

A pintura do altar-mor da igreja matriz de Pêso da Régua (Igreja de S. Faustino), de Pedro Alexandrino de Carvalho

Carla Carvalho

Resumo

Pedro Alexandrino de Carvalho (1729 – 1810) foi um dos artistas portugueses que mais trabalhou na segunda metade do século XVIII, destacando-se sobretudo na produção de pinturas de altar e de tecto.

As telas de altar são uma presença constante no retábulo-mor do século XVIII cobrindo o nicho central de forma fixa ou móvel.

Através da obra *Última Ceia* com a assinatura de Pedro Alexandrino, pretendemos: apresentar o exemplo de uma pintura que possui um sistema de exposição que permite que seja recolhida ficando oculta, fazer a caracterização da técnica pictórica empregue e identificar as alterações decorrentes da história da obra.

Palavras-chave:

telas de altar móveis, séc. XVIII, Pedro Alexandrino de Carvalho, conservação, sistema de movimentação de pintura

La pintura del altar mayor de la iglesia parroquial de Pêso da Régua (iglesia de São Faustino), de Pedro Alexandrino de Carvalho

Resumen

Pedro Alexandrino de Carvalho (1729 - 1810) fue uno de los artistas portugueses que más trabajó en la segunda mitad del siglo XVIII, destacando sobre todo en la producción de pinturas de altar y de techos.

Las llamadas "telas de altar" tienen una presencia constante en los retablos mayores del siglo XVIII cubriendo el nicho central, de forma fija o móvil.

A través de la obra *La Última Cena*, firmada por Pedro Alexandrino pretendemos presentar el ejemplo de una pintura que tiene un sistema de exposición que le permite ser recogida, quedando oculta, hacer la caracterización de la técnica pictórica empleada así como identificar las alteraciones derivadas del paso de la historia por la obra.

Palabras clave:

telas de altar, lienzos de altar móviles, siglo XVIII, Pedro Alexandrino de Carvalho, conservación.

The main altar screen from the Pêso da Régua's parish church (S. Faustino), of Pedro Alexandrino de Carvalho

Abstract

Pedro Alexandrino de Carvalho was one of the most prolific Portuguese artist in the second half of the eighteenth century, emphasizing mainly on production of altar screens and ceiling paintings.

The altar screen is a constant presence in the altarpiece of the eighteenth century and can cover the oblong chamber in the body of the altar in a fixed or mobile form.

Through the work of *the Last Supper* with the signing of Pedro Alexandrino we aim: to present the example of a painting that has a display system that allows it to be collected and hidden, to characterize the pictorial technique employed and identify changes arising from the history of painting.

Keywords:

changeable altar screens, XVIII century, Pedro Alexandrino de Carvalho, conservation, handling paint system.

Introdução

A pintura *Última Ceia* foi executada para o altar-mor da igreja de São Faustino (Fig.2). Segunda a data da escritura para a conclusão das obras do edifício, este estava terminado a 3 de Julho de 1777.

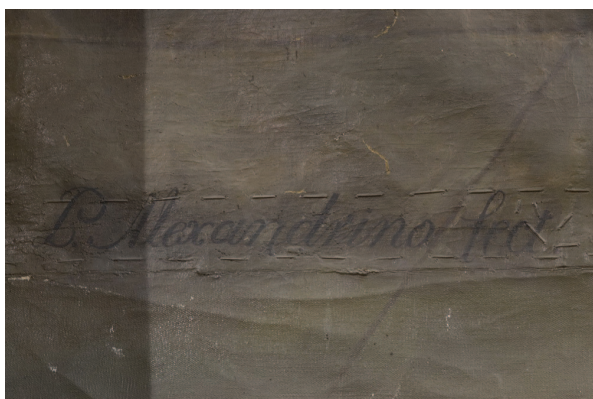


Fig. 1: Pormenor da assinatura "P. Alexandrino fecit.", existente no canto inferior esquerdo, da pintura *Última Ceia*.



Fig. 2: Exterior da Igreja de São Faustino ou Igreja Matriz do Pêso da Régua (Vila Real).

A igreja é de planta longitudinal, composta por uma nave única e a capela-mor à qual está adossada a sacristia, de volumes e alturas diferenciadas e escalonadas. No interior (Fig. 3) possui sete retábulos de talha dourada, dois em cada um dos cantos do arco cruzeiro, dois

**A pintura do altar-mor da igreja matriz de
Pêso da Régua (Igreja de S. Faustino), de Pedro Alexandrino de Carvalho**

Carla Carvalho

na parede do lado da epístola, outros dois no lado do evangelho e o de maior dimensão localiza-se na capela-mor e reveste toda a parede da cabeceira, no qual se situa a pintura em estudo. A escritura das obras de talha e a factura da tribuna da capela-mor, dos quatro altares laterais e das grades do coro datam de 10 de Maio de 1786. Os apontamentos e risco são da responsabilidade do mestre entalhador António José Pereira, residente em Mesão Frio, que recebeu pelo trabalho 1:000\$000 e trabalhou em parceria com José António da Cunha, de Guimarães (NÓE, 2003). Desconhece-se a existência do contrato de execução da pintura, mas provavelmente foi encomendada após as obras de talha, o que nos leva a ponderar a hipótese de ter sido feita entre o final do século XVIII e a primeira década do século seguinte.



Fig. 3: Interior da Igreja de São Faustino ou Igreja Matriz do Pêso da Régua (Vila Real).



Fig. 4: Pintura Última Ceia. Assinada "P. Alexandrino fecit.". Óleo s/ tela, 450cm x 203cm. Igreja de São Faustino (Pêso da Régua, Vila Real).

Executado para o corpo central do retábulo-mor de uma igreja pública, o painel em estudo, tinha como característica específica ser móvel. É frequente a pintura que remata o espaço central dos retábulos da *terceira tipologia* (LAMEIRAS, 2005; 31) ficar oculta em diferentes partes do tardo (coroamento, tramos laterais e banco) de modo a expor o sacrário ou uma

**A pintura do altar-mor da igreja matriz de
Pêso da Régua (Igreja de S. Faustino), de Pedro Alexandrino de Carvalho**

Carla Carvalho

escultura (TAVARES, 2011: 8, 9). São assim retábulos versáteis que evidenciam a pintura ou a escultura

A tela possui uma forma rectangular desenvolvida na vertical, no entanto o camarim que a enquadra é rematado por um arco de volta perfeita, dando a noção que é arredondada na margem superior.

A composição é representada num interior. A cena principal desenvolve-se no primeiro plano, realçando-se as figuras de Cristo e São Pedro que tem prostrado sobre as pernas um dos companheiros.

No segundo plano, encontram-se as restantes dez personagens, que ladeiam uma mesa, distribuídas em dois grupos equilibrados posicionados sobre o lado direito e esquerdo e que entreabrem o espaço central para o âmago da pintura - a partilha do pão. Os discípulos têm posturas e olhares corporais divergentes. É uma pintura essencialmente figurativa, ainda estando presente a proporção dos grandes grupos do Barroco.

No plano do fundo sobre o lado direito é esboçada uma abertura para o exterior, que amplia o espaço com a representação de um edifício de cúpula. As personagens, todas elas barbadas, vestem túnica apertada na cinta por um cordão, um manto sobre um dos ombros e estão descalças.

As cores predominantes são o ocre, o azul, o violeta e os tons terra como os beges e castanhos.

Fontes de Inspiração

A Santa Ceia é um dos principais episódios da vida de Jesus relatado na Bíblia e dos temas mais recorrentes na arte sacra, descrevendo a última refeição de Cristo com os seus discípulos, instituída em representação da Páscoa Judaica, na qual Deus os salvou da praga da morte do primogénito no Egito. A Última Ceia tornou-se por todo o simbolismo e conteúdo litúrgico a primeira de toda a cristandade, momento revivido no ritual da comunhão – a eucaristia.

O episódio é narrado em três dos quatro Evangelhos do Novo Testamento e que são eles Mateus, Marcos e Lucas. Nas descrições bíblicas, Jesus organiza intencionalmente a ceia com os discípulos que o acompanham até ser preso e crucificado. Cristo transubstancia-se nos símbolos eucarísticos referentes ao Seu corpo (o pão) e ao Seu sangue (o vinho). *“E tomando pão, e havendo dado graças, partiu-o e deu-lho, dizendo: Isto é o meu corpo, que é dado por vós; fazei isto em memória de mim”* (Lucas 22:19). Durante a refeição Jesus faz também algumas profecias, comunicando que Pedro o irá negar três vezes antes do cantar do galo da manhã seguinte e menciona que um dos discípulos o irá trair. Acontecimentos que acabaram por acontecer.

A Santa Ceia institui um dos principais sacramentos da liturgia cristã que é a Eucaristia que permite o reviver do momento de partilha e entrega em sacrifício de Cristo com a Huma-

**A pintura do altar-mor da igreja matriz de
Pêso da Régua (Igreja de S. Faustino), de Pedro Alexandrino de Carvalho**

Carla Carvalho

nidade (representada pelos doze apóstolos). O tema trabalhado por Pedro Alexandrino de Carvalho para a Igreja de São Faustino está intrinsecamente relacionado com a função que a própria pintura tinha, servindo os rituais do culto eucarístico ditados após o Concílio de Trento, ocultando de forma frequente o camarim, onde ainda hoje existe uma tribuna sobre a qual assentava o sacrário que estava de forma recorrente tapado pela tela pintada e que em determinados momentos era levantada para a adoração do Santíssimo.

Há no Museu Nacional de Arte Antiga, na pasta de desenhos atribuídos a Pedro Alexandrino de Carvalho, dois esboços que retractam o tema da Última Ceia, identificando-se que o que possui o número de inventário *30 Des* serviu de estudo prévio para a tela do altar-mor da Igreja do Sacramento, em Lisboa. O desenho com o número de inventário *20 Des* possui a assinatura no canto esquerdo de Cyrillo de Volkmar Machado, no entanto, tem a composição da pintura existente na cidade da Régua. Permanece a dúvida se Pedro Alexandrino terá utilizado o estudo do seu contemporâneo ou se Cyrillo terá feito o desenho a partir da pintura de Pedro Alexandrino de Carvalho. Como certo temos que, há entre este desenho e a pintura do altar-mor da matriz do Pêso da Régua uma relação de reprodução.

Metodologia de análise e condicionantes

A pintura como documento material revela o que está para lá da estética das formas plásticas que expressam significados e valores. A matéria permite conhecer o modo de actuação do artista, dá pistas sobre o percurso histórico das obras (alterações decorrentes do gosto, da função, de intervenções de conservação e restauro, entre outras), delimita uma data de execução aproximada através da determinação dos pigmentos utilizados, dado que se pode balizar o período em que, alguns deles, entraram no mercado e/ou caíram em desuso, permite averiguar a autenticidade estabelecendo-se a comparação com outras obras do mesmo autor e/ou período, e indicia a instabilidade de uma técnica conduzindo, sempre que pertinente, a um tratamento de conservação e restauro mais exacto e fundamentado. A obra de arte é muitas vezes o único testemunho da sua execução, o que torna a caracterização técnica um auxílio e complemento ao estudo da História da Arte e da Conservação e Restauro.

Com o objectivo de estudar a pintura de altar de Pedro Alexandrino de Carvalho desenvolveu-se um protocolo de investigação repartido em duas fases. No primeiro momento fez-se visitas à Igreja de São Faustino para recolher amostras da camada pictórica¹ da obra, identificando-se os locais de onde provêm, e fazer-se a análise dos elementos existentes nesses respectivos pontos através da Espectrometria de Fluorescência de Raios X por Dispersão de Energias (EDXRF)² e analisar e registar os seguintes itens: formato da pintura; a

¹ Seleccionaram-se sete pontos de recolha de amostras, relativos a um conjunto de cores que parecem ser as recorrentes na paleta pictórica das obras de Pedro Alexandrino, que são elas o azul, o violeta, o branco, o verde, o ocre, uma área de carnação e outra da assinatura.

² Foi utilizado um espectrómetro portátil de fluorescência de raios X, constituído por um tubo de raios X com ânodo de prata; um detector Si-PIN de AMPTEK termoelectricamente refrigerado, com 7 mm² de área efectiva, janela de Be com 7mm de diâmetro, energia de 180 eV (FWHM); e um sistema multicanal MCA Pocket 8000A

forma de fixação da pintura no retábulo; identificação e localização da assinatura (quando existente); o número de panos que compõem o suporte, as suas dimensões e tipo de união; a densidade e textura da camada cromática (existência ou não de empastamentos, das eventuais marcas dos instrumentos utilizados -pincéis e espátulas). A segunda etapa foi realizada em laboratório³, tendo como objectivo a caracterização dos vários estratos da pintura e da complexidade da técnica, realizando-se as seguintes operações: contagem do número de estratos pictóricos; a caracterização da preparação - cor, textura, espessura; caracterização das camadas pictóricas - cor, textura, espessura e a ordem com que foram aplicadas as cores e identificação da existência de verniz. As secções transversais foram observadas por Microscopia Óptica (MO)⁴, numeradas, medidas e registadas fotograficamente a diferentes aumentos, permitindo uma melhor compreensão da conformação dos estratos e estado de conservação.

Caracterização formal

Grade

A grade é parte constituinte de algumas pinturas e tem como função manter a tela esticada. Há pinturas em que este objectivo é conseguido através de outros mecanismos, como é o caso das telas pregadas e/ou presas a tábuas de madeira (CALVO, 2002: 80), como parece ser o caso da pintura *Senhora da Boa Morte*, atribuída a Pedro Alexandrino de Carvalho, executada para o altar-mor de uma capela particular de Donelo (Sabrosa, Vila Real). A sujeição de tensão em todas as margens do suporte não é no entanto uma característica constante na pintura sobre tela. Dentro da pintura de altar móvel, o sistema de rolo exige que a tela esteja solta para poder acompanhar as rotações do tambor ao qual é enrolada. A *Última Ceia* da Igreja Matriz do Pêso da Régua é exemplo do que acabamos de descrever.

Suporte

Tem um formato rectangular desenvolvido na vertical com 450cm de altura por 203cm de largura (Fig.6). É composto por dois panos cosidos na vertical. A estrutura do suporte é um tafetá cuja densidade, com 10 fios na vertical por 13 fios na horizontal por cm², permite a acumulação no reverso da preparação aplicada no verso.

de AMPTEK. Todas as zonas foram analisadas a: tensão de 25 kV; corrente de 9mA; tempo de aquisição de 200 s e 300 s.

³ O estudo material foi desenvolvido no Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes, pela Doutora Jorgelina Martínez, Dra. Sandra Saraiva e a autora do presente artigo.

⁴ Microscópio Binocular OLYMPUS, modelo BX41, com óptica corrigida ao infinito. Erro do micrómetro ocular: 10Vm para a ampliação de 100x e 5Vm para a ampliação de 200x.

A pintura do altar-mor da igreja matriz de
Pêso da Régua (Igreja de S. Faustino), de Pedro Alexandrino de Carvalho

Carla Carvalho

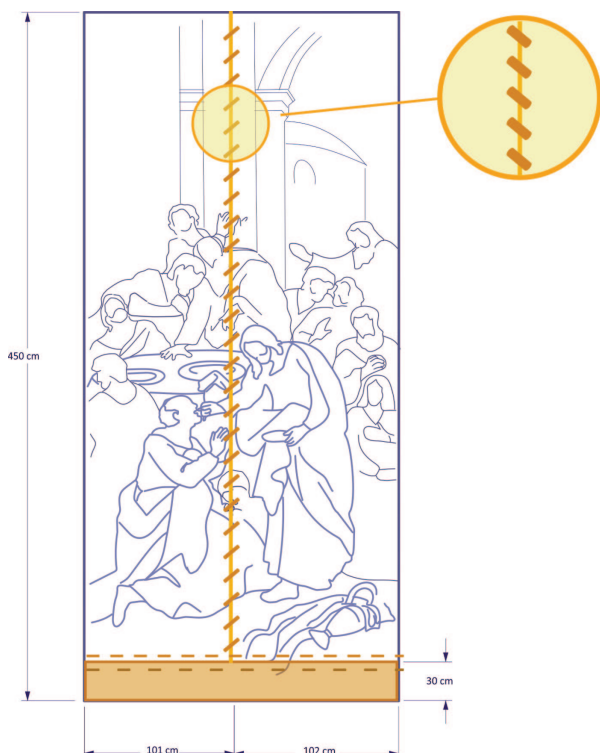


Fig. 5: Configuração da linha de costura vista pelo reverso da pintura.

Fig. 6 – Diagrama de dimensões totais e parciais e das costuras da pintura Última Ceia.

Os panos têm 102 cm de largura (no lado direito) e 101 cm de largura (no lado esquerdo). A linha da costura é imperceptível na face da pintura devido à reduzida espessura e pequena sobreposição de tecido. Os pontos são manuais trabalhados da esquerda para a direita, ligeiramente inclinados, regulares e de espaçamento reduzido (Fig. 5). Segundo Palomino, este tipo de costura, que designa de "*punto por encima*" é a melhor "*porque no haga bulto, (...)y de esta suerte queda a costura, en estirando el lienzo, tan dissimulada, que apenas se conoce*" (CALVO, 2002: 97).

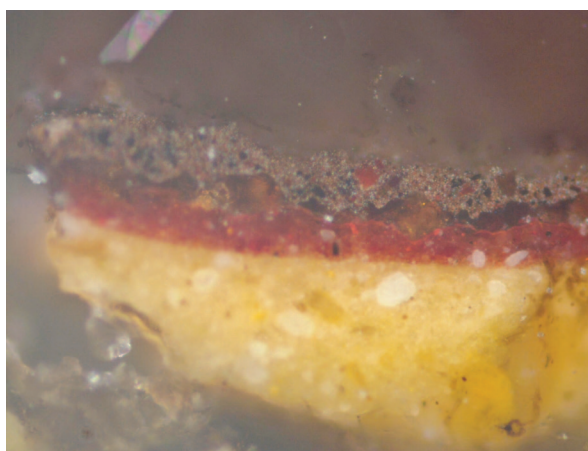


Fig. 7- Microfotografia do corte transversal da amostra 6.5, rosa da túnica de Cristo, por MO. Resolução: 200X. *Pintura Última Ceia.*

Camada de Preparação

Na observação ao microscópio óptico com luz transmitida é possível distinguir uma preparação de coloração amarela na frente do suporte (Fig.7), um procedimento recorrente no final do século XVIII. Durante o século XVII e XVIII -o que abrange quase toda a carreira de Pedro Alexandrino- utilizaram-se preparações mais escuras dando um acabamento mais quente às obras, em contraste com o período anterior em que se utilizaram preparações brancas (CRUZ, 1999: 34). No verso foi aplicado, ao longo das margens laterais com uma extensão que ronda os 6,5 cm de largura, uma preparação branca sobre a qual há escorrências de outra matéria de cor castanha no sentido horizontal e que são provavelmente excessos resultantes de uma impregnação têxtil. A diferente coloração da preparação da frente (ocre) e do verso (branca) sugere que estas bandas de preparo branco tenham sido aplicadas posteriormente, possivelmente uma tentativa de reforço das margens.

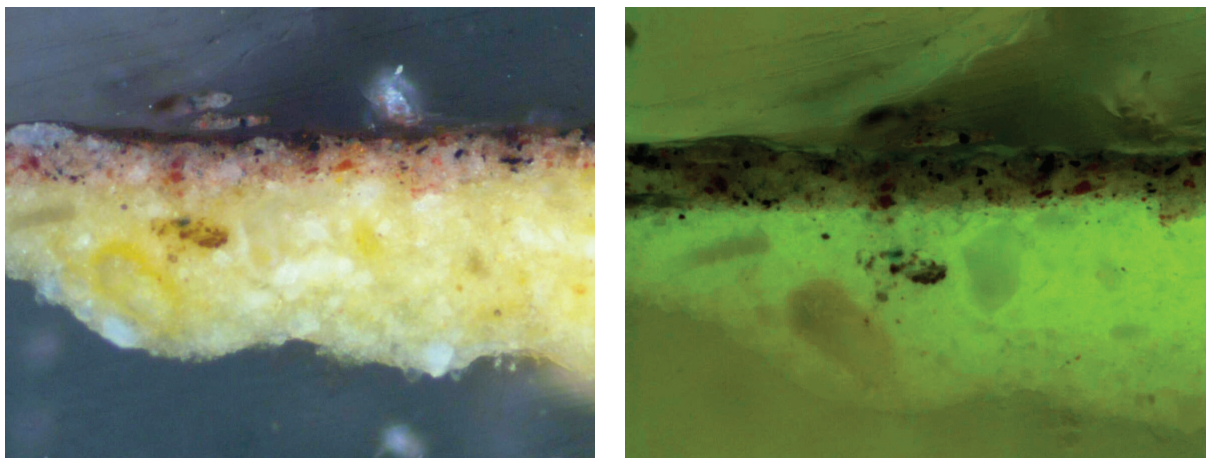
..Camada Pictórica

As formas são contornadas pela cor, com pinceladas rápidas e ondulantes que seguem a modelação da volumetria dos corpos, das pregas dos vestidos ou mesmo do movimento dos cabelos. Estas características vão de encontro às críticas feitas ao artista que falam da sua rapidez de execução, o que lhe permitiu responder às inúmeras encomendas. A luz não é distribuída de forma homogénea por toda a obra e está projectada da esquerda para a direita e as áreas com maior densidade correspondem aos tons mais claros, existindo ligeiros empastamentos nos pontos de luz.

Distingue-se nas amostras recolhidas e observadas ao microscópio óptico, uma a três camadas de cor sobrepostas com pouca espessura. As amostras com um só estrato de cor correspondem às cores mais claras, que é branco do pano que envolve a jarra e a carnação do pé de Cristo.

Em 1823 Cyrillo Volkmar Machado menciona a fragilidade da técnica pictórica de Pedro Alexandrino de Carvalho o que parece estar relacionado com a fluidez e espessura com que aplicava as cores⁵. A mistura das cores é feita na paleta uma vez que cada estrato tende a ter homogeneidade na distribuição e cor das partículas.

⁵ Cyrillo de Volkmar Machado referindo-se à facilidade de executar à primeira uma grande composição, comenta que esta é uma capacidade "verdadeiramente rara" e prossegue acrescentando que tal destreza foi também "*causa de que o colorido muitas vezes desmaiasse com o tempo por pouco empastamento*" (MACHADO, 1922: 96, 97).



Figs. 8, 9- Microfotografia do corte transversal da amostra 6.4, carnação do pé de Cristo, por MO com luz refletida branca e verde. Resolução: 200X. Pintura Última Ceia.

Revestimento Final

O filme superficial de poeiras acumuladas não permite identificar à vista desarmada a existência de um revestimento final, no entanto a observação das amostras revela a existência de um verniz em três das amostras (Fig. 8,9), não sendo conclusivo se existe sobre toda a pintura.

Mecanismo de movimentação da pintura no altar – sistema de rolo

A grande particularidade de algumas pinturas de altar-mor é serem móveis em função de práticas litúrgicas pós-tridentinas, que ditavam que em determinados momentos do ano o trono eucarístico, que se encontrava no interior do camarim, no corpo central do retábulo-mor fosse exposto e para tal a pintura era recolhida. Até ao momento foram detectados, três mecanismos de deslocação e ocultação das pinturas de altar.

O mais comum é provavelmente o sistema de rolo, em que a tela pintada é enrolada sobre si num tambor introduzido no cimo do camarim. A exibição e a ocultação da pintura são feitas através do enrolar que sobe a pintura, ou desenrolar descendo-a para que fique completamente visível. O sistema de movimentação é auxiliado por cordas presas ao tambor e posicionadas ao longo das margens laterais das obras. Estas cordas são movidas através de uma manivela que acciona umas roldanas ou manualmente como acontecia na pintura em estudo.

Nas laterais interiores da boca de altar da igreja matriz de Pêso da Régua há um travessão (Fig.10), que evidencia ser original pois está decorado com os marmoreados fingidos existentes nas paredes do camarim, sugerindo que é o suporte onde a corda era presa. Neste sistema a tela podia, na maioria dos casos, ter um peso na margem inferior introduzido num debrum do suporte, para a manter esticada. Na pintura *Última Ceia* não há indícios

concretos da existência de uma barra de ferro como acabamos de descrever, uma vez que houve uma substituição integral da zona inferior.



Fig 10- Ferragem existente no interior do camarim, onde provavelmente se movia o tambor.

Estado de conservação

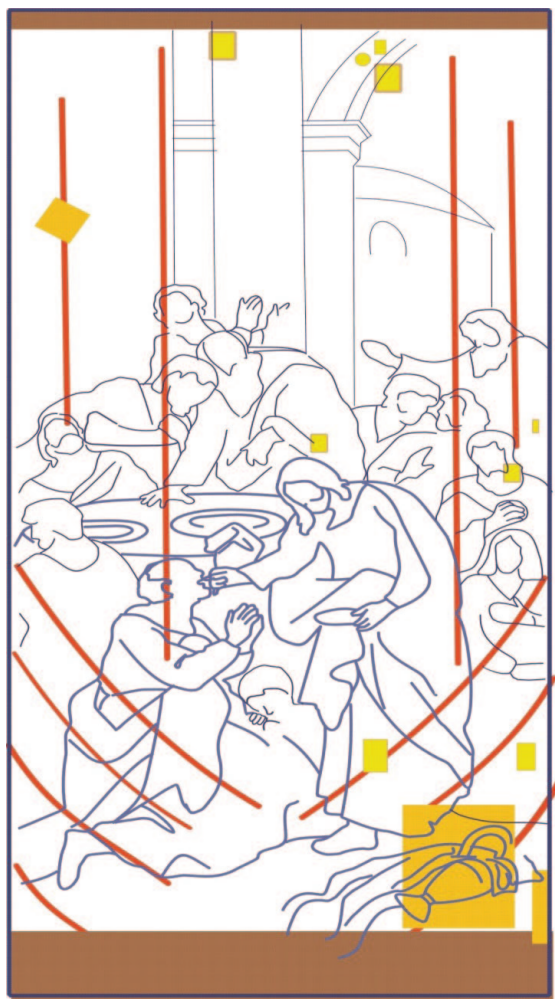
Humidade Relativa e Temperatura

Realizou-se uma leitura da condição do ambiente num dado momento com um termohigrógrafo o que revelou que havia diferentes valores de Humidade Relativa e Temperatura na frente e no verso da obra (o registo no verso foi efectuado no interior do camarim). Em termos comparativos a frente da pintura apresenta maior Humidade Relativa e uma Temperatura inferior em relação ao verso (Tabela 1). Os diferentes índices ambientais nas duas faces pinturas produzem a difusão do vapor de água na obra, que é um corpo permeável, havendo tendência para a humidade circular de modo a atingir um ponto de equilíbrio, o que provoca movimentos mecânicos que acentuam os estalados e deformações da camada pictórica e do suporte (NICOLAUS, 1999: 196, 197; CALVO, 2002: 136). Apesar de apenas se ter procedido ao registo das condições ambientais num dado momento, o que não nos permite avaliar se este é um comportamento contínuo, os distintos valores de Humidade Relativa e Temperatura podem ser justificados porque o camarim, revestido de madeira, funciona como uma caixa reguladora das condições ambientais, absorvendo humidade e libertando-a quando as temperaturas sobem.

Tabela 1: Condições ambientais no dia 10.04.2012 (céu encoberto, chuva)

Local	Humidade	Temperatura
Frontal do altar	60%	16,1°C
Interior do camarim	45%	25,5 °C

Suporte



Suporte

Patologias / alterações gerais:

oxidação, entretelagem

Patologias / alterações pontuais

deformações

remendos: têxtil + adesivo

remendos: papel + adesivo

acréscimo dimensional

X rasgos

Fig.11- Diagrama das patologias do suporte da pintura Última Ceia⁶

O suporte têxtil está bastante oxidado e deformado (Fig. 11). A sua natureza orgânica é caracterizada pela alta higroscopicidade o que se traduz na capacidade de absorver e reter a água do meio ambiente o que, com o passar do tempo e da repetição dos movimentos de contracção e distensão das fibras, leva à perda de flexibilidade, tornando-as menos elásticas, o que também é potenciado pela oxidação do suporte e pela deterioração fotoquímica (NICOLAUS, 1999: 82-84). Como resultado da oxidação, a tela tornou-se mais rígida e quebradiça. O fundo de cor amarelo/ocre, como o utilizado, à base de óxidos ferrosos também conduzem a uma deterioração mais rápida dos suportes (NICOLAUS, 1999: 82).

Identificou-se igualmente a perda de resistência das fibras na zona superior e inferior, deformações na zona inferior e sujidade do verso do suporte (poeiras, vestígios de tinta, etc.). As pinturas de enrolar em relação às telas engradadas ou presas a tábuas estão sujeitas a uma

⁶ A "alterações gerais" estão presentes em toda a extensão da obra, não se estabelecendo um símbolo gráfico para as identificar de forma a não perturbar a leitura das alterações pontuais.

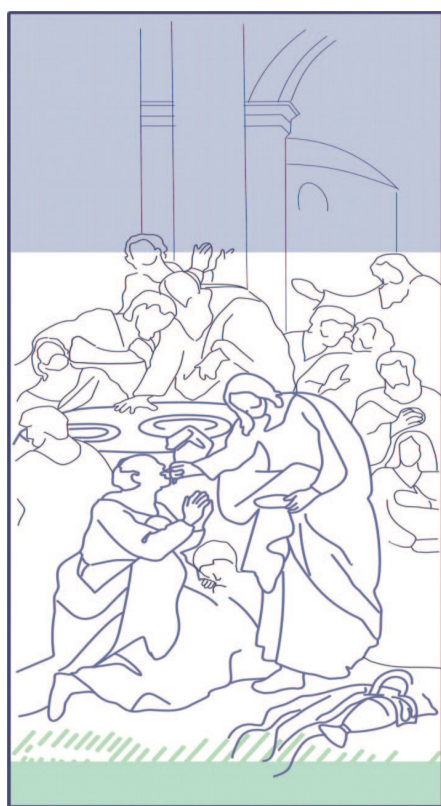
**A pintura do altar-mor da igreja matriz de
Pêso da Régua (Igreja de S. Faustino), de Pedro Alexandrino de Carvalho**

Carla Carvalho

tensão relativamente reduzida e desigual, uma vez apenas possuem dois pontos de força que é a margem superior – estando presas a um tambor – e a inferior que normalmente possui um ferro, contudo houve uma alteração do seu sistema de sustentação e exposição original, eliminando-se a mobilidade que a tornava numa peça pictórica peculiar. Em consequência, com o aumento planar promovido pelos movimentos de adaptação às variações atmosféricas e à força gravitacional e ao estar fixa nas laterais criaram-se afrouxamentos côncavos do tecido, mais pronunciadas junto à margem inferior.

Camada de Preparação e Pictórica

É visível na pintura *Última Ceia*, estalados e lacunas, algumas preenchidas em intervenções anteriores (Fig.12). O estalado está presente em toda a extensão de materiais originais, formando uma densa rede reticulada com fissuras finas, processo que para além de ser consequência do envelhecimento da camada pictórica, que perde parte da sua elasticidade tornando-se mais dura e quebradiça, o que a torna susceptível a pequenos movimentos do suporte (NICOLAUS, 1999: 174 -177), é também o resultado da função litúrgica que esta tela cumpria, o que exigia que fosse diversas vezes enrolada e desenrolada, acentuando as vibrações do suporte.



Camada de preparação e pictórica

Patologias / alterações gerais:

craquelê, sujidade superficial, oxidação do verniz

Patologias / alterações pontuais

- maior densidade de sujidade superficial
- Repinte
- integração
- Lacunas

Fig. 12: Diagrama de patologias da camada de preparação e pictórica da pintura *Última Ceia*.⁷

Intervenções

A 27 de Setembro de 1936 dá-se conta num jornal local que a pintura estava exposta “na parede lateral esquerda, próximo do altar-mor, onde primitivamente estivera” (BRAGANÇA, 1936:1,2). Com esta descrição podemos depreender que, na terceira década do século XX, a tela não estava no local para onde tinha sido executada – o altar-mor – e para onde posteriormente voltou. Ainda hoje existem, na referida parede, ferragens que são provavelmente o testemunho desta passagem. As causas da mudança são, até ao momento, desconhecidas e não há mais informações que nos possam levar a concluir que a pintura tenha estado em outro local para além da Igreja de São Faustino. É possível também perceber que numa data posterior à notícia publicada a pintura *Última Ceia* foi sujeita a intervenções de conservação, uma vez que se refere no jornal que “o quadro [estava] muito deteriorado, roto e fendido nalguns sítios”. Situação estabilizada posteriormente. O reforço dos rasgões foi feito pelo reverso com dois diferentes materiais colados ao suporte. Detectou-se um padrão na escolha dos materiais de reforço dos rasgões: nos menores há papel fino e nos maiores há tecido (distinguindo-se dois tipos) e nem sempre a estrutura dos têxteis de reforço segue a orientação do suporte original, o que pode originar deformações. Foram contabilizadas doze áreas com ruptura de fibras estabilizadas. Na margem inferior da pintura há uma reconstrução formal e pictórica com cerca de 30 cm de altura. Ignora-se o motivo desta alteração que pode resultar de um acréscimo dimensional ou uma substituição do suporte danificados uma vez que era usual nas pinturas de enrolar a aplicação na extremidade de um pesado ferro para que a pintura se mantivesse esticada. O contacto do metal com o têxtil promove a catalisação da oxidação, e o peso a distensão das fibras, factores que podem ter originado a danificação da margem inferior. O repinte estendeu-se um pouco sobre a pintura original, preservando-se a área da assinatura - a tinta da integração contorna a assinatura. Na zona superior foi também feita a reconstrução ou acréscimo do suporte pictórico. Outra das áreas de actuação foi o sistema de exposição e movimentação, havendo a adulteração do mesmo. Segundo o testemunho do sacristão, a tela movimentava-se com as correntes de ar e como o trono eucarístico já não tinha utilização optou-se por fixar a pintura às laterais da tribuna com régua de madeira aplicadas directamente sobre os seus rebordos.

Conclusão

Pedro Alexandrino de Carvalho expressa na pintura *Última Ceia* o seu cunho, com as formas conseguidas através do gesto rápido e fluido perceptível nas marcas das cerdas dos pinceis, continuando a herança de Bento Coelho (1620 – 1708) (FONSECA, 2008:70). O percurso de elaboração da pintura passou pela união dos panos ajustado ao tamanho do retábulo, com a costura trabalhada na vertical e utilizando-se o tafetá que é o tecido com o padrão mais simples e mais utilizado como suporte de pintura (CALVO, 2002: 96). O artista aplicou

⁷ Ver a nota 6.

**A pintura do altar-mor da igreja matriz de
Pêso da Régua (Igreja de S. Faustino), de Pedro Alexandrino de Carvalho**

Carla Carvalho

na face da pintura uma preparação amarelada, trabalhando por cima as formas com cores previamente misturadas e empregues em pinceladas largas. Não há indícios de eventuais correcções ao longo do processo criativo o que denota segurança no emprego das cores e da construção das formas, estruturação mental do que vai pintar e como conseguir os efeitos desejados. A facilidade de execução *alla prima* foi uma das características que distinguiu Pedro Alexandrino de Carvalho no seu tempo. Cyrillo de Volkmar Machado ao testemunhar o trabalho de Pedro Alexandrino descreve que o viu “começar hum grandíssimo quadro de tecto de huma Igreja, pela pequena cabecinha de hum Serafim, e prosequilo até ao fim, sem precisar tornar atrás para correcção, afinação, ou acordo” (MACHADO, 1922:96).

Em suma, Pedro Alexandrino de Carvalho é detentor de uma técnica pictórica expedita analisada através da observação directa e dos cortes estratigráficos, não havendo a sobreposição de mais de três estratos de cor o que evidencia moderação na utilização dos materiais e do tempo, sem se identificarem grandes alterações. Fazendo uma análise geral da deterioração da pintura e associando aos mecanismos de fixação e exposição, é perceptível na tela móvel de enrolar um maior desgaste do suporte na zona superior e inferior, tendo havido inclusivamente a substituição do têxtil. O envelhecimento acentuado das extremidades parece estar relacionado com a distribuição desigual de cargas mecânicas sobre a obra. A zona superior, junto ao tambor, sustem todo o peso da pintura e na base, provavelmente, devido à existência de um ferro e das vibrações promovidas pelas correntes de ar o processo de envelhecimento foi acelerado.

Fontes Computorizadas

NOÉ, Paula – “Igreja Paroquial de Pêso da Régua/ Igreja de São Faustino”. [Consulta 13.02.2011; 10h:09min] In [HTTP://WWW.MONUMENTOS.PT/SITE/APP_PAGESUSER/SIPA.ASPX?ID=12156](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=12156)

TAVARES, Carla – “Pedro Alexandrino de Carvalho no seu tempo”. In *Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal – Processo nº 3-6-15-6-1199 (QREN).2011*. [Consulta: 15.08.2011; 20h:46min] [HTTP://CITAR.ARTES.UCP.PT/MTPNP/ESTUDOS/PINTURA_ALTAR_04_CONTEXTO_HISTORICO_PEDRO_ALEXANDRINO.PDF](http://citar.artes.ucp.pt/MTPNP/ESTUDOS/PINTURA_ALTAR_04_CONTEXTO_HISTORICO_PEDRO_ALEXANDRINO.PDF)

Referências Bibliográficas

BRAGANÇA, Alfredo – A Régua possui um painel do século XVII. Que Pedro Alexandrino fez e que merece ser restaurado. In: *Jornal da Régua*. Régua, Nº 270: Ano VI (27 Set. 1936) p.1, 2.

CALVO, Ana - *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.

CRUZ, António João - *Da sombra para a luz : materiais e técnicas da pintura de Bento Coelho da Silveira*. Lisboa: IPPAR, 1999.

**A pintura do altar-mor da igreja matriz de
Pêso da Régua (Igreja de S. Faustino), de Pedro Alexandrino de Carvalho**

Carla Carvalho

FONSECA, Anne-Louise Gonçalves - *Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) et la peinture d'histoire à Lisbonne : cycles religieux et cycles profanes*. [S.l.: s.n.], 2008. Dissertação de Doutoramento em Estudos Cinematográficos na Faculdade de Montréal 2009.

LAMEIRAS, Francisco - *O retábulo em Portugal das origens ao declínio*. Faro: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, 2005.

MACHADO, Cirilo Volkmar - *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Coimbra: Imp. da Universidade, 1922.

NICOLAUS, Knut - *The restoration of paintings*. Cologne: Konemann, 1999.

SOARES, José A. Oliveira Soares - A Ceia de Cristo: Soberbo Painel do século XVII: Um famoso quadro do grande pintor português Pedro Alexandrino, na igreja-matriz da Régua. *Portugal Económico monumental e Artístico: Distrito de Vila Real e Bragança*. [Lisboa: s.n. s.d.] (Lisboa: -- Of. Fernandes), vol. 2, pp. 208, 209.

SOARES, José A. Oliveira Soares - *História da Vila e Concelho do Pêso da Régua*. Régua: Câmara Municipal de Pêso da Régua, 1936, pp. 46 - 51.

Currículo da autora

Licenciada em Arte, Conservação e Restauro pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa do Porto. Doutoranda em Conservação de Pintura na Escola das Artes da Universidade Católica do Porto com o tema "A Pintura de Pedro Alexandrino de Carvalho. Estudo Técnico e Conservativo", sob orientação da Prof^a Doutora Ana Calvo e co-orientação do Prof. Doutor António Filipe Pimentel.

Contacto: CARLACARVALHOT@HOTMAIL.COM