

## **As assinaturas e os formatos das pinturas de Silva Porto**

Se para muitas das pinturas de Silva Porto é possível estabelecer a sua seriação no tempo com relativa facilidade e razoável rigor, seja considerando a data que o artista adicionou, o que depois de 1874 só fez em casos excepcionais, seja recorrendo aos catálogos das exposições realizadas durante a sua vida, para algumas delas isso torna-se impossível, em virtude de muitas não terem sido expostas e de, nos casos em que foram, ser difícil achar a sua correspondência

com as obras catalogadas, dificuldade esta que se deve, por um lado, à ausência nalguns desses catálogos das dimensões de tais obras e, por outro lado, ao facto de não raramente Silva Porto ter pintado os mesmos motivos mais do que uma vez e, nalguns casos, em momentos diferentes. Daí que procurássemos estudar pormenorizadamente certas características das suas pinturas que tivessem variado ao longo do tempo e investigar se tais características poderiam ser utilizadas para efeitos de datação. As características estudadas foram a assinatura do pintor, o formato dos quadros e diversas características técnicas, em particular a natureza do suporte e da sua preparação, a estratigrafia das camadas cromáticas, a natureza dos pigmentos e ligantes utilizados, o tipo e a disposição das pinceladas.

Neste capítulo ocupar-nos-emos apenas das assinaturas e do formato das pinturas, deixando o estudo das características técnicas para o capítulo imediato. Em todos os casos recorreremos exclusivamente a pinturas em relação às quais não existem nenhuma dúvida sobre a sua autenticidade. No que se refere às assinaturas, só considerámos os quadros que nos foi possível observar directamente, ou aqueles para os

quais dispusemos de fotografias adequadas. No respeitante aos formatos, apenas tomámos em consideração as pinturas expostas em vida do artista que foi possível identificar e que constam deste catálogo.

### Assinaturas

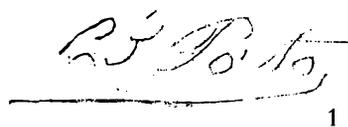
Embora ao assinar os seus quadros Silva Porto tenha na maior parte das vezes escrito *S.Porto*, com a letra inclinada para a esquerda, encontram-se algumas pinturas suas em que a assinatura é *A.C.S.Porto*, *Porto* ou *A.Porto*, e a letra, nalguns casos, está inclinada para a direita.

A forma *A.C.S.Porto* parece ser aquela que o artista primeiro utilizou em pinturas. As dúvidas que persistem a respeito disso devem-se à existência de um quadro de 1871 — o *Retrato da Irmã do Artista*, nº 7 — que, embora antes de ser restaurado ostentasse no verso uma assinatura daquele tipo, no canto inferior direito está assinado apenas *Porto*. Além de não se conhecer nenhum outro quadro ou desenho executado antes da sua ida para França, em 1873, que apresente tal assinatura, o motivo porque este retrato está duplamente assinado é questão a que não sabemos dar resposta.

De qualquer modo, a assinatura *A.C.S.Porto* está bem documentada nos dois quadros — *Quinta do Covo*, nº 9, e *Cavalo (Cabeça)*, nº 12 — que Silva Porto fez no concurso de pintura de paisagem, datados de 26 de Julho e de 4 de Agosto de 1873, respectivamente, e em dois quadros, já de França — *Barbizon*, nº 15, e *Auteil*, nº 16 —, com a data de 1874 (fig. 1).

**Fig. 1.** Assinaturas do tipo *A.C.S.Porto* em pinturas: a) Período escolar: 1 — *Academia (Nu Masculino)*, [1871-73]; 9 — *Quinta do Covo*, Porto, 26/7/1873; 12 — *Cavalo (Cabeça)*, 4/8/1873. b) Primeiro período do estágio em França: 14 — *Academia (Pelo Modelo Vivo, Sob Direcção de Mr. Cabanel)*, [1874]; 15 — *Barbizon (Um Estudo de Paisagem Feito Perto de Fontainebleau)* 1874; 16 — *Auteil (Um Estudo de Paisagem Feito em Auteil, nos Arredores de Paris)*, 1874.

Portugal



1

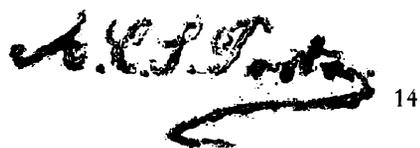


9



12

França



14



15



16

É interessante notar que desta mesma maneira assinou ele também os desenhos que fez entre 30 de Dezembro de 1868 (nº 471) e 19 de Julho de 1874 (nº 501) — embora pelo menos dois desenhos datados de 1869 (nº 463 e nº 466) tenham levado o seu nome completo por extenso, tal como muitos outros executados desde 1864 —, bem como uma carta que, de Auvers, escreveu a Marques de Oliveira a 22 de Maio de, muito provavelmente, 1874. As assinaturas, nestes casos, apesar de terem sido feitas sobre papel e com instrumentos diferentes, assemelham-se muito às que se vêem nas referidas pinturas.

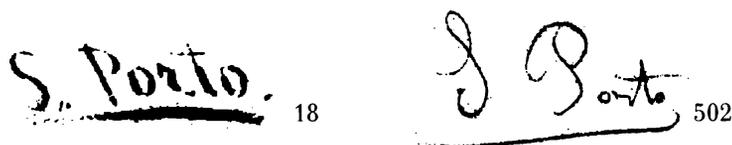
A letra é inclinada para a direita, as maiúsculas são arredondadas, salvo no topo do *A*, e o *r* de *Porto* vai ligar ao *t* aproximadamente a meia altura deste. As maiúsculas correspondentes às abreviaturas dos três primeiros nomes do pintor são todas elas seguidas de um ponto. O traço inferior tem início no *o* final de *Porto* e, da direita para a esquerda, prolonga-se, pelo menos, até ao meio da assinatura, se bem que numa *Academia*, nº 14, feita em França esse traço tenha no final uma inversão para a direita (fig. 1), o que também acontece na carta a Marques de Oliveira e em alguns desenhos, nomeadamente o nº 479 e o nº 501.

Uma outra *Academia*, nº 1, e uma *Jarra com Flores*, nº 4, quadros que não é possível atribuir a uma data precisa mas que seguramente foram executados antes da ida para França, têm a particularidade de a assinatura não ser pintada, como todas as outras, mas gravada, ainda que com a mesma forma (fig. 1). Na *Academia*, nº 1, não é visível actualmente a inicial do primeiro nome do artista em virtude de a tela ter sido cortada a toda a volta.

Em meados de 1874 surgem os primeiros indícios de que Silva Porto estaria interessado em mudar de assinatura. De facto, num desenho de arquitectura (nº 487) concluído em 28 de Julho de 1874, assim como em diversos outros desenhos sem data, provavelmente realizados nesse ano, Silva Porto assina *Porto*(*António*) mas tal modalidade parece nunca ter chegado a ser usada nas pinturas. Contudo, o quadro *Cópia de uma Paisagem de Mr. Daubigny*, nº 17, que Silva Porto enviou de França para Portugal em 1875, apresenta a assinatura *A. Porto* a qual, como aquela, mostra também o abandono das iniciais dos dois nomes intermédios. A assinatura deste quadro é difícil de ver, razão porque não apresentamos aqui a sua reprodução. Consegue-se perceber, contudo, que o desenho das duas maiúsculas é semelhante ao das assinaturas dos quadros anteriores, não obstante a inclinação de todas as letras ter sofrido uma significativa rotação, surgindo agora em posição vertical.

Uma outra pintura que, segundo o catálogo da 12ª Exposição Trienal de Belas Artes da Academia Portuense de Belas Artes, realizada no Porto em 1878, integrou as «remessas do ano de 1875» — *Uma Vista das Margens do Oise*, nº 18 —, levanta, no entanto, alguns problemas: está assinada *S. Porto* e, por outro lado, a letra é significativamente inclinada para a esquerda, as extremidades nada têm de arredondadas e os caracteres não surgem ligados entre si, tendo antes uma forma que, à falta de melhor expressão, poderá chamar-se “impressa” (fig. 2). Uma alteração radical relativamente às anteriores

Fig. 2. Assinaturas do tipo *S. Porto* em obras de 1875: 18 — pintura *Uma Vista das Margens do Oise em Auvers, Efeito da Manhã*, sem data; 502 — desenho *Academia. Nu Masculino de Costas*, com a data de 1875.

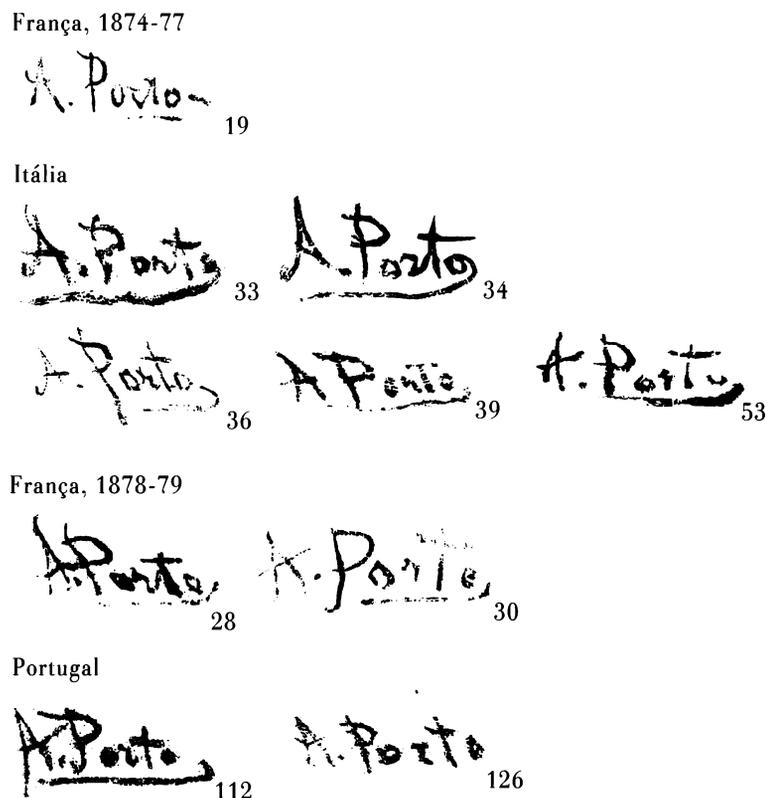


assinaturas seria uma explicação bastante aceitável para o seu aparecimento caso houvesse mais assinaturas noutros quadros que, podendo ser atribuídas à mesma data, fossem semelhantes a esta, quer na constituição quer na forma, ou caso essa assinatura não representasse uma excepção na sequência que é possível apontar para a evolução da caligrafia do artista durante o primeiro período do seu estágio em França. Como, porém, aquela assinatura apresenta algumas semelhanças com outras posteriores, parece-nos razoável admitir que tal pintura teria sido assinada depois de 1875.

Note-se que entre os desenhos há um representando uma *Academia*, nº 502, também datado de 1875 e assinado *S.Porto* (fig. 2), o qual levanta idênticos problemas. O facto de ser o único desenho conhecido desse período que está assinado deste modo poderia ser explicado se a assinatura não tivesse sido colocada naquela data, explicação que poderia ser reforçada pela inclinação da letra para a esquerda, a qual não foi detectada em nenhuma assinatura anterior a 1877, salvo eventualmente a assinatura da já referida pintura *Uma Vista das Margens do Oise*, nº 18. No entanto, a forma dos caracteres da assinatura deste desenho, nomeadamente das duas maiúsculas, é idêntica à das assinaturas de 1873-74 e dela não encontrámos exemplos posteriores a 1875. Este facto leva-nos a considerar que, muito provavelmente, tal assinatura seja a primeira do pintor com a forma *S.Porto*, ainda que, com grande probabilidade, corresponda a uma tentativa sem consequências imediatas.

A evolução iniciada com a assinatura da pintura *Cópia de uma Paisagem de Mr. Daubigny*, nº 17, evolução que, como referimos, parece ter sido momentaneamente interrompida em 1875 pelo menos no que diz respeito aos desenhos, tem a sua continuação na assinatura *A.Porto* colocada na pintura *As Margens do Oise*, nº 19, que o artista expôs no Salon de Paris de 1876 (fig. 3). Em relação a esta

**Fig. 3.** Assinaturas do tipo *A.Porto* em pinturas: a) Primeiro período do estágio em França: 19 — *As Margens do Oise, em Auvers (Seine-et-Oise)*, [1876]. b) Estadia em Itália: 33 — *Uma Marinha; Praia de Capri*, [1877]; 34 — *Um Traje de Capri*, [1877]; 36 — *Pequena Fiandeira Romana; Napolitana Fiando*, 1877; 39 — *Rua do Castelo de Passignano (Itália)*, [1877]; 53 — *Canal, Veneza*, [1877]. c) Segundo período do estágio em França: 28 — *A Planície em Barbizon*, [1878-79]; 30 — *O Lago de Enghien*, 3/2/1879. d) Período inicial da vida em Lisboa: 112 — *Paisagem Tirada da Charneca de Belas ao Pôr do Sol*, [1879-80]; 126 — *Praia de Banhos na Póvoa de Varzim*, [1879-80].

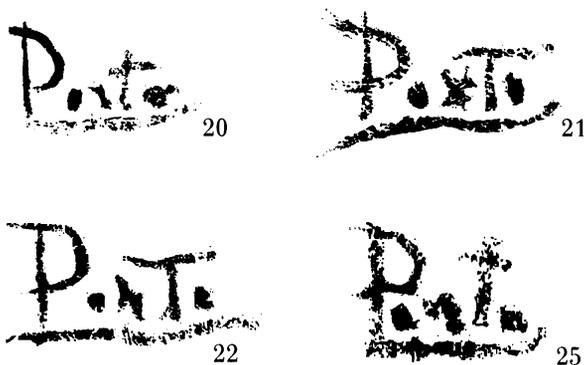


assinatura, tal evolução traduz-se no facto de as extremidades das maiúsculas deixarem de ser arredondadas e, por outro lado, no facto de o *P* abandonar a forma manuscrita para adoptar uma forma de tipo “impresso”, embora a linha curva, em qualquer uma das extremidades, ultrapasse visivelmente o traço vertical, assim como este, na parte superior, se prolongue para além daquela.

Nesse ano de 1876, em que Silva Porto remete para Portugal a pintura *As Margens do Oise*, nº 19, envia igualmente outros quadros assinados apenas *Porto* (fig. 4). Estas assinaturas, colocadas em obras com os

Fig. 4. Assinaturas do tipo *Porto* em pinturas: a) Primeiro período do estágio em França: 20 — *Uma Paisagem Representando a Planície*, [1876]; 21 — *Pequeno Esboço de Paisagem*, [1876]; 22 — *Pequeno Esboço de Paisagem*, 1876; 25 — *Entrada d’ uma Aldeia*, [1877]. b) Período inicial da vida em Lisboa: 119 — *Paisagem em Colares*, 1879; 123 — *O Castelo de Palmela Visto de Setúbal*, 1879.

França



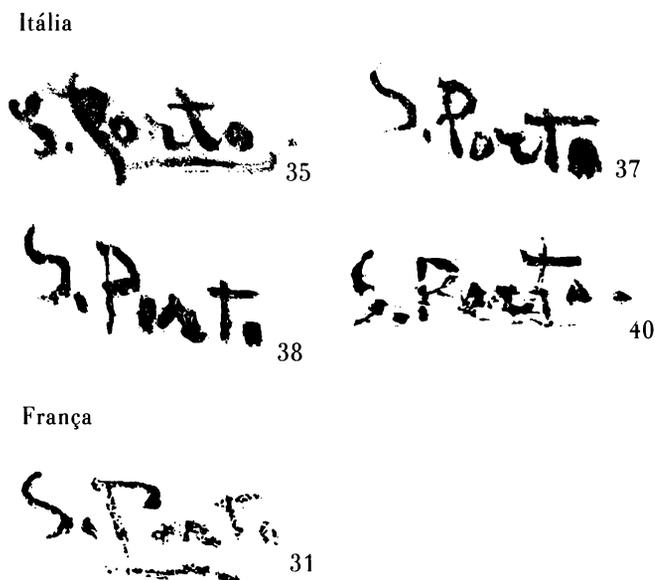
Portugal



títulos *Uma Paisagem Representando a Planície*, nº 20, *Pequeno Esboço de Paisagem*, nº 21, e *Pequeno Esboço de Paisagem*, nº 22, apresentam um *P* idêntico àquele que surge na pintura *As Margens do Oise*, nº 19, mas, ao contrário do que sucede na assinatura desta obra e das anteriores, as minúsculas surgem desligadas entre si, acentuando-se a semelhança formal com os caracteres “impressos”. Em particular, não é visível qualquer ligação entre o *r* e o *t*. É precisamente este tipo de assinatura que Silva Porto coloca também no quadro *Entrada d’ uma Aldeia*, nº 25, pintado em França e enviado para Portugal em 1877.

Após a partida para Itália, o pintor escreve a Marques de Oliveira uma série de cartas, de Capri, entre 24 de Abril e 9 de Junho de 1877, e uma carta, de Passignano, datada de 26 de Setembro desse ano, em que assina também apenas *Porto*, embora com a caligrafia habitual da época. Nenhum dos quadros de Itália, contudo, está assinado deste modo, o que poderá significar que só foram assinados depois de Setembro ou, mais provavelmente, que Silva Porto passou a adoptar diferentes assinaturas para a correspondência e para as pinturas, o que também é sugerido pelas diferenças relativas à forma. As assinaturas que aparecem nas pinturas deste período são, por um lado, *A.Porto*, de que se dão alguns exemplos na fig. 3, e, por outro lado, uma nova modalidade em pintura — *S.Porto* — que ilustramos na fig. 5. O número de pinturas com a nova assinatura é praticamente idêntico ao das que foram assinadas *A.Porto*.

Fig. 5. Assinaturas do tipo *S.Porto* em pinturas de Itália e de França: a) Estadia em Itália: 35 — *Tigela Quebrada*, [1877-78], 37 — *Costume de Campanha Romana (Cabeça)*, [1877]; 38 — *Costume de Capri (Cabeça)*, [1877]; 40 — *Grande Canal, Veneza*, [1877]. b) Segundo período do estágio em França: 31 — *Cancela Vermelha* [1878-79].



Entre as assinaturas *A.Porto* do período italiano, a do quadro *A Pequena Fiandeira Romana*, nº 36, exposto no Salon de Paris de 1878, destaca-se claramente das assinaturas dos restantes pelo facto de a extremidade direita do *A* e o traço vertical do *P* se prolongarem muito mais para baixo do que em qualquer das outras. Além disso, a extremidade esquerda do *A* é arredondada, tal como nas assinaturas das pinturas *Uma Marinha*, nº 33, e *Um Traje de Capri*, nº 34, ao contrário do que sucede nas dos quadros *Rua do Castelo de Passignano*, nº 39, e *Canal*, nº 53. Por outro lado, nas pinturas *Uma Marinha*, nº 33, *Rua do Castelo de Passignano*, nº 39 e, sobretudo, em *A Pequena Fiandeira Romana*, nº 36, a assinatura é inclinada para a esquerda, enquanto nas duas outras pinturas é praticamente vertical, especialmente na que representa o *Canal*, nº 53.

Das assinaturas *S.Porto* nas obras pintadas em Itália, a que foi posta em *A Tigela Quebrada*, nº 35, apresentada na Exposição Universal de Paris, em 1878, distingue-se claramente das restantes pela diferente forma do *S* e do *P* e pela muitíssimo mais acentuada inclinação para a esquerda (fig. 5). O *S*, excepto no que se refere à inclinação, apresenta algumas semelhanças com os dos quadros do período escolar (fig. 1) enquanto o *P* se aproxima dos que fazem parte das assinaturas de *Uma Marinha*, nº 33, *Um Traje de Capri*, nº 34, e, sobretudo, *A Pequena Fiandeira Romana*, nº 36.

Interessa notar que as assinaturas *S.Porto* que se encontram nas pinturas *Costume de Campanha Romana (Cabeça)*, nº 37, *Costume de Capri (Cabeça)*, nº 38, e *Grande Canal*, nº 40, parecem assemelhar-se mais, no que respeita à forma, às assinaturas de quadros pintados em Portugal após 1880 do que às das restantes obras de Itália. Essas três pinturas foram pela primeira vez expostas em 1881, na 1ª Exposição de Quadros Modernos, enquanto os quadros *Uma Marinha*, nº 33, *Um Costume de Capri*, nº 34, e *Rua do Castelo de Passignano*, nº 39, assinados *A.Porto*, foram apresentados, os dois primeiros, em 1878, no Porto, na 12ª Exposição Trienal da Academia Portuense de Belas Artes, e, o último, em 1880, em Lisboa, na 12ª Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes. Estes factos sugerem que ou aqueles três quadros com a assinatura *S.Porto* só muito tardiamente foram concluídos — alguns anos depois da estadia

em Itália — o que, dada a pequena dimensão das pinturas e as suas características, parece pouco provável, ou as assinaturas só em 1881, no momento da exposição do Grupo do Leão, foram colocadas nas pinturas — talvez porque o autor, inicialmente, não tencionava expôr tais obras e, por isso, não as teria enviado para Portugal como fez com outras pinturas de Itália, nem apresentado na primeira exposição após o seu regresso ao país.

Saber onde é que a assinatura *S.Porto* de *A Tigela Quebrada*, nº 35 — a única assinatura *S.Porto* analisada que seguramente foi colocada no quadro na altura em que foi pintado — se deverá situar cronologicamente entre as assinaturas *A.Porto* e, por outro lado, estabelecer a sequência cronológica destas são questões a que, neste momento, não somos capazes de dar resposta definitiva. No entanto, se, com base nas datas das cartas escritas a Marques de Oliveira, considerarmos que os quadros pintados em Capri (*Uma Marinha*, nº 33, e *Um Traje de Capri*, nº 34) foram assinados antes da pintura *Rua do Castelo de Passignano*, nº 39, aliás de acordo com a ordem pela qual foram expostos em Portugal, torna-se evidente que as assinaturas de formas arredondadas, nomeadamente nas extremidades do A ou do S, e com letras ligadas devem ser anteriores às que se apresentam com traços mais contidos. Deste modo, pinturas como *A Tigela Quebrada*, nº 35, e a *Pequena Fiandeira Romana*, nº 36, teriam sido concluídas ou, pelo menos, assinadas primeiro do que a pintura *Canal*, nº 53.

Em concordância com esta interpretação, um quadro concluído em França, em 3 de Fevereiro de 1879, depois da estadia em Itália — *O Lago de Enghien*, nº 30 — apresenta uma assinatura *A.Porto* (**fig. 3**) com letras desligadas e onde as extremidades do A não são arredondadas. Tal como na assinatura que se encontra na pintura *Canal*, nº 53, e ao contrário do que se verifica na que foi posta no quadro *Rua do Castelo de Passignano*, nº 39, não é detectável naquela assinatura nenhuma inclinação dos caracteres para a esquerda, salvo no caso do A, apresentando o nome *Porto* muitas semelhanças com o das assinaturas só com este nome de 1876-77 (**fig. 4**). Assim, embora durante a estadia em Itália algumas assinaturas de Silva Porto definam, em relação às anteriores, uma significativa rotação dos caracteres no sentido oposto ao dos ponteiros do relógio e contra os hábitos caligráficos da época, a inclinação para a esquerda não parece ter sido nessa altura definitivamente adoptada.

As obras executadas durante o segundo período do estágio em França, como a pintura *Lago de Enghien*, nº 30, estão assinadas *A.Porto*, embora nalgumas delas, de que são exemplo *Um Campo de Trigo*, nº 27 (que não é possível ilustrar) e *A Planície em Barbizon*, nº 28, as assinaturas estejam inclinadas para a esquerda, como acontece em certos quadros de Itália ou em alguns quadros pintados já em Portugal (**fig. 3**). A assinatura da pintura *Cancela Vermelha*, nº 31 (**fig. 5**), constitui, no entanto, uma excepção, pois é a única com a forma *S.Porto* que pertence a uma obra que, com segurança, é possível atribuir ao segundo período daquele estágio. Tratando-se de uma pintura que pela primeira vez foi exposta em 1881, na 1ª Exposição de Quadros Modernos, é possível que esta assinatura só nesse momento tenha sido colocada, embora com os dados disponíveis actualmente, não seja possível excluir definitivamente a hipótese de que a assinatura *S.Porto* tenha sido usada pelo pintor nesse período final da sua estadia em França.

Em Abril de 1879 Silva Porto regressa a Portugal e, pelo caminho, pinta em Espanha uma *Calle de los*

*Panecitos*, nº 127, que assina *A.Porto*. Uma vez chegado, continua a assinar da mesma maneira várias pinturas, como a *Paisagem Tirada da Charneca de Belas ao Pôr do Sol*, nº 112, que o rei D. Fernando adquire na 12ª Exposição da Sociedade Promotora de Belas Artes, realizada, em Lisboa, em 1880, e a *Praia de Banhos na Póvoa de Varzim*, nº 126, sendo esta última assinatura muito semelhante à que se encontra na pintura *Rua do Castelo de Passignano*, nº 39 (fig. 3).

Em 21 de Agosto de 1879, de Lisboa, o artista escreve uma carta ao seu amigo Marques de Oliveira, também assinada *A.Porto*, onde, depois de pedir desculpa por «não ter sido mais pronto» a responder, desabafa: «Tenho andado meio tonto, não sei aonde isto dará». Três meses depois, a 22 de Novembro, segue da capital outra carta para o mesmo endereço, mas, desta vez, assinada apenas *Porto*. Precisamente desse ano de 1879 surgem datadas, pelo autor, pelo menos três pinturas assinadas *Porto* — *Paisagem em Colares*, nº 119, *Uma Azinhaga em Belas*, nº 122, e *O Castelo de Palmela Visto de Setúbal*, nº 123 —, duas das quais estão ilustradas na fig. 4. Inclinadas para a esquerda e com letras pouco ligadas, estas assinaturas apresentam semelhanças, por exemplo, com a da *Praia de Banhos da Póvoa de Varzim*, nº 126, salvo, evidentemente, na ausência da abreviatura do primeiro nome. Por outro lado, através da inclinação, distinguem-se facilmente das assinaturas *Porto* colocadas nos quadros que em 1876 e 1877 Silva Porto remeteu para Portugal (fig. 4).

É interessante notar que, depois de 1874, o único intervalo de tempo em que Silva Porto parece ter tido a preocupação de, juntamente com a assinatura, colocar a data na face visível das suas pinturas corresponde precisamente ao curto período de 1879 em que usou a assinatura *Porto*.

Neste ano ou no ano seguinte, o pintor muda novamente de assinatura: retoma a assinatura *S.Porto*, inclinada para a esquerda, a qual, a partir de então, passará a utilizar nos quadros e nos desenhos até ao fim da vida.

A assinatura da pintura *Barco de Pesca em Setúbal*, nº 414, obra pela primeira vez exposta em 1881, tem um traçado cuidado, pontas do *S* finas e o *r* ligado sensivelmente ao meio do *t* por um traço muito leve (fig. 6). Idêntica a esta é a assinatura do quadro *Lugar d'Arnelas (Margens do Douro)*, nº 372, apresentado ao público na 2ª Exposição de Quadros Modernos, em 1882. Mas no quadro *Lugar da Portela, Margens do Mondego*, nº 203, também mostrado nessa exposição, embora o desenho dos caracteres seja igualmente bem definido, as letras das assinatura surgem todas soltas e, por outro lado, as extremidades do *S* não são de modo nenhum afiadas como aquelas. As assinaturas que se encontram nas pinturas *Pôr do Sol (Alcochete)*, nº 135, e *Primavera*, nº 137, obras expostas na mesma ocasião, levam mais longe essas transformações: são muito menos cuidadas, o *S* tende a esticar-se, o traço é facilmente interrompido pelo relevo da matéria cromática subjacente, os contornos são mal definidos. Elas constituem o tipo de assinatura que, ano após ano, até 1893, se encontra nos quadros expostos, ainda que a cor clara do fundo torne, por vezes, mais definido o traçado. Na fig. 6 apresentam-se alguns exemplos dessas assinaturas, retirados de quadros apresentados ao público pela primeira vez em 1887 e em 1893. Esse tipo parece ser também aquele que se encontra nas obras de Itália só expostas em 1881, assim como na pintura *Cancela Vermelha*, feita em França. Ainda que se encontrem ligeiras variantes de uma assinatura para outra, torna-se-nos difícil propôr um esquema evolutivo para elas.

Fig. 6. Assinaturas do tipo *S.Porto* em pinturas pela primeira vez expostas em 1881, 1882, 1887 e 1893: a) Exposições de 1881: 414 — *Barco de Pesca em Setúbal*. b) Exposição de 1882: 135 — *Pôr do Sol (Alcochete)*; 137 — *Primavera*; 203 — *Lugar da Portela, Margens do Mondego*; 372 — *Lugar d'Arnelas (Margens do Douro)*. c) Exposições de 1887: 178 — *O Moinho Gigante, Barreiro*; 279 — *O Amor na Aldeia*; 295 — *Lugar do Cacém*; 374 — *Lugar do Areinho, Margens do Douro*. d) Exposições de 1893: 172 — *Os Moinhos da Confraria (Caldas das Taipas)*; 275 — *Caminho da Igreja (Sande)*; 325 — *Ceifeiras (Lumiar)*; 332 — *Conduzindo o Rebanho (Arredores de Lisboa)*.

1881

*S. Porto.* 414

1882

*S. Porto.* 135

*S. Porto.* 137

*S. Porto.* 203

*S. Porto.* 372

1887

*S. Porto.* 178

*S. Porto.* 279

*S. Porto.* 295

*S. Porto.* 374

1893

*S. Porto.* 172

*S. Porto.* 275

*S. Porto.* 325

*S. Porto.* 332

Em resumo, podemos dizer que Silva Porto começou por assinar as suas pinturas escrevendo *A.C.S.Porto*, assinatura que manteve, pelo menos, até meados de 1874. Em 1875 coloca num desenho a assinatura *S.Porto*, mas nas pinturas parece ter utilizado somente a forma *A.Porto*, prática que mantém em 1876. Neste ano, no entanto, passa a assinar apenas *Porto* e é ainda deste modo que, em Setembro de 1877, termina uma carta de Itália. Durante a sua estadia nesse país, porém, assina os quadros novamente com *A.Porto* — se bem que pelo menos um quadro tenha levado a assinatura *S.Porto* — e da mesma forma em Portugal até, pelo menos, Agosto de 1879. Torna então a utilizar a forma *Porto*, embora com caligrafia diferente da de 1876-77, e nesse ano ou no de 1880 muda a assinatura definitivamente para *S.Porto*. Os anos de 1875, 1877 e 1879 parece terem sido aqueles em que Silva Porto terá manifestado maior hesitação na procura de uma assinatura.

#### Tipo e formato dos suportes

Das 437 obras pictóricas de Silva Porto, inventariadas neste catálogo, 234 foram pintadas sobre suportes de madeira, as quais são cerca de uma vez e meia mais abundantes do que as telas (**quadro 1**). Cartões, foram identificados duas dezenas, e as pinturas sobre papel são raras. Suportes menos habituais, como a cerâmica e o metal foram igualmente utilizados por este artista, ainda que em número muito reduzido, durante o período que viveu em Lisboa.

Em geral, os suportes não têm qualquer indicação que permita saber se foram preparados pelo pintor ou se foram adquiridos no comércio tal como foram utilizados. Algumas das telas executadas em França, no entanto, apresentam no reverso carimbos de fabricantes. Foram detectadas: uma da Maison Brearde (*Floresta Francesa com Camponesa*, nº 85), três com diferentes carimbos de L. Prevost (*Interior Marroquino*, nº 65, *Um Pequeno Esboço de Paisagem*, nº 86, *Paisagem com Choupana*, nº 105), e uma com marca ilegível (*Auteil*, nº 16). Para algumas das obras pintadas em Itália, Silva Porto utilizou suportes de madeira que ostentam um carimbo com os dizeres CIOSI e, por baixo, Roma (*Interior de um Pátio em Capri*, nº 41, *San Constanzo, Capri*, nº 46, e *Duas Árvores*, nº 59). Por outro lado, uma pintura sobre cartão executada em Portugal (*Lavadeira, Tapada da Ajuda*, nº 121) apresenta uma etiqueta do fabricante Winsor & Newton, de Londres (**fig. 7**).

Das 234 pinturas sobre madeira, com excepção de um quadro intitulado *Cebolas*, nº 5, e um *Auto-Retrato*, nº 8, que podem ser atribuídos ao período de 1870-73, nenhuma há que, seguramente, tenha sido executada antes de 1877, já que qualquer uma das cerca de duas dezenas de obras em madeira que corresponderão ao período francês poderá ter sido pintada após a estadia em Itália.

As pinturas de Itália foram em idêntico número realizadas sobre tela e sobre madeira (**quadro 1**), mas de 1880 a 1888 Silva Porto passou a ter uma grande preferência pelas pinturas em madeira (**fig. 8**). Nos últimos anos da sua vida, porém, tornou a mostrar idêntico interesse pelos dois tipos de suporte ou mesmo uma maior preferência pelas telas, sobretudo em 1892 e 1893.

As dimensões das pinturas em tela do período de 1880 a 1893 são muito variadas, não havendo nas obras apresentadas em exposições que foi possível identificar, de um modo geral, repetições de formatos (**quadro 2**). As poucas que foram encontradas, por seu lado, têm escasso significado: o maior número de



Fig. 7. Etiqueta colada no reverso do cartão que constitui o suporte da pintura *Lavadeira, Tapada da Ajuda*, nº 121.

**Fig. 8.** Frequências das pinturas em tela e das pinturas em madeira executadas por Silva Porto após o estágio no estrangeiro, segundo a data da primeira exposição.

**Fig. 9.** Distribuição dos principais formatos das pinturas em madeira executadas por Silva Porto após o estágio no estrangeiro, segundo a data da primeira exposição.

**Fig. 8**

|      | 12x18 | 21x31 | 32x55 | 37x55 | 40x55 |
|------|-------|-------|-------|-------|-------|
| 1880 | 3     | 0     | 1     | 0     | 0     |
| 1881 | 1     | 0     | 3     | 0     | 0     |
| 1882 | 6     | 0     | 1     | 2     | 0     |
| 1883 | 2     | 0     | 5     | 0     | 0     |
| 1884 | 1     | 5     | 1     | 7     | 0     |
| 1885 | 2     | 5     | 0     | 5     | 0     |
| 1886 | 0     | 3     | 0     | 2     | 0     |
| 1887 | 1     | 0     | 1     | 6     | 0     |
| 1888 | 0     | 2     | 0     | 1     | 3     |
| 1889 | 0     | 0     | 0     | 0     | 0     |
| 1890 | 0     | 0     | 0     | 0     | 1     |
| 1891 | 0     | 2     | 0     | 0     | 1     |
| 1892 | 0     | 0     | 0     | 0     | 0     |
| 1893 | 0     | 0     | 0     | 0     | 0     |

**Fig. 9**

|      | Tela | Madeira |
|------|------|---------|
| 1880 | 3    | 5       |
| 1881 | 2    | 5       |
| 1882 | 5    | 10      |
| 1883 | 3    | 13      |
| 1884 | 4    | 15      |
| 1885 | 4    | 15      |
| 1886 | 2    | 6       |
| 1887 | 2    | 10      |
| 1888 | 1    | 6       |
| 1889 | 0    | 0       |
| 1890 | 3    | 2       |
| 1891 | 4    | 5       |
| 1892 | 5    | 2       |
| 1893 | 4    | 1       |

repetições é a do formato de, aproximadamente, 42x56, ao qual correspondem cinco obras expostas entre 1890 e 1893.

Pelo contrário, cinco dos formatos das pinturas em madeira correspondem a cerca de  $\frac{3}{4}$  das tábuas expostas naquele período, que foram identificadas (**quadro 3 e quadro 4**).

O formato de 37x55, o mais abundante ( $\frac{1}{4}$  do número de pinturas em madeira), foi utilizado por Silva Porto entre 1882 e 1888, especialmente nos anos de 1884, 1885 e 1887 (**fig. 9**). Parece ter substituído o formato de 32x55, de que se encontram exemplares entre 1880 e 1884, além de um em 1887, e, por outro lado, parece ter sido continuado pelo formato de 40x55, que surgiu em exposições feitas em 1888, 1890 e 1891. É interessante notar a evolução que estes formatos definem ao nível da relação entre as dimensões, já que, mantendo-se constante o lado maior, o menor aumenta significativamente ao longo do período considerado.

Os suportes de madeira com formatos 12x18 e 21x31 representam uma fracção que não é desprezável na obra de Silva Porto. O primeiro formato foi usado em pinturas expostas sobretudo em 1882, embora tenha sido utilizado igualmente em quadros doutras exposições realizadas entre 1880 e 1887. O formato de 21x31 foi usado em pinturas apresentadas nas exposições de 1884 a 1886 e, em menor número, nas exposições de 1888 e 1891. A distribuição da frequência com que surge nessa exposições sugere que Silva Porto o terá utilizado em substituição do formato de 12x18.

**Quadro 1**

Distribuição da obra pictórica de Silva Porto segundo o tipo de suporte e o período de actividade (não foram consideradas 24 pinturas de que se desconhece o tipo de suporte).

| Período | Tela | Madeira | Cartão | Papel | Cerâmica | Metal | Total |
|---------|------|---------|--------|-------|----------|-------|-------|
| Escolar | 11   | 2       | 0      | 0     | 0        | 0     | 13    |
| França  | 39   | 17      | 9      | 1     | 0        | 0     | 66    |
| Itália  | 14   | 13      | 3      | 1     | 0        | 0     | 31    |
| Lisboa  | 87   | 202     | 8      | 1     | 4        | 1     | 303   |
| Total   | 151  | 234     | 20     | 3     | 4        | 1     | 413   |

**Quadro 2**

Formatos das pinturas sobre tela ( lado menor x lado maior, expressos em cm) executadas por Silva Porto após o estágio no estrangeiro, segundo a data da primeira exposição (nos casos em que os formatos se repetem, o número de vezes está indicado entre parêntesis).

| Ano  | Formatos                            |
|------|-------------------------------------|
| 1880 | 33x56 (2), 85x150                   |
| 1881 | 30x46, 59x101                       |
| 1882 | 30x40, 33x55, 58x99, 60x100, 78x120 |
| 1883 | 43x74, 64x98, 100x150               |
| 1884 | 30x46, 36x55, 76x116, 134x205       |
| 1885 | 21x31, 30x47, 31x46, 120x150        |
| 1886 | 37x56, 110x150                      |
| 1887 | 76x121, 102x125                     |
| 1888 | 20x35                               |
| 1889 |                                     |
| 1890 | 32x56, 42x56 (2)                    |
| 1891 | 41x55, 42x56, 44x58, 96x120         |
| 1892 | 26x36, 44x54, 45x55, 46x56, 133x200 |
| 1893 | 42x56, 90x120 (2), 160x200          |

### Quadro 3

Formatos das pinturas sobre madeira ( lado menor x lado maior, expressos em cm) executadas por Silva Porto após o estágio no estrangeiro, segundo a data da primeira exposição (nos casos em que os formatos se repetem, o número de vezes está indicado entre parêntesis).

| Ano  | Formatos   |
|------|--|
| 1880 | 12x18 (3), 18x26, 33x55  |
| 1881 | 11x17, 31x55, 32x43, 32x55 (2)   |
| 1882 | 11x17, 11x18, 12x18 (4), 18x24, 32x55, 36x56, 37x55                                  |
| 1883 | 12x17, 12x18, 16x27 (2), 17x28, 21x38, 32x54, 32x55, 32x56, 33x53, 33x55, 33x56      |
| 1884 | 12x17, 19x30, 20x31 (2), 21x32, 22x29, 33x57, 36x54 (2), 37x56 (2), 38x56 (3), 40x63 |
| 1885 | 11x18 (2), 20x30, 20x31, 21x31 (2), 21x32, 31x43, 31x45, 35x54, 36x55, 37x56 (4)     |
| 1886 | 21x31, 21x32 (2), 37x51, 37x56 (2)   |
| 1887 | 11x18, 33x56, 36x54, 36x55, 37x51 (2), 37x55, 37x56 (2), 38x56                       |
| 1888 | 20x31, 21x31, 37x55, 40x55 (2), 41x56  |
| 1889 |  |
| 1890 | 32x43, 41x56   |
| 1891 | 15x24, 21x31 (2), 38x46, 40x54   |
| 1892 | 25x33, 38x46   |
| 1893 | 45x58  |

### Quadro 4

Principais formatos das pinturas em madeira ( lado menor x lado maior, expressos em cm).

| Designação do formato | Formatos considerados                           | Frequência |
|-----------------------|---|------------|
| 12x18                 | 11x17, 11x18, 12x17, 12x18                      | 16         |
| 21x31                 | 19x30, 20x30, 20x31, 21x31, 21x32, 22x29        | 17         |
| 32x55                 | 31x55, 32x54, 32x55, 32x56, 33x55, 33x56, 33x57 | 12         |
| 37x55                 | 36x54, 36x55, 37x55, 37x56, 38x56               | 23         |
| 40x55                 | 40x54, 40x55, 41x56                             | 5          |

### Agradecimentos

Os autores agradecem à Dr<sup>a</sup> Raquel Henriques da Silva a preciosa colaboração prestada no estudo das assinaturas das pinturas de Silva Porto. Manifestam igualmente a sua gratidão aos técnicos do Instituto José de Figueiredo, Manuel da Palma e Jorge Oliveira, que efectuaram a maior parte das microfotografias das assinaturas.