

AS ACADEMIAS E AS SUAS IMPLICAÇÕES NA REPRESENTAÇÃO DA FIGURA HUMANA POR AURÉLIA DE SOUSA

MARIA AGUIAR

*Professora Auxiliar convidada, Universidade Católica Portuguesa
/ Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, Porto, Portugal
mcaguiar@porto.ucp.pt*

ANA CALVO MANUEL

*Professora contratada Doctor, Universidad Complutense de Madrid / Madrid, Espanha
ancalvo@art.ucm.es*

ANTÓNIO JOÃO CRUZ

*Professor Adjunto, Instituto Politécnico de Tomar / Tomar, Portugal
ajcruz@ipt.pt*

Resumo

Várias obras de pintura e desenho de Aurélia de Sousa (1866-1920) são estudadas a fim de se compreender os contextos da Academia Portuense de Belas Artes e da Academia Julian e esclarecer algumas questões de proveniência e datação. As diferenças entre as duas fases são também discutidas com base no estudo dos materiais utilizados, designadamente as telas, os estratos preparatórios aplicados a esses suportes e as tintas.

Palavras-chave

Aurélia de Sousa; figura humana; academias; técnica; materiais

Abstract

A set of paintings and drawings from Aurélia de Sousa (1866-1920) are studied in order to understand the contexts of the Oporto Academy of Fine Arts and of the Academy Julian, as also to enlighten some provenance and date uncertainties. Differences among both periods are also discussed based on a scientific study upon the materials used on the paintings, namely, canvases, ground layers and pigments.

Palavras-chave

Aurélia de Sousa; anatomy studies; academies; technique; materials

INTRODUÇÃO

Do vasto conjunto de obras da pintora Aurélia de Sousa (1866-1922), aborda-se, na presente comunicação, a proveniência académica e a datação de alguns trabalhos de pintura e de desenho que têm como tema a representação da figura humana. Para além da semelhança temática, une estas obras a atribuição ao período de formação da artista, ocorrido na Academia Portuense de Belas Artes (entre 1893 e 1899) e na Academia Julian, em Paris (entre 1899 e 1901). Com obras validamente atribuídas ao período portuense, quer através da datação pela própria artista, quer por documentação coeva, existem outras em que falta tal crédito ou em que a atribuição ao período francês foi proposta por as obras integrarem uma oferta à Academia do Porto, feita em 1906, constituída por numerosas obras suas e da sua irmã, Sofia de Sousa, entre as quais se contavam muitas que genericamente foram referidas como tendo sido feitas em Paris, sem que, no entanto, sejam explicitamente nomeadas [1].

Pretende-se discutir algumas das atribuições, explorando a singularidade com que cada Academia de ensino encarava o estudo do modelo vivo, sobretudo na vertente do nu, e, por outro lado, pretende-se apresentar os resultados do estudo material dessas pinturas, nomeadamente sobre as telas, os estratos preparatórios e as tintas, e usá-los para o estabelecimento de paralelismos e divergências entre as obras.

AS OBRAS ESTUDADAS

As 17 obras em estudo integram coleções privadas e os acervos museológicos da Casa Museu Marta Ortigão Sampaio (SOSS), do Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR) e da Faculdade de Belas Arte da Universidade do Porto (FBAUP).

A única obra datada pela artista é o desenho *Nu* (SOSS), realizado em 1895, enquanto aluna do 4.º ano de Desenho Histórico na Academia Portuense de Belas Artes. O mesmo modelo surge numa pintura sem



Fig. 1 - *Rapaz meio nu*, 1896-97, Aurélia de Sousa; óleo sobre tela; particular, Porto. Fotografia de Porto-Restauro, Porto.



Fig. 2 - *Retrato masculino*, Aurélia de Sousa; óleo sobre tela; 63,0x53,4 cm; privado, Porto. Fotografia de Luis Ribeiro, Universidade Católica Portuguesa (UCP), Porto.

data que, através da etiqueta que apresenta com o n.º 87, podemos identificar [2] como sendo o *Rapaz meio nu* (Fig. 1) que constituiu a prova de exame de frequência trimestral do 1.º ano de Pintura Histórica e, por isso, executada em 1896-1897 [3]. O regulamento de exame estipulava que “*pintarão do modelo vivo uma figura d’estudo, que não tenha mais de 0^m,65*” [4].

Deste contexto da formação portuense é também considerada a *Cabeça de homem, vista de perfil* (FBAUP), que deverá corresponder ao trabalho n.º 103 ou n.º 102 da 9.ª *Exposição dos Trabalhos Escolares* [5], ocorrida em 1897-1898, relativa ao seu 3.º ano letivo. Feito a partir do modelo vivo, apresenta a figura totalmente trajada. Em 1900, a escola decidiu conservar a pintura na sua colecção por a considerar um bom exemplo [6]. Da mesma época, mas sem relação com a actividade escolar, incluem-se duas obras de 1897: *Maria Madalena* (privado), que venceu o prémio Barão Castelo de Paiva [7], e *Cabeça de negro* (SOSS), apresentada na exposição da Associação Católica do Porto.

Foram igualmente estudadas três pinturas sem datação certa, mas que também deverão ser da fase de formação, ainda que se desconheça a sua relação com a actividade escolar: *Menina segurando uma abada* (SOSS), *Retrato masculino* (Fig. 2) e *Menina* (privado).



Fig. 3 - *Academia masculina*, Aurélia de Sousa; óleo s/ tela; 97,5x77,0 cm; MNSR, n.º inv. 865, Porto. Fotografia de Luis Ribeiro, UCP, Porto.



Fig. 4 - *Academia feminina*, Aurélia de Sousa; óleo sobre tela; 76,5x43,0 cm; MNSR, n.º inv. 858, Porto. Fotografia de Luis Ribeiro, UCP, Porto.

Do espólio oferecido pela artista e por sua irmã, já referido, incluem-se nove representações de corpos desnudos, denominadas de *Academias*, que hoje pertencem ao MNSR. Quatro retratam modelos femininos e as restantes cinco modelos masculinos que, no caso dos três que surgem representados abaixo da cintura, envergam uns pequenos calções vermelhos (Fig. 3).

Num dos outros dois casos, a *Academia masculina* n.º 843-20, o modelo envergaria o resguardo pueril que se vê num desenho de Sofia de Sousa existente na FBAUP (n.º inv. 98.1.272), que, a partir de outra posição, mostra o modelo de corpo inteiro. Pelo contrário, nas *Academias* femininas do MNSR, as modelos, que ora surgem posicionadas sobre um estrado mais elevado (Fig. 4), ora sentadas sobre um tamborete alto, apresentam-se totalmente desnudas. Os cabelos estão presos num arranjo sobre a nuca que permite visualizar a anatomia do pescoço, ombros e costas.

Estas representações denotam um tratamento espacial mais pormenorizado, como o demonstra a Fig. 4, em que são visíveis várias molduras com retratos suspensos numa das paredes, diversos cavaletes e uma outra aluna, em exercício.

O ESTUDO DO NATURAL NA ACADEMIA PORTUENSE DE BELAS ARTES

No 3.º ano do curso de desenho da Academia portuense era introduzida a *Aula do modelo-vivo*, contemplando a vertente do nu [8]. A representação do natural recorrendo a modelos humanos prosseguia até ao 5.º ano, mas o programa de 1897 clarificava que as alunas não estavam obrigadas ao estudo do nu [4]: A mesma limitação surgia no programa de pintura histórica, onde a aula de modelo-vivo estava prevista desde o 1.º ano.

Como se depreende de uma queixa sobre o barulho que os alunos de pintura faziam “*próximo às portas do gabinete onde estão estudando o natural as senhoras que para isso estão habilitadas*” [9], o regulamento não impedia as alunas, mas impunha limites, de acordo com o decoro da época e não permitia classes mistas. Descontentes com o facto, Aurélia e as restantes colegas de desenho do 3.º ao 5.º ano disponibilizaram-se em 1896 para pagar um biombo a fim de resguardar o modelo, mas a oferta não foi aceite [10].

A escola debatia-se com constrangimentos financeiros para a angariação de candidatos [11] que, para além de poucos, raramente correspondiam aos cânones de beleza pretendidos [12]. No entanto, entre 1895 e 1900, terá disponibilizado modelos de forma regular, como se conclui da “despeza com modelo vivo” presente em cada relatório anual [13]. Os modelos eram, sobretudo, do sexo masculino, já que a escola se opunha à contratação de mulheres apesar dos frequentes requerimentos dos alunos. A restrição estaria associada, sobretudo, à vertente do nu porque esses pedidos continuavam a suceder-se até 1902 [14], apesar de já haver pagamentos a modelos femininos desde 1880 [12].

Considerando os títulos dos desenhos que Aurélia de Sousa apresentou nas exposições escolares, o acesso ao modelo vivo apenas ocorreu no 4.º e 5.º anos, enquanto no curso de pintura, aconteceu desde o 1.º ano. No entanto, em nenhum são mencionadas *Academias*, embora isso já fosse referido desde o 3.º ano de desenho em relação ao seu contemporâneo Acácio Lino, mostrando que este teve acesso a modelos vivos

mais cedo [15] e confirmando que o tratamento da figura humana variava de acordo com o género dos alunos.

O desenho de 1895 e as pinturas apontadas como exemplares escolares feitos a partir do modelo vivo evidenciam as regras da Academia portuense, confirmando que Aurélia de Sousa apenas teve acesso a modelos que estavam vestidos ou, no máximo, a rapazes ou homens em tronco nu, trajando calças compridas e que os modelos desnudos (exclusivamente masculinos) existiam, somente, para os exercícios dos alunos masculinos.

O ESTUDO DO NATURAL NA ACADEMIA JULIAN

O contexto na Academia Julian era outro, embora também houvesse distinção entre os alunos. O estudo do modelo vivo nu (masculino e feminino) era cultivado e obrigatório para todos os alunos, que se organizavam de forma autónoma e eram visitados duas vezes por semana pelos mestres. O relato que John Fairbanks fez em 1890, enquanto estudante da Academia, retrata a rotina diária e o grau de autonomia que lhes era dado: “À 8h15 le modèle pose pour toute la matinée. Il n’y a personne pour surveiller et les élèves sont entièrement libres de faire ce qu’ils veulent...Le professeur vient seulement deux fois par semaine, le mercredi et le samedi et critique les travaux que nous avons fait” [16].

A separação dos alunos na Academia Julian é ilustrada por uma fotografia que mostra Aurélia de Sousa, num atelier de pintura, integrada num numeroso grupo constituído apenas por mulheres, assim como por uma outra fotografia, de 1893 (Fig. 5), que documenta uma turma exclusivamente feminina a retratar um modelo masculino coberto por um resguardo pueril [17]. Esta situação contrasta com a sessão de modelo vivo para alunos, em que os modelos posavam totalmente desnudos, quer estes fossem masculinos ou femininos, tal como se regista na Fig. 6 onde também se observa um tamborete e uma modelo com um arranjo de cabelo em tudo semelhante ao que se vê nas representações de Aurélia de Sousa.



Fig. 5 – Interior de um atelier feminino da Academia Julian, 1893 [17].



Fig. 6 – Interior de um atelier masculino da Academia Julian [17].

Portanto, embora tivesse a mesma prática da Academia Portuense na divisão de género dos alunos nas sessões de nu, a escola parisiense permitia às alunas retratarem modelos femininos sem quaisquer limitações de pudor e ter acesso a modelos masculinos em situações menos recatadas (sem as longas calças que envergavam no Porto), ainda que mais resguardados do que em ambas as escolas acontecia nas aulas dos alunos masculinos. As *Academias* do MNSR mostram os modelos masculinos cobertos tal como era comum em Paris, assim como modelos femininas totalmente desnudas, pelo que, naturalmente, sugerem que foram aí executadas. O tratamento espacial mais detalhado e os pormenores associados ao posicionamento e penteados das modelos também alicerçam esta proposta.

O ESTUDO MATERIAL DAS PINTURAS

Os suportes têxteis e seus estratos preparatórios

Em seis obras foi identificado o mesmo tipo de pano de fibra de algodão, tecido de tafetá (1:1) com trama apertada de densidade média de 19×22 fios/cm²: *Cabeça de homem (vista de perfil)*, *Maria Madalena*, *Cabeça de negro*, *Menina segurando uma abada*, *Retrato masculino* e *Menina*. Nenhuma das telas apresenta formato normalizado nem foi preparada industrialmente. Aurélia dispunha de um marceneiro para lhe preparar as grades [18], pelo que poderá ter optado por aproveitar

ao máximo a largura dos panos que mediam 0,65 m ou eram maiores que 1,10 m, sem obedecer a formatos normalizados [2].

O estrato de preparação deve ter sido aplicado pela artista e é à base de óleo, branco de chumbo e outros aditivos (branco de zinco, cré, gesso e composto de bário), consoante a obra [2]. A exceção é a tela *Cabeça de negro*, que não apresenta preparação.

Assim, através do suporte têxtil, as três obras de datação incerta, *Menina segurando uma abada*, *Retrato masculino* e *Menina*, surgem associadas a obras claramente da fase portuense, pelo que cronologicamente devem inserir-se nesse período.

As *Academias* do MNSR foram executadas sobre telas produzidas para esboços ou para estudantes. Apenas uma é de algodão, sendo as restantes de linho. Os suportes *étude* caracterizam-se pelo tecido de linho de trama aberta e baixa densidade de fios, permitindo visualizar o preparo pelo verso, enquanto o suporte *Madapolan toile* corresponde a tecido de algodão com elevada densidade e superfície muito regular [2]. Três telas ostentam o carimbo do comerciante francês *Michel Chabod* e uma quarta, um carimbo ilegível. Possivelmente, tinham dimensão normalizada, dadas as ligeiras reduções de dimensão a que terão sido sujeitas. No verso da *Academia* da Fig. 9 observa-se a inscrição francesa “*ainée*”, isto é, primogénita, que terá sido escrita pela artista de forma a que os professores a distinguissem da sua irmã mais nova, que assinava com o mesmo apelido – o que é mais um outro testemunho da sua origem francesa.

Sete das *Academias* apresentam uma dupla camada de preparação, sendo a inferior constituída exclusivamente por cré e a superior por branco de chumbo ou por uma mistura deste com cré, sendo as suas características sugestivas de uma preparação industrial. Em nenhuma se detetaram compostos de bário ou branco de zinco, como no conjunto anterior [2]. A ausência deste último pigmento pode dever-se a ter custo mais elevado do que o cré e, por isso, ser pouco adequado à natureza económica destas telas.

Os pigmentos identificados e as paletas de cor

No estudo analítico [2] feito a pinturas que se consideram do período portuense, verificou-se que o branco de chumbo e branco de zinco tinham sido extensamente usados, na maioria das vezes em associação, nomeadamente nas carnações. Pelo contrário, nas carnações das *Academias*, apenas foi detetado o branco de chumbo, sendo no resto da composição rara a presença de branco de zinco – possivelmente associada à função de aclaramento de misturas, dada a sua cor e transparência. É provável que a maior opacidade e siccatividade do branco de chumbo tenham determinado a sua escolha para as áreas mais extensas que a figura ocupava, proporcionando uma maior rapidez de execução, que seria vantajosa nas sessões de modelo vivo.

Relativamente aos demais pigmentos encontrados em ambos os contextos, denota-se uma continuidade na utilização de cores tradicionais, como os ocres, a umbra, a terra verde, o negro de osso ou lacas vermelhas, em paralelo com pigmentos modernos, como o azul ultramarino artificial, o azul da Prússia, o verde esmeralda (aceto-arseniato de cobre) e um outro verde à base de cobre, não identificado. Contudo, apenas foi detetado nas *Academias* parisienses um pigmento verde à base de crómio que não consta da paleta das obras analisadas do período anterior – por isso constituindo uma novidade. Os verdes à base de crómio tinham surgido nas décadas de 30 e 40 do século XIX, sendo considerados como permanentes e bons substitutos do instável e venenoso verde esmeralda [19]. Mas, pelos vistos, este ainda integrava a prática seguida na Academia Julian.

CONCLUSÃO

As próprias imagens das pinturas de Aurélia de Sousa do período académico dão conta de diferenças entre a Academia Portuense e a Academia Julian, nomeadamente a respeito das aulas de modelo vivo, que, juntamente com a discussão de semelhanças formais e técnicas das obras permitiram precisar a data de execução de algumas pinturas.

Quanto aos materiais utilizados, foram encontradas algumas diferenças entre as obras das duas fases, as quais poderão estar relacionadas com a maior oferta do mercado parisiense, em contraste com a necessidade de encontrar recursos mais domésticos no Porto. No entanto, outras diferenças, como a preferência pelo branco de chumbo nas carnações e a adoção do pigmento à base de crómio, poderão estar relacionadas com determinados hábitos instituídos nas duas academias ou podem ser consequência do desenvolvimento técnico de Aurélia de Sousa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Arquivo da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (A.F.B.A.U.P.), Acta de 10 Agosto, 1906. Actas das sessões ordinárias da Academia 1903-1920, fl. 35 e 36, 108.
- [2] AGUIAR, Maria – *Os Materiais e a Técnica de Pintura a óleo na obra de Aurélia de Sousa e a sua relação com a conservação*, Tese de doutoramento, Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2012.
- [3] A.F.B.A.U.P., Catálogo da exposição dos trabalhos escolares dos alunos da Academia Portuense de Bellas Artes considerados dignos de distinção no anno de 1896 a 1897, 1897.
- [4] A.F.B.A.U.P., Regulamento interno da Escola Portuense de Bellas-Artes, 1897, fl. 78.
- [5] A.F.B.A.U.P., 9.º Catálogo da exposição dos trabalhos escolares dos alunos da Academia Portuense de Bellas Artes considerados dignos de distinção no anno de 1897 a 1899, 1899.
- [6] A.F.B.A.U.P., Acta de 31 de Agosto 1900. Livro das Actas das Conferencias Geraes 1897 a 1922a, 115
- [7] Comercio do Porto, *Academia de Bellas-Artes*. Vol. Anno XLVI, nº 201, 26 Agosto 1897, 8.ª col.
- [8] MOURA, Maria Helena – *As Academias e Escolas de Belas Artes e o Ensino Artístico*, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2005.
- [9] A.F.B.A.U.P., Acta de 18 Dezembro 1893. Actas das sessões ordinárias da Academia 1890-1903i. Fl. 41. 107.
- [10] A.F.B.A.U.P., Acta de 6 Novembro 1896. Actas das sessões ordinárias da Academia 1890-1903e, fl. 74. 107.
- [11] A.F.B.A.U.P., Relatorio anual da Academia Portuense de Belas Artes, ano lectivo de 1881-92, 1892.
- [12] ALMEIDA-MATOS, Lúcia (coord.) – *Desenhos do século XIX*, Porto, 2000.
- [13] A.F.B.A.U.P., Correspondencia para o Governo 1893-1900. 131.
- [14] A.F.B.A.U.P., Acta de 1 Fevereiro 1902. Actas das sessões ordinárias da Academia 1890-1903a, fl. 126, 107.
- [15] A.F.B.A.U.P., Catálogo da exposição dos trabalhos escolares dos alunos da Academia Portuense de Bellas Artes considerados dignos de distinção no anno de 1893 a 1894, 1894.
- [16] http://www.byui.edu/Presentations/transcripts/majorforums/2006_01_19_andersen.htm (30.10.2011; 12h).
- [17] http://www.aloj.us.es/galba2/BERAUD/academia_julian.htm (30.10.2011; 12h)
- [18] OLIVEIRA, Maria João Lello Ortigão de – *Aurélia de Sousa em contexto: a cultura artística no fim de século*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2006.
- [19] VIBERT, Georges – *The Science of Painting*, Londres, 1892.