

# A matéria de que é feita a pintura: sobre algumas obras de Mário Eloy

*A n t ó n i o J o ã o C r u z \**

A realização de uma exposição antológica das obras de um pintor é, normalmente, um bom pretexto para o estudo laboratorial da sua pintura, envolvendo a identificação dos materiais utilizados ao longo das diversas fases de actividade, seja a tela ou a madeira, os pigmentos ou os corantes, os aglutinantes ou os vernizes, e a caracterização do modo de os trabalhar ou das técnicas empregues entre o momento da escolha do suporte e da preparação até às últimas pinceladas, incluindo a execução, ou não, do desenho, a ordem pela qual os diversos motivos foram pintados, o movimento dos pincéis e o volume de matéria por eles deixada à superfície da obra, as alterações resultantes de uma procura pelo artista que pode traduzir-se em pouco visíveis pormenores ou no acrescento ou na supressão de elementos que não passam despercebidos, o número de camadas de tinta necessárias à obtenção de determinado efeito, ou, enfim, a combinação de pigmentos que está por detrás de certa cor. Mesmo assim, porém, não se esgota aí este estudo, sendo necessário averiguar, por vezes, além dos aspectos relacionados com o nascimento da obra, também a sua vida a partir do momento em que abandona o atelier do autor, em virtude de as alterações que sofre, através de acidentes não intencionais ou de intervenções propositadas que, por exemplo, alteram as dimensões do quadro ou corrigem algum detalhe, poderem modificar significativamente a imagem que o artista nos legou.

A caracterização geral dos materiais e das técnicas, sobre a qual se pode construir uma visão outra da obra de um pintor, que enriquece e complementa aquela que tradicionalmente é oferecida pelas disciplinas da história da arte e da crítica, e o esclarecimento de precisos problemas previamente definidos que, não raro, estão relacionados com a datação ou a autenticidade, correspondem às direcções para as quais habitualmente se orientam estes estudos, em particular aqueles que têm origem no âmbito de um projecto museológico.

Neste contexto, a presente exposição surgiu, naturalmente, como uma oportunidade para o estudo da obra de Mário Eloy, a qual, logo à partida, pareceu ser um campo particularmente interessante para o exame laboratorial: além dos problemas de índole geral, havia a forte probabilidade de, particularmente através da radiografia, outras pinturas serem descobertas subjacentes às que hoje vemos, aí escondidas devido à reutilização de suportes, seja esta devida às dificuldades económicas do artista, tantas vezes relatadas nas suas cartas<sup>1</sup>, ou a outros motivos. Razões adicionais para este interesse não se poderão buscar na vertente da autenticidade, que, ao contrário do que sucede com outros pintores portugueses, não

parece ter relevância neste caso, mas, em contrapartida, poder-se-ão encontrar nos problemas de seriação cronológica de algumas obras que deriva de estas, em grande parte, não estarem datadas. A título de exemplo, podem ser referidas as dúvidas existentes acerca da data a atribuir ao *Auto-Retrato* (cat. 56) conservado no Museu do Chiado, que estiveram na imediata origem desta aproximação entre a arte e a ciência.

O trabalho ora feito no Instituto de José de Figueiredo, que aqui se apresenta, não é, contudo, um estudo da pintura de Mário Eloy. Razões diversas, obrigaram a limitá-lo a um reduzido número de obras e, além disso, a apenas a alguns aspectos da materialidade destas. Em rigor, mais não é do que uma modesta introdução ao estudo da pintura do artista.

### **P i n t u r a s   e x a m i n a d a s   e   p r o b l e m a s   p r é v i o s**

Foram estudadas cinco pinturas sobre tela pertencentes ao Museu do Chiado, três das quais correspondem a retratos.

O mencionado *Auto-Retrato*, cat. 56, tem sido frequentemente atribuído ao período da estadia de Mário Eloy em Berlim – o qual, com diversas interrupções, decorreu de 1927 a 1932 –, nomeadamente a 1928, não sendo seguros, no entanto, os fundamentos de tal datação. Dada a importância da pintura no conjunto da obra, pareceu ao comissariado da exposição que se justificava uma abordagem do problema com base em aspectos materiais, averiguando principalmente a possibilidade de ter sido realizada em época pouco posterior àquela, concretamente cerca de 1932. A observação sumária previamente efectuada, por outro lado, veio chamar a atenção para uma mancha de cor vermelha transparente, detectável no canto inferior esquerdo, no limite do quadro, subjacente à obra visível, e que aparenta não ter relação directa com esta. Podendo tratar-se de um indício de uma outra pintura, ainda que apenas esboçada, o teste desta hipótese constituiu um outro ponto inicial de interesse.

A segunda obra, o *Retrato do bailarino Francis*, cat. 52, assinada e datada de 1930 no canto inferior direito, apresenta a particularidade de estes elementos estarem colocados num fragmento de tela colado sobre aquela onde se encontra o motivo principal. Embora se tenha pensado utilizar a radiografia com o objectivo de verificar se algo estava encoberto naquela zona, não se chegou, no entanto, a fazê-lo, pois a razão de tão estranha situação veio a esclarecer-se rapidamente. Na realidade, a simples observação do quadro pelo reverso permitiu concluir que a tela tinha sido cortada a toda a volta, sucedendo, portanto, que o fragmento onde se encontra a assinatura corresponde a parte da tela removida. Algumas fotografias do quadro, nomeadamente a publicada por Jorge Segurado<sup>2</sup>, mostram-no com as dimensões originais, as quais excederiam as actuais em, pelo menos, 25 cm na horizontal e 33 cm na vertical (figura 1). Este corte, porém, não é recente, já que a pintura figura descrita com o actual formato no catálogo da exposição retrospectiva de 1958, não obstante a fotografia no mesmo apresentada seja anterior a tal intervenção<sup>3</sup>. Como o quadro foi doado pelo retratado ao Museu Nacional de Arte Contemporânea em 1952, pondo de parte a hipótese de tal alteração ter sido efectuada depois desta data, resulta que a amputação ocorreu enquanto a obra esteve na posse do bailarino.

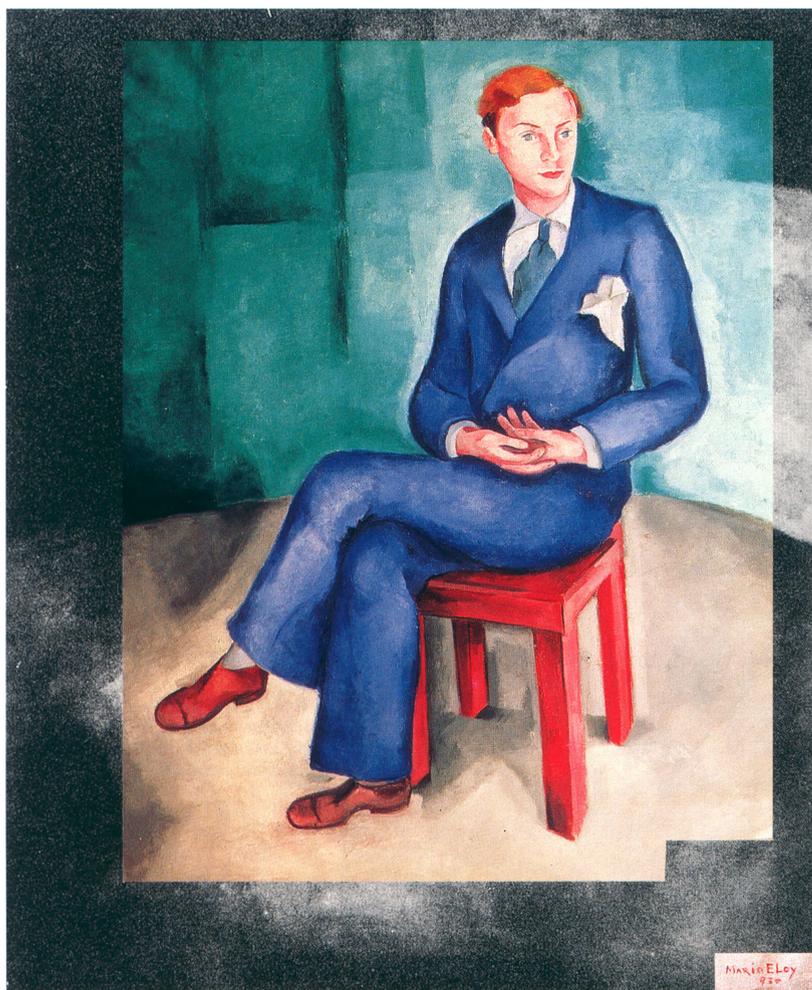


FIGURA 1  
Retrato do bailarino Francis,  
cat. 52 — o quadro inicial  
e o quadro actual.

O terceiro quadro, intitulado *Jeune Homme*, cat. 62, datável do período compreendido entre 1932 e 1934, executado, portanto, depois do definitivo regresso de Eloy a Lisboa, é uma pintura onde, segundo a informação de Jorge Segurado<sup>4</sup>, amigo do artista, a radiografia deveria proporcionar curiosas revelações. De acordo com aquele testemunho, tinha o pintor Paulo Ferreira iniciado um retrato do escritor Branquinho da Fonseca quando recebeu a visita de Mário Eloy no atelier. Estando este com vontade de retratar o colega e não havendo outra tela à mão, Paulo Ferreira cedeu-lhe a que tinha no cavalete, não sem antes a cobrir de tinta e lhe inverter a posição, deste modo possibilitando a Eloy realizar o desejo.

Esta obra esteve no Instituto José de Figueiredo para tratamento em 1973 (processo n.º 123/73), tendo sido verificado que já anteriormente havia sido objecto de intervenção, nomeadamente por já se encontrar reentelada. A tela de reforço, porém, encontrava-se em mau estado, tendo na ocasião sido substituída (segunda reentelagem).

Das outras duas pinturas, ambas executadas na segunda metade da década de 30, uma representa um *Bailarico no bairro*, cat. 72, datável de cerca de

1936, enquanto a segunda, de cerca de 1938, figura um *Poeta*, cat. 74. Num rápido exame visual preliminar, foi possível observar no canto inferior direito da primeira, especialmente junto aos dois pares dançantes, vestígios de pintura subjacente secundados pela presença, um pouco mais acima, de alguns relevos não coincidentes com a imagem visível. Dada a utilização directa da preparação branca para a obtenção do resultado final, que, como adiante se explicará, se verifica em diversas outras zonas, pareceu que tais vestígios só poderiam corresponder a localizadas alterações efectuadas pelo pintor, mas, mesmo assim, estando liminarmente excluída a possibilidade de se encontrar escondida uma outra obra, julgou-se que deveria ser averiguada a extensão e o tipo destas modificações. Na pintura *Poeta*, por seu lado, foi notada a ocorrência de uma reentelagem e a existência de diversas lacunas da camada cromática, com dimensões significativas, que, entretanto, haviam sido reintegradas.

Outras quatro obras, além destas, pertencentes ao Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian ou aí depositadas, vieram mais tarde ao Instituto José de Figueiredo, mas apenas para se averiguar, através da radiografia, se em tais casos existem pinturas subjacentes. Trata-se dos quadros *Da minha janela*, cat. 78, *O meu retrato*, cat. 34, *Sem título (Paisagem com barco)*, cat. 37, e *Nu*, cat. 60, constando a propósito do primeiro que tinha sido executado sobre um retrato de menina – a filha de João Gaspar Simões. Estas quatro obras

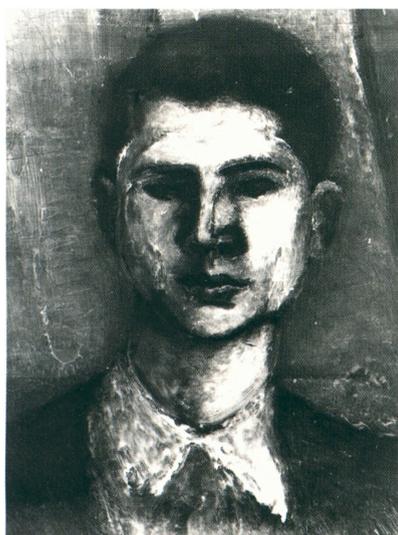
foram realizadas sobre tela, a qual está colada sobre um cartão no caso do *O Meu retrato*, e reentelada no caso das pinturas *Da minha janela* e *Sem título (Paisagem com barco)*.

Excepcionalmente, porém, com a intenção de se esclarecer uma concreta questão entretanto suscitada pelas outras obras, procedeu-se igualmente à caracterização do suporte e da preparação das três pinturas em que a tela não está colocada sobre um cartão.

## A s i m a g e n s e s c o n d i d a s

As radiografias obtidas para as cinco pinturas objecto de exame mais detalhado são, muito mais interessantes do que as expectativas iniciais faziam prever, em virtude de, entre outras coisas, levarem à conclusão de que estas, nalguns casos, não eram correctas. De facto, onde se esperava encontrar obras escondidas, os documentos radiográficos nada revelam, enquanto em obras a respeito das quais não havia qualquer suspeita concreta, os raios X mostram algumas ignoradas imagens subjacentes.

Um dos casos mais inesperados é o de *Jeune Homme*, pois as duas chapas radiográficas



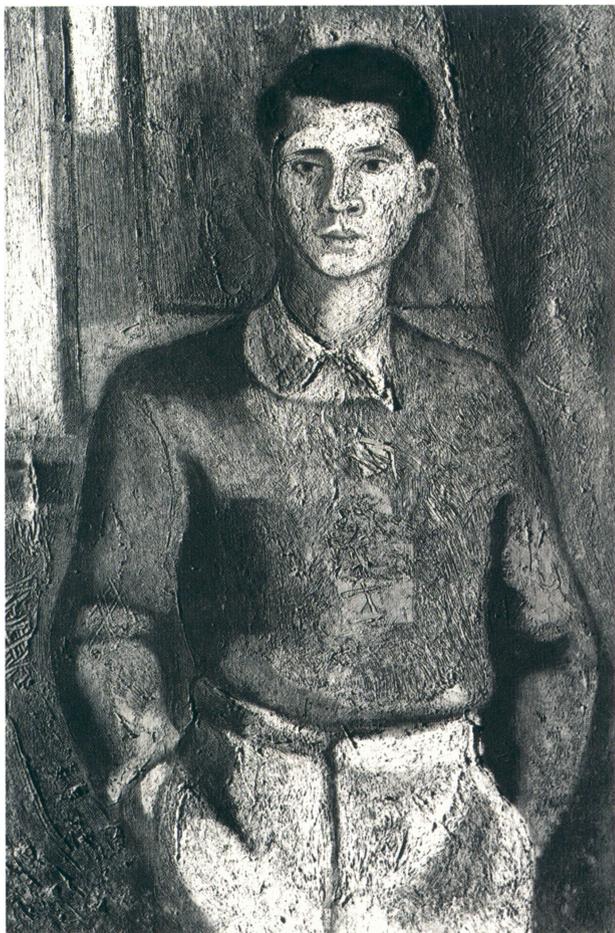
(figura 2), correspondentes, respectivamente, à parte superior e à parte inferior da pintura, não obstante a sua excelente leitura, nada mostram do retrato de Branquinho da Fonseca começado por Paulo Ferreira que, com base no relato de Jorge Segurado, se julgava estar sob as camadas pictóricas superiores. É certo que situações houve no passado, ainda que raras, em que a radiografia não permitiu observar pinturas escondidas por outras que, contudo, por exemplo se denunciavam pelos relevos na superfície visível que não correspondiam às formas aí representadas<sup>5</sup>. No caso presente, porém, não há qualquer indício material que contradiga a documentação radiográfica. Pelo contrário, na fotografia à luz rasante (figura 3), não é detectável qualquer marca de uma pintura subjacente.

FIGURA 2  
Chapas radiográficas  
obtidas para a pintura  
*Jeune Homme*, cat. 62.

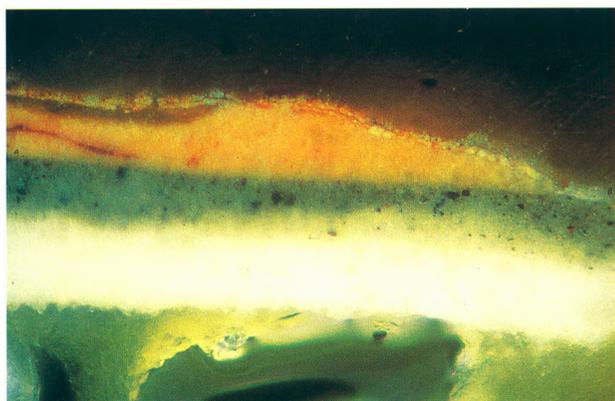


Esta dupla não visibilidade, admitindo a autenticidade do episódio contado pelo amigo de Eloy, pode ser explicada, no entanto, se a obra de Paulo Ferreira não tiver ultrapassado a fase do desenho. A aplicação sobre este eventual desenho de uma camada de tinta, a que igualmente se refere Segurado, contudo, não encontra concretização nas amostras recolhidas no quadro, já que não é visível nestas uma camada cromática comum que com aquela possa ser identificada. Por exemplo, nos cortes estratigráficos apresentados nas figuras 4 e 5, correspondentes a amostras recolhidas na zona inferior onde se esperava encontrar

FIGURA 3  
Fotografia obtida à luz  
rasante para a pintura  
*Jeune Homme*, cat. 62.

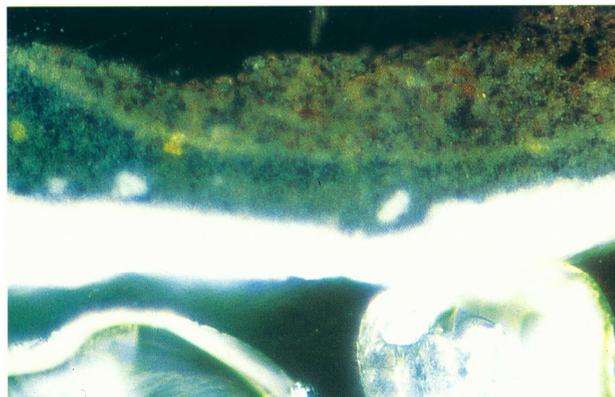


↓  
FIGURA 4  
*Jeune Homme*, cat. 62.  
Amostra (M1) recolhida  
na mão esquerda (zona de luz).  
Da base para o topo:  
encolagem; preparação;  
[1] camada cinzenta (carvão  
animal e branco de chumbo);  
e [2] camada alaranjada (ocre  
castanho, vermelhão e branco  
de chumbo).  
Luz reflectida, ampliação  
de 220 x.



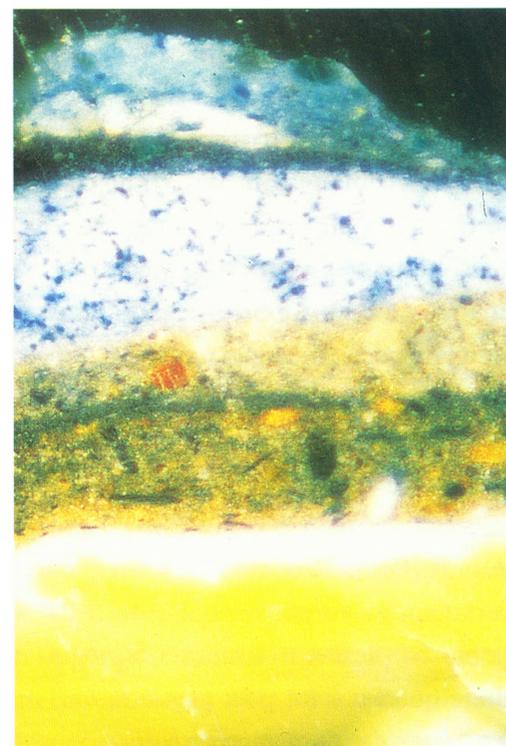
↓  
FIGURA 5  
*Jeune Homme*, cat. 62. Amostra  
(M2) recolhida na zona do fundo,  
verde acastanhado, entre o braço  
esquerdo e o corpo do retratado.  
Da base para o topo: preparação;  
[1] camada azul (azul  
ultramarino, carvão animal e  
branco de chumbo); [2] camada  
verde acastanhada (ocre castanho,  
carvão animal, branco de chumbo  
e viridian); e [3] camada verde  
(viridian e ocre castanho). Luz  
reflectida, ampliação de 220 x.

>>  
FIGURA 6  
*Jeune Homme*, cat. 62. Amostra  
(M4) recolhida na zona do fundo,  
de cor verde escura, à esquerda da  
cabeça do retratado. Da base para  
o topo: encolagem; preparação;  
[1] camada castanha escura (ocre  
castanho, carvão animal e branco  
de chumbo); [2] camada castanha  
clara (ocre castanho, branco de  
chumbo e carvão animal); [3]  
camada azul (azul ultramarino,  
branco de chumbo e carvão  
animal); [4] camada verde escura  
(viridian e carvão animal); e [5]  
camada verde (viridian, branco de  
chumbo e azul ultramarino). Luz  
reflectida, ampliação de 220 x.



figurada, em posição invertida, a cabeça de Branquinho da Fonseca – respectivamente na mão que entra no bolso e na parede que se entrevê entre o braço do lado esquerdo e o tronco do retratado –, ou na figura 6, respeitante ao fundo sobre o qual se destaca o rosto do pintor, a camada imediatamente por cima da preparação não é a mesma. A isto acresce que em pontos próximos, como aqueles onde foram obtidos os perfis transversais das figuras 4 e 5, não há sequer camadas cromáticas equivalentes, independentemente da sua posição estratigráfica.

Em resumo, os resultados de natureza material obtidos a respeito da obra *Jeune Homme* parcialmente contradizem o relato de Jorge Segurado, excluindo qualquer acto de pintura por parte de Paulo Ferreira e não admitindo mais do que a suposição de existência de um desenho sob a imagem visível, eventualidade esta que, no entanto, não foi possível testar.



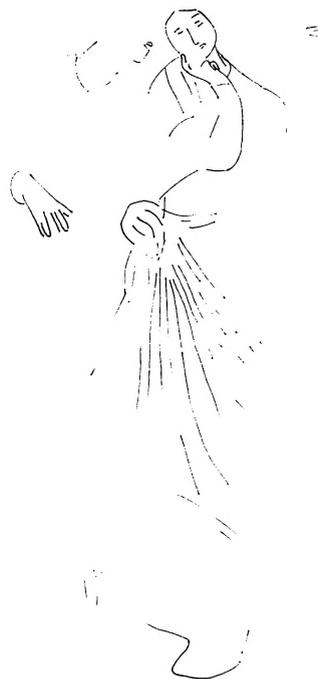


FIGURA 7  
(a) Radiografia da pintura *Poeta*, cat. 74, apresentada em posição perpendicular à direcção da obra visível, sendo observável uma pintura subjacente. (b) Esquema da pintura subjacente detectável na radiografia.

Um segundo caso igualmente surpreendente, embora por motivos opostos, é o do quadro *Poeta*, onde, através da radiografia, podemos ver uma pintura outra sob aquela que conhecemos. Desenvolvendo-se numa direcção perpendicular à da obra visível (figura 7), uma feminina figura, em corpo inteiro, de pé, cabeça apoiada numa das mãos, gesto melancólico e volumoso vestido de dimensões em excesso desproporcionadas, provavelmente de cor avermelhada – segundo uma das amostras (figura 8), obtida através de uma camada cinzenta clara, outra branca (correspondente a uma zona de luz?) e, finalmente, uma camada transparente vermelha (garança) –, surge no centro da tela, em grande parte em posição coincidente com a do poeta, enquanto, à esquerda, uma outra personagem, menos perceptível, parece sussurrar-lhe algo junto do ouvido. Do lado oposto, algumas marcas sugerem um outro rosto, de perfil, mas não é possível ter a certeza.

Esta descoberta coloca naturalmente, a questão de saber de quem é a pintura escondida. Em particular, será Mário Eloy seu autor? Com os resultados actualmente disponíveis, infelizmente, não é possível responder com precisão a esta dúvida. Pode dizer-se apenas que a pintura mais antiga foi certamente executada depois de 1874, ocasião em que o litopone – o pigmento branco empregue na preparação da tela deste quadro – foi pela primeira vez sintetizado<sup>6</sup>. Tratando-se, porém, de um pigmento pouco utilizado, portanto com

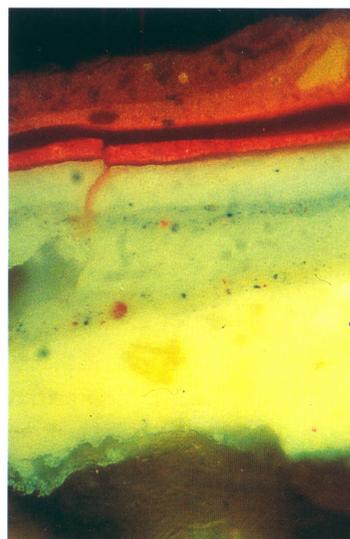
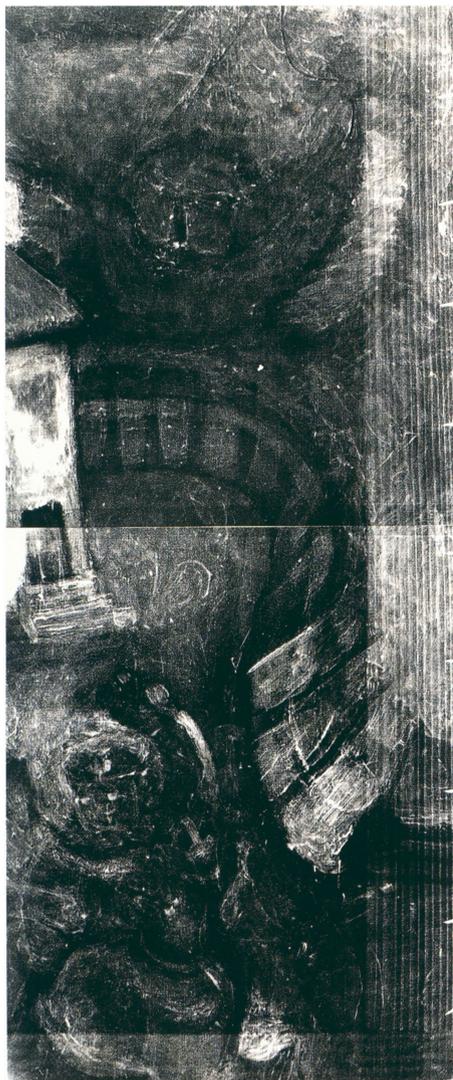
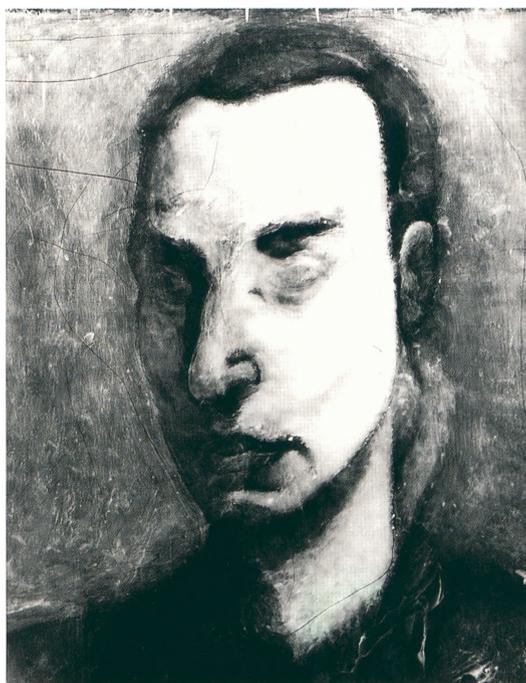


FIGURA 8  
*Poeta*, cat. 74. Amostra (Q13) recolhida na mão que ampara a cabeça do poeta, numa zona que corresponde ao vestido da figura feminina. Da base para o topo: encolagem; preparação; [1] camada cinzenta (branco de chumbo, carvão animal, azul da Prússia e vermelhão); [2] camada branca (garança, branco de chumbo e carvão animal); [3] camada vermelha (garança); [4] camada alaranjada (ocre castanho e garança); e [5] camada acastanhada (ocre castanho, ocre amarelo e garança). Luz reflectida, ampliação de 320 x.



^  
 FIGURA 9  
 (a) Radiografia do lado direito da  
 pintura *Bailarico no bairro*, cat. 72.  
 (b) Esquema com as diferenças, em  
 relação à imagem visível,  
 detectáveis na radiografia.



>  
 FIGURA 10  
 Radiografia parcial  
 do *Auto-Retrato*, cat. 56.

circulação reduzida, e, por outro lado, sucedendo que nos primeiros tempos da sua história apresentava deficiências diversas, entretanto superadas, entre as quais a tendência para escurecer quando exposto a luz forte, não parece provável que tal material fosse escolhido para a preparação de um suporte de pintura logo após aquela data, pelo que a obra escondida, no máximo, não deverá recuar para lá dos últimos anos de oitocentos e, provavelmente, será já do nosso século.

Uma situação diferente é a da obra *Bailarico no bairro*, em que os raios X, de acordo com o previsto, mostram algumas alterações em relação à pintura superficial. Como se pode observar na figura 9, diversos elementos do lado direito do quadro foram inicialmente pintados por Eloy numa outra posição e com outras formas – como o barco; ou com outras dimensões – como o muro que separa a água da terra; ou, ainda, em diferente número – como os pares dançantes, na zona inferior, que na primitiva versão estavam reduzidos a um, além disso, não correspondente a nenhum dos actualmente visíveis. Tais modificações ao programa inicial aqui reveladas pela radiografia poderão, contudo, ter um significado que ultrapassa as próprias imagens ou o processo de execução, pois põem em evidência uma assimetria, subterrânea, entre o lado esquerdo e o lado direito da pintura que é muito tentador relacionar com a divisão entre a face paranóide e a face eufórica em que a superfície da obra se desdobra<sup>7</sup>.

Um outro caso de significativas alterações realizadas durante a pintura é o do *Auto-Retrato*. Com efeito, nesta obra, a radiografia mostra um conjunto de modificações, particularmente visíveis à direita do pescoço (figura 10), que devem estar relacionadas com a camada transparente vermelha observável numa das extremidades. É importante notar que, antes de tais transformações, a forma geométrica que hoje

caracteriza o retrato e a sua postura de totem – em grande parte devidas à linha vertical que se inicia no rosto e prolonga até ao pescoço e, por outro lado, ao grande comprimento deste –, não eram de modo algum tão evidentes, pois o pescoço, semelhante ao figurado em *Jeune Homme*, definia um eixo oblíquo ao do rosto.

Trata-se de uma localizada alteração ou, pelo contrário, sob esta pintura outra está escondida, eventualmente um outro auto-retrato? Embora a espessa camada de tinta superficial que, especialmente na face direita – o lado iluminado –, significativamente diminui a legibilidade da radiografia não permita obter qualquer outra informação a este respeito, a posição do colarinho representado, que quase vai tocar na orelha que agora vemos, implicando

uma posição mais elevada da cabeça se tomarmos a sua base como referência, leva à conclusão que, mantendo-se idêntica a escala, tal hipotético retrato nunca existiu, pelo menos na forma de pintura, pois simplesmente não tinha espaço entre aquele nível em que termina a representação do colarinho e o limite superior da tela e, por outro lado, não há evidências de esta, depois de pintada, ter sido cortada nessa extremidade. Por consequência, a não ser que tenha existido uma considerável mudança de escala, essa alteração na zona do pescoço não terá sido mais do que um arrependimento do artista, traduzindo, portanto, um significativo trabalho de procura de forma e composição realizado não apenas na mente, mas também na própria superfície da tela.

Em relação às quatro obras que apenas estiveram no Instituto para serem radiografadas, pode dizer-se que

FIGURA 11  
Radiografia da pintura  
*Da minha janela*, cat. 78,  
apresentada em posição  
invertida, sendo observável um  
retrato de menina, subjacente.



três não mostram qualquer pintura subjacente. No entanto, na intitulada *Da minha janela* os raios X revelam, de um modo particularmente notável, uma outra pintura, em posição invertida (figura 11). Trata-se do retrato de uma menina, em corpo inteiro, que, sentada numa cadeira possivelmente de vime, aconchega um gato no colo. A cena passa-se num espaço de fronteira, entre o interior de uma habitação, onde está colocado o pintor, e o seu exterior, de algum modo constituindo o modelo da situação representada na pintura subjacente, de que dá conta o título – *Da minha janela*. Este paralelismo, porém, não se fica por aqui, já que à menina que numa das obras descansa numa varanda corresponde na outra pintura a menina que repousa no caixão ou, a um nível mais imediato, à pequena casa que na obra escondida se observa na paisagem rural à esquerda da retratada corresponde outra, muito semelhante, na obra visível.

Assim, este documento confirma a história segundo a qual Mário Eloy tinha utilizado uma tela com um retrato de criança para pintar aquela cena fúnebre.

## O s s u p o r t e s e o s e u t r a t a m e n t o

As telas examinadas, todas de tipo tafetá e duas com idêntico formato, são de cânhamo, variando a sua densidade entre 8x10 e 18x18 fios por cm<sup>2</sup> (quadro 1). Uma, porém, a da obra representando o *Bailarico no bairro*, precisamente a mais densa, distingue-se das restantes pelo facto de apresentar fios duplos.

Quadro 1. Características dos suportes

<i>Pintura</i>	<i>Dimensão / cm<sup>2</sup></i>	<i>Fibra têxtil</i>	<i>Tipo de tecido</i>	<i>Densidade dos fios / cm<sup>2</sup></i>
<i>Auto-Retrato, cat. 56</i>	60x52	Cânhamo	Tafetá	12x12
<i>Retrato do bailarino Francis, cat. 52</i>	–	Cânhamo	Tafetá	9x11
<i>Jeune Homme, cat. 62</i>	92x62	Cânhamo	Tafetá	12x13
<i>Bailarico no bairro, cat. 72</i>	80x100	Cânhamo	Tafetá	18x18
<i>Poeta, cat. 74</i>	80x100	Cânhamo	Tafetá	13x18
<i>Nu, cat. 60</i>	68x47	Cânhamo	Tafetá	8x10
<i>Da minha janela, cat. 78</i>	80x65	Cânhamo	Tafetá	13x15
<i>Sem título (Paisagem com barco), cat. 37</i>	43x57	Cânhamo	Tafetá	15x16

Esta preferência assim testemunhada pelas telas de cânhamo é interessante sublinhar, pois parece traduzir uma continuidade de hábitos enraizados entre nós, a avaliar, pelo menos por Silva Porto<sup>8</sup> e Henrique Pousão<sup>9</sup>, que, contudo, contrasta com a relativamente reduzida importância que, de um modo mais geral, teve este tipo de suporte na pintura europeia, mesmo nos séculos XIX e XX<sup>10</sup>.

## Quadro 2. Tratamento dos suportes

Pintura	Encolagem	Preparação	
		Composição	Espessura / $\mu\text{m}$
<i>Auto-Retrato, cat. 56</i>	*	Branco de chumbo Branco de zinco	30-40
<i>Retrato do bailarino Francis, cat. 52</i>		1) Branco de chumbo Branco de zinco	50-150
		2) Branco de chumbo	10-30
<i>Jeune Homme, cat. 62</i>	*	Branco de bário Branco de titânio	10-50
<i>Balarico no bairro, cat. 72</i>	*	Branco de chumbo Branco de zinco	20-60
<i>Poeta, cat. 74</i>	*	Litopone	100-200
<i>Nu, cat. 60</i>	*	Litopone	150 <sup>a</sup>
<i>Da minha janela, cat. 78</i>	*	Branco de chumbo Branco de zinco	20 <sup>a</sup>
<i>Sem título (Paisagem com barco), cat. 37</i>	*	Branco de chumbo Branco de zinco	70 <sup>a</sup>

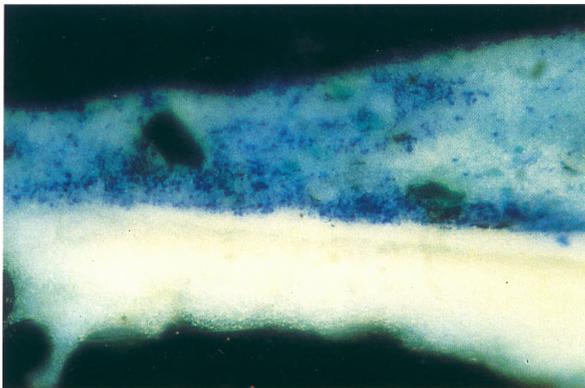
<sup>a</sup> Apenas uma determinação

Sobre o tratamento a que foram sujeitas as telas, constata-se que só no *Retrato do bailarino Francis* não é detectável uma camada de encolagem, estando a preparação, no entanto, presente em todas as obras (quadro 2). No caso das pinturas que Mário Eloy inegavelmente executou directamente sobre a superfície branca e que fazem parte do conjunto de cinco que foram estudadas com algum detalhe, ou seja, no *Auto-Retrato*, no *Retrato do bailarino Francis* e o no *Balarico no bairro*, a preparação é constituída por uma mistura de branco de chumbo e branco de zinco, mas nas telas deste conjunto eventualmente adquiridas por outros artistas é formada por uma mistura de branco de bário e branco de titânio, no caso de *Jeune Homme*, ou de litopone, no caso da obra representando o *Poeta*.

A distinção dos suportes que é possível fazer, deste modo, com base na composição da preparação, parece importante porque, por um lado, sugere uma possível direcção para a procura de elementos materiais característicos da obra de Eloy e, por outro lado, coloca, com novos dados, o problema da autoria da pintura subjacente àquela que representa o *Poeta*. Mas será que, na realidade, os tipos de preparações identificados nas últimas duas obras traduzem opções de compra de outros pintores? Ou é apenas uma coincidência, em parte devida ao reduzido número de telas examinadas?

Com o objectivo de esclarecer esta questão, procedeu-se também à caracterização dos suportes e preparações das três telas não coladas sobre cartão que, como se referiu, entraram no Instituto José de Figueiredo apenas para serem radiografadas. Os resultados obtidos (quadros 1 e 2) mostram que, não obstante a utilização da mistura de branco de chumbo e branco de zinco na preparação de duas das telas, em sintonia com as observações anteriores, num dos quadros, tal como na pintura representando o *Poeta*, aquela camada é de litopone. Portanto, embora no conjunto destas oito obras se verifique uma predominância das

FIGURA 12  
*Retrato do bailarino Francis*,  
 cat. 52. Amostra (T4) recolhida no  
 braço do lado direito, de cor azul.  
 Da base para o topo:  
 1ª camada de preparação;  
 2ª camada de preparação;  
 [1] camada azul (azul  
 ultramarino, branco de chumbo,  
 viridian e carvão animal).  
 Luz reflectida, ampliação de 220 x.



preparações à base da mistura dos brancos de chumbo e zinco, sucede que algumas telas, independentemente de se colocar a hipótese de terem ou não sido adquiridas por Mário Eloy, foram de outro modo tratadas.

É igualmente de salientar que o único suporte em que não é detectável encolagem, o do *Retrato do bailarino Francis*, apresenta uma segunda camada de preparação de cor branca, constituída por branco de chumbo, bastante mais fina do que a primeira, conforme se ilustra na figura 12. Muito provavelmente, deve ter sido aplicada pelo próprio pintor.

Um outro aspecto que também convém sublinhar é o de que são suficientes as diferenças detectadas a respeito da natureza da preparação e da densidade dos fios das telas para se poder concluir que não há semelhança entre os suportes das pinturas *Bailarico no bairro* e *Poeta*, ainda que se verifique a identidade de formatos. Em consequência, ao contrário do que poderiam sugerir as dimensões, não há razão para se pensar, por exemplo, numa hipotética aquisição destas duas telas numa mesma ocasião.

## A m a t é r i a c r o m á t i c a

### *O excesso e a ausência*

Um dos aspectos materiais que, provavelmente, mais salta à vista nas obras estudadas é o da utilização de significativos empastamentos da matéria cromática, os quais, contudo, se manifestam de diversas formas.

Nas pinturas em que estão figurados o *Bailarico no bairro* e o *Poeta* surgem estes empastamentos distribuídos de um modo mais ou menos uniforme ao longo de toda a superfície, sem

FIGURA 13  
 Pormenor à luz rasante  
 da pintura *Poeta*, cat. 74.



prejuízo, no entanto, de um olhar mais pormenorizado poder distinguir duas variantes. O *tipo 1* corresponde a um arrastamento de pincéis carregados com matéria muito pouca fluída, arrastamento este sem direcção definida e sem grande continuidade. Sobrepostos ou não a estes empastamentos, sobretudo na segunda das obras, encontram-se aglomeramentos de tinta igualmente espessa, mas com a forma de grãos deixados por toque do pincel, que poderemos designar por *tipo 2*. Estas duas formas de acumulação de matéria cromática estão exemplificadas na figura 13, a qual mostra um pormenor, à luz rasante, da pintura *Poeta*, onde são particularmente visíveis, respectivamente, nos cantos superior direito e inferior esquerdo da fotografia.

Nas obras intituladas *Auto-Retrato* e *Jeune Homme*, prin-

principalmente nesta, são também detectados empastamentos obtidos pelo movimento dos pincéis que, porém, se distinguem dos do *tipo 1* pelo facto de traduzirem pinceladas longas preferencialmente orientadas segundo algumas direcções, embora variem tais direcções de zona para zona com os motivos representados, de acordo com os limites destes ou, como nomeadamente sucede no rosto do pintor Paulo Ferreira, de modo a acentuarem as formas e os volumes (figura 3). Esta variante, do *tipo 3*, é acompanhada nestas duas obras por empastamentos, do *tipo 4*, que se caracterizam pela grande quantidade de matéria envolvida e pela superfície que apresentam alisada através do uso de um instrumento como a espátula. Não raro, estas superfícies alisadas estão marcadas com traços, paralelos uns e perpendiculares os outros, possivelmente feitos com a extremidade arredondada do cabo do pincel. Tais manifestações são especialmente visíveis no quadro *Jeune Homme* (figura 3). Os excessos de matéria cromática no *Retrato do bailarino Francis* têm uma importância muitíssimo menor do que nas outras quatro obras, embora, por exemplo, se possa observar na cara do retratado alguns pequenos empastamentos trabalhados com pinceladas que se parecem mais às do *tipo 1* do que às do *tipo 3*. Pelo contrário, é muito visível nesta pintura a textura da tela onde foi executada, facto que em grande parte também resulta quer da ausência de uma camada de encolagem, quer, como adiante se verá, da utilização de um reduzido número de camadas de tinta.

Em contraste com os empastamentos mencionados, há zonas, nestas mesmas obras, onde é mínima a espessura da matéria cromática, chegando mesmo, por vezes, a ser nula. É caso paradigmático a pintura *Bailarico no bairro*, na qual, como facilmente se vê à contra-luz (figura 14), há muitos traços de cor branca que não correspondem a outra coisa senão à camada de preparação. Embora muito mais pontualmente, semelhante utilização da preparação é encontrada também no *Retrato do bailarino Francis*, nomeadamente nas zonas do rosto e do pé esquerdo, assim como, na zona das calças, na obra intitulada *Jeune Homme*.

### **A pintura do corpo e da pele**

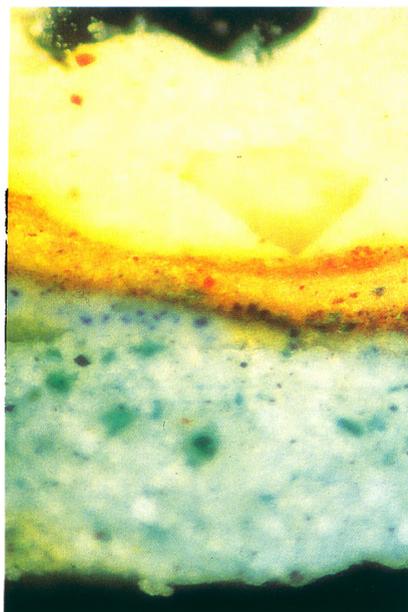
Em qualquer um dos três retratos, foram as últimas pinceladas dadas no fundo em que se destaca a respectiva figura, já que aquele se sobrepõe quer às carnações, quer ao cabelo, quer ao vestuário. Tal não significa, no entanto, que alguns pormenores dos corpos não tenham sido retocados depois de terminada a execução das paisagens de interior que os enquadram.

É isso, precisamente, que acontece no *Auto-Retrato*, onde se verifica que o pescoço, nomeadamente do lado direito, foi parcialmente pintado sobre a camada final do fundo, facto

FIGURA 14  
Fotografia à contra-luz da pintura *Bailarico no bairro*, cat. 72. As zonas de cor mais clara correspondem a zonas de preparação expostas à superfície da obra.



FIGURA 15  
*Auto-Retrato*, cat. 56. Amostra (P3) na extremidade do lado direito do pescoço, na zona inferior. Da base para o topo: camada verde (*viridian*, azul ultramarino e branco de chumbo); camada azul (azul ultramarino e branco de chumbo); camada castanha (ocre castanho, carvão animal e vermelho de cádmio); camada cor de laranja (branco de chumbo e vermelho de cádmio). Luz reflectida, ampliação de 220 x.



este que, além de ser detectável através de exame com a lupa binocular, também se observa numa das amostras recolhidas (figura 15). Qual a relação desta excepcional situação com as significativas alterações que nessa zona os raios X revelam – é uma questão que, com pertinência, se pode colocar.

O certo é que também nas obras *Jeune Homme* e *Retrato do bailarino Francis*, idênticas situações são encontradas, sucedendo que, na primeira, a metade inferior da manga do lado direito só foi terminada depois de concluído o fundo, enquanto no *Retrato do bailarino Francis* a orelha esquerda sobrepõe-se ao verde do cenário e as calças à cadeira.

Como se referiu, trata-se, porém, de excepções, já que, por regra, as pinceladas utilizadas na pintura dos

fundos são, de todas, as mais superficiais. Considerando apenas a representação dos corpos, verifica-se, por outro lado, que a camada final da zona de carnação foi aplicada, de um modo geral, só depois de pintados elementos como o cabelo ou o colarinho da camisa. Portanto, as três pinturas foram realizadas de modo que o cabelo e o colarinho da camisa ficaram concluídos antes da carnação e esta foi dada por terminada antes do fundo. Não significa isto, contudo, que ao longo da execução das obras, noutros momentos que não o final, esta sequência não tenha sido alterada.

Na pintura representando o *Poeta*, em que também surgem alguns personagens com significativas dimensões, não é claro, pelo contrário, a existência de uma ordem predominante na construção das figuras, dado que se nalgumas zonas é verificada determinada sequência, com a mesma facilidade outras podem ser encontradas em que é o inverso que impera.

As semelhanças ao nível da execução dos retratos, porém, em duas das obras, *Auto-Retrato* e *Jeune Homme* vão muito além dessa sequência pela qual foram pintados alguns elementos figurativos, pois é possível detectar nesses casos um mesmo modo de pintar a carnação do rosto.

De acordo com as observações que foi possível realizar à lupa binocular e com a informação extraída das radiografias, a representação da pele começou, em qualquer uma dessas duas obras, por uma camada acastanhada, nem clara nem escura, a assinalar a área destinada ao rosto e ao pescoço e a definir as respectivas formas, não sendo perceptível, porém, se é extensível ou não à totalidade da cabeça. É visível, por exemplo, numa das amostras recolhidas no *Auto-Retrato*, na zona correspondente ao pescoço, sendo, pelo menos aí, relativamente fina (figura 15).

Sobre esta primeira camada, Eloy aplicou nas áreas a iluminar outra muito espessa, relativamente opaca aos raios X, constituída por pigmentos vermelhos e brancos que, em geral, não atinge as zonas que na pintura final correspondem a sombras. Assim, no *Auto-Retrato*, além de tal camada clara não ultrapassar o eixo definido pelo nariz, salvo na zona da testa, sucede que no seu interior ficaram reservadas algumas zonas, como se observa, do lado direito, entre o olho e a sobrancelha ou no seguimento da boca (figura 10). No caso da

pintura *Jeune Homme* estes espaços reservados correspondem aos limites do nariz, da boca, das sobrancelhas e dos olhos (figura 2).

De modo semelhante, utilizou nas zonas de sombra uma tinta formada por mistura de pigmentos vermelhos e, em menor quantidade, brancos e, nalguns casos, pretos, em geral relativamente fluída, que veio a originar uma camada fina que, por regra, não se sobrepõe à mais clara, ficando visível a camada inicial nas zonas de tonalidade intermédia.

Este tipo de procedimento, especialmente evidente no *Auto-Retrato* e na obra *Jeune Homme*, foi também empregue por Eloy numa das figuras representadas no *Bailarico no bairro*, nomeadamente na pintura da cara do tocador de acordeão.

É interessante notar que esta utilização de uma camada de tinta como ponto de partida para a pintura de determinado motivo, a qual, nas zonas mais claras ou nas zonas mais escuras, é coberta por outras camadas, sendo deixada visível nas zonas de meia-tinta, contribuindo directamente, portanto, para a imagem final, observada nas zonas de carnação, é igualmente detectada na camisola e nas calças figuradas na obra *Jeune Homme* ou na camisa pintada no *Auto-Retrato*. Por outro lado, não se pode deixar de mencionar que existem alguns paralelos entre esta directa utilização de camadas subjacentes para a imagem visível e a utilização semelhante que, como já foi descrito, por vezes, foi dada à camada branca da preparação.

### **Os pigmentos e os corantes**

Os pigmentos e os corantes empregues nas cinco pinturas de Mário Eloy estudadas foram identificados por observação microscópica e análise microquímica de um conjunto mínimo de amostras recolhidas em diferentes pontos de cada uma. As obras figurando o *Bailarico no bairro* e o *Poeta* foram igualmente analisadas em alguns locais através de um método não destrutivo – a espectrometria de fluorescência de raios X.

**Quadro 3. Pigmentos e corantes identificados**

	<i>Auto-Retrato</i> cat. 56	<i>Retrato do bailarino Francis</i> cat. 52	<i>Jeune Homme</i> cat. 62	<i>Bailarico no bairro</i> cat. 72	<i>Poeta</i> cat. 74
Branco de chumbo	*	*	*	*	*
Branco de bário				*	*
Ocre amarelo	*		*		*
Amarelo de cádmio			*		
Ocre castanho	*	*	*	*	*
Vermelhão	*		*	*	*
Vermelho de cádmio	*	*	*	*	*
Garaça					*
Azul ultramarino	*	*	*	*	*
Azul da Prússia					*
<i>Viridian</i>	*	*	*	*	*
Carvão animal	*	*	*	*	*

É possível, deste modo, verificar a utilização de onze pigmentos diferentes e um corante (quadro 3), dos quais seis pigmentos surgem em todas as obras, a saber, branco de chumbo, ocre castanho, vermelho de cádmio, azul ultramarino, *viridian* e carvão animal. Além destes, o ocre amarelo, o vermelhão e o branco de bário são detectáveis em mais do que um

quadro, enquanto a garança e o azul de Prússia foram encontrados só na pintura representando o

*Poeta*, e o amarelo de cádmio apenas na intitulada *Jeune Homme*. Estes resultados permitem aproximar o *Auto-Retrato* da pintura *Jeune Homme* e, por outro lado, ainda que neste caso sejam as semelhanças menores, as obras representando o *Retrato do bailarino Francis* e o *Bailarico no bairro* (figura 16).

Dada a existência de uma pintura

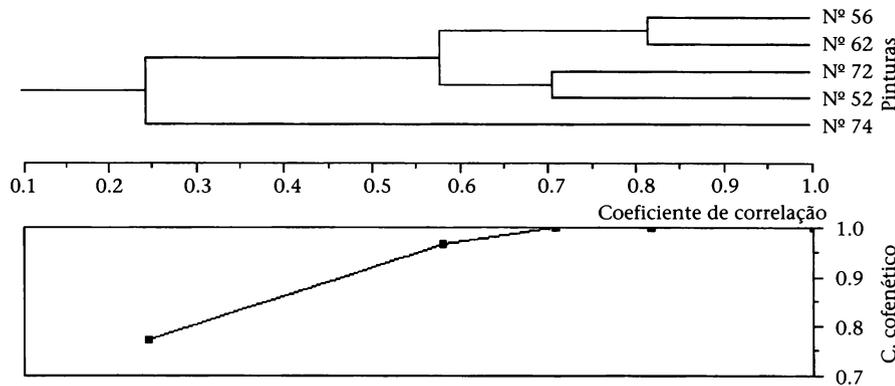


FIGURA 16  
Classificação das pinturas estudadas segundo um método de taxonomia numérica (UPGMA), utilizando o coeficiente de correlação como medida de semelhança, de acordo com os tipos de pigmentos identificados (quadro 3). Por baixo do dendrograma está representada a variação do coeficiente de correlação cofenético com o avanço da classificação.

subjacente àquela que figura o *Poeta* poderia pensar-se que alguns dos pigmentos não assinalados noutras obras pertencem a camadas desta pintura escondida de que desconhecemos o autor. Não é isso que sucede, porém, já que todos aqueles que, neste quadro, estão presentes na camada cromática imediatamente acima da preparação surgem igualmente nas restantes camadas, designadamente na mais superficial. Em consequência, também não é legítimo explicar através daquela ocorrência o facto de o número de pigmentos identificados nesta obra ser significativamente superior ao número dos que foram detectados nas outras, pelo que tal comparação efectivamente põe em evidência a maior riqueza da paleta utilizada na pintura *Poeta*, aliás, aparente por simples observação visual, a qual igualmente encontra paralelo, como adiante se ilustrará, na maior complexidade da estratigrafia.

Deve ainda referir-se a propósito desta obra que em nenhuma das amostras foi identificado qualquer pigmento na camada cromática em contacto com a preparação, como o vermelho de cádmio, que possa ajudar a melhor se precisar a data em que foi realizada a pintura revelada pelos raios X.

A paleta que estes resultados sugerem aproxima-se bastante, salvo nos verdes, da paleta de Columbano que as suas caixas de tintas e pincéis de cerca de 1920 permitem reconstituir<sup>11</sup>. Em particular, não se pode deixar de sublinhar a mesma ausência de pigmentos brancos opacos cronologicamente posteriores ao branco de chumbo, o que, no caso de Eloy, além do branco de zinco, significa igualmente o branco de titânio.

Porque razão Columbano e Eloy continuaram a usar o branco de chumbo, que tem o grande inconveniente de ser muito tóxico, sem parecerem demonstrar qualquer interesse pelo branco de zinco que desde meados de oitocentos estava disponível e em grande parte substituiu aquele pigmento? Ou, no caso de Eloy, porque não encontramos nas camadas cromáticas destas cinco pinturas qualquer vestígio do branco de titânio que, a partir de cerca de 1920, veio a suplantar o branco de chumbo e o branco de zinco<sup>12</sup>? O facto de os

brancos de zinco e titânio serem pigmentos modernos, ao contrário do que se poderia pensar, não parece constituir a única causa, já que ambos os artistas utilizaram outros pigmentos com origem igualmente recente como o vermelho de cádmio, cuja comercialização não teve início senão cerca de 1910<sup>13</sup>.

No entanto, tal como sucede nas caixas de pintura de Columbano, os pigmentos modernos, isto é aqueles que surgiram a partir do século XVIII, em grande parte em resultado do acentuado desenvolvimento que a química então conheceu, têm uma representação menos importante do que a dos materiais mais antigos. Com efeito, dos mais recentes encontramos apenas o azul da Prússia, utilizado já no início de setecentos, o amarelo de cádmio e o *viridian*, que remontam ao século passado, e o já referido vermelho de cádmio, que não conheceu o pincel dos artistas antes do nosso século<sup>14</sup>.

Igualmente interessantes, ainda a propósito dos pigmentos brancos, são as observações que é possível fazer sobre a presença de branco de bário em duas das obras – o *Bailarico no bairro* e o *Poeta*.

Antes de mais, importa recordar que o branco de bário, sendo relativamente transparente, não é habitualmente utilizado na pintura a óleo senão nos casos em que os próprios fabricantes dos materiais para artistas o misturam com outros pigmentos, nomeadamente os que têm cor muito intensa ou preço muito elevado.

Partindo deste pressuposto, verifica-se, em primeiro lugar, que o branco de bário tem origens parcialmente diferentes naquelas duas pinturas. Na que representa o *Bailarico no bairro*, o branco de chumbo é o único pigmento que surge em todas as camadas de tinta onde é identificável o branco de bário, o que sugere, portanto, a existência de uma mistura dos dois pigmentos brancos na qual, porém, o de bário parece ser o mais abundante. No entanto, numa das camadas do corte estratigráfico apresentado na figura 17, a de cor vermelha, é o branco de bário facilmente detectável enquanto o de chumbo não surge se não em quantidade vestigial.

Possivelmente, isto traduz a existência de uma segunda origem para aquele pigmento, a qual, dada a composição da camada, só poderá ser o vermelho de cádmio. Na pintura figurando o *Poeta*, pelo contrário, não é visível qualquer relação entre o branco de bário e o de chumbo, verificando-se, porém, a presença de vermelho de cádmio em quase todas as camadas onde o branco de bário foi identificado. Há, contudo, algumas exceções, as quais poderão ser reais, caso em que também terá de ser considerada uma outra contribuição, ou aparentes, devidas apenas a dificuldades analíticas.

De qualquer modo, a grande quantidade de branco de bário misturada com o branco de chumbo empregue numa das obras não pode significar outra coisa senão um material de preço reduzido e qualidade inferior<sup>15</sup>. Por outro lado, não obstante ser extremamente

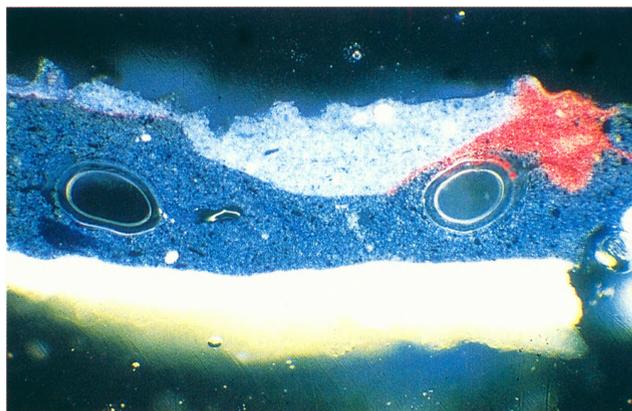


FIGURA 17  
*Bailarico no bairro*, cat. 72.  
Amostra (R3) recolhida no vestido, de cor azul, da mulher do par dançante mais à esquerda, junto ao bordo. Da base para o topo: encolagem; preparação; [1] camada azul escura (azul ultramarino, carvão animal, branco de bário e branco de chumbo); [2] camada vermelha (vermelho de cádmio, carvão animal, branco de bário e branco de chumbo); [3] camada azul (azul ultramarino, branco de bário, branco de chumbo e vermelho de cádmio). Luz reflectida, ampliação de 110 x.

comum no passado a adição de branco de bário ao vermelho de cádmio<sup>16</sup>, sucede que em três das pinturas de Eloy – curiosamente, do conjunto estudado, as primeiras a terem sido executadas – o vermelho de cádmio, um pigmento relativamente caro, não parece estar adulterado.

Há, portanto, um segundo aspecto a reter: a indubitável utilização de materiais mais económicos nas pinturas analisadas realizadas na segunda metade da década de 30, em contraste com a sua ausência nas três obras anteriores. Embora, na realidade, possam estar directamente envolvidos outros factores, é provável que a escolha desses materiais tenha resultado da conjugação das dificuldades económicas de Mário Eloy com o grande consumo de pigmentos, em particular dos brancos, derivado do seu modo de pintar. Isto mesmo é sugerido por duas cartas que o artista escreveu a Jorge Segurado, uma em finais de 1940 e a outra ainda nesse ano ou no início do seguinte, nas quais dá a entender que “*os dois quilos de branco e outros tubos*”, pouco antes adquiridos na casa Petit Peintre, que, juntamente com algumas telas, haviam importado em 600\$000 réis, tinham sido muito rapidamente consumidos e se indigna com o “*custo exagerado do material de pintor*”, afirmando nomeadamente que “*tudo isto encareceu duma maneira abusiva*”, “*a ponto de [suceder que] um quilo de branco fino de óleo de 35\$000 passou a 85\$000*”<sup>17</sup>.

#### ***A ordem e a desordem***

Das pinturas estudadas, o *Retrato do bailarino Francis* é aquela que, sem dúvida, apresenta a sequência estratigráfica mais simples. No conjunto das seis amostras recolhidas, em nenhuma se encontra mais do que duas camadas cromáticas por cima da preparação, inclusivamente na zona da carnação, existindo apenas uma na maior parte dos casos. De igual modo, o número de pigmentos misturados no interior de cada camada não é elevado, pois, excepto na de cor azul correspondente ao fato, formada por azul ultramarino, *viridian*, branco de chumbo e carvão animal (figura 12), só está presente, além do branco de chumbo e do carvão animal, um único tipo de pigmento (quadros 4 e 5).

**Quadro 4. Número de pigmentos misturados por camada cromática**

<i>Pintura</i>	<i>Número de pigmentos por camada cromática</i>					
	<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>	<i>4</i>	<i>5</i>	<i>6</i>
	<i>Frequência</i>					
<i>Auto-Retrato, cat. 56</i>	0	6	10	6	0	0
<i>Retrato do bailarino Francis, cat. 52</i>	0	3	4	1	0	0
<i>Jeune Homme, cat. 62</i>	0	5	9	6	0	0
<i>Bailarico no bairro, cat. 72</i>	4	0	3	4	1	0
<i>Poeta, cat. 74</i>	5	6	25	8	3	1

Quadro 5. Número de pigmentos misturados por camada cromática, excluindo pigmentos brancos e pretos

Pintura	Número de pigmentos por camada cromática		
	1	2	3
	Frequência		
<i>Auto-Retrato, cat. 56</i>	11	7	3
<i>Retrato do bailarino Francis, cat. 52</i>	5	1	0
<i>Jeune Homme, cat. 62</i>	5	10	2
<i>Bailarico no bairro, cat. 72</i>	7	2	0
<i>Poeta, cat. 74</i>	15	28	3

Contrastando com estas estratigrafias simples, nas amostras recolhidas na obra *Poeta* são detectáveis, pelo menos, quatro ou cinco camadas de tinta, salvo na que foi tomada no bordo do quadro. A situação extrema é alcançada na amostra do olho esquerdo da amada do poeta, onde é possível distinguir um mínimo de oito camadas (figura 18). Embora não possa ser ignorada a existência de uma segunda pintura nesta obra, o grande número de camadas estratigráficas encontradas não pode ser deste modo explicado, pois, por exemplo, no corte apresentado na figura 18, apenas duas, provavelmente, são devidas à pintura subjacente. Acresce ainda que há uma grande mistura de pigmentos, sucedendo que na maioria das camadas, além dos pigmentos brancos e do carvão vegetal, estão presentes pelo menos dois. Talvez seja interessante recordar a este propósito que, nesta pintura, foram detectados dois materiais azuis diferentes e três vermelhos (quadro 3).



FIGURA 18  
*Poeta, cat. 74*. Amostra (Q4) recolhida no olho da amada do poeta. Da base para o topo: preparação; [1] camada castanha clara (ocre castanho, branco de chumbo, vermelhão e carvão animal); [2] camada castanha escura (ocre castanho, vermelhão e carvão animal); [3] camada vermelha (vermelhão, vermelho de cádmio, carvão animal, branco de chumbo e branco de bário); [4] camada azul esverdeada (azul ultramarino, viridian e carvão animal); [5] camada vermelha (vermelhão, vermelho de cádmio, carvão animal e branco de chumbo); [6] camada verde clara (viridian, ocre amarelo, branco de bário e branco de chumbo); [7] camada verde acastanhada (viridian e carvão animal); [8] camada verde (viridian). Luz reflectida, ampliação de 110 x.



Entre as restantes três obras, a que correspondem situações intermédias, a pintura *Bailarico no bairro* aproxima-se, pela estrutura da matéria cromática, do *Retrato do bailarino Francis*. Por um lado, nos pontos amostrados, não foram encontradas mais do que três camadas de tinta, sucedendo que, como já trás se mencionou, nalgumas zonas está exposta a própria camada

FIGURA 19  
*Bailarico no bairro, cat. 72*. Amostra (R2) recolhida na carnação da testa da mulher do par dançante mais à esquerda. Da base para o topo: encolagem; preparação; [1] camada cinzenta (branco de chumbo, branco de bário e carvão animal); [2] camada preta (carvão animal); [3] camada cor de laranja (branco de chumbo, branco de bário, ocre castanho, vermelhão e carvão animal). Luz reflectida, ampliação de 110 x.

de preparação. Por outro lado, é reduzido o número de pigmentos misturados, verificando-se, por regra, que em cada camada não há outras associações senão a dos pigmentos brancos e do carvão a só um de outra cor. As duas excepções encontradas correspondem a camadas superficiais do canto inferior direito, onde se constata que a

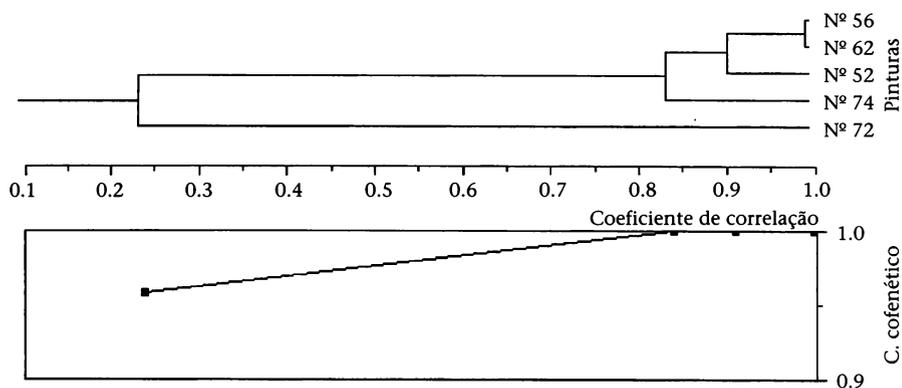


FIGURA 20  
Classificação das pinturas estudadas, segundo um método de taxonomia numérica, de acordo com o número de pigmentos identificados por camada estratigráfica (quadro 4).

FIGURA 21 >  
*Auto-Retrato*, cat. 56. Amostra (P7) recolhida na zona do fundo de cor verde, à direita do pescoço. Da base para o topo: preparação; [1] camada cor de laranja (branco de chumbo, ocre castanho e vermelhão); [2] camada cinzenta clara (branco de chumbo, carvão animal, azul ultramarino e viridian); [3] camada verde clara (viridian, ocre castanho, carvão animal e ocre amarelo); [4] camada cinzenta escura (carvão animal, branco de chumbo, ocre castanho e ocre amarelo); [5] camada verde (viridian, carvão animal e branco de chumbo); [6] camada preta (carvão animal e branco de chumbo); [7] camada verde (viridian, carvão animal e branco de chumbo). Luz reflectida, ampliação de 65 x.

*Homme*, por sua vez, apresentam mais semelhanças com a obra *Poeta*. No entanto, pelo menos segundo o número de diferentes pigmentos simultaneamente presentes em cada camada estratigráfica (quadro 4), as semelhanças entre o *Auto-Retrato* e a pintura intitulada *Jeune Homme* são muito maiores do que entre estas e aquela (figura 20).



A recolha das amostras no *Auto-Retrato* foi muito difícil, devido às características físicas da matéria cromática, pelo que raras são aquelas que se apresentam completas. Mesmo assim, é possível identificar nalgumas três ou quatro camadas estratigráficas e noutra, correspondente a uma zona do fundo verde onde a radiografia mostra que inicialmente estava representado o colarinho da camisa, pode detectar-se um mínimo de sete camadas acima da preparação, grande parte das quais de cor verde ou acinzentada (figura 21). Embora em muitas não haja outras combinações senão a de brancos e pretos com um único pigmento de outra cor, as situações em que, excluídos os primeiros, se encontram misturas de três e, sobretudo, dois pigmentos não podem ser, de modo algum, ignoradas, sendo frequente

detectar, na mesma camada, castanhos misturados com vermelhos ou verdes ou estes misturados com azuis.

Na obra *Jeune Homme*, por seu turno, foram detectadas duas ou mais camadas acima da preparação, atingindo-se o número de cinco no corte transversal apresentado na figura 6. Na maior parte delas estão misturados dois pigmentos, além dos de cor branca ou preta, e, nalguns casos, três. A amostra recolhida na zona de transição entre a camisa e a camisola do retratado, amostra que infelizmente está incompleta (figura 22), constitui um exemplo de uma das situações mais complexas, verificando-se, a par de grande mistura de pigmentos no interior de cada camada, a ocorrência de significativas misturas dessas mesmas camadas de tinta, as quais não podem ser delimitadas de um modo preciso.

cor alaranjada da carnação do elemento feminino do par da esquerda foi obtida através da mistura, além de brancos e pretos, de ocre castanho com vermelhão (figura 19), e a cor azul do seu vestido, pelo menos na zona inferior, traduz a combinação, numa única camada, de azul ultramarino, branco de bário e vermelho de cádmio (figura 17).

As pinturas *Auto-Retrato* e *Jeune*

Em resumo, nas cinco obras estudadas, não obstante o relativamente estreito intervalo de tempo que cobrem, encontram-se situações que manifestam estratigrafias simples e contenção na paleta a par de outras em que, pelo contrário, impera a desordem na sequência das camadas e na utilização dos pigmentos. Embora os melhores exemplos destas situações extremas correspondam às



FIGURA 22  
*Jeune Homme*, cat. 62. Amostra (M3) recolhida na transição entre a camisa e a camisola, na zona central, de cor verde clara. Da base para o topo: camada vermelha (vermelhão, vermelho de cádmio, branco de chumbo e carvão animal); camada branca (branco de chumbo, azul ultramarino, vermelhão e vermelho de cádmio); camada amarela (amarelo de cádmio, azul ultramarino e branco de chumbo); e camada verde (*viridian*, branco de chumbo e azul ultramarino). Luz reflectida, ampliação de 220 x.

pinturas, entre aquelas que com alguma segurança são datáveis, respectivamente, mais recente e mais tardia, não é possível de modo algum generalizar e, por consequência, pretender identificar uma tendência a propósito dos processos materiais de expressão empregues por Eloy. É interessante notar-se a este respeito que, por exemplo, segundo a classificação baseada no número de diferentes pigmentos simultaneamente empregues, é uma pintura que cronologicamente ocupa uma posição intermédia, o *Bailarico no bairro*, que mais se distingue no conjunto (figura 20).

### S o b r e a d a t a a a t r i b u i r a o A u t o - R e t r a t o

Como foi referido no início, o *Auto-Retrato* coloca alguns problemas a respeito da data em que foi executado, os quais, como igualmente foi mencionado, constituíram a causa imediata deste estudo.

O reduzido número de obras que foi possível examinar e o facto de apenas alguns aspectos materiais terem sido abordados, porém, só com muita sorte poderiam permitir o esclarecimento da questão, tanto mais que as dúvidas existentes situam-se num intervalo de tempo relativamente estreito, que não chega sequer a uma dezena de anos.

Com efeito, assim sucede. No entanto, alguns dos resultados obtidos, entretanto apresentados, justificam a aproximação, com base em elementos de ordem material, desta obra à pintura *Jeune Homme*. Resumindo, pois os pormenores já atrás foram considerados, pode referir-se que os mais significativos destes resultados são, porventura, os que põem em evidência um mesmo modo de pintar as carnações. Contudo, não é certamente de ignorar a grande semelhança que, a partir do número de pigmentos misturados em cada uma das camadas estratigráficas, é possível assinalar entre os dois retratos ou, ainda, a afinidade da composição das paletas que, segundo a reconstituição alicerçada na análise química, foram utilizadas durante a execução destes quadros. Finalmente, não sendo contudo menos importante, pode também evocar-se a relação que é possível estabelecer entre as duas obras tendo em consideração a tipologia dos empastamentos da matéria cromática.

Em conclusão, um coerente conjunto de resultados materiais sugere que o *Auto-Retrato* e o quadro *Jeune Homme*, datável do período compreendido entre 1932 e 1934, foram pintados por Mário Eloy em ocasiões cronologicamente próximas. Dadas as limitações deste estudo,

em particular no que toca à dimensão da amostragem, tais argumentos, contudo, não podem ser utilizados senão num contexto em que igualmente sejam considerados resultados de outra natureza, designadamente de ordem artística. Neste sentido, é interessante referir que aquele posicionamento cronológico do *Auto-Retrato*, apoia a suposição inicial do comissariado, bem como se aproxima da datação, igualmente de cerca de 1932, apresentada em estudo publicado já depois de escrita a primeira versão deste texto<sup>18</sup>.

\* O trabalho de recolha e preparação das amostras de pintura, descrição das estratigrafias, obtenção das respectivas fotografias, identificação dos pigmentos através de análise microquímica e, ainda, identificação das fibras têxteis foi realizado por Maria do Carmo Serrano, estagiárias do Instituto de José de Figueiredo. Os fotógrafos deste Instituto, Manuel Palma e Jorge Oliveira, efectuaram, respectivamente, a documentação radiográfica e as fotografias à luz rasante e à contra-luz.

<sup>1</sup> Cf. Jorge Segurado, *Mário Eloy. Pinturas e Desenhos*. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, n.º 66.

<sup>3</sup> *Exposição Retrospectiva da Obra do Pintor Mário Eloy*. Lisboa, S.N.I., 1958, n.º 34.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 59.

<sup>5</sup> António João Cruz, «Imagens perdidas, imagens achadas: pinturas reveladas pelos raios X no Instituto José de Figueiredo» in *100 Anos da Descoberta dos Raios X. A radiação X no desenvolvimento científico e na sociedade*. Lisboa, Universidade Nova, 1995, pp. 32-33.

<sup>6</sup> Rutherford J. Gettens, George L. Stout, *Painting Materials. A Short Encyclopedia*. 2nd ed., New York, Dover Publications, 1966, p. 125.

<sup>7</sup> Pedro Lapa, in *Museu do Chiado. Arte Portuguesa. 1850-1950*. Lisboa, IPM, 1994, p. 228.

<sup>8</sup> João M. Peixoto Cabral, Isabel Ribeiro, António João Cruz, «Características técnicas da pintura de Silva Porto», in *Silva Porto. 1850-1893. Exposição Comemorativa do Centenário da sua Morte. Museu Nacional de Soares dos Reis, 1993*. Lisboa, IPM, 1993, pp. 495-514.

<sup>9</sup> Isabel Ribeiro, *Estudo sobre Henrique Pousão*. Relatório não publicado, 1994.

<sup>10</sup> Gettens e Stout, *op. cit.*, p. 325; Caroline Villers, «Artists canvases. A history», *ICOM Comitee for Conservation. 6th Triennial Meeting*. Ottawa, 1981, 81/2/1; Rosamond D. Harley, «Artists' prepared canvases from Winsor & Newton. 1928-1951», *Studies in Conservation*, 32, 1987, pp. 77-85.

<sup>11</sup> António João Cruz, *A Pintura de Columbano Segundo as Suas Caixas de Tintas e Pincéis*. Manuscrito não publicado, 1995.

<sup>12</sup> Rutherford J. Gettens, Hermann Kühn, W. T. Chase, «Lead white», in Ashok Roy (ed.), *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2. Washington, National Gallery of Art, 1993, pp. 67-81; Hermann Kühn, «Zinc white», in Robert L. Feller (ed.), *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 1. Cambridge – Washington, Cambridge University Press – National Gallery of Art, 1986, pp. 37-65; C. Coupry, J. Le Marec, J. Corset, M. C. Papillon, R. Lefèvre, «Analyses de pigments blancs appliquées à l'étude chronologique des peintures de chevalet – Blanc de titane», *ICOM Comitee for Conservation. 8th Triennial Meeting, Sydney, Australia*. Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1987, pp. 25-32.

<sup>13</sup> Gettens e Stout, *op. cit.*, p. 101.

<sup>14</sup> Cf., por todos, o livro de R. J. Gettens e G. L. Stout.

<sup>15</sup> Gettens e Stout, *op. cit.*, p. 176.

<sup>16</sup> Inge Fiedler, Michael A. Bayard, «Cadmium yellows, oranges and reds» in R. L. Feller, *op. cit.*, p. 81.

<sup>17</sup> Cartas publicadas em J. Segurado, *op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>18</sup> Fernando Paulo Dias, «Mário Eloy, que expressionismo?», *Colóquio / Artes*, 107, 1985, pp. 35-42.