

Alguns problemas de autenticidade e datação

A circunstância de termos desenvolvido um conjunto de estudos sobre as assinaturas, os formatos e as características técnicas da pintura de Silva Porto, de que se deu conta sinteticamente nos dois capítulos anteriores deste catálogo, permitiu-nos tratar alguns problemas, que se puseram à comissão da actual exposição, respeitantes quer à verificação da autenticidade de assinaturas em quadros indubitavelmente do pintor, quer à verificação da autenticidade de obras suspeitas, quer ainda à data em que alguns quadros teriam sido pintados. Neste capítulo apresentamos resumidamente os resultados obtidos nesse tratamento. No que se refere às questões de autenticidade de quadros duvidosos limitamo-nos apenas à análise de pinturas que estão conservadas em museus nacionais.

Autenticidade de assinaturas em quadros de Silva Porto

Embora por motivos de vária ordem não tivéssemos podido observar, directamente ou através de fotografia adequada, as mais de duas centenas de assinaturas que se encontram na obra pictórica catalogada de Silva Porto, foi-nos possível examinar a maior parte delas.

De uma maneira geral, estas assinaturas revelam uma evolução do modo de assinar do pintor — o que se mostrou num capítulo anterior. Os raros casos, aí mencionados, de assinaturas que não encaixam muito

bem no esquema estabelecido correspondem a fases dessa evolução em que o artista terá manifestado grande hesitação em fixar-se numa forma, e devem-se ao facto de tais assinaturas terem algumas características diferentes das de outras da mesma época e, simultaneamente, apresentarem semelhanças nalguns pormenores com assinaturas de períodos diferentes daqueles em que as obras foram executadas. No contexto das observações efectuadas, contudo, há cinco assinaturas, reproduzidas na **fig. 1**, as quais,



Fig. 1. Assinaturas problemáticas de quadros de Silva Porto: 133 — *Lugar do Prado (Stª Marta, Minho)*, [1892]; 167 — *Paisagem com Arvoredo*, [1881-93]; 174 — *Margens do Nabão*, [1886?]; 258 — *Uma Viela de Lisboa*, [1882?]; 268 — *Cabeça (Camponesa do Minho)*, [1882].

tendo sido colocadas em pinturas da época em que o artista já tinha definitivamente adoptado a forma *S. Porto*, que manteve sem variações nos seus traços essenciais desde o início da década de 80 até ao fim da vida, apresentam características que não foram encontradas nas de outras obras desse período e que, portanto, suscitam dúvidas acerca da sua autenticidade — o que nada implica na autenticidade das pinturas onde foram colocadas.

É interessante notar, antes de mais, que este tipo de assinatura, em virtude de ter sido utilizado durante quase metade da vida artística de Silva Porto, precisamente a da fase da maturidade, corresponde seguramente à forma mais conhecida e que melhor identifica o pintor.

Uma dessas assinaturas é a que se encontra na pintura *Lugar do Prado (Stª Marta, Minho)*, nº 133, que foi identificada, com base no formato e nos motivos representados, como sendo um quadro em tela que esteve presente na Exposição de Belas Artes promovida pelo Grémio Artístico de Lisboa, em 1892.

Contudo, ao contrário do que observámos nas outras assinaturas utilizadas por Silva Porto após o termo da sua bolsa no estrangeiro, os primeiros caracteres, em particular o *S* e o *P*, têm uma acentuada inclinação para a direita. Dado que o desenho dos caracteres é semelhante ao das assinaturas dos outros quadros dessa época e, por outro lado, Silva Porto continuou a utilizar nas suas cartas letra inclinada para a direita, não apenas no texto mas também nas assinaturas, não nos parece legítimo excluir a possibilidade de que a diferente inclinação das primeiras letras desta assinatura traduza qualquer acontecimento fortuito que tenha ocorrido no momento em que o pintor assinou a obra.

O mesmo não sucede, porém, com a assinatura da pintura *Paisagem com Arvoredo*, nº 167, executada durante os anos 80 ou 90, nem com a do estudo, para o quadro com o mesmo nome exposto em 1882, *Uma Viela de Lisboa*, nº 258, as quais são semelhantes entre si mas claramente distintas das de Silva Porto. Por um lado, ocupam uma significativa área das pinturas, que nestes casos são de pequenas dimensões. Por outro, o traço é muito mais grosso do que o habitual e muitíssimo mais descuidado. Além disso, a inclinação das letras, nitidamente para a direita, não está de acordo com o que se verifica nas outras obras assinadas dos anos 80 e 90. Assim, tudo nos leva a crer que estas duas assinaturas não devem ter sido colocadas por Silva Porto.

Mais complicado parece ser o caso da assinatura do quadro *Margens do Nabão*, nº 174, possivelmente pintado em 1886 e com o formato 21x31, muito utilizado por Silva Porto entre 1884 e 1886, a qual não foi feita com o pincel mas sim gravada. Se bem que existam duas outras obras com assinatura gravada, e que não levantam reservas quanto à sua autenticidade, tais obras são da fase inicial da aprendizagem do pintor, estando assinadas *A.C.S.Porto*, enquanto o quadro *Margens do Nabão*, nº 174, está assinado *S.Porto*, sendo bastante posterior. Além disso, a letra está inclinada para a direita, inclinação esta que não foi detectada em nenhuma assinatura dos quadros pintados nos anos 80-90. Em contrapartida, o *r* liga ao *t* sensivelmente a meia altura deste, como acontece em algumas assinaturas indubitavelmente de Silva Porto, mas anteriores a 1883. Neste caso, portanto, não nos é possível dar uma resposta definitiva à cerca da autenticidade da assinatura.

A quinta assinatura encontra-se na pintura *Cabeça (Camponesa do Minho)*, nº 268, que é uma obra sobre madeira e que, pelas dimensões e pelo motivo, poderá ter sido apresentada na 2ª Exposição de Quadros Modernos, em 1882. Curiosamente, enquanto um grande número de quadros de Silva Porto estão assinados no canto inferior esquerdo e os restantes no canto inferior direito, este encontra-se assinado no canto superior esquerdo, numa zona clara onde a tinta escura da assinatura, aliada à dimensão da letra, facilmente sobressai. Além disso, a letra tem uma inclinação para a esquerda significativamente maior do que a das assinaturas que não levantam dúvidas e, por outro lado, o *S* apresenta uma forma, em particular no que diz respeito à parte inferior, que não encontra paralelo noutros exemplos. O traço inferior parece ser mais direito do que o habitual. Embora desse período inicial da vida do artista em Lisboa haja assinaturas que apresentam ligeiras diferenças em relação às assinaturas posteriores, nomeadamente no que se refere às extremidades das maiúsculas, e, portanto, esta assinatura possa corresponder a uma tentativa que não foi repetida, tais variações parecem ser menores, o que, tendo em atenção também a sua localização, nos leva a crer que provavelmente ela não seja de Silva Porto.

É interessante notar que algumas obras de pintores contemporâneos de Silva Porto estão assinadas no canto superior direito, designadamente uma pintura de António Ramalho no Museu Grão Vasco, em Viseu, e vários quadros de Marques de Oliveira, Columbano, Malhoa e Sousa Pinto no Museu José Malhoa, nas Caldas da Rainha, mas que de pinturas com assinatura no canto superior esquerdo não foi encontrado qualquer exemplo nesses mesmos museus.

Autenticidade de pinturas duvidosas

Entre as pinturas de Silva Porto que passaram pelo Instituto José de Figueiredo com destino à exposição comemorativa do centenário da morte deste artista, três, provenientes de museus nacionais, levantavam problemas, ou vieram mais tarde a levantar, à cerca da sua autenticidade — tanto no que se refere à assinatura como às próprias obras.

PINTURAS *DUNAS E RIACHO*

As pinturas *Dunas e Riacho*, que pertencem à Casa-Museu Egas Moniz, em Avanca, e se encontram ilustradas na **fig. 2** e na **fig. 3**, são duas obras, com suportes idênticos e muitas semelhanças no estilo. A

Fig. 2. Pintura *Dunas*. Óleo sobre cartão com as dimensões de 35 cm x 53 cm. Assinatura: *S. Porto*. Casa-Museu Egas Moniz, Avanca, n.º inv. D25



primeira foi reproduzida por Varela Aldemira, na estampa CIV da sua monografia sobre Silva Porto, com o título de *Paisagem*, título este que corrigiu na *Errata*. Quando deram entrada no Instituto vinham já na qualidade de suspeitas, tanto mais que a propósito do quadro *Dunas* Varela Aldemira, em 1954, se lhe referira dizendo que «oferece dúvidas quanto à sua autenticidade».

Os suportes de cartão sobre os quais foram pintadas têm no reverso etiquetas idênticas do fabricante

Fig. 3. Pintura *Riacho*. Óleo sobre cartão com as dimensões de 35 cm x 53 cm. Assinatura: S. Porto. Casa-Museu Egas Moniz, Avanca, n.º inv. D30



PREPARED ACADEMY BOARD.



Fig. 4. Etiqueta colada no reverso dos cartões que constituem o suporte das pinturas *Dunas* e *Riacho*

Winsor & Newton (fig. 4). Embora este fabricante inglês seja precisamente o mesmo do cartão que Silva Porto utilizou na pintura *Lavadeira, Tapada da Ajuda*, n.º 121, feita em 1879 ou 1880, como se pode concluir comparando a fig. 4 com a fig. 7 do capítulo sobre as assinaturas e os formatos das pinturas, deste catálogo, as etiquetas são diferentes, o que resulta de os cartões não terem sido fabricados na mesma data nem serem do mesmo tipo. De facto, enquanto o cartão da pintura *Lavadeira, Tapada da Ajuda*, n.º 121, de acordo com a atribuição cronológica da obra, não poderá ser posterior a 1880, os cartões destas duas pinturas não poderão ser anteriores a 1882, dado que a firma Winsor & Newton só adoptou a designação *Limited* neste ano(1)(2) e tal designação aparece na etiqueta. A comparação dos dois tipos de etiquetas mostra igualmente que, enquanto nas etiquetas das pinturas *Dunas* e *Riacho* antes da morada *Rathbone Place* não vem indicado qualquer número, na etiqueta do quadro *Lavadeira, Tapada da Ajuda*, n.º 121, é referido o número 38. Como este número só a partir de 1894 deixou de fazer parte dos carimbos colocados nas telas dessa firma(1), é provável que os cartões que serviram de suporte às pinturas *Dunas* e *Riacho* tenham sido introduzidos no comércio somente depois da morte de Silva Porto. De qualquer modo, a referência que ostentam ao *Royal Appointment* implica que são anteriores a 1901, data em que a firma Winsor & Newton deixou de ter tal privilégio(2).

Estas duas pinturas foram analisadas por espectrometria de fluorescência de raios X. Os resultados obtidos mostram duas significativas diferenças em relação ao que sucede nas obras analisadas que indubitavelmente são de Silva Porto. Por um lado, no azul dos céus não foi detectado cobalto — o que significa a ausência de azul de cobalto —, salvo numa pequena zona do céu da pintura *Riacho* junto aos montes, motivo onde, tal como no azul da água das duas obras, foi identificado esse elemento. Por outro lado, no quadro *Dunas* não foi detectado crómio nos verdes da vegetação, o que implica que, ao contrário

do que acontece em todas as obras de Silva Porto pintadas depois do período escolar, não foi utilizado o verde de crómio nessa zona.

Há que notar, além disso, que as duas pinturas estão assinadas *S. Porto* (fig. 5a e fig. 5b), com letra

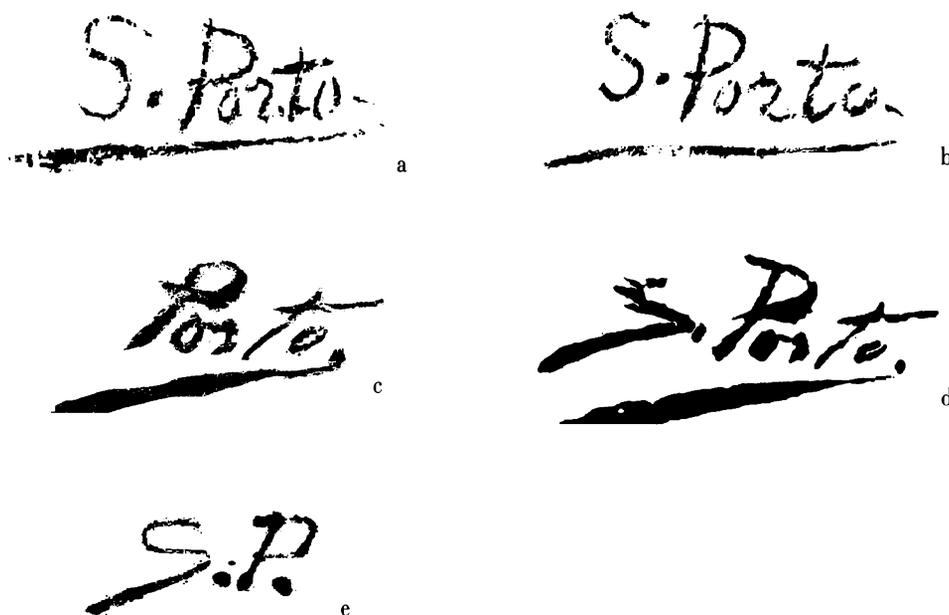


Fig. 5. Assinaturas colocadas em pinturas duvidosas: a) *Dunas*; b) *Riacho*; c) *Paisagem de França* (assinatura visível à vista desarmada); d) *Paisagem de França* (assinatura visível através de reflectografia de infravermelho). e) Marca gravada a fogo no reverso da pintura *Paisagem de França*.

semelhante mas diferente daquela que observámos nas assinaturas que seguramente são de Silva Porto: a letra é inclinada para a direita, a forma do *S* de modo algum se compara com a forma algo estilizada adoptada por Silva Porto, o *r* liga ao *t* na base deste e não a meia altura e o traço inferior prolonga-se mais para a esquerda do que o habitual.

Em resumo, os resultados obtidos mostram que muito provavelmente as pinturas *Dunas* e *Riacho* não são de Silva Porto.

PINTURA PAISAGEM DE FRANÇA

A pintura sobre madeira com o título *Paisagem de França*, que se encontra ilustrada na fig. 6, pertence ao Museu Nacional Soares dos Reis.

À vista desarmada, quando esta obra deu entrada no Instituto José de Figueiredo, apenas era visível no canto inferior esquerdo a assinatura *Porto*, a qual se distingue muito facilmente das assinaturas de Silva Porto pela enorme inclinação das letras para a direita (fig. 5c). Através da reflectografia de infravermelho pudemos observar, porém, que a assinatura tem, na realidade, a forma *S. Porto*, estando o *S* e o ponto encobertos por um repinte (fig. 5d). Esta letra tem a particularidade de a sua extremidade inferior se prolongar consideravelmente para a esquerda, através de um traço quase paralelo ao da linha inferior da assinatura. Um aspecto curioso que, a este respeito, importa salientar é o de que o quadro apresenta no reverso uma

Fig. 6. Pintura *Paisagem de França*. Óleo sobre madeira com as dimensões de 16 cm x 21 cm. Assinatura: S. Porto. Museu Nacional Soares dos Reis. n.º inv. 528



gravação a fogo com as iniciais de Silva Porto (**fig. 5e**), sendo estas muito semelhantes às maiúsculas da assinatura.

As dúvidas à cerca da autoria deste quadro tiveram origem no facto de, além de apresentar uma assinatura que certamente não é de Silva Porto, as análises efectuadas por espectrometria de fluorescência de raios X não terem permitido detectar a presença de cobalto no azul do céu nem de crómio nos verdes da vegetação.

Estes resultados foram confirmados e completados através da observação e análise de cortes estratigráficos em amostras recolhidas nessas zonas, os quais mostraram de facto a inexistência de azul de cobalto na zona do céu (**quadro 1**), o que não acontece em nenhum dos quadros estudados com autoria

Quadro 1

Pigmentos identificados no azul do céu da pintura *Paisagem de França*.

Cor	Pigmentos
Azul	Azul ultramarino
Branco	Branco de chumbo
Vermelho	Vermelho ocre
Preto	Carvão animal

Quadro 2

Pigmentos identificados nos verdes de vegetação da pintura *Paisagem de França*.

Cor	Pigmentos
Amarelo	Amarelo ocre
Azul	Azul ultramarino
Vermelho	Vermelho ocre Vermelhão
Castanho	Castanho ocre
Preto	Carvão animal

indubitável de Silva Porto, e de verde de crómio nos verdes da vegetação (**quadro 2**), o que, salvo no período escolar, também não sucede com nenhuma das obras de Silva Porto analisadas. Além disso, verificámos que nesta pintura não foi utilizado nenhum pigmento verde nas zonas verdes, sendo esta cor obtida por mistura de amarelo ocre com azul ultramarino. Ora, no conjunto das obras de Silva Porto analisadas, só notámos uma ausência de pigmentos verdes nas zonas da vegetação na pintura do período escolar — *Quinta do Covelo, Porto*, n.º 9 —, ainda que aí tenham sido outros os pigmentos amarelo e azul utilizados.

Deve notar-se, por outro lado, que o azul ultramarino usado nas zonas de vegetação e de céu da pintura *Paisagem de França* não foi detectado nas zonas verdes de vegetação de nenhuma das obras que indubitavelmente são de Silva Porto, enquanto nas zonas de céu foi identificado apenas na pintura *Auteil*, n.º 16, datada de 1874, na pintura *Macieiras em Flor*, n.º 83, de 1878-79, e nas pinturas *Ceifeiras*, n.º 325, *Praia de Pescadores*, n.º 407, e *Apanha do Sargaço*, n.º 408, dos anos 80 e 90.

Em contrapartida, devemos referir que a estratigrafia da camada cromática nas zonas de céu e de vegetação se revelou simples, como nos casos das obras executadas sobre madeira por Silva Porto, e que a distribuição dos pigmentos na camada cromática do azul de céu, tal como a mistura (azul + branco + preto + vermelho), se mostraram muito semelhantes às encontradas em muitos dos quadros deste pintor. Do mesmo modo que nas pinturas *Macieiras em Flor*, n.º 83, e *Paisagem da Charneca de Belas Tirada ao Pôr do Sol*, n.º 112, foram identificados no quadro *Paisagem de França* pigmentos de cor amarela, azul, preta, vermelha e castanha na zona da vegetação, embora, como se referiu, faltem os pigmentos verdes. Outras observações realizadas, mostraram que a madeira do suporte é da família das rosáceas (madeiras de árvores de fruto), a qual, na amostra básica que utilizámos para o estudo das características técnicas da pintura de Silva Porto, corresponde ao tipo de madeira mais utilizado entre 1877 e 1879, e é da mesma espécie da que constitui o suporte da pintura *O Castelo de Palmela Visto de Setúbal*, n.º 123, datada de 1879.

Verificámos, além disso, que o suporte de madeira não apresenta qualquer preparação, o que só acontece com uma obra de Silva Porto pintada em Itália — *Duas Árvores*, n.º 59 —, a qual foi precisamente executada sobre a única tábuca estudada que apresenta no reverso carimbo de fabricante.

Por observação da obra à luz normal, à luz rasante e à luz ultravioleta, verificámos que a pintura já sofreu uma intervenção, sendo visíveis zonas com lacunas que foram cobertas, e que todo o quadro apresentava uma camada muito espessa de verniz. Uma das lacunas corresponde exactamente à zona onde se encontra o S da assinatura.

Devemos ainda notar que os tipos de pinceladas lançadas na pintura do céu (**fig. 7**) e das figuras (**fig. 8**) denunciam técnicas do “*tipo c1*” e do “*tipo f1*”, respectivamente, que, como mostrámos anteriormente, são aquelas a que Silva Porto deu maior preferência. Também a forma como foram executadas as pontas dos ramos das árvores é muito semelhante à que o pintor utilizou nas pinturas *Quinta do Covelo, Porto*, n.º 9, do período escolar, e *Paisagem Tirada da Charneca de Belas ao Pôr do Sol*, n.º 112, do período inicial da vida em Lisboa, ainda que tal técnica não tenha sido detectada noutras pinturas de Silva Porto, nomeadamente nas de França. O modo como foram obtidas as flores, apenas com um toque com a ponta

Fig. 7. Macrofotografia, à luz rasante, da zona do céu da pintura *Paisagem de França*

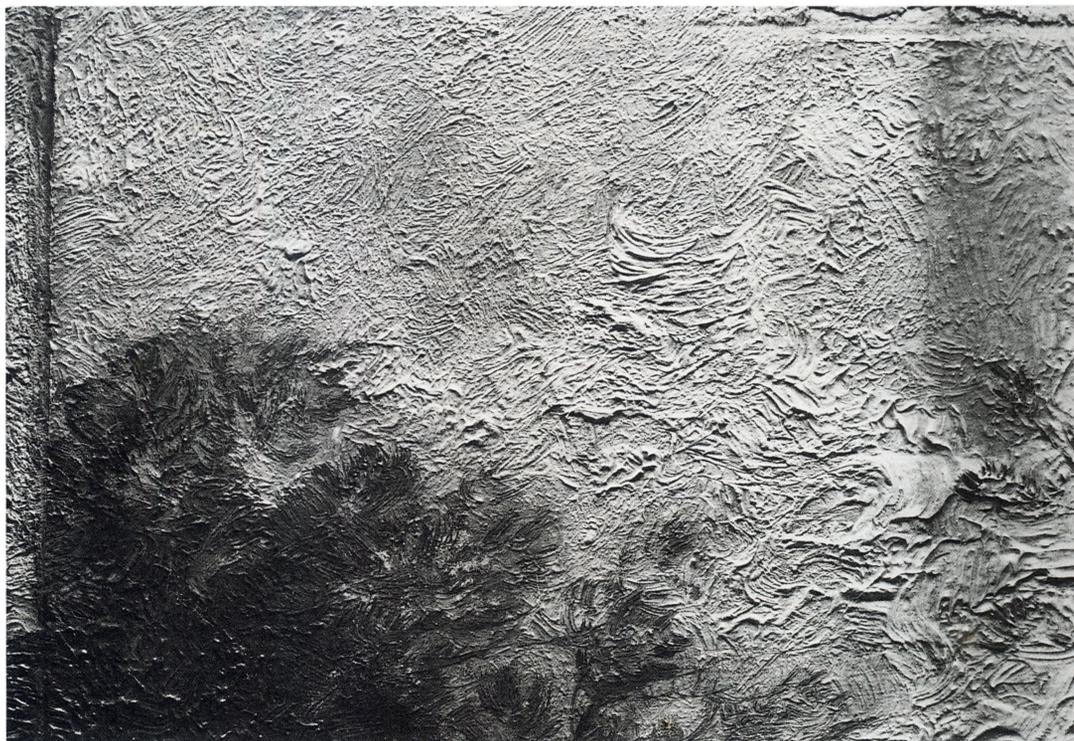


Fig. 8. Macrofotografia, à luz rasante, da zona das figuras da pintura *Paisagem de França*



do pincel, deixando depositada a tinta necessária para dar forma às flores, foi igualmente observado nalgumas obras de Silva Porto.

Em conclusão, embora todos os pigmentos identificados nesta obra façam parte da paleta de Silva Porto, as ausências de azul cobalto na zona do céu, de verde de crómio na zona da vegetação e de qualquer pigmento de cor verde nesta mesma zona, ao contrário do que sucede em todas as obras analisadas de Silva Porto, com a exceção, no que diz respeito aos verdes, da paisagem do período escolar — *Quinta do Covelo, Porto*, nº 9 —, sugerem que a pintura *Paisagem de França* não deve ser deste artista. Pelo contrário, os resultados referentes à técnica de execução (tipo de pinceladas) e à natureza do suporte assinalam semelhanças com a obra de Silva Porto. Sendo difícil para nós, com os dados neste momento disponíveis, valorizar um aspecto relativamente ao outro, não nos é possível emitir por ora um parecer definitivo àcerca da autenticidade deste quadro.

Datação

No conjunto das obras que constituem a amostra básica que foi utilizada para o estudo das características técnicas da pintura de Silva Porto, cujos resultados apresentámos no capítulo anterior, há três quadros — *Seara*, nº 314, *Seara*, nº 315, e *Apanha do Sargaço*, nº 408 — para os quais, ainda que possam ser atribuídos ao período dos últimos treze anos de vida do artista, não foi possível precisar a data em que foram pintados. Por outro lado, sobre uma outra obra — *Rio de Portuzelo (Stª Marta)*, nº 134 — subsistem algumas dúvidas a respeito de ser 1892 a data em que foi feita, em virtude de a sua identificação se basear num catálogo, o da Exposição de Arte realizada nesse ano na cidade do Porto, que não refere as dimensões das pinturas.

A partir dos resultados obtidos no citado estudo, tentámos reduzir o intervalo de incerteza das datas daqueles três quadros e verificar se a de 1892, atribuída à pintura *Rio de Portuzelo*, nº 134, é aceitável.

PINTURA SEARA, Nº 314

A pintura *Seara*, nº 314, foi executada sobre um suporte de madeira com dimensões próximas das que definem o formato 21x31, o qual, conforme mostrámos no capítulo que antecede o anterior, foi usado em obras expostas em 1884, 1885, 1886, 1888 e 1891, sendo nos dois primeiros anos mais frequente do que nos restantes.

As madeiras que constituem os suportes deste quadro e dos dois outros que levantam o mesmo problema de datação, provêm de árvores da família das meliáceas, tal como acontece também numa pintura de Itália — *Costume de Campanha Romana*, nº 37 —, em duas de 1884 — *A Manhã, Margens do Vizela*, nº 128, e *No Areinho, Douro*, nº 379 — e numa de 1888 — *Praia de Pescadores*, nº 407.

Sobre o suporte não existe encolagem, de acordo com o que se verifica em todas as obras sobre madeira observadas, e a preparação, constituída por branco de chumbo e branco de zinco, é idêntica à encontrada nas outras duas obras para as quais não se dispõe de datas precisas, à de uma pintura sobre madeira de 1884 — *A Manhã, Margens do Vizela*, nº 128 —, ainda que neste caso seja muito pouco homogénea, e à de duas pinturas sobre tela de 1893 — *Os Moínhos da Confraria*, nº 172, e *Ceifeiras*, nº 325.

A preparação do quadro *Seara*, nº 314, tal como a da pintura *Apanha do Sargaço*, nº 408, para a qual também não se dispõe de data precisa, foi aproveitada para a representação das nuvens, técnica que encontramos no quadro *Macieiras em Flor*, nº 83, do segundo período do estágio em França, mas não em nenhuma obra analisada de Silva Porto das décadas de 80 e 90.

Acresce ainda que entre os pigmentos que o artista menos utilizou durante este período, detectámos azul da Prússia no azul do céu, o qual, embora frequente nas pinturas da década de 70, só tínhamos encontrado na zona do céu da pintura *No Areinho, Douro*, nº 379, de 1884. Na mesma zona detectámos também branco de chumbo sem branco de zinco, o que apenas havíamos observado, entre as obras dos anos 80 e 90, nesta pintura de 1884 e na pintura *Apanha do Sargaço*, nº 408, sem data precisa. Detectámos, além disso, vermelhão, o qual tinha sido identificado no azul do céu de obras da década de 70, das duas pinturas sobre madeira datadas de 1884, numa pintura sobre tela de 1890 — *Porto Caldelas, Margens do Tejo*, nº 384 — e do quadro *Apanha do Sargaço*, nº 408. É interessante notar que detectámos também carvão vegetal na pintura *Seara*, nº 314, pigmento que apenas identificámos nos quadros *Porto Caldelas, Margens do Tejo*, nº 384, e *Praia de Pescadores*, nº 407, ambos dos anos 80-90. Concluindo, as numerosas semelhanças, no que se refere a algumas características (suporte, preparação e pigmentos utilizados), entre a pintura *Seara*, nº 314, e duas pinturas de 1884 — *A Manhã, Margens do Vizela*, nº 128, e *No Areinho, Douro*, nº 379 — e, por outro lado, o facto de o seu formato ter sido muito frequente nas exposições de 1884 e de 1885 sugerem que, muito provavelmente, essa obra terá sido feita por volta de 1884. Não deve esquecer-se, contudo, que ela também apresenta várias características técnicas em comum com o quadro *Apanha do Sargaço*, nº 408, o qual não tem uma data precisa mas que, como explicamos de seguida, apresenta diversas semelhanças com uma obra de 1888. Talvez seja mais seguro admitir, portanto, que a pintura *Seara*, nº 314, deverá ter sido executada entre 1884 e 1888.

PINTURA APANHA DO SARGAÇO, Nº 408

A pintura *Apanha do Sargaço*, nº 408, foi feita sobre um suporte de madeira com dimensões próximas das que definem o formato 40x55, o qual encontramos em quadros apresentados nas exposições de 1888, 1890 e 1891, sobretudo nas de 1888.

Tanto a madeira do suporte como a preparação desta pintura são idênticas às do quadro *Seara*, nº 314, como se verificou também, no que se refere ao suporte, noutras obras de 1884 e 1888 e, no respeitante à preparação, em obras de 1884 (madeira) e de 1893 (telas).

Os tipos de pinceladas que o artista aplicou neste quadro ao pintar o céu e as figuras de tamanho reduzido — respectivamente, “*tipo c1*” e “*tipo f3*” — parecem ser os mesmos que no quadro *Praia de Pescadores*, nº 407, de 1888. Estas duas obras apresentam ainda em comum o facto de as preparações terem sido aproveitadas para a representação da areia, tal como nas pinturas *Apanha do Sargaço*, nº 408, e *Seara*, nº 314, elas foram aproveitadas para representar as nuvens.

Quanto aos pigmentos, o azul ultramarino detectado no azul do céu foi encontrado também na referida pintura sobre madeira de 1888 e na pintura sobre tela *Ceifeiras*, nº 325, de 1893. A utilização, nessa zona, do quadro de branco de chumbo sem branco de zinco corresponde à situação igualmente observada

na pintura *No Areinho, Douro*, nº 379, de 1884, e na pintura *Seara*, nº 314. O vermelhão, identificado no azul do céu, foi, como já dissemos, detectado em obras de 1884, 1890 e na pintura *Seara*, nº 314. Por outro lado, o azul do mar foi obtido de maneira semelhante à da pintura *Praia de Pescadores*, nº 407, de 1888, através de uma mistura de azul de cobalto, vermelhão e um pigmento amarelo.

Sintetizando, é com obras de 1888 e, em número um pouco menor, de 1884 que a pintura *Apanha do Sargaço*, nº 408, apresenta mais semelhanças, o que, juntamente com o facto de o formato desta pintura não ter sido encontrado em exposições antes de 1888, sendo este precisamente o ano em que maior número de quadros com estas dimensões foram catalogados, nos leva a crer que a obra terá sido pintada por volta de 1888. As semelhanças existentes com a pintura *Seara*, nº 314, que, como referimos, tem características em comum sobretudo com obras de 1884, leva, no entanto, a considerar a possibilidade de o quadro *Apanha do Sargaço*, nº 408, ter sido feito um pouco antes de 1888. Ou seja, os resultados disponíveis não permitem mais do que afirmar que, muito provavelmente, esta obra terá sido pintada entre 1884 e 1888.

PINTURA SEARA, Nº 315

A pintura *Seara*, nº 315 tem um suporte de madeira com o formato 23 x 37, o qual não encontramos em nenhuma das obras de Silva Porto inventariadas que possam ser atribuídas a um determinado ano das décadas de 80 e 90, nem nos catálogos das exposições que o artista realizou.

A madeira utilizada e a preparação que lhe foi aplicada são neste quadro idênticas às das pinturas *Seara*, nº 314, e *Apanha do Sargaço*, nº 408, à semelhança do que se verifica com obras de 1884, 1888 e 1893, conforme referimos atrás.

Sobre os pigmentos identificados na zona do céu podemos dizer que na pintura *Seara*, nº 315, foi utilizado branco de zinco e não branco de chumbo, tal como no quadro sobre madeira *A Manhã, Margens do Vizela*, nº 128, de 1884, e no quadro sobre tela de 1892 (aquele sobre o qual persistem algumas dúvidas à cerca da data) e nas pinturas também sobre tela de 1893 — *Os Moínhos da Confraria*, nº 172, e *Ceifeiras*, nº 325. O vermelhão não parece ter sido utilizado nessa zona, o que acontece também com uma pintura sobre madeira de 1888 — *Praia de Pescadores*, nº 407 —, com outra sobre tela de 1892 — *Rio de Portuzelo*, nº 134 — e com as duas sobre tela de 1893.

Nas zonas verdes de vegetação, além dos pigmentos mais vulgares, detectámos amarelo de bário, que só encontramos no referido quadro de 1884, e verde esmeralda, que não observámos noutras obras dos anos 80 e 90. O amarelo de bário, pigmento muito pouco utilizado por Silva Porto, foi também identificado no quadro *Praia de Pescadores*, nº 407, de 1888, ainda que noutra zona.

Em resumo, embora existam algumas semelhanças entre a pintura *Seara*, nº 315, e o quadro sobre madeira de 1888, é com as obras sobre madeira de 1884 e com as obras sobre tela do último ano de vida do artista que esta pintura parece apresentar maior número de características em comum, não obstante a semelhança entre essa pintura e o quadro *Seara*, nº 314, que, como atrás dissemos, deve ter sido feito entre 1884 e 1888. Consequentemente, não nos parece legítimo excluir a possibilidade de ter sido executada em qualquer um dos anos compreendidos entre 1884 e 1893.

A pintura *Rio de Portuzelo (Stª Marta)*, nº 134, foi executada sobre uma tela com dimensões (44 x 54) idênticas às de vários quadros pela primeira vez expostos em 1892. Por outro lado, no conjunto das pinturas catalogadas do artista, esse formato foi utilizado no quadro *Macieiras em Flor (Ameixoeira)*, nº 142, que em 1894 foi apresentado como sendo «a última obra de Silva Porto».

A tela é constituída por fibras de linho, como todas as telas analisadas das décadas de 80 e 90, mas, ao contrário das outras, não apresenta encolagem. A preparação de branco de chumbo, cré e branco de zinco corresponde a um tipo que não encontramos noutras obras. No entanto, essa composição poderá ser interpretada como traduzindo uma transição entre a preparação de branco de chumbo e cré da pintura *Porto Caldelas, Margens do Tejo*, nº 384, de 1890, e as preparações de branco de chumbo e branco de zinco dos quadros *Os Moínhos da Confraria*, nº 172, e *Ceifeiras*, nº 325, ambos de 1893.

No azul do céu, a presença de branco de zinco sem estar associado ao branco de chumbo encontra paralelos numa obra sobre madeira de 1884 — *A Manhã, Margens do Vizela*, nº 128 —, na pintura *Seara*, nº 315, e nas obras sobre tela de 1890 e 1893, enquanto a ausência de vermelhão está de acordo com o que sucede nas pinturas *Seara*, nº 315, *Praia de Pescadores*, nº 407, de 1888, e *Moínhos da Confraria*, nº 172, e *Ceifeiras*, nº 325, ambas de 1893.

Na zona do verde da vegetação detectámos amarelo de cádmio, o que não sucedeu em mais nenhuma outra pintura, e a presença conjunta de branco de chumbo e branco de zinco, para a qual igualmente não encontramos outros exemplos. A presença do azul de cobalto nessa zona observámo-la também nas duas pinturas sobre tela de 1893.

Em conclusão, apresentando a pintura *Rio de Portuzelo (Stª Marta)*, nº 134, várias semelhanças com obras sobre tela de 1893, possuindo uma preparação que pode corresponder à transição entre preparações utilizadas em 1890 e 1893 e tendo um formato que encontramos em quadros de 1892 e 1893, parece-nos muito provável que esta obra tenha sido executada num dos últimos anos da vida de Silva Porto. A data proposta de 1892 é, portanto, perfeitamente aceitável.

Agradecimentos

Os autores agradecem reconhecidamente aos técnicos do Instituto José de Figueiredo, Lília Esteves, Isabel Rochinha e Manuel da Palma, bem como à estagiária Maria do Carmo Serrano, a sua preciosa contribuição para este trabalho. Manifestam ainda a sua gratidão ao Mestre Reis Santos pelos seus inestimáveis conselhos.

JOÃO M. PEIXOTO CABRAL, ANTONIO JOÃO CRUZ E ISABEL RIBEIRO
Instituto José de Figueiredo

(1) A. Cobbe, "Colourmens's canvas stamps as an aid to dating paintings: a classification of Winsor and Newton canvas stamps from 1839-1920", *Studies in Conservation*, 21, 85-94 (1976)
(2) Winsor & Newton, *comunicação privada* (1993)