes. (1920). *17ª Exposição na Sociedade Nacional de Bellas Artes: catálogo ilustrado*. Typhographia do Annuario Commercial.

Sociedade Nacional de Belas Artes. (1921). *18ª Exposição anual da Sociedade Nacional de Belas Artes: Catálogo Ilustrado*.

Sociedade Nacional de Belas Artes. (1922). *19ª Exposição na Sociedade Nacional de Bellas Artes: catálogo ilustrado*. Typhographia do Annuario Commercial.

Sociedade Nacional de Belas Artes. (1977). *Artistas Portuguesas*.

Sousa, A. et al. (1897). Catálogo da 1ª Exposição d'Arte da Associação Catholica do Porto.

Último dia da "Exposição de Arte". (1895, 22 dez.). *A Voz Publica*, 6(1755), p.1, col.2

Uma portugueza distincta. (1900, 23 fev.). *A Voz Publica, 11*(3.048), p.2, col.2

Vida artistica, A quinta exposição annual da Sociedade de Bellas-Artes. (1912, 15 jun.) O Jornal de Notícias. 25(142), p.2, col.4

Viñas Lucas, R. (2001). El cartón como suporte de la obra de arte: especificaciones y restauración. *Revista Pátina, 10–11*

Winsor & Newton, Limited. (1896). Trade Catalogue London.

Créditos Fotográficos

© MMP-EPE/ADF, Rui Pinheiro: CR n.º 1-8, 10, 14, 16-18, 21-23, 25-30, 32, 33, 35, 36, 38-41, 43-47, 50-55, 57, 60, 62, 65, 67-70, 73, 74, 76, 79, 80, 83, 85, 86, 88, 91, 92, 96, 96A, 99, 100, 102, 108, 112, 115-120, 124, 125, 129, 130, 132, 135, 136, 137, 139, 143-147, 149-151, 153, 154-156, 160, 163-165, 167, 168, 171, 172, 172B, 177, 178, 186, 191, 193-198, 200-202, 208, 210, 211, 217, 220, 221, 227, 228, 228-233, 234-236, 238, 241, 245-248, 251, 255-258, 260, 264, 265, 267, 274-276A, 278, 282, 302, 303-309, 311, 312, 314-316, 320-322, 326, 328-337, 339-342, 347, 349-351, 354-360, 364-380, 383, 385, 387-396, 400-402, 404-407, 409-422, 425.2-425.26, 426.2-39, 427-430; p. 141, imagem complementar (obra de Sofia Martins de Souza); p. 236, imagem complementar; p. 370-371, imagens complementares.

© MMP-EPE/ADF, Carlos Monteiro: CR n.º 127; MMP-EPE/ADF, José Pessoa: CR n.º 11, 34, 363; MMP-EPE/ADF, Alexandra Pessoa: CR n.º 141.

Antiks Design (cortesia): CR n.º 166, 187.

Arquivo Cabral Moncada (cortesia): CR n.º 90, 180, 207, 252.

Arquivo Veritas Art Auctioneers (cortesia): CR n.º 58, 294.

© Câmara Municipal de Matosinhos, Fernando Noronha: CR n.º 37, 223, 226, 280, 283, 299, 382.

© Coleção Telo de Morais – Museu Municipal Edifício Chiado, Coimbra: CR n.º 292.

© Museu de Lisboa/EGEAC Câmara Municipal de Lisboa: CR n.º 327.

© Museu do Porto/Casa Marta Ortigão Sampaio, António Alves: CR n.º 6, 12, 15, 49, 56, 59, 61, 64, 72, 72A, 94, 110, 121, 122, 157-159, 173, 174, 179, 204, 206, 213, 215, 240, 281, 284, 286, 287, 288, 289, 313, 343, 381, 384, 397, 398, 423.1-423.42, 424.1-424.32; p. 316, imagem complementar (obra de Sofia Martins de Souza).

© Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, João Lima: CR n.º 344, 348; p. 396, imagem complementar (desenho de Sofia Martins de Souza).

© Fundação da Casa de Bragança: CR n.º 224, 225.

© Fundação Marques da Silva, Telma Dias: CR n.º 63, 128, 128A; Edite Pereira: CR n.º 140.

Galerias da Vandoma: CR n.º 254.

José Vicente: CR n.º 24, 66, 75, 77, 81, 97, 101, 103-105, 109, 111, 114, 134, 142, 161, 166, 178, 185, 226, 228, 231, 241, 243, 272, 273, 277, 300, 310, 283; p. 427, imagem complementar, *Menina Bretã*.

Leiloeira São Domingos: CR n.º 82, 176, 181, 185, 362.

Luís Nunes: CR n.º 87.

Luís Ribeiro: CR n.º 20, 93, 97, 107, 170, 175, 262, 282, 283, 284, 290, 297, 317, 318, 319.

MILLENIUM bcp, José Pedro Aboim Borges: CR n.º 63.

Museu do Caramulo: CR n.º 153.

Palácio do Correio Velho Leilões & Antiguidades S. A. (cortesia): CR n.º 42, 89, 184, 190, 263, 295, 106.

CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: CR n.º 84.

FUNDAÇÃO
MILLENNIUM
BCP