



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

PEDRO ALEXANDRINO DE CARVALHO (1729-1810):  
CARACTERIZAÇÃO MATERIAL, TÉCNICA E FORMAL DA SUA OBRA EM  
TELAS DE ALTAR

Volume I

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa  
para obtenção do grau de Doutor em Conservação e Restauro de Bens  
Culturais – Especialização em Pintura

por  
Carla Andreia Carvalho Tavares

ESCOLA DAS ARTES  
Julho de 2015









UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

PEDRO ALEXANDRINO DE CARVALHO (1729-1810):  
CARACTERIZAÇÃO MATERIAL, TÉCNICA E FORMAL DA SUA OBRA EM  
TELAS DE ALTAR

Volume I

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa  
para obtenção do grau de Doutor em Conservação e Restauro de Bens  
Culturais – Especialização em Pintura

Por Carla Andreia Carvalho Tavares

Sob orientação de Prof. Doutora Ana Calvo e co-orientação de Prof. Doutor  
José Carlos Frade e de Prof. Doutor António Filipe Pimentel

ESCOLA DAS ARTES

Julho de 2015



*Aos meus pais.*

*Este trabalho também é deles.*



## SUMÁRIO

Abreviaturas E Siglas .....	9
Agradecimentos .....	11
Resumo .....	15
Palavras-chave.....	15
Abstract .....	17
Keywords .....	17
<b>CAPÍTULO 1 - Introdução .....</b>	<b>19</b>
1.1 – Enquadramento do tema .....	21
1.2 – Fortuna Crítica .....	24
1.3 – Objectivos .....	28
1.4 – Estrutura da tese .....	29
<b>CAPÍTULO 2 - Pedro Alexandrino de Carvalho .....</b>	<b>31</b>
2.1 – Enquadramento histórico .....	33
2.2 – O trabalho oficial do pintor .....	40
2.3 – A vida, a obra, as influências e personalidade de Pedro Alexandrino de Carvalho....	48
2.4 – Distribuição geográfica da sua obra .....	63
2.5 – Estrutura material das pinturas na época de Pedro Alexandrino de Carvalho .....	67
<b>CAPÍTULO 3 - As telas de altar .....</b>	<b>77</b>
Introdução .....	79
3.1 – O altar e as “telas de altar”: evolução, função e significados .....	81
3.2 – Antecedentes históricos e técnicos das telas de altar retrácteis .....	90
3.3 – A tradição e difusão das telas de altar .....	98

3.4 – O Barroco - A ambiência pós-tridentina da igreja .....	106
3.5 – A talha e a pintura - a intervenção de vários ofícios e artistas na produção de telas de altares .....	112
<b>CAPÍTULO 4 – Metodologia .....</b>	<b>117</b>
Introdução .....	119
4.1 – Amostra de estudo .....	120
4.2 – Metodologia .....	126
4.3 – Procedimentos, exames e análises .....	129
4.3.1 – Observação e registo de dimensões das pinturas e dos altares.....	129
4.3.2 – Fotografia com Radiação Visível (FVIS) .....	131
4.3.3 – Fotografia de Infravermelho (FIV) .....	132
4.3.4 – Radiografia (RX) .....	134
4.3.5 – Espectrometria de Fluorescência de Raios X por Dispersão de Energias (EDXRF) .....	136
4.3.6 – Microscopia óptica (MO) .....	137
4.3.7 – Microscopia Electrónica de Varrimento com Espectroscopia de Raios X Dispersiva de Energia (SEM-EDS) .....	140
4.3.8 – Micro-espectroscopia de Infravermelho com Transformada de Fourier ( $\mu$ -FTIR) .....	141
Considerações finais do capítulo.....	143
<b>CAPÍTULO 5 - As telas de Altar de Pedro Alexandrino de Carvalho .....</b>	<b>145</b>
Introdução .....	147
5.1 – Sistemas de montagem .....	148
5.1.1 – Sistemas fixos .....	153
5.1.1.1 – Telas pregadas a um painel de madeira travado pelo retábulo .....	153
5.1.1.2 – Telas engradadas e sujeitas à edícula central .....	160
5.1.2 – Sistemas móveis .....	165

5.1.2.1 – Rolo .....	165
5.1.2.2 – Guilhotina ou alavanca .....	170
5.1.2.3 – Manual .....	173
5.2 – Formatos .....	175
5.3 – Suportes .....	179
5.3.1 – Dimensões .....	179
5.3.2 – Características dos tecidos .....	187
5.3.3 – Construção dos suportes: costuras e a sua localização, orientação dos tecidos...	191
Considerações finais do capítulo .....	196
<b>CAPÍTULO 6 – Os materiais na pintura de Pedro Alexandrino de Carvalho .....</b>	<b>199</b>
Introdução .....	201
6.1 – Virgem, o Menino e Santo António .....	203
6.2 – Salvador Mundo .....	214
6.3 – Arcanjo São Miguel .....	231
6.4 – Senhora da Boa Morte .....	239
6.5 – Pentecostes .....	247
6.6 – Pentecostes .....	256
6.7 – São Francisco de Paula .....	270
6.8 – Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro .....	276
6.9 – Pentecostes .....	284
6. 10 – Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro .....	291
6. 11 – Última Ceia .....	298
6. 12 – Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade .....	308
Considerações finais do capítulo .....	312

<b>CAPÍTULO 7 – O processo pictórico de Pedro Alexandrino de Carvalho</b> .....	313
Introdução .....	315
7.1 – Preparações .....	317
7.2 – Desenho.....	325
7.3 – Pigmentos, misturas e método de trabalho .....	328
7.4 – Algumas considerações sobre o estado de conservação das telas de altar móveis .....	349
Considerações finais do capítulo .....	356
<b>CAPÍTULO 8 - Análise formal da pintura de Pedro Alexandrino de Carvalho</b> .....	357
Introdução .....	359
8.1 – Os temas .....	359
8.2 – A “escola”/ estilo de Alexandrino .....	369
8.3 – As assinaturas .....	378
Considerações finais do capítulo .....	381
<b>CAPÍTULO 9 – Conclusão</b> .....	383
Bibliografia e Fontes Informáticas .....	391
Índice de Imagens .....	423
Índice de tabelas .....	435

## **ABREVIATURAS E SIGLAS**

Å – angström (uma unidade de medida de comprimento)

A.D.B.- U.M. – Arquivo Distrital de Braga – Universidade do Minho

A.D.P – Arquivo Distrital do Porto

A.C.B.J.M. – Arquivo da Confraria do Bom Jesus do Monte

ADB – UM – Arquivo Distrital de Braga – Universidade do Minho

A.N.T.T - Arquivo Nacional da Torre do Tombo

B.N. – Biblioteca Nacional

c. – cerca

Coord. – Coordenação

Ed. – Editor

FIV – Fotografia de infravermelho

HERCULES-EU – Laboratório HERCULES - Universidade de Évora

IMC/MC – Instituto dos Museus e da Conservação/ Ministério da Cultura

IJF – Instituto José Figueiredo

IV – Infravermelho

KV– quilovolt (unidade de medida)

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

MNSR – Museu Nacional Soares dos Reis

MTPNP - Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal

n.d. – Não determinado

nm – nanómetro (unidade de medida)

nº – número

Ob. cit. – Obra citada

p. – Página / páginas

Pe. – Padre

post. – Posterior

QREN – Quadro de Referencia Estratégico Nacional

RX – raios-X (exame de área)

S.d. – *Sine data*

S.l. – *Sine loco*

S.M. – Secção monástica

S.n. – *Sine nomine*

s/p – sem página

Vd. – Vide

VIS – Fotografia com radiação visível

Vol. – Volume / volumes

(?) – Dúvida

µm – micrómetro (unidade de medida)

## AGRADECIMENTOS

Esta tese de doutoramento contou com o contributo de vários Professores, laboratórios nacionais, responsáveis pela tutela das pinturas estudadas, empresas de conservação e restauro e amigos. Sem esta colaboração não seria possível a conclusão do presente trabalho, agradecendo-se profundamente a todos os envolvidos nestes anos. Para não se estender em demasia este texto não será possível particularizar todos, no entanto é-lhes feito o sincero reconhecimento.

Antes de mais quero agradecer aos meus orientadores a Prof. Doutora Ana Calvo, ao Prof. Doutor José Carlos Frade e ao Prof. Doutor António Filipe Pimentel por todo o acompanhamento, horas de trabalho que dedicaram, contributo científico e palavras de ânimo que foram dando.

Queria também deixar uma palavra especial ao Prof. Doutor Ferrão Afonso que, não fazendo parte da equipa de orientação da tese, se disponibilizou a ajudar e a enriquecer os textos e ao Prof. Doutor Flávio Sidrim Nassar que facilitou o acesso a todo o acervo pictórico da mão de artistas portuguesas na cidade de Belém do Pará e me acolheu como membro da família durante a investigação que foi feita no Brasil.

Às instituições:

- Fundação para a Ciência e a Tecnologia pela bolsa de investigação financiada pelo programa POPH/FSE, com a referência SFRH/ BD/ 69592 / 2010;

- Laboratório José de Figueiredo / Direcção-Geral do Património Cultural e Laboratório HERCULES / Universidade de Évora de pelo suporte analítico, particularizando a colaboração técnica de João Reis (CITAR, UCP), Luís Dias (HERCULES-EU), Ana Cardoso (HERCULES-EU), Sónia Costa (IJF, HERCULES-EU) e o Prof. Doutor António Candeias (HERCULES-EU).

- Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), por todo o apoio institucional, infra-estruturas e equipamento de laboratório de química da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa do Porto.

Aos responsáveis pelas pinturas analisadas e que facilitaram as questões de logística:

- Pe. Luís Gouveia Marçal Monteiro (padre em Peso da Régua), Eng. João António Pereira Varanda (presidente na Confraria do Bom Jesus do Monte); Dr. Agostinho Paiva Ribeiro e Dr.<sup>a</sup> Alexandra Braga (respectivamente, director e técnica superior do Museu de Lamego); família Pessanha Figueiredo; Pe. António Coelho de Oliveira (padre em Grijó); Pe. Nuno Folgado e Pe. José António (padres de Castelo Branco); Elisa Soares (técnica superior do Museu Nacional Soares dos Reis); Pe. Valter Henriques Machado Malaquias (padre em Santos-o-Velho, Lisboa); Pe. Armando Manuel da Guia Pereira Duarte (padre no Sacramento e nos Mártires, Lisboa); Dr.<sup>a</sup>. Ana Carvalho e Amélia Casanova (respectivamente, directora e técnica superior do Convento de Cristo em Tomar); Pe. Mário Rui Leal Pedras e Dr. Emanuel Cipriano (respectivamente, padre e técnico superior na Madalena e São Nicolau, Lisboa); Pe. Bernardo Xavier Félix (padre em São Paulo, Lisboa); Pe. José Manuel Pereira de Almeida (padre em Santa Isabel, Lisboa); Capitão SAR Pe. Luís Mouroço Ferreira (capelão da Academia Militar); Pe. Frei Jorge Marquês (padre em Santo António de Lisboa); Pe. Rui Manuel Sousa Valério (padre da Póvoa de Santo Adrião); Pe. Mário Faria Silva (padre em São Pedro de Barcarena); Conceição Coelho e Joana Amaral (do gabinete técnico do Palácio Nacional de Queluz e do Palácio de Sintra); Pe. Álvaro Magalhães Teixeira e Dr.<sup>a</sup> Joana Rosário (respectivamente, padre e conservadora-restauradora responsável pelo inventário, de São Sebastião de Setúbal); Prof. Doutor António Filipe Pimentel (director do MNAA); Dr.<sup>a</sup> Alexandra Markl (conservadora responsável pela colecção de desenhos do MNAA); Dr.<sup>a</sup> Maria Helena Trindade (técnica superior do Museu Nogueira da Silva/Universidade do Minho); Dr.<sup>a</sup> Manuela Silva (técnica superior do Museu Municipal Santos Rocha); Dr.<sup>a</sup> Virgínia Gomes

(conservadora da colecção de Pintura do Museu Nacional Machado de Castro); Eng.º Mário Augusto C. Henriques Rebelo (provedor da Santa Casa da Misericórdia de Santarém) e ao Prof. Doutor Flávio Sidrim Nassar (Pró-reitor de Relações Internacionais da Universidade Federal do Pará em 2013).

Às empresas que permitiram a consulta dos processos de intervenção de telas de altar de artistas portugueses: Centro de Conservação e Restauro da Universidade Católica Portuguesa, na pessoa da Dr.ª Carla Felizardo; Laboratório da *Signinum* – Gestão de Património Cultural, nas pessoas da Dr.ª Patrícia Antunes e da Dr.ª Carla Zeferino; Arte Restauro, na pessoa da Dr.ª Ana Brito; ARTERESTAURO - Conservação de Bens Culturais, na pessoa do Dr. António Salgado e a MDF-CR através do Dr. Jorge Inácio.

A todos os colegas que percorram este caminho ao meu lado, entre os quais Rita Maltieira que me ajudou na identificação das fibras do suporte, Sandra Saraiva, Ana Bailão, Rita Rodrigues, Bárbara Campos Maia, Maria João Sousa, António Gerardo, Pedro Cardoso, José João Loureiro e a minha amiga Daniela Coelho.

Não poderia esquecer uma palavra de gratidão à Prof. Doutora Eduarda Vieira, coordenadora do doutoramento em Conservação e Restauro de Bens Culturais, bem como à Prof. Doutora Laura Castro, Directora da Escola das Artes, pelo mediar institucional com as várias entidades que apoiaram este projecto e pela compreensão e celeridade na resolução de alguns contratemplos.

Por último mas não menos importante, deixo o meu reconhecimento e carinho aos meus pais que sempre me incentivaram a querer mais e a nunca desistir, assim como às minhas irmãs, Ana Tavares e Marta Tavares, à minha querida amiga Sofia Santos e ao Marco, pois esta também foi uma batalha familiar.





## RESUMO

Em Portugal, desde o século XVII, os retábulos possuem, no vão central da sua estrutura, telas pintadas e houve um gosto particular em utilizar mecanismos de deslocação em algumas delas, para a exposição do Santíssimo Sacramento.

Utilizando o legado artístico de Pedro Alexandrino de Carvalho (1729 – 1810), neste trabalho, pretende-se estudar os diversos sistemas de exposição das telas de altar, móveis e fixos; aprofundar o conhecimento das telas de altar deste artista, caracterizando a sua paleta, a técnica de execução das pinturas e o seu processo criativo (na medida do possível, através da análise das suas telas de altar por comparação com estudos prévios, alguns modelos e o desenho subjacente); assim como encontrar algumas figuras modelo que o tornam identificável e as suas assinaturas.

A metodologia de investigação seguida neste trabalho envolveu a análise *in loco* de setenta pinturas, a realização de fotografias com luz visível e de infravermelho, de radiografias e a análise dos seus materiais constituintes através de diversas técnicas analíticas, nomeadamente a espectrometria de fluorescência de raios X por dispersão de energia (EDXRF), a microscopia óptica (MO), a microscopia electrónica de varrimento com espectrometria de raios X dispersiva de energia (SEM-EDS) e a micro-espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier ( $\mu$ -FTIR).

Com base no estudo desenvolvido são apresentados dois sistemas de exposição das telas de altar fixas e três de pinturas amovíveis, verificado que os materiais presentes nas pinturas de Pedro Alexandrino são os comuns aos artistas do seu tempo e que os particularismos técnicos são os de um artista expedito, que trabalhou sobre preparações coloridas, dando vivacidade e ritmo às suas composições.

**Palavras-chave:** Pedro Alexandrino de Carvalho, telas de altar, microscopia óptica,  $\mu$ -FTIR, SEM-EDS, suportes têxteis, preparações, camadas cromáticas, superfície pictórica.



## ABSTRACT

In Portugal, since the 17<sup>th</sup> century, the retables have, in the center of their structure, paintings in textiles supports and some of them have displacement mechanisms for the exposition of the Blessed Sacrament.

Using the artistic legacy of Pedro Alexandrino de Carvalho (1729 - 1810), in this work, the objective is to study the mechanisms of exposition of altar screens, fixed and removable; deepen the knowledge of altar screens of this artist, characterizing his palette, the technique execution of the paintings and their creative process (as far as possible, by analyzing its altar screens compared with previous studies, models and the underlying drawing); as well as find some role models that make it identifiable and their signatures.

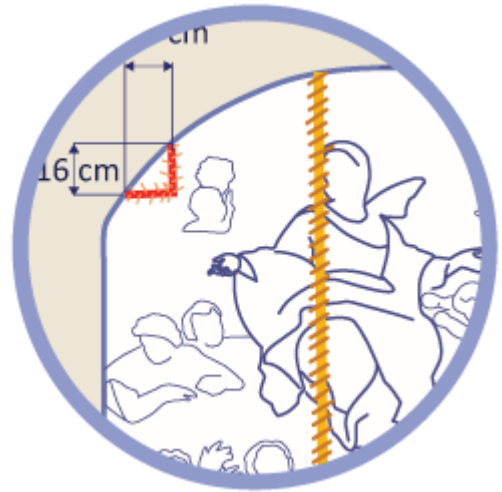
The research methodology used included *the analysis in loco* of seventy paintings by energy dispersive X-ray fluorescence spectrometry (EDXRF) and further study of microscopic samples using optical microscopy (OM), scanning electron microscopy with energy dispersive X-ray spectrometry (SEM-EDS) and Fourier transform infrared microspectroscopy (FTIR-  $\mu$ s).

Based on the study developed are presented two display systems for fixed altar screens and three removable paintings, checked that the materials present in Pedro Alexandrino paintings are common to artists of their time and that the technical particularities are of an artist expeditious, who worked on colored ground layers, giving rhythm to his compositions.

**Keywords:** Pedro Alexandrino de Carvalho, altar screens, optical microscopy,  $\mu$ -FTIR, SEM-EDS, textile supports, ground layers, chromatic layers, pictorial surface.



# Capítulo 1





---

## CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO

### 1.1 – Enquadramento do tema

O presente trabalho está inserido no programa de Doutoramento em Conservação e Restauro de Bens Culturais – Especialização em Pintura.

A adequação do tema à área da Conservação e Restauro do Património deve-se, ao facto de que esta não compreende apenas o tratamento curativo e o restauro dos bens, a investigação de produtos de conservação ou o estudo e controlo do meio que envolve os objectos. Compete, também, aos responsáveis pela conservação, o exame científico dos bens culturais e o desenvolvimento de estratégias de sensibilização dos públicos e de valorização dos objectos artísticos.

É a valorização dos bens culturais que impulsiona o homem a protegê-los, além do mais qualquer acção de conservação e restauro só deve ser realizada após o correcto entendimento dos materiais e dos procedimentos usados nas obras a intervir, assim como a detecção das causas da sua degradação. Esta actuação é a que permite fazer uma escolha consciente e rigorosa de produtos e técnicas para acções de conservação e restauro.

O património só existe enquanto memória e, quando utilizamos um conjunto de pinturas como base de uma investigação, estamos a chamar a atenção para a sua importância. Portanto, partindo-se de alguns estudos já desenvolvidos no campo da História da Arte e utilizando-se ferramentas de análise da superfície e dos materiais pictóricos, pretendeu-se, com esta investigação, documentar e fazer entender os sistemas pictóricos e de montagem das telas de altar de Pedro Alexandrino de Carvalho.

A tónica no estudo dos sistemas de montagem das telas de altar reside, antes de mais, no facto de até ao momento não se ter feito um estudo aprofundado sobre estes e

de alguns dos mecanismos de deslocação se estarem a perder, devido à sua danificação e inutilização.

Ainda recentemente se fez notícia, em páginas de internet, em redes sociais como o *facebook*, e em periódicos <sup>1</sup>, de uma campanha de angariação de fundos <sup>2</sup> para se intervencionar a redescoberta tela do altar-mor da igreja de São Cristóvão, em Lisboa. A pintura é de Bento Coelho da Silveira e, ao que se sabe, ficou desaparecida atrás do altar-mor, encontrando-se actualmente muito danificada, devido às condições de abandono em que ficou. Este é um exemplo entre muitos de telas de altar móveis, existentes em Portugal, que caíram ou ainda estão no esquecimento. Neste caso da igreja de São Cristóvão, o interesse da notícia reside na modernização do processo de angariação de dinheiro pela Igreja, que recorreu ao *crowdfunding*, e de se estar perante uma pintura de um artista valorizado, porém podia ser de autor anónimo e continuava a ser dignada de salvaguarda e distinção. É através de exemplos como este que é feita a chamada de atenção para a importância destas pinturas, o que não se relaciona apenas com o mérito do artista que a pintou, mas por aquilo que ela representa. As telas de altar responderam a uma prática, de culto ao Santíssimo quando eram retiradas do corpo central do retábulo, que têm vindo progressivamente a desaparecer, levando consigo os elementos-chaves de montagem destas obras, tão característicos da arte nacional.

A escolha do tema – “Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810): Caracterização material, técnica e formal da sua obra em telas de altar” – está relacionada com a orientação e gosto para a investigação de obras pictóricas e a eleição de um artista como alvo da investigação deveu-se ao facto de este ter sido dos artistas mais requisitados, no último quartel do século XVIII, com uma grande capacidade produtiva, cobrindo todo o

<sup>1</sup> No dia 9 de Junho foram lançadas publicações na revista *Público*, no *DN* e na *tvi24*. Vd. REBELO, Rita – Igreja recorre a crowdfunding para restaurar tela do século XVII. In <http://www.publico.pt/local/noticia/parouquia-de-sao-cristovao-na-mouraria-recorre-a-crowdfunding-para-restaurar-tela-1698420> (9.06.2015; 23h). L.S. – Igreja de Lisboa lança crowdfunding para restaurar tela com mais de 300 anos. In [http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content\\_id=4615007](http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=4615007) (9.06.2015; 23h). IGREJA de São Cristóvão, Lisboa, precisa de dinheiro para restaurar tela. In <http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/restauro-de-igreja/igreja-moderniza-se-e-ja-recorre-ao-crowdfunding> (9.06.2015; 23h)

<sup>2</sup> ARTE por São Cristóvão. In <http://ppl.com.pt/pt/causas/arte-por-sao-cristovao> (9.06.2015; 23h).

território nacional e no exterior com telas de altar assinadas e que não tinha sido estudado do ponto de vista da técnica e dos materiais que utilizou. Por sua vez, foi na pintura de telas de altar que Pedro Alexandrino mais trabalhou, a par dos tectos pintados, e logo no início da investigação pareceu que as suas pinturas estariam integradas nos altares em diferentes sistemas, o que permitiria ilustrar e caracterizar cada um deles.

Pela alteração das práticas litúrgicas e/ou pela degradação natural dos materiais, algumas destas pinturas foram sendo deslocadas para museus e para casas particulares, ou mantidas nas igrejas muitas vezes ocultas no interior do retábulo ou expostas de forma permanente no nicho do seu altar, perdendo parte do seu carácter inicial e informação técnica, sobressaindo no entanto as características histórico-artísticas e simbólicas. As mudanças não devem ser encaradas como algo negativo, mas algo decorrente do tempo destas peças. Contudo a história técnica e material destas deve ser documentada, para serem entendíveis no seu todo.

O fenómeno de alteração da função inicial ou “desaparecimento” da pintura também abrangeu as telas de altar de Pedro Alexandrino. Por exemplo, a pintura *Alegoria ao atentado do Rei D. José I*, da igreja da Memória em Lisboa, esteve durante três décadas oculta tendo sido “redescoberta”, intervencionada e exposta no seu local original em 2012. Já a pintura *Senhora da Boa Morte* foi há décadas retirada do seu altar, numa quinta privada em Sabrosa, para se proteger a obra de eventuais furtos. Estes são exemplos comuns também em outros altares.

Estas pinturas como parte integrante dos retábulos são, quer do ponto de vista simbólico como patrimonial, um valor a preservar.

## 1.2 – Fortuna Crítica

São diversos os estudos histórico-artísticos dos retábulos em Portugal, escritos por Robert C. Smith, Germain Bazin, Reynaldo dos Santos, Natália Marinho Ferreira-Alves, Maria de Fátima Eusébio, Carla Sofia Queirós, Flávio Gonçalves, António Rodrigues Mourinho (Júnior), Francisco Lameira, Sílvia Ferreira, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, entre outros tantos. Nestes trabalhos, são recorrentes as referências à teatralização dos altares, constatando-se que um dos elementos mais importantes do barroco é a tribuna com o trono eucarístico, com dimensões monumentais. No entanto, não são tão constantes as alusões às telas de altar amovíveis, que foram criadas para servir o culto da Eucaristia, ocultando ou descobrindo precisamente a tribuna onde era exposto o Santíssimo. Dando-se sobretudo ênfase à organização da estrutura retabular, aos autores da sua conceptualização e produção, aos elementos formais e iconográficos entalhados entre outros aspectos, não constando alusões aos criadores e produtores das máquinas de movimentação das telas de altar ou sistema de montagem das pinturas nos altares.

Neste cenário, Robert Smith é pioneiro na indicação dos “panos pintados” a ocultar o vão central<sup>3</sup>. Sobre o trono eucarístico, Fausto Martins dá, em 1991, um enorme contributo<sup>4</sup> sobre a relação das doutrinas Eucarísticas decorrentes do Concílio de Trento e a incorporação desta estrutura, a sua função e o significado. Maria Isabel Rocha Roque, em 2004, apresenta um livro<sup>5</sup> sobre a evolução do altar cristão até ao Concílio de Trento, descrevendo o modelo tridentino da Companhia de Jesus e usando como estudo de caso o retábulo-mor da Igreja de São Roque, em Lisboa. Neste sentido, faz referência às diversas pinturas sobre telas mandadas fazer para integrarem este retábulo e serem

---

<sup>3</sup> SMITH, Robert C. – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.

<sup>4</sup> MARTINS, Fausto Sanches – O trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo, *In CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO: actas, 1, Porto, 1991*. Porto: Reitoria da Universidade do Porto, Governo Civil do Porto, 1991, vol.2, p. 23 – 30.

<sup>5</sup> ROQUE, Maria Isabel Rocha – *Altar cristão, evolução até à reforma católica*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2004. LAMEIRA, Francisco – *O retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Faro e Évora: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve e Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005.

expostas consoante as épocas litúrgicas do ano. Francisco Lameiras, estudando também os modelos da Companhia de Jesus categoriza os altares eucarísticos (tipologia definida quando ao uso e função) discutindo a incorporação de telas pintadas cuja exposição (temporária) variava em função do momento litúrgico do ano <sup>6</sup>. Todas estas referências lançam pistas para o aprofundamento da função e significado das telas de altar.

O período áureo das telas de altar cruza com o tempo de vida do pintor Pedro Alexandrino de Carvalho, o que o torna estratégico para o estudo das telas de altar da segunda metade de oitocentos e no decorrer da primeira década do século seguinte.

A importância do pintor Pedro Alexandrino de Carvalho, no panorama artístico e cultural do século XVIII português, é justificada pelo volume de trabalho que deixou, que por si só expressa o mérito que teve no mercado de arte, e pelas constantes referências na bibliografia geral de História da Arte Portuguesa e em capítulos e artigos dedicados à pintura portuguesa do século XVIII. Nestes documentos <sup>7</sup>, é apresentado como um dos poucos nomes que alcançou prestígio na viragem para o século XIX, representativo do que estava a ser feito por portugueses em Portugal. São diversos os nomes registados de pintores portugueses, com alguma notoriedade, nascidos ou com trabalho realizado no século XVIII, como Jerónimo da Silva (1700- 1753), José da Costa Negreiros (1714 – 1759),

<sup>6</sup> LAMEIRA, Francisco – *O retábulo da Companhia de Jesus em Portugal: 1619 – 1759*. Faro: Universidade do Algarve. Departamento de História, Arqueologia e Património. Centro de Estudos de Património, 2006.

<sup>7</sup> SALDANHA, Nuno – A cópia na Pintura do Século XVIII – O gosto do encomendador como forma de poder na representação. In *ACTAS do 1.º Congresso de Arqueologia do Estado*. Lisboa: FLUL, 1988, pp. 763 – 776. PEREIRA, José Fernandes – O barroco do século XVIII. In PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da Arte Portuguesa*. [S. l.]: Círculo de Leitores, 1995, vol. 3, pp. 133 – 147. PORFÍRIO, José Luís – O Normal e o curioso: o século XVIII. In PORFÍRIO, José Luís – *Pintura Portuguesa. Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Quetzal Editores, 1991, pp. 109 – 115. FRANÇA, José Augusto – *A Arte em Portugal no século XIX*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1990, vol 1., pp. 32 – 35. FERRÃO, Julieta – A pintura no século XVIII. In BARREIRA, João – *A arte portuguesa: pintura*. Lisboa: Edições Excelsior, 1946, pp. 321 – 340. VASCONCELOS, Flório – *A Arte em Portugal*. Cacém: Verbo Juvenil, 1984, vol. 2, pp. 49 – 51. PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da Arte Portuguesa*. [S. l.]: Círculo de Leitores, 1995, vol. 3, pp. 133 – 147. SOBRAL, Luís de Moura – Pintura. In PEREIRA, José Fernandes (dir); PEREIRA, Paulo (coord.) – *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989, pp. 356 – 363. MACHADO, José Alberto Gomes – The discreet splendour of Baroque. In MIRANDA, Maria Adelaide; [et al.] – *History of Plastic Arts : synthesis of portuguese culture*. [S. l.]: Europália – Portugal, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 96 – 103. PINTO, Ana Lídio; MEIRELES, Fernanda; CAMBOTA, Manuela Cernadas – *Arte Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2006, pp. 208 – 213, 221. CHICÓ, Mário Tavares; SANTOS, Armando Vieira; FRANÇA, José-Augusto (org.) – *Dicionário da Pintura Universal*. Lisboa: Estúdios Cor, 1973, vol. 3, pp. 23, 24. FRANÇA, José Augusto – Alexandrino, Pedro (P. A. de Carvalho). In *Dicionário de Pintura Portuguesa*. Lisboa: Estúdio Cor, 1973, pp. 23-24.

Joaquim Manuel da Rocha (1727 – 1787), Cirillo Volkmar Machado (1748 – 1823), José António Benedito Soares da Gama de Faria e Barros, apelidado O Morgado de Setúbal (1761 – 1809), entre outros. Porém, os nomes que se destacam são André Gonçalves (1685 – 1762), Vieira Lusitano (Lisboa, 1699 – 1783) e Pedro Alexandrino de Carvalho, marcando a pintura deste tempo <sup>8</sup>.

Apesar das diversas citações do nome de Pedro Alexandrino, na bibliografia geral de história da arte portuguesa e artigos de estudo de caso, o maior contributo para o estado da arte deste pintor foi dado, no século XXI, com a tese de doutoramento de Anne-Louise Fonseca <sup>9</sup>, onde é apresentada a fortuna crítica do artista, a sua biografia, a lista de obras mais completa do pintor, determinando-se as datas aproximadas para um grande número de pinturas, validando-se ou contestando-se as atribuições feitas pela tradição historiográfica e explorando-se as questões iconográficas e as condições de encomenda de algumas obras, sobretudo referentes aos programas decorativos da região de Lisboa e arredores. É da autoria desta investigadora o levantamento documental nos arquivos paroquiais, municipais e na Torre do Tombo dos documentos relativos a pagamentos e notas de encomenda de obras a Pedro Alexandrino de Carvalho, assim como os registos notariais, como certidões de baptismos, de óbito e de testamento e os inventários dos bens incluídos no testamento, o que dá a noção das obras que estavam em *atelier*, todos publicados na sua tese.

A historiadora de arte dividiu a fortuna crítica de Pedro Alexandrino de Carvalho em dois momentos, os escritos de época, após a morte de Pedro Alexandrino, agrupados na fortuna crítica do século XIX, e a bibliografia mais recente, agrupando-a no século XX. A historiografia de Pedro Alexandrino de Carvalho inicia-se em 1815 com José da Cunha Taborda, seguindo-se Cirillo de Volkmar Machado (1823), Luís Pereira Gonzaga (1833) e termina com o conde Athanase Racynsky (1846, 1847). No século XX, surgem algumas

---

<sup>8</sup> Bento Coelho da Silveira (1620-1708) não é referido neste grupo de maior destaque pois a sua datação é anterior.

<sup>9</sup> 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. Tese de Doutoramento em Estudos Cinematográficos na Faculdade de de Montréal 2009, 2 vol.

notícias escritas por Luís Xavier da Costa, um anónimo na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Julieta Ferrão, Fernando Pamplona, Maria Carmen Pires, George Kubler e Martin Soria, José Augusto França, Marie-Thérèse Mandroux-França, Margarida Calado, Vítor Serrão, José Fernandes Pereira, Luísa Arruda entre outras entradas em enciclopédias.

Antecedendo a tese de Anne-Louise Fonseca, surgem na primeira década do século XXI outros trabalhos de peso. Em 2006, Vítor Reis<sup>10</sup> dedica trinta e seis páginas, na sua tese de doutoramento, a Pedro Alexandrino de Carvalho numa secção intitulada “O terramoto e o fenómeno Pedro Alexandrino de Carvalho” e, em 2008, Rosa Maria Lourenço Arraes<sup>11</sup> apresenta a sua monografia de pós-graduação sobre duas pinturas feitas por Pedro Alexandrino para a igreja de Santana, em Belém do Pará, Brasil.

Em relação às telas de altar, não houve, até à entrada do século XXI, um estudo centralizado neste tema, tendência que tem vindo a ser revertida por projectos<sup>12</sup> e teses de mestrado<sup>13</sup>, apresentadas na Escola Artes da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto, às quais o presente trabalho dá continuidade.

Se, em Portugal, não se tem centrado as atenções nas máquinas de espectáculo e dinâmica nas quais a pintura é amovível, em Espanha o seu estudo é recorrente. O tra-

---

<sup>10</sup> REIS, Vítor Manuel Guerra dos – *O rapto do observador*. Lisboa: [s.n.], 2006. Dissertação de doutoramento em Belas-Artes (Teoria da Imagem) apresentada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2 vols.

<sup>11</sup> ARRAES, Rosa Maria Lourenço – *Pintura Colonial em Belém do Pará: as iconografias religiosas de Pedro Alexandrino de Carvalho (1729 – 1810) na Igreja de Santana*. Belém do Pará: [s.n.], 2008. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação da especialização em Interpretação, Conservação e Revitalização do Património Artístico de António José de Landi da Universidade Federal do Pará.

<sup>12</sup> O “Estudo técnico sobre pintura sobre tela nos retábulos barrocos no Norte de Portugal” é um dos temas de investigação do projeto “Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal” ao abrigo do Programa QREN - Eixo Prioritário III - Valorização e Qualificação Ambiental e Territorial (Património Cultural), apresentado pela linha de investigação de Estudo, Conservação e Gestão do Património Cultural do Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes (CITAR), da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto. In <http://artes.ucp.pt/citar/mtppn/altar.php> (14-01-13; 16h).

<sup>13</sup> MOREIRA, Rita Macedo – *Conservação e restauro da Crucificação da Igreja de Miragaia: as telas de rolo nos retábulos portugueses*. [S.l.: s.n.], 2012. Dissertação de Mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais – Pintura apresentada na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Vd. CARVALHO, Vera Mafalda da Rocha – *O restauro e a comunicação artística: análise da pintura sobre tela de S. João Evangelista*. Porto: [s.n.], 2012. Dissertação de Mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais – Pintura apresentada na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

tamento do retábulo com a afiguração da linguagem e técnicas do teatro – com os panos de cena ou a mutação de cenários – adaptada ao altar são temas mais contemplados nos estudos da arte espanhola do século XVIII, levando à categorização de um tipo de retábulo designado de *retablo-tramoya* ou “máquinas ilusórias” ou *bocaporte*.

É com uma investigação sobre a funcionalidade e categorização das telas de altar, a descrição das especificidades materiais, técnicas e formais das pinturas de Pedro Alexandrino de Carvalho, que se pretende contribuir para o conhecimento deste tipo de pintura.

### 1.3 – Objectivos

Partindo de estudos de história da arte, como os que já foram referidos, o objectivo é, sem sobrepor ao que já foi feito, contribuir com novas informação, procurando-se perceber a componente materiais, técnicas e formais das pinturas de Pedro Alexandrino de Carvalho, que estão por descrever.

Fazer a caracterização técnica desta tipologia não se resume ao estudo do processo pictórico de Pedro Alexandrino, à estética da representação, à escolha dos materiais e forma de os usar, pois estas pinturas são parte de um conjunto, que é a estrutura retabular. Ou seja, apesar de a pintura poder existir só, pois continua a fruir, em parte, da mensagem iconográfica e estética, só se vai entender na sua totalidade quando integrada no altar.

Portanto, os objectivos a que se pretendeu chegar foram: definir o que são as telas de altar e os factores ou condições que levaram à incorporação de pinturas retrácteis nos retábulos; localizar todas as pinturas de Pedro Alexandrino para se perceber a sua distribuição no actual território português, bem como no estrangeiro; documentar os diversos sistemas de montagem e exposição das pinturas no altar, reconstituindo-se os mecanismos e elementos de fixação ou de movimentação; caracterizar a técnica pictórica

das telas de altar Pedro Alexandrino, nomeadamente o formato e forma de construção dos suportes, os têxteis utilizados, os pigmentos e cargas predominantes da sua paleta, a expressividade da pincelada, a textura da superfície pictórica, as fases do processo pictórico, a forma como é feita modelação da sombra e da luz, entre outros; traçar o percurso, de continuidade ou inovação, dos materiais e processo pictórico ao longo da sua carreira; quantificar os temas pintados nas telas de altar de Pedro Alexandrino e perceber se existe alguma relação destes com a localização do altar; caracterizar o estilo do pintor do ponto de vista formal e identificar os grafismos das suas assinaturas.

#### **1.4 – Estrutura da tese**

O conhecimento das obras só é possível de forma mais aprofundada através do confronto dos documentos históricos, como contractos, tratados de arte, testamentos dos artistas e mecenas, inventários, entre outros, e o exame das pinturas, o que, para além da simples observação da obra, pode ser apoiado com uma série de procedimentos e análises científicas. Com o cruzamento destas informações é exequível determinar a constituição e o modo elaboração das pinturas.

Respondendo a estes objectivos, este documento foi estruturado em dois volumes. O primeiro volume está dividido em três partes: num primeiro núcleo, onde se encontram o segundo e terceiro capítulo, é feita uma revisão bibliográfica sobre o artista e as telas de altar; no núcleo central, encontra-se o quarto capítulo, onde se descreve a metodologia aplicada com vista a alcançar-se os objectivos inicialmente propostos, indicando-se a amostra de estudo e os critérios da sua selecção, os exames realizados e as condicionantes da investigação; no terceiro núcleo, onde se agrupam o quinto, o sexto, o sétimo e oitavo capítulos, é feita a interpretação e o cruzamento dos resultados e observações feitas. Particularizando os capítulos práticos, no quinto, categorizam-se os sistemas fixos e móveis das telas de altar de Pedro Alexandrino, os formatos típicos das telas

de altar e as características dos suportes. No sexto, são identificados os materiais e a forma de os aplicar em doze pinturas de diferentes épocas da sua carreira. No sétimo, são sintetizados os materiais usados nas camadas cromáticas (pigmentos, cargas e aglutinantes), expostas as misturas de pigmentos por áreas de cor e a técnica pictórica de Pedro Alexandrino e são apresentadas várias notas sobre algumas alterações presentes nas suas telas de altar. No oitavo capítulo, faz-se o estudo dos temas pintados nas telas de altar e descrevem-se as características formais que tornam as pinturas de Alexandrino identificáveis. Por fim, no nono, são apresentadas as conclusões nas quais se demonstra o contributo dado com este trabalho e se registam algumas questões deixadas em aberto. Este primeiro volume é também acompanhado pela bibliografia correspondente às obras citadas e pela lista de tabelas e imagens.

O segundo volume é formado por dois apêndices e um anexo. O apêndice 1 é onde se encontram todas as tabelas, nas quais se apresentam de forma sintetizada as informações debatidas nos vários capítulos da tese. No apêndice 2, apresentam-se as fichas das pinturas estudadas, com a respectiva documentação fotográfica, diagramas e resultados dos exames feitos a cada pintura. No anexo, integrou-se o relatório analítico da pintura *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade*, executado no laboratório *Art-Lab*.

# Capítulo 2





---

## CAPÍTULO 2 – PEDRO ALEXANDRINO DE CARVALHO

### 2.1 – Enquadramento histórico

Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) nasceu durante o reinado de D. João V (1707-1750) e alcançou o sucesso profissional um ano após o desfecho do governo de Marquês de Pombal, o primeiro-ministro <sup>1</sup> de D. José I (1750-1777), associado à reconstrução de Lisboa após o terramoto de 1755. O final do século XVIII corresponde ao período mais prolífero da sua carreira, que coincide com o reinado de D. Maria I (1777-1792) no qual se desenvolveu uma liberdade artística que tem continuidade com D. João VI (1792-1826). É, assim, um artista que passa por quatro gerações reais com diferentes orientações políticas, económicas e sociais; logo, culturais e artísticas.

D. João V, o *Magnânimo*, iniciou o seu governo durante a Guerra da Sucessão de Espanha, obtendo a tranquilidade necessária ao país com o tratado de Paz de Utrecht (1713) e a reconciliação com a Santa Sé. Durante o seu reinado, criaram-se as condições essenciais para uma projecção nacional, que mostraram o país como um território próspero, seguro com a neutralidade face aos conflitos políticos e religiosos, empenhado no desenvolvimento económico e cultural. A política de afirmação régia tentou, por via do enaltecimento do país <sup>2</sup>, apagar a imagem secundária que Portugal tinha nas potências internacionais, o que aliás ficou patente num documento escrito pelo governo francês ao seu embaixador em Lisboa <sup>3</sup>. Para a projecção desta imagem, o monarca fomentou o de-

---

<sup>1</sup> Na época, o cargo equivalente ao de primeiro-ministro era designado de secretário de estado dos negócios interiores do reino. Nesta tese, optou-se por utilizar a designação de primeiro-ministro ou simplesmente ministro.

<sup>2</sup> PIMENTEL, António Filipe – Os grandes empreendedores Joaninos. In *TRIUNFO do Barroco*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1993, pp. 31 – 37.

<sup>3</sup> “O desígnio que havia muito tinha El Rei concebido, e executado com constância e firmeza, de elevar a sua Corôa ao mesmo gráo em que se achavão as das primeiras Potências da Europa, de cujo desígnio e propósito era impossível desviá-lo, por isso que sempre nelle se sai“ra bem”. Vd. SANTARÉM, Visconde de – *Quadro Elementar Das Relações Políticas E Diplomáticas De Portugal Com As Diversas Potencias Do Mundo Desde O*

envolvimento das letras, das ciências e das artes <sup>4</sup>, apoiado na produção de açúcar, no ouro e diamantes que chegavam do Brasil <sup>5</sup> (cujo impacto se fez sentir principalmente em Lisboa, em alguns meios da Corte e nos portos de mar) e no progresso das manufacturas que, sobretudo entre 1720-1740, espoletou o crescimento das fábricas de papel, seda e vidro <sup>6</sup>. A economia colonial e a resultante da produção vinícola, por sua vez, promoveram a actividade mercantil externa, que conduziu, principalmente, à transferência de capitais para fora de Portugal e deu origem a uma certa dependência económica e política a Inglaterra, que viria mais tarde a desencadear alguns conflitos.

Em termos da encomenda artística religiosa, as fontes de rendimento não estavam directamente relacionadas com as colónias, nem com o comércio ou com a indústria da metrópole; os fundos vinham das propriedades, das rendas agrícolas e da agiotagem <sup>7</sup>.

O investimento no campo cultural atraiu artistas estrangeiros <sup>8</sup> e impulsionou, com bolsas, o estudo de jovens artistas portugueses em Roma, onde o monarca cria, no

---

*Principio Da Monarchia Portuguesa Athe Aos Nossos Dias*. Paris: [s.n.], 1845, vol. 5, pp. 300 – 301. *Apud* PIMENTEL, António Filipe – *Arquitectura e Poder: O Real Edifício de Mafra*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, p. 31.

<sup>4</sup> Em 1720 D. João V funda as Academias Literária e Científica, a Academia Real de História Portuguesa e a Academia de Portugal em Roma, assim como apoia outros centros difusores de cultura como a Biblioteca da Universidade de Coimbra, a Biblioteca de Mafra e o Teatro da Ópera.

<sup>5</sup> MACEDO, Jorge Borges – Do ouro aos diamantes: Portugal no século XVIII. Uma perspectiva. *In TRIUNFO do Barroco*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1993, pp. 21 – 29.

<sup>6</sup> SERRÃO, José Vicente – O quadro económico: Configurações estruturais e tendências de evolução. *In* MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal: O antigo Regime (1620-1807)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998. vol. 4, pp. 71 – 117.

<sup>7</sup> OLIVEIRA, Aurélio – O quadro económico nacional no período do Barroco (1580 – 1800) – *In* OLIVEIRA, Aurélio [et al.] (coord.) - *O Barroco em Portugal e no Brasil*. Maia: ISMAI, CEDTUR, 2012, pp. 17 – 26.

<sup>8</sup> Terminado o ciclo da monarquia dual, os artistas podem deixar as referências espanhola e procurar novas fontes de inspiração. Com a importação de grande número de pinturas italianas, para a decorar espaços civis e religiosos, a vinda dos mestres estrangeiros e a formação no exterior dos artistas nacionais, há uma contaminação, sobretudo, da sensibilidade pictórica italiana em Portugal. Cf. SALDANHA, Nuno - A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706 – 1750). *In* BARROS, Ana Mafalda Távora de Magalhães (coord.) – *Joanni V magnifico: a pintura em Portugal ao tempo de D. João V: 1706-1750*. [S.l.] : IPPAR, D.L. 1994, pp. 21 – 39. BORGES, Nelson Correia (dir.) - *História da Arte em Portugal: Do Barroco ao Rococó*. Lisboa, Alfa, 1986, vol. 9, p. 8. PIMENTEL, António Filipe – Os grandes empreendedores Joaninos. *In* TRIUNFO do Barroco. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1993, pp. 31 – 37. ARAÚJO, Agostinho – O restauro de painéis e a actividade de alguns pintores italianos em Portugal (ca. 1710-1860). *In* 'NEL MEZZO DEL CAMMIN': *Jornada de estudos italianos em honra de Giuseppe Mea*. Porto: FLUP, 2008, pp. 11-63.

palácio Cimarra, a *Accademia della Sacra Corona di Portogallo*<sup>9</sup> para albergar os aprendizes. A vinda dos mestres estrangeiros e a formação de artistas nacionais no exterior marcaram a produção portuguesa e o gosto pelo Barroco fez-se sentir nas grandes empreitadas deste período, como a do palácio de Mafra, centro aglutinador da produção artística estrangeira e nacional (escola e oficina de Belas-Artes). Para além de Mafra, podemos ainda salientar outras grandes construções deste período como o Aqueduto das Águas Livres (1731), as obras da Patriarcal, construída na Capela Real do Paço da Ribeira, a Biblioteca de Coimbra (1716 – 1725) e a Torre da Universidade de Coimbra (1728 – 33), os Clérigos no Porto (1732) com a sua torre sineira (1748- 63), entre outros. Há, no entanto, que ter em consideração que os novos ventos vindos do estrangeiro faziam-se sobretudo sentir em algumas elites culturais e não na generalidade da população<sup>10</sup>.

O proteccionismo artístico, que D. João V instituiu, incitou colecionadores e mecenas a seguirem o seu exemplo, impulso que decresceu quando o rei morreu<sup>11</sup>. A figura do mecenas expressa a forma como os fluxos económicos decorriam no país e ajuda a definir a mentalidade e gosto da época. Os principais pólos dinamizadores das correntes estilísticas eram Mafra, Évora e Lisboa, onde tinha sede a Patriarcal do Paço, “um dos principais centros pictóricos”<sup>12</sup>, e onde estava o poder político.

A segunda metade do século XVIII não é tão promissora como o período anterior, havendo uma regressão do prestígio alcançado no reinado de D. João V. A nível demográfico, Lisboa, que era até então equiparada às restantes capitais europeias, sente um

---

<sup>9</sup> O início da Academia terá ocorrido em 1720 e segundo Luís Xavier da Costa o colégio fechou as suas portas em 3 de Junho de 1760, quando o ministro Dom Francisco de Almeida “mandou por ordem régia a todos os Portugueses que saíssem da cidade, por se haverem rompido as relações entre Portugal e a Santa Sé”. Antes do encerramento de 1760 a Academia já tinha sofrido algumas paragens e mudança de instalações, nomeadamente em 1728. Cf. COSTA, Luís Xavier da – *As Belas Artes Plásticas em Portugal durante o século XVIII*. Lisboa: J. Rodrigues & Ca, 1934, p. 22. BARROS, Ana Mafalda Távora de Magalhães (coord.) – *Ob. cit.*, pp. 42, 43.

<sup>10</sup> 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, vol. 1, pp. 20, 21.

<sup>11</sup> FERRÃO, Julieta – A pintura no século XVIII. In BARREIRA, João – *A arte portuguesa: pintura*. Lisboa: Edições Excelsior, 1946, pp. 321 – 340. BARROS, Ana Mafalda Távora de Magalhães (coord.) – *Ob. cit.*, pp. 35,36.

<sup>12</sup> BARROS, Ana Mafalda Távora de Magalhães (coord.) – *Ob. cit.*, pp. 21 – 39.

abrandamento no seu crescimento, acentuado pelo terramoto de 1755 que diminuiu repentinamente a população e afectou a economia. Em contrapartida, há um aumento de habitantes nas zonas rurais e no Porto, o que reflecte o crescimento social e económico do Norte do País. Talvez as encomendas de pintura a Pedro Alexandrino para locais como o Porto, Gaia, Braga, Aveiro e Alto Douro sejam resultado deste afluxo de pessoas e bens. Apesar do esforço das reformas pombalinas e das companhias comerciais em torno da reconstrução do equilíbrio nacional, houve um decréscimo da exploração e importação aurífera, o que acarretou uma perda de interesse de outros países pelo mercado interno. Há, no entanto, o alargamento dos meios de sustentabilidade, com a exploração ultramarina e o desenvolvimento, ainda que incipiente, da economia metropolitana assente na agricultura (com a exportação mais visível de vinho e azeite, mas também de fruta), no comércio e na indústria (que teve algum florescimento e protecção entre 1769 e 1777<sup>13</sup>). Na viragem do século o sector agrícola declina e o panorama económico nacional ficou agravado pelas Invasões Francesas<sup>14</sup> e a abertura dos portos brasileiros ao tráfico internacional.

Sebastião José de Carvalho e Melo, titulado Conde de Oeiras e Marquês de Pombal, foi nomeado primeiro-ministro por D. José I e governou o país até 1777. Uma das grandes obras deste ministro foi a regularização da cidade de Lisboa, um projecto urbano, que foi possível devido ao terramoto de 1755, que deitou por terra e queimou grande parte da cidade. Neste processo, contou com uma equipa de peso, constituída por três figuras: o engenheiro-mor do reino, Manuel da Maia; o coronel de engenharia Karoly e o capitão de engenharia, Eugénio dos Santos<sup>15</sup>. O Marquês de Pombal, usufruindo de plenos poderes, procurou anular os seus opositores e criar os alicerces para a Revolução Liberal do século XVIII, na defesa daquilo que, na sua perspectiva, eram os ideais de igualdade de todos perante a lei, em oposição ao absolutismo régio e às regalias feudais. Com

---

<sup>13</sup> ANÓNIMO – Economia e Sociedade. In *PORTUGAL no século XVIII: de D. João V à Revolução Francesa: exposição*. Lisboa: B.N., 1989, pp. 57 – 80.

<sup>14</sup> OLIVEIRA, Aurélio – *Ob. cit.*, pp. 17 – 26.

<sup>15</sup> FRANÇA, José-Augusto – A Lisboa do Marquês de Pombal, cidade das luzes. In *TRIUNFO do Barroco*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1993, pp. 91 – 95.

estas reformas, procurou aproximar Portugal ao funcionamento da sociedade inglesa<sup>16</sup>. Seguindo a sua ideologia, retirou o poder à nobreza tradicional e à Igreja, dando condições para que florescesse uma classe de homens da indústria e da burguesia capitalista<sup>17</sup>. Além do sector económico e político, outra das áreas de investimento foi a educação pública e o sistema cultural, o que levou à reestruturação universitária em 1772<sup>18</sup>, no seguimento da expulsão dos Jesuítas em 1759. Este afastamento de um órgão importante da Igreja em Portugal desencadeou um corte de relações com a Santa Sé e foi promovido pelas doutrinas do regalismo defendidas pelo primeiro-ministro<sup>19</sup>, pois apesar dos Jesuítas terem um papel activo e dominante na educação, exerciam grande pressão no poder estatal. A pacificação do início do reinado anterior não teve, assim, continuação, não só devido aos conflitos com a Igreja, mas também pelas lutas de poder internas, levadas a cabo em nome do despotismo esclarecido e, externamente, com a batalha entre franceses e ingleses em águas nacionais, o que tornou a neutralidade nacional uma posição difícil de manter devido às relações que Portugal tinha com Inglaterra, resultando na invasão do território luso pela aliança formada ente as coroas espanhola e a francesa. Este ataque foi combatido com a contratação, pelo Marquês de Pombal, do general alemão Wikhelm von Schaumburg-Lippe, que reorganizou as tropas nacionais às quais se juntaram soldados ingleses e mercenários suíços. Após o confronto e afastamento dos rivais, foi assinado o tratado de paz de Paris (1763).

Em 1777, D. Maria I, que foi contra as políticas do Marquês de Pombal, subiu ao trono e Sebastião José de Carvalho e Melo foi afastado. A rainha e o seu filho D. João VI, que a sucedeu, delinearum um novo plano de posicionamento de Portugal, tentando alargar os laços económicos e políticos a França e a Espanha<sup>20</sup>. Todavia, a Revolução

<sup>16</sup> COELHO, António Macieira – Raízes e directrizes da economia política na governação Pombalina. In *PORTUGAL no século XVIII: De D. João V à revolução Francesa*. Lisboa: [s.n.], 1989, pp. 187 – 192.

<sup>17</sup> MEIRELES, Maria da Conceição – Portugal no tempo do romantismo. In *AS BELAS-ARTES em Portugal do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, 1999, p. 12. *PORTUGAL no século XVIII: de D. João V à Revolução Francesa: exposição*. Lisboa: B.N., 1989, p. 15.

<sup>18</sup> OLIVEIRA, P.<sup>E</sup> Miguel de – *História Eclesiástica de Portugal*. Mem Martins: Europa-América, 1994, p. 215.

<sup>19</sup> A Companhia de Jesus era para o Marquês de Pombal, nas palavras do P.<sup>E</sup> Miguel de Oliveira um “estorvo aos seus planos de governo”. Cf. OLIVEIRA, P.<sup>E</sup> Miguel de – *Ob. cit.*, p. 201.

<sup>20</sup> *PORTUGAL no século XVIII: de D. João V à Revolução Francesa: exposição*. Lisboa: B.N., 1989, p. 16.

Francesa deixou Portugal numa situação melindrosa devido à aliança política que o país estabeleceu com Inglaterra e Espanha. Entre 1795 e 1797, França ripostou, estabelecendo um acordo com Espanha e declarando guerra a Portugal em 1801. Em termos económicos e de progresso, sem liquidez para pagar as matérias importadas e com o aumento dos encargos governamentais, Portugal adquiriu uma dívida de doze milhões de cruzados <sup>21</sup>, impossibilitando a continuidade do plano de obras públicas encabeçado pelo anterior governo de Pombal. Para além do abrandamento na construção, também na pintura se sentiu uma diminuição de encomendas, o que afectou a classe dos artistas em termos pessoais e institucionais, pois o mercado cultural e artístico foi dos mais afectados pelo declínio financeiro e político <sup>22</sup>. Veja-se o caso da Irmandade de São Lucas, à qual Pedro Alexandrino pertenceu e onde foi tesoureiro, pelo menos, entre 26 de Dezembro de 1792 e 28 de Janeiro de 1808, guardando em sua casa os bens da associação. No início de 1808, por receio de pilhagens das tropas francesas, os membros da confraria decidiram abrir o cofre da mesma e repartir os bens entre eles, o que “elle [Alexandrino] fez sem repugnância”, apoiando a decisão tomada pelos pares. Esta acção determinou o fim da Confraria de São Lucas <sup>23</sup>.

A corte, que vivia entre a barraca da Ajuda <sup>24</sup> e o Palácio de Queluz, mudou definitivamente para o Palácio de Queluz em 1794 após um incêndio que destruiu as instalações na Ajuda. A única grande construção real deste período foi a Basílica da Estrela, inaugurada em 1789. O Teatro de São Carlos, inaugurado em 1793, foi, obviamente, uma grande obra, mas financiada pela burguesia capitalista. Tem-se, assim, uma coroa onde a

---

<sup>21</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 59.

<sup>22</sup> MACEDO, Jorge Borges – *Ob. cit.*, pp.21 – 29.

<sup>23</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar - *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Coimbra: Imp. da Universidade, 1922, p. 30.

<sup>24</sup> O terramoto de 1755 destruiu parte da cidade de Lisboa, o que exigiu o alojamento improvisado da população. A falta de materiais de construção após o acontecimento e a necessidade de albergar as pessoas originou a construção de barracas por toda a capital, a maioria com pouco conforto. A destruição dos edifícios varreu todos os estratos da sociedade, como tal, as construções improvisadas serviu para albergar o povo, mas também os fidalgos e a família real. A barraca apalaçada do Rei, na Ajuda, é das construções desta fase mais díspar, pela sua dimensão. Vd. ABECASIS, Maria Isabel Braga – *A Real Barraca da Ajuda: A residência na Ajuda dos Reis de Portugal após o terramoto (1756 – 1794)*. Lisboa: Tribuna, 2009.

racionalidade e o rigor da traça pombalina e da burguesia se contrapõem ao decorativismo das estruturas joaninas impressas nos ambientes do palácio de Queluz, vivendo-se no final do século uma dicotomia de gostos, entre um retomar de valores antigos e outros atuais, o que segundo José-Augusto França “revela uma carência de formação da parte dos criadores e uma ignorância de gosto por parte dos consumidores da triste sociedade mariana”<sup>25</sup>. Assim, permanecendo a influência italiana em Portugal, Roma deixa de ser gradualmente a principal fonte de inspiração, surgindo outros centros artísticos (Veneza, Flandres, Holanda e Espanha) que evoluíram do Barroco. No entanto, este estilo não deixou de ser o “fenómeno artístico por excelência”<sup>26</sup> com a permanência temporal do seu gosto desde o final do século XVI ao início do século XIX, com uma grande aceitação em todos os estratos da sociedade. Veja-se o exemplo das igrejas pombalinas de Lisboa, que são a adaptação dos modelos do barroco tardio às necessidades portuguesas, como é o caso das fachadas das igrejas de Nossa Senhora dos Mártires, Loreto, Encarnação, Sacramento, São Nicolau, São Julião, Nossa Senhora das Mercês e Santo António da Sé, onde no interior se atenuou a talha dourada<sup>27</sup>. Apesar desta depuração dos altares lisboetas a talha dourada continuou, no entanto, a ter presença no Norte de Portugal<sup>28</sup>. Ao mesmo tempo, prevalece o requinte e a elegância do Rococó francês, que exalta o Antigo Regime, trazido directamente por gravadores e pintores activos no país. A Revolução Francesa que procurava novos ideais estéticos, trouxe à pintura portuguesa, pela figura de Jean Pillement (1728-1808), o estilo neoclássico, que foi explorado por nomes portugueses como Domingos António Sequeira (1768-1836) e Viera Portuense (1765-1805)<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> FRANÇA, J.A. – *A arte em Portugal no séc. XIX*. Lisboa: Bertrand Editora, 1990, vol. 1, p. 30.

<sup>26</sup> OLIVEIRA, Aurélio – *Ob. cit.*, p.17.

<sup>27</sup> OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de – O Pombalino nas igrejas de Lisboa e do Brasil Litoral. In OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de – *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 124 – 133.

<sup>28</sup> IDEM, *ibidem*, pp. 124 – 133.

<sup>29</sup> PEREIRA, José Fernandes – O neoclássico. In PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da Arte Portuguesa*. [S. l.]: Círculo de Leitores, imp. 1995, 3 Vol., pp. 197-204.

## 2.2 - O trabalho oficial do pintor

O pintor Pedro Alexandrino de Carvalho teve um papel bastante activo na defesa dos interesses e na formação artística institucional, que já estava implementada na Europa mas não em Portugal<sup>30</sup>. Segundo o próprio, os artistas deviam ser os primeiros a investir na valorização da sua categoria profissional e carreira artística, com a contratação de professores para o ensino académico, não devendo deixar essas despesas apenas a cargo dos “Grandes da Corte”<sup>31</sup>. Assim, integrou, a 17 de Outubro de 1785, o cargo de Director da Academia do Nu<sup>32</sup>, que existia desde 1780. Há, também, dois registos em seu nome na Irmandade de São Lucas, o primeiro lavrado em 1788 e o segundo em 1791<sup>33</sup>, nos quais, contribuindo para a redefinição dos seus estatutos, escreve, juntamente com José António Narciso e Manuel da Costa, a sua opinião sobre as alterações que deviam ser promovidas na Irmandade<sup>34</sup>. A Academia do Nu e a Irmandade de São Lucas foram tentativas não concretizadas de desenvolver o ensino artístico institucional, que só veio a ser instaurado em 1836; no entanto, e de forma aparentemente contraditória, a sua formação e carreira foram desenvolvidas segundo o modelo oficial.

O modelo oficial vem da tradição medieval onde os pintores, simples artesãos assalariados, estavam subordinados à bandeira corporativa de S. Jorge, juntamente com outros ofícios mecânicos como os ferradores, os latoeiros, os espadeiros, entre outros. Estavam organizados numa estrutura servil, colectiva e fechada onde era feito o controlo do sistema de aprendizagem (exames laborais), da actividade das tendas (produção, concorrência e vendas) e do respectivo pagamento de impostos. Em meados do século XVII, o

---

<sup>30</sup> SALDANHA, Nuno – Pintura e poesia no Portugal de Setecentos: a formação – ensino e cultura. In SALDANHA, Nuno – *Poéticas da Imagem: A pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Caminho, 1995, pp. 262 – 271.

<sup>31</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar – *Ob. cit.*, p. 21.

<sup>32</sup> TABORDA, José da Cunha – *Regras da arte da pintura: com breves reflexões criticas sobre os caracteres distinctivos de suas escolas: vidas e quadros dos seus mais célebres professores: escritas na língua italiana por Micael Angelo Prunetti dedicadas as excellentissimo senhor Marquez e Borba*. Lisboa: Impr. Regia, 1815, p. 240, 241. COSTA, Luís Xavier da – *Ob. cit.*, p. 92.

<sup>33</sup> COSTA, Luís Xavier da – *Ob. cit.*, p. 120.

<sup>34</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar – *Ob. cit.*, pp. 28, 29.

ambiente rígido e de subalternidade começou a desvanecer-se após vários protestos ocorridos, no decorrer do século anterior e no início do século XVII, para que a pintura fosse encarada como arte liberal, libertando-se os artistas, em 1689, da bandeira oficial com o “Acordão em favor da Pintura e Escultura”<sup>35</sup>. O estatuto liberal, apesar de reconhecido, não parecia ainda bem enraizado em meados do século XVIII como indica a “Carta Apologetica e Analytica” (1752), na qual José Gomes da Cruz escreve que a pintura, apesar de ser uma arte liberal, ainda era considerada como ofício mecânico<sup>36</sup>. Adquirindo o pintor maior independência e individualidade, mantém-se o sistema de aprendizagem tradicional – oficial – que se baseia na passagem de conhecimentos e práticas do mestre para o aprendiz (embora sem haver um contrato de serventia), na repetição de modelos, no respeito pelas fórmulas técnicas e materiais transmitidas pelos tratados de arte que possuíam conteúdos didáticos<sup>37</sup> e na produção em série, que resultava muitas vezes da cooperação entre diferentes profissionais. Para esta produção contínua os pintores reuniam-se, não sobre a sigla de uma escola que se elevava (como aconteceu com a oficina do mestre do Sardoal ou do Espigueiro)<sup>38</sup>, mas em cooperação individual, onde cada um sabe a sua função e protagonismo, ou sob a alçada de um artista independente que ganhava maior destaque, como é o caso de Pedro Alexandrino de Carvalho. Por outras palavras, a aprendizagem do pintor português setecentista não era, por norma, feita em academias, um meio que fomentava o espírito explorador, mas reconhecia-se a sua importância, sendo solicitadas pelos circuitos artísticos<sup>39</sup>. Houve várias iniciativas de criar aulas

---

<sup>35</sup> SALDANHA, Nuno – A pintura na Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa (século XVI a XVIII). A iconografia, função da imagem e seu controlo. *Boletim Cultural: Assembleia Distrital de Lisboa*. Lisboa: [s.n.]. 90 (série III, 1 e 2) (1984/88), pp. 125 – 152.

<sup>36</sup> A nobre arte da pintura. In PEREIRA, José Fernandes – *A cultura artística portuguesa: (Sistema clássico)*. Lisboa: [s.n.], 1999, p. 133.

<sup>37</sup> Os dois tratados de arte, editados no final do século XVII, com maior relevância no decorrer do século XVIII foram: NUNES, Filipe (1615) – *A Arte de Pintar. Symetria e Prespectiva*. Porto, Editorial Paisagem, 1982; COSTA, Felix da – *The antiquity of the art of painting*. New Haven And London: Yale University Press, 1967.

<sup>38</sup> SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal: O Maneirismo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993, pp. 35 – 42. BRUQUETAS GALÁN, Rocío – *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pp. 75-81. SERRÃO, Vítor – *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

<sup>39</sup> O tratadista Félix da Costa já no final do século XVII, entre 1685 e 1696, refere nos seus escritos que sem um ensino estruturado, Académico, não era possível a formação de pintores cultos, e na mesma linha de

de desenho e o seu ensino foi, no decorrer do século dezassete, uma preocupação crescente, descrita por Machado de Castro no seu “Discurso sobre as utilidades do desenho”<sup>40</sup> e nos tratados de arte, onde havia quase sempre uma alínea dedicada ao desenho. Entre as várias tentativas de desenvolver o ensino do desenho estão a Escola da Casa da Moeda (1721), a Escola de Mafra transferida em 1770 para Lisboa, a Escola de Desenho da Fundação da Artilharia (1749) a Casa do Risco (1755), a Aula de Desenho, criada pelo intendente Diogo Inácio de Pina Manique (1781), ou a Academia do Nu (1785)<sup>41</sup>.

No caso de Pedro Alexandrino de Carvalho, a sua formação foi feita unicamente em Portugal, tendo sido orientada por dois mestres e em diferentes períodos. Segundo o paradigma da época, a sua instrução deve ter-se iniciado pela cópia de desenhos e gravuras, seguindo-se a representação de esculturas<sup>42</sup> até ao desenho ao vivo de um modelo. Até metade do século XVIII, os pintores foram influenciados e formados na procura da perfeição artística do passado, através da cópia dos modelos da pintura italiana, flamenga e holandesa<sup>43</sup> e dos tratados de arte, que foram pouco alteradas ao longo do século XVIII.

---

pensamento surgem citações proferidas por Machado de Castro, no final do século XVIII, e por Cirillo Volkmar Machado já na década de 20 do século seguinte: “Assim que sem estudos não pode haver saber nem homens cientes, que são o mesmo que haver letrados por meio das Universidades. Sem Academias é impossível florescer a Pintura nem haver pintores cientes; porque a inclinação encaminha a seguir a Arte, o estudo pule o entendimento e o uso facilita a mão”.Vd. COSTA, Felix da – *Ob. Cit.*, p. 201. “de sorte que hoje não há Nação alguma polida, que não busque ansiosamente estabelecer Aulas, e Academias das Artes do Desenho (...)A Pintura, Escultura, e Architectura, são as Depositarias dos copiosos trunfos destes ramos (...)sendo evidente que o Desenho he o vivificador das Artes. (...) a quotidiana experiência tem mostrado serem os portugueses habéis para tudo; e que a sua apetidaõ naõ existe em poucos, acha-se em números: falta instruí-los, falta animá-los. Fundando-se estas duas grandes bazes Instrucção e Protecção”.Vd. CASTRO, Machado – *Discurso sobre as utilidades do desenho*. Lisboa: Off. Antonio Rodrigues Galhardo, 1788, pp. 4-9. “Sempre desejei muito que os pintores tivessem uma huma Academia da Arte, como tem os de todas as nações polidas (...) O único remedio que os estrangeiros tem aplicado a esta desordem [em que se encontrava a pintura] há sido o estabelecimento das Academias”. Vd. MACHADO, Cirilo Volkmar –*Ob. cit.*, pp. 26-27.

<sup>40</sup> CASTRO, Machado – *Ob. cit.*, pp. 12 – 13.

<sup>41</sup> COSTA, Luís Xavier da – *As Belas-Artes Plásticas em Portugal durante o século XVIII*. Lisboa: J. Rodrigues & C.ª, 1935.

<sup>42</sup> Foi precisamente para as aulas de desenho que D. João V encomendou esculturas em estuques das principais correntes em voga na Europa, tal como dá notícia Machado de Castro: o “Rey D. João V (...) quiz estabelecer-lhes a Academia; para o que, chegou a mandar vir de Roma os geços extrahidos das melhores Estatuas que ha naquella capital do Mundo: a sua perigosa, e em fim mortal moléstia, embargou o projecto.” Vd. CASTRO, Machado – *Ob. cit.*, p. 12.

<sup>43</sup> SALDANHA, Nuno – A cópia na Pintura do Século XVIII – O gosto do encomendador como forma de poder na representação. *In ACTAS do 1.º Congresso de Arqueologia do Estado*. Lisboa: FLUL, 1988, pp. 763 – 776.

A cópia é, neste contexto, um exercício de formação aceite e utilizado pelos detentores de poder, que são quem faz a encomenda.

A utilização de referências – “papéis, estampas e quadros”<sup>44</sup> – como forma de contacto com os grandes artistas é relatada por Tibério Pedegache na carta dirigida aos sócios de um jornal de Paris, quando descreve que André Gonçalves teve acesso a uma grande colecção de estampas que reproduziam as obras dos grandes mestres<sup>45</sup> das quais Pedro Alexandrino terá tido igualmente conhecimento, devido à proximidade entre os dois artistas. Para além dos livros de estampas de outros pintores com quem se relacionava, Pedro Alexandrino criou, no decorrer da sua carreira, a sua própria colecção como é indicado no “Inventário de bens que ficaram por falecimento de Pedro Alexandrino de Carvalho (...)”:

“Hum livro de estampas encadernado em pergaminho de dous palmos de largo e hum palmo de alto que contem quarenta paginas avaliado em dous mil he quatro centos reis e varias estampas misturadas que forão avaliadas em quatro mil reis.”<sup>46</sup>

Este inventário permite também ter conhecimento que no seu *atelier* havia livros de apoio à produção artística, pelo menos dois volumes de perspectiva do Padre André Pozzo (1642 – 1709)<sup>47</sup>.

Sabe-se que o sistema de funcionamento do *atelier* de Pedro Alexandrino de Carvalho foi oficinal, um espaço de produção e de ensino, devido ao grande número de obras do artista que hoje são conhecidas, à disparidade formal dentro de algumas pinturas e pelas fontes documentais da época.

---

<sup>44</sup> HATHERLY, Ana – *O ladrão cristalino: aspectos do imaginário Barroco*. Lisboa: Cosmos, 1997, pp. 317 – 334.

<sup>45</sup> IVO, Miguel Tibério Pedegache Brandão – Carta aos sócios do Journal Étranger de Paris em que se dá notícia breve dos literatos mais famosos existentes em Lisboa. In OLIVEIRA, Cristóvão Rodrigues de – *Lisboa em 1551: Sumário (...)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987, p. 196.

<sup>46</sup> A.N.T.T., *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, cx. 3245, *Inventário de bens que ficaram por falecimento de Pedro Alexandrino de Carvalho ...*, fol. 24 v, publicado por FONSECA, Anne-Louise Gonçalves – *Ob. cit.*, vol. 2, pp. lvii,lviii (anexo).

<sup>47</sup> A.N.T.T., *Inventário Orfanológico*, Maço 5, Letra P, cx. 3245, *Inventário de bens que ficaram por falecimento de Pedro Alexandrino de Carvalho ...*, fol. 24 v, publicado por FONSECA, Anne-Louise Gonçalves – *Ob. cit.*, vol. 2, pp. lvii,lviii (anexo).

Em 1846, Athanase Raczynski escreve, num discurso indirecto, que lhe terão garantido que Pedro Alexandrino pintou mais de mil telas<sup>48</sup>, um número talvez ambicioso, pois actualmente são conhecidas cerca de 400 obras, sem contar com os desenhos. A sua produtividade artística não deixa, contudo, de ser ímpar e só se justifica e foi alcançada pela liderança de uma eficiente oficina. Outro dos indícios são as descrições de Cirillo Volkmar Machado (1748-1823) que aponta a existência dos seguintes colaboradores: Joaquim José de Sampaio e seu filho José Inácio Sampaio, Vasco José Vieira, Teodoro (miniaturista), Felisberto António de Botelho, Henrique José da Silva (1772 – 1834) e José António Parodi (cunhado). Estes sete homens “pintaram varias cousas dirigidas por seu Mestre”<sup>49</sup>. Um outro aprendiz, que não surge documentado nas “Memórias” de Cyrillo, é José Teófilo de Jesus (1758 – 1847), um pintor baiano, que nasceu em Salvador, em 1758, e que em 1794 viajou até Lisboa para se aperfeiçoar artisticamente, frequentando a Aula Régia de Desenho, dirigida por José Manoel da Rocha (1727 – 1786), e foi aluno de Pedro Alexandrino. Durante quanto tempo ao certo foi aluno de Alexandrino não se sabe, mas a sua estadia em Lisboa decorreu até 1798 e voltou ao Brasil em 1801<sup>50</sup>. Para além destes oito discípulos que terão auxiliado na execução e continuação do trabalho de Pedro Alexandrino, há outros artistas que também o ajudaram, mas a título de colaboradores próximos e não de aprendizes, como foi o caso de José António Narciso (1731 – 1811)<sup>51</sup>.

A troca de obras, muitas vezes degradadas, por outras com iguais ou semelhantes características estilísticas e compositivas, era algo recorrente na época. Algumas dessas substituições são feitas por artistas próximos de quem pintou originalmente a obra. Com efeito, assim como Pedro Alexandrino de Carvalho substituiu a pintura *São Francisco de Paula*, do altar secundário da capela do Palácio de Queluz, originalmente feita por André Gonçalves, também a pintura *Assunção da Virgem* do altar-mor da Sé de Lisboa, pintada por Pedro Alexandrino de Carvalho, foi substituída por uma cópia feita pelo seu dis-

<sup>48</sup> RACZYNSKI, Athanase – *Les Arts en Portugal*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966, p. 522. SERRÃO, Vítor – *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983

<sup>49</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar – *Ob. cit.*, p. 97.

<sup>50</sup> CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque – Revisão à Escola Baiana de Pintura: um estudo sobre o pintor José Teófilo de Jesus. *Cultura Visual*. Salvador: EDUFBA. 13 (Maio, 2010), pp. 25 – 37.

<sup>51</sup> FONSECA, Anne-Louise Gonçalves – *Ob. cit.*, vol. 1, pp. 59, 60.

cípulo José Inácio de Sampaio, que se encontra datada (1825) e assinada, que seguiu o estudo, em desenho, feito pelo seu mestre (MNAA, inv. nº 22 DES). A mesma situação ocorreu com os dois quadros das paredes laterais do altar-mor da igreja do Bom Jesus do Monte, em Braga, pintados por Pedro Alexandrino de Carvalho em c. 1809 (fase final da carreira), e que hoje se encontram no centro de museologia *Casa das Estampas* do santuário, devido à sua substituição, em 1821, por cópias de António Alves que ainda hoje se encontram expostas na igreja. Estes casos mostram o à vontade dos artistas da época na reprodução, o que está patente em algumas assinaturas onde, inclusivamente, escrevem a palavra “cópia” (Vd. Fig. 2.1), o que reforça mais uma vez a hipótese que esta faz parte do processo criativo. António Alves também documenta através da sua assinatura quem foi o pintor inicial, com o característico “P. A.” de Pedro Alexandrino (Vd. Fig. 2.1).



**Fig. 2.1** – Pormenor das assinaturas nas pinturas: a) *Assunção da Virgem*, de José Inácio Sampaio, para o altar da igreja da Sé de Lisboa; b) *Jesus Cristo perdoando a mulher adúltera*, de António Alves, para as paredes laterais da capela-mor da igreja do santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga.

© Foto a): Maria Aguiar.

Em algumas substituições o que motivou a “nova” pintura foi a vontade de atualizar a linguagem estilística e/ou no seguimento de reformulações arquitectónicas. Esta situação parece ter ocorrido na encomenda do clico dos Mistérios Gozosos da Virgem, pintado pela oficina de Pedro Alexandrino, para igreja de São Sebastião em Setúbal. A atribuição deste conjunto de telas de altar é feita porque formalmente há proximidade

com a obra de Alexandrino <sup>52</sup> e pelo facto de se ter encontrado, no decorrer do levantamento de obras para esta investigação, a assinatura do artista nas pinturas. Até ao momento, não foram encontrados os documentos que esclareçam os contornos do pedido de execução das telas de altar para a igreja de São Sebastião, a Pedro Alexandrino de Carvalho. Porém, nas dependências deste espaço religioso há seis outras pinturas sobre tela (Vd. Fig. 2.2), em que se retractaram temas da vida do Menino (algumas das cenas coincidem com os Mistérios Gozosos da Virgem), que evidenciam características da pintura maneirista, podendo estas ter sido substituídas pelas de Alexandrino. Outros dos elementos indicativos da substituição é o facto do antigo convento de São Domingos de Setúbal, que é a actual igreja de São Sebastião, ter sido abalado com o terramoto de 1755 o que levou a uma reforma do espaço, tendo as capelas da nave intercomunicantes sido substituídas por altares à face. Apenas a capela do Santíssimo manteve a profundidade original <sup>53</sup>. Estas alterações formais do espaço, porventura, exigiram um novo programa pictórico para os altares.

---

<sup>52</sup> FONSECA, Anne-Louise G. – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). Pinturas da igreja de São Sebastião de Setúbal: uma nova contribuição. FERREIRA, Sónia Gomes – *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/ PUC-Rio/ UERJ/ UFRJ, 2004, vol. 1, pp. 85 – 97.

<sup>53</sup> PEREIRA, Fernando António Baptista – A igreja paroquial de São Sebastião - memória descritiva. *Festa do padroeiro*. Setúbal: Paróquia de São Sebastião, 1993, p. 5.



**Fig. 2.2** – Pinturas sobre tela da igreja de São Sebastião de Setúbal: a) *Anunciação*; b) *Natividade*; c) *Adoração dos Pastores*; d) *Apresentação do Menino no Templo*; e) *Circuncisão*; f) *Fuga para o Egipto*.

### 2.3 – A vida, a obra, as influências e personalidade de Pedro Alexandrino de Carvalho

Pedro Alexandrino de Carvalho, filho de Lázaro de Carvalho, natural de Lamego e de Antónia Maria de Matos, baptizada em Lisboa, nasceu a 27 de Novembro de 1729<sup>54</sup> e morreu a 27 de Janeiro de 1810, em Lisboa, tendo sido enterrado na Igreja de São José<sup>55</sup>, que pertencia à freguesia onde habitava, quando morreu, na Rua do Passadiço<sup>56</sup>. Casou na Igreja de Nossa Senhora da Pena, em Lisboa, com Teresa Rosa de Jesus, não possuindo filhos desta união, pois como o próprio afirma no seu testamento, a mulher já tinha uma idade avançada, na casa dos 50 anos, quando fizeram os votos<sup>57</sup>. Pedro Alexandrino de Carvalho, apesar de não ter descendência directa, tinha duas sobrinhas, Ana Maria de Lara, que se tornou sua herdeira universal, e Maria Camila; dois enteados, Mariana Bárbara e João José Libório, do primeiro casamento de Teresa Rosa de Jesus com José Ambrósio, de quem ficou viúva; e uma neta por afinidade. No seu testamento contemplou, para além das pessoas acima descritas, o seu irmão Francisco Xavier, a cunhada Joana, os seus sobrinhos, nomeadamente, o padre José Inácio, Frei João Libório, José Cypriano, Joaquim Gerardo e o Capitão Francisco Elisário, o seu compadre e discípulo, Joaquim José de Sampaio e seu filho Nicolau José (que era seu afilhado e irmão de José Inácio Sampaio, outro dos discípulos), a prima Genoveva Violante, as criadas Claudina e Josefa Rosa, José Maria de Lara, que era o marido da sobrinha Ana Maria de Lara, outras comadres e afilhados, assim como pessoas com as quais não descreve a relação que tinha e instituições carenciadas. Deixou esmolas ao padre da freguesia onde foi enterrado, fazendo-se acom-

<sup>54</sup> I.A.N./T.T., *Cartório Paroquial, Lisboa, Lisboa, Freguesia dos Anjos, Baptizados*. L<sup>o</sup> 6, fol. 42 v., publicado por FONSECA, Anne-Louise Gonçalves – *Ob. cit.*, vol. 2, p. xiviii (anexo).

<sup>55</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar – *Ob. cit.*, p. 98.

<sup>56</sup> Certificado de óbito de Pedro Alexandrino de Carvalho. I.A.N./TT, *Cartório Paroquial, Lisboa, Lisboa, Freguesia de S. José, Óbitos*. L<sup>o</sup>9, fol. 92 v, publicado por FONSECA, Anne-Louise Gonçalves – *Ob. cit.*, vol. 2, p. lv (anexo).

<sup>57</sup> Testamento de Pedro. I.A.N./T.T., *Registo Geral de Testamentos*. L<sup>o</sup> 362, fol. 70r - 71v., publicado por FONSECA, Anne-Louise Gonçalves – *Ob. cit.*, vol. 2, pp. li-liii (anexo).

panhar pelas Irmandades a que pertencia e às seis Congregações a que estava associado, para que fossem rezadas missas pela sua alma.

Deste rol de pessoas e grupos pode concluir-se que Pedro Alexandrino de Carvalho era um homem devoto, de família, que possuía uma relação que ultrapassava o campo profissional com os seus discípulos, uma vez que é padrinho de um dos filhos de Joaquim José de Sampaio, tendo pai e filho sido contemplados no testamento. Possuía algum estatuto social, uma vez que são indicadas duas criadas ao seu serviço para além do dinheiro e património que deixou, isto apesar do próprio mencionar que a fortuna tinha diminuído nos últimos seis anos. Para além do irmão Francisco Xavier, Anne-Louise Fonseca refere que, no Inventário feito após a morte de Alexandrino, há registo de mais um possível irmão, Felipe Anacleto de Carvalho, que será o marido de D. Joana (Petronila do Pardo)<sup>58</sup> e, segundo Cyrillo Volkmar Machado, o seu discípulo José António Parodi seria seu cunhado, logo teria também mais uma irmã. Está ainda por determinar de que irmãos são filhas as duas sobrinhas, Ana Maria de Lara e Maria Camila, mas com estes dados já é possível traçar o rascunho da árvore genológica da família do pintor.

A pintura de Pedro Alexandrino tem presença significativa na segunda metade do séc. XVIII, manifestando as referências dos mestres da primeira metade de setecentos. Introduzida no Barroco italiano, a sua obra evolui para o Rococó francês e, nos últimos cerca de vinte anos da sua carreira, executou algumas pinturas ao gosto do Neoclássico, nomeadamente as duas telas que enquadram a porta principal da igreja da Pena, em Lisboa, nas quais as personagens surgem inseridas em nichos, um esquema utilizado na representação de outros personagens na pintura de tectos, como acontece na capela-mor da Igreja de São Nicolau, em Lisboa.

A sua formação foi estruturada em *ateliers* a cargo, primeiro, do mestre João Mesquita e, provavelmente na década de cinquenta<sup>59</sup>, de Bernardo (ou Berardo) Pereira Pegado (act. 1753 – 1775)<sup>60</sup>, adquirindo possivelmente conhecimentos de prática pictóri-

---

<sup>58</sup> FONSECA, Anne-Louise Gonçalves – *Ob. cit.*, vol. 1, p. 63.

<sup>59</sup> FONSECA, Anne-Louise Gonçalves – *Ob. cit.*, vol. 1, p. 51.

<sup>60</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar – *Ob. cit.*, p. 95.

ca e alguns traços da personalidade formal dos mestres, sobretudo de Pegado, aproveitando deste, além dos “jeitos” formais, os contactos com futuros clientes. Desfrutou também da proximidade com André Gonçalves (Lisboa, 1685 - 1762), estando o vínculo exacto que os ligou ainda por determinar. Segundo Cirillo Volkmar Machado (1748-1823) houve entre os dois pintores grande proximidade, pois foram vizinhos e amigos, contudo “Pedro Alexandrino não foi seu discípulo, mas aproveitou muito frequentando a sua casa, e a sua escola (...) amigo de André Gonçalves podemos dizer que deveo a elle, e ao seu natural engenho os progressos que fez”<sup>61</sup>. Esta hipótese continua a ser atestada por alguns historiadores da arte, como é o caso de Nuno Saldanha, que afirma que “Pedro Alexandrino, embora não tenha sido seu aluno [de André Gonçalves] foi amigo e vizinho, frequentando assiduamente a sua casa e oficina, não deixando de ser influenciado pela maneira rápida e fácil do mestre”<sup>62</sup>.

Em termos de influências, de Gonçalves terá herdado: a paleta colorida, contrapondo-se ao período anterior, em que dominavam as cores mais sombrias pela interferência hispânica; a robustez e escala da figura humana e a delicadeza impressa às personagens principais. Apesar desta interferência formal, o papel determinante de André Gonçalves na obra de Pedro Alexandrino parece, no entanto, não estar tão relacionado com questões de estilo, mas antes provir de um conjunto de esboços enviados a André Gonçalves por Vieira Lusitano, durante o período em que este esteve em Roma. Esses desenhos são estudos para pinturas e cópias dos grandes mestres italianos<sup>63</sup>, que terão servido de inspiração a Pedro Alexandrino. Para alguns historiadores<sup>64</sup>, Pedro Alexandri-

---

<sup>61</sup> IDEM, *ibidem*, pp. 72, 96.

<sup>62</sup> SALDANHA, Nuno – André Gonçalves (1685 – 1762): Um pintor na transição do Seiscentismo para a Idade Clássica. In SALDANHA, Nuno – *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, p. 30.

<sup>63</sup> Os esboços de Vieira Lusitano estariam organizados em dois volumes, que actualmente devem corresponder a uma compilação que existe no Museu Nacional de Arte Antiga com o número de inventário 2354. Cf. FONSECA, Anne-Louise Gonçalves – *Ob. cit.*, p. 71.

<sup>64</sup> BORGES, Nelson Correia (dir.) - *Ob. cit.*, p. 150. SANTOS, Reinaldo dos – *Oito Séculos de Arte Portuguesa*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1970, vol. 3, p. 186. FRANÇA, José-Augusto – ALEXANDRINO Pedro (P.A. de Carvalho). In FRANÇA, José-Augusto – *Dicionário da pintura portuguesa*. Lisboa: Editorial Estúdio Cor, 1973, pp. 23, 24. MACHADO, José Alberto Gomes – *André Gonçalves: Pintura do Barroco Português*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 295. CARVALHO, José Alberto Seabra – *Pintura. I. Do gótico ao neoclássico*.

no é o continuador directo do trabalho de artistas nacionais anteriores, sobretudo de André Gonçalves, mas também de Vieira Lusitano (1699 – 1783) e/ou Bento Coelho da Silveira (1620-1708). Esta comparação é feita tendo em conta a quantidade de obras que estes artistas produziram, o que representa o sucesso que tiveram, e o colorido que transmitiam aos seus trabalhos. Em relação a estas comparações, Anne-Louise Fonseca partilha com Luísa Arruda a ideia de que Pedro Alexandrino de Carvalho sofreu sobretudo a influência do Barroco Tardio e do colorido de Rubens<sup>65</sup> (1577 – 1640) mais próxima em termos cronológicos, e de cor, com Bento Coelho da Silveira, do que a variante do Barroco mais clássico explorada por André Gonçalves<sup>66</sup>. Para José Alberto Gomes Machado, também terá sido através de André Gonçalves e do seu circuito de conhecidos que Pedro Alexandrino terá contactado com o Barroco Tardio, inspirando-se em gravuras<sup>67</sup>.

O pintor iniciou a sua carreira artística com trabalhos de menor envergadura, de carácter mais decorativo, como painéis de carruagens<sup>68</sup>, pinturas murais, cenários para o teatro<sup>69</sup> ou para acontecimentos da realeza, “panos de ornar casas, e estatuas”<sup>70</sup>. A juntar a este tipo de obras há, pelo menos, três telas de altar, duas feitas em parceria com Roque Vicente para a Igreja de Santa Isabel em Lisboa, que ainda permanecem no seu local original e datam de 1764<sup>71</sup>, e a pintura *Pentecostes* do altar-mor da igreja do Espírito Santo da Sancheira Grande<sup>72</sup>, em Óbidos, mas cuja autoria não se encontra confirmada, apenas se levanta a hipótese, com a datação aproximada de 1740-50.

---

co. In AZEVEDO, Carlos Moreira (dir) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Casais de Men Martins: Círculos de Leitores, 2001, vol. J-P, p. 452. MACHADO, José Alberto Gomes – The discreet splendour of Baroque. In MIRANDA, Maria Adelaide [et al.] – *History of Plastic Arts: synthesis of portuguese culture*. [Lisboa]: Europália- Portugal, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 101 – 103.

<sup>65</sup> ARRUDA, Luísa – Carvalho, Pedro Alexandrino. In TURNER, Jane (dir.) – *The Dictionary of Art*. New York e Londres: Macmillan Publishers, 1996, p. 903. FONSECA, Anne-Louise Gonçalves - *Ob. cit.*, p. 72.

<sup>66</sup> SALDANHA, Nuno – *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII: estudos de iconografia e teoria artística*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, p. 30.

<sup>67</sup> MACHADO, José Alberto Gomes – The discreet splendour of Baroque. In MIRANDA, Maria Adelaide [et al.] - *Ob. cit.*, pp. 101 – 103.

<sup>68</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar - *Ob. cit.*, p. 96.

<sup>69</sup> *CENÁRIOS do teatro de S. Carlos*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional, 1940, p. 27.

<sup>70</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar - *Ob. cit.*, p. 96.

<sup>71</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar - *Ob. cit.*, p. 90.

<sup>72</sup> PERDIGÃO, Lurdes – Capela do Espírito Santo. In [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=1557](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1557) (10-12-2013; 18h). DUARTE, Teresa Sofia Alves Miranda Bandeira – *Os*

Na primeira fase, Pedro Alexandrino competiu com Bruno José do Vale, que era o preferido na pintura de tectos, pelo menos até 1762<sup>73</sup>, e são também mencionados como rivais Cirillo Volkmar Machado (facto admitido pelo próprio historiógrafo e memorialista)<sup>74</sup>, Joaquim Manoel da Rocha (1727 – 1786), José da Costa Negreiros (1714-1759) e Inácio de Oliveira Bernardes (1695-1781)<sup>75</sup>. Desconhecem-se as razões exactas para Cirillo associar Alexandrino como oponente destes três discípulos de André Gonçalves. O que se sabe é que, por exemplo, na igreja de São Paulo, em Lisboa, todos os altares secundários têm pinturas de Alexandrino, mas para o altar-mor prevaleceu a encomenda a Manoel da Rocha.

A associação do seu nome como pintor reconhecido ocorreu em 1778, ano em que terá pintado a tela de altar *Salvador do Mundo*, para um retábulo da Sé de Lisboa. Esta obra foi a alavanca que promoveu a sua carreira<sup>76</sup>, conseguindo a partir de então o reconhecimento como artista plástico e é, por isso, o ano a partir do qual se baliza a segunda fase da sua carreira. Durante algum tempo, o paradeiro da pintura *Salvador do Mundo* permaneceu incerto, fazendo-se muitas vezes referência e análise a esta obra através de um pequeno estudo sobre tela que se conserva no acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, com o número de inventário 1816. A pintura *Salvador do Mundo* foi, entretanto, reencontrada na Sé Catedral de Santarém, pelo Prof. Vítor Serrão e o cónego António da Franca Melo de Horta Machado Marim<sup>77</sup>, e deu entrada no Instituto

---

*retábulos em Óbidos do Maneirismo ao Neoclássico*. Porto: [s.n.], 2001. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto-Departamento de Ciências e Técnicas do Património.

<sup>73</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar - *Ob. cit.*, p. 98.

<sup>74</sup> IDEM, *ibidem*, p. 246.

<sup>75</sup> “Para os painéis grandes lhe preferião Ignacio de Oliveira, o Negreiros, o Roque, o Rocha e o Bruno.” IDEM, *ibidem*, p. 96.

Outros autores repetem os vários rivais enunciados por Cyrillo. Cf. FRANÇA, José-Augusto – ALEXANDRINO Pedro (P. A. de Carvalho). In FRANÇA, José-Augusto – *Dicionário de Pintura Universal*. Lisboa: Estúdios Cor, 1973, vol. 3, pp. 23 – 24. CALADO, Margarida – ALEXANDRINO, Pedro (P. A. de Carvalho). In PEREIRA, José Fernandes (dir); PEREIRA, Paulo (coord.) – *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989, pp. 23 – 25.

<sup>76</sup> A partir das *Memórias* de Cirilo todos os escritos que se seguiram, em que se menciona alguma pintura de Alexandrino, fazem menção à tela de altar o *Salvador Mundo* como a obra, ou das obras, com maior qualidade e que levou à sua ascensão profissional. Vd. MACHADO, Cirilo Volkmar – *Ob. cit.*, p. 96.

<sup>77</sup> Informação dada pelo cónego António da Franca Melo de Horta Machado Marim.

Português de Conservação e Restauro (actualmente, Laboratório José de Figueiredo), em 2003, para se fazer o levantamento do seu estado de conservação<sup>78</sup>; encontra-se presentemente na Sé para onde foi pintada.

No mesmo ano em que fez a pintura da sua carreira, assina outras duas encomendas para Belém do Pará, no Brasil<sup>79</sup>. A circulação de bens, de Portugal para o Brasil, não era algo invulgar no século XVIII como se pode constatar, através de alguma bibliográfica da época – por exemplo, Cirillo Volkmar Machado afirma que o seu tio, João Pedro Volkmar (1712-c. 1769), “fez varias remessas de quadros para o Brazil”<sup>80</sup> – e pela existência de obras portuguesas no Brasil, como é o caso de duas pinturas, de 1730, feitas por André Gonçalves para a capela-mor da Igreja Matriz de N<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> do Pilar, em São João d’El Rei, em Minas-Gerais<sup>81</sup>. Para a cidade do Belém do Pará foram enviadas, pelo menos, treze telas pintadas por portugueses. Na cidade velha, para além das pinturas relacionadas com Pedro Alexandrino (duas atribuições confirmadas e cinco dúbias), há duas telas nos altares secundários da capela de São João Baptista em que uma está datada e assinada pelo português Francisco Figueiredo, na Sé encontra-se duas telas, também nos altares secundários, de Joaquim Manoel da Rocha, um pequeno óleo sobre tela de Joaquim Marques no Baptistério e, no Museu de Arte Sacra, há uma *Santa Maria de Cervello*, atribuída à “escola portuguesa” do século XVIII.

Pedro Alexandrino de Carvalho tem presença em Belém do Pará com a sua pintura religiosa, deixando a impressão dos seus pincéis em algumas igrejas. Actualmente, per-

<sup>78</sup> Ficha de entrada no Instituto José Figueiredo nº 1/77, do arquivo de 2003.

<sup>79</sup> Belém do Pará foi uma das cidades “Reais” da Colónia Portuguesa no Brasil o que, por si só, demonstra a importância que tinha, sendo a par de Salvador, Rio de Janeiro e São Luís um dos pontos estratégicos para o reino “pela sua localização e riqueza que geravam”, promovendo a circulação de artistas e obras vindas do exterior que foram influenciando a arte autóctone. Para além do posicionamento estratégico desta cidade, no século XVIII, havia uma relação de proximidade entre Belém e Lisboa, uma vez que, era a capital da capitania do Grão-Pará e Maranhão, cujo governo estava desde 1751 a cargo do irmão do Marquês de Pombal - Francisco Xavier de Mendonça. NASSAR, Flávio – Flávio Nassar fala dos 395 anos de Belém. In <http://diariodopara.com.br> (2013.04.14; 17h). NASSAR, Flávio Augusto Sidrim – Mobilidade, artistas e artifices no espaço amazónico: a saga de Landi. In *ARTISTAS e artifices: e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa: Actas/VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2007, pp. 165 – 172.

<sup>80</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar – *Ob. cit.*, p. 84.

<sup>81</sup> MACHADO, José Alberto Gomes – *Ob. cit.*, p. 24.

sistem, pelo menos, dois quadros nos altares laterais da igreja de Santana, identificados com os temas *São Miguel libertando as almas do purgatório* e *A Visão do Bispo de Alexandria no Cárcere*, ambos datados e assinados. Sobre estas pinturas de altar, Ernesto Cruz publicou<sup>82</sup> um relato da “Viagem Filosófica” em que Alexandre Rodrigues Ferreira, ao referir-se ao espólio da igreja de Santana, escreve o seguinte:

“Tem só três altares; com imagens de vulto à Capela Mór, (esta mandou fazer por sua devoção Antônio José Landi, e deu por ela 320 mil reis ao estatutário José de Almeida e enriqueceu de uns brincos de diamantes abrilhantados do preço de 82 mil reis. (...)

Tem dois altares laterais no corpo da Igreja com seus retábulos e pinturas de Santos, um retábulo é de São José que mandou fazer em Lisboa o Landi, por 95.000 reis e pela moldura e dourados pagou 6 milheiros de pau de cedro e 60.000 reis pelas pinturas. (...) o outro retábulo é das almas, para que também deu o Landi a madeira de Cedro, as talhas de todos três ainda por dourar (...).”

O “retábulo (...) das almas” deve corresponder ao da pintura *São Miguel libertando as almas do purgatório* e o “retábulo (...) de São José” ao da pintura *A Visão do Bispo de Alexandria no Cárcere*, uma vez que faz parte desta cena a figura de São José. Juntamente com estas obras, há notícias de que o artista terá executado, pelo menos, mais uma pintura – *Nossa Senhora da Graça* – para o altar-mor da Sé de Belém<sup>83</sup>, que fora projectado, à semelhança dos altares da igreja de Santana, pelo arquitecto bolonhês António Giuseppe Landi (1713 – 1791). Deve ter sido precisamente através deste arquitecto que a pintura de Alexandrino chegou ao Brasil<sup>84</sup>, uma vez que, para além de desenhar a configuração dos altares, Landi envolvia-se na concretização de todo o projecto, responsabilizando-se por escolher a sua decoração e os executores, como comprova a citação do documento acima transcrito. Quer o altar, quer a referida pintura da Sé de Belém desapareceram com as reformas implementadas pelo bispo D. Macedo da Costa, em 1867. Para

---

<sup>82</sup> CRUZ, Ernesto – *História de Belém. Igreja de Santana*. Belém do Pará: Universidade Federal do Pará, 1963, vol.1, p. 314

<sup>83</sup> FONSECA, Anne-Louise Gonçalves – *Ob. cit.*, vol. 1, p. 132.

<sup>84</sup> ARRAES, Rosa Maria Lourenço – *Pintura Colonial em Belém do Pará: as iconografias religiosas de Pedro Alexandrino de Carvalho (1729 – 1810) na Igreja de Santana*. Belém do Pará: [s.n.], 2008. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação da especialização em Interpretação, Conservação e Revitalização do Património Artístico de António José de Landi da Universidade Federal do Pará.

além destas pinturas, Anne-Louise Fonseca lança novas pistas para o estudo da pintura de Pedro Alexandrino em Belém do Pará, indicando a existência de cinco telas na Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, atribuídas à “Escola Portuguesa”, fazendo parte deste grupo a pintura *São Miguel e as almas do purgatório* e que, segundo a historiadora, *semble appartenir au corpus d’Alexandrino*<sup>85</sup>. A questão da autoria destas pinturas será debatida nos capítulos seguintes dedicados às questões técnicas, matérias estilísticas da obra de Pedro Alexandrino de Carvalho.

O número alargado e o tipo de encomendas, após 1778, permite concluir que, Pedro Alexandrino de Carvalho se torna “o preferido”<sup>86</sup> no panorama nacional e há, inclusivamente, algum interesse pelo seu trabalho fora de Portugal continental, pois para além dos pedidos para Belém do Pará, há um conjunto de três pinturas a óleo sobre tela que adornam as paredes de um edifício privado na Bélgica, duas telas de altar na ilha de São Miguel nos Açores (Vd. Tabela 6, p. 34 do volume 2) e duas encomendas, das quais se desconhece o paradeiro, realizadas para o tribunal de Madrid (Espanha) – *Retrato da família Real* (1778) – e para Marrocos – *Liteira para oferecer ao sultão de Marrocos* (1810). Esta multiplicidade de locais, para onde recebeu encomendas, expressa que como artista da “moda” participa na construção e reconstrução pictórica de Lisboa (em palácios, igrejas e capelas), devastada com o terramoto de 1755<sup>87</sup>, e recebe e executa encomendas para todo o país e além-mar.

A fase de maior produção artística de Pedro Alexandrino pode, assim, ser balizada entre 1778-1780<sup>88</sup> e c. 1804. A data de término desta fase áurea de encomendas é definida com base numa citação feita na segunda versão do testamento de Pedro Alexandrino, que data de 1809, no qual se refere que quando escreveu o primeiro testamento, em 1804, teria uma maior lista de bens, os quais teve que dispensar por falta de enco-

---

<sup>85</sup> FONSECA, Anne-Louise Gonçalves – *Ob. cit.*, vol. 1, p. 133.

<sup>86</sup> PAMPLONA, Fernando – *Dicionário de Escultores e Pintores Portugueses*. Barcelos: Livraria Civilização, 2000, vol. 4, p. 278.

<sup>87</sup> PORTUGAL no século XVIII: de D. João V à Revolução Francesa: *exposição*. Lisboa: B.N., 1989, p. 36.

<sup>88</sup> FONSECA, Anne-Louise G. – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). Pinturas da igreja de São Sebastião de Setúbal: uma nova contribuição. FERREIRA, Sónia Gomes – *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/ PUC-Rio/ UERJ/ UFRJ, 2004, vol. 1, p. 87.

mendas: “depois q. os Francezes vierão faltarão me as obras varias molestias q. tenho tido vime obrigado a hir extinguindo vários Bens”<sup>89</sup>. A partir deste relato, sabe-se que após a chegada dos franceses houve a diminuição de encomendas e, depreende-se que, até à data em que escreveu o primeiro testamento a sua produtividade era estável.

A preferência artística não parece, porém, ter afastado a oficina de Alexandrino de responder a encomendas de carácter mais decorativo, como é caso do Bergatim Real (1780), cuja pintura da camarinha é atribuída ao pintor. A decoração pictórica do Bergatim não é a única encomenda da rainha D. Maria I. A par desta encomenda real existiam outras obras como uma jóia, com o retracto da rainha, existente no Palácio Nacional de Queluz, a varanda de aclamação da rainha D. Maria I (1777) e a Berlinda de D. Maria I (1790) que, segundo a tradição da historiografia, é atribuída a Pedro Alexandrino<sup>90</sup>. Há, assim, uma relação, quer seja directa ou indirecta, entre o período de regência de D. Maria com o momento em que houve maior encomenda de pinturas a Alexandrino, o que sugere duas hipóteses: esta procura de diversos clientes resultou do facto de ser um pintor a quem a rainha recorria; ou a rainha fazia encomendas a Alexandrino por presenciar o entusiasmo de outros compradores.

Com uma grande capacidade de trabalho, apoiado pela sua oficina, Pedro Alexandrino de Carvalho conseguiu com o seu estilo simples e alegre responder às solicitações que lhe eram feitas e às necessidades da época, contrapondo a imagem da metrópole destruída pelo sismo. Utilizando as palavras de José Seabra de Carvalho “deve-se à incansável bulimia dos seus pinceis, à sua facilidade de pintar (...) a possibilidade de uma resposta eficaz à urgência de redecoreação pictórica das igrejas reconstruídas, quer em telas de altar, quer em tectos pintados”<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> Testamento de Pedro. I.A.N./T.T., *Registo Geral de Testamentos*. L<sup>o</sup> 362, fol. 70r - 71v., publicado por FONSECA, Anne-Louise Gonçalves – *Ob. cit.*, vol. 2, p. li (anexo).

<sup>90</sup> Segundo Anne-Louise Fonseca não há provas suficientes para se confirmar a autoria da Berlinda de D. Maria I a Pedro Alexandrino de Carvalho. Cf. Anne-Louise Gonçalves – *Ob. cit.*, vol. 1.

<sup>91</sup> RODRIGUES, Dalila (coord.) – *A arte Portuguesa. Da Pré-história ao século XX: Estética Barroca II: Pintura, Arte Efémera, Talha e Azulejo*. [S.l.]: Fubu Editores, 2009, vol. 13, p. 46.

Agradou esteticamente o colectivo e os clientes, capacidade que foi citada por Cirillo de Volkmar Machado que fala do seu “talento de saber agradar ao público”<sup>92</sup> através do seu colorido agradável e figuras graciosas. No dizer de Cirillo, Alexandrino tinha “propensão para pintar com singular beleza os meninos, que dão tanta graça às suas composições”<sup>93</sup>, o que dissolvia algumas imprecisões formais. José-Augusto França<sup>94</sup>, Athanase Raczyński<sup>95</sup>, Luis Reis-Santos<sup>96</sup> e Flórido de Vasconcelos<sup>97</sup> defendem que o seu sucesso se deve ao facto de se estar perante uma sociedade pouco exigente ou mesmo de gosto vulgar<sup>98</sup>, que requeria pouco dos artistas, satisfazendo-se com as formas já ultrapassadas noutros pontos da Europa. A sociedade é vista desta forma como a força que impulsiona a evolução artística<sup>99</sup>. José-Augusto França acrescenta ainda que a carência de uma formação regular académica justifica a inércia artística, levando ao “escasso desenvolvimento dos pintores e escultores portugueses, obrigados a copiar gravuras e gessos, constrangidos a uma formação autodidacta sem saída” e vai mais além quando afirma que “os gostos eram variados e nada seguros: (...) não havia gosto”<sup>100</sup>. Já na década de cinquenta de oitocentos, José Gomes da Cruz indigna-se em relação “ao vulgo rustico e insipiente, por ter tão máo gosto, e baixo conceito de huma Arte”<sup>101</sup>, numa época em que a pintura já tinha aparentemente ganho a causa da Arte Liberal.

Partindo de outro ponto de vista foi, provavelmente, em consequência de Pedro Alexandrino não ter estudado fora de Portugal<sup>102</sup>, absorvendo indirectamente as correntes exteriores e frequentado um ensino oficial, que o pintor desenvolveu um estilo mais contido e continuador daquilo que se tinha feito até então. Porém, apesar de não se sen-

---

<sup>92</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar - *Ob. cit.*, p. 95.

<sup>93</sup> TABORDA, José da Cunha – *Ob. cit.*, p. 241.

<sup>94</sup> FRANÇA, José-Augusto – *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1983.

<sup>95</sup> RACZYNSKI, Athanase – *Ob. cit.*.

<sup>96</sup> REIS-SANTOS, Luís – *Estudos da pintura Antiga*. Lisboa: L. R. Santos, 1943, pp. 62-65.

<sup>97</sup> VASCONCELOS, Flórido de – *A Arte em Portugal*. Cacém: Verbo Juvenil, 1984.

<sup>98</sup> IDEM. *Ibidem*, p. 51.

<sup>99</sup> FONSECA, Anne-Louise Gonçalves - *Ob. cit.*, p. 40.

<sup>100</sup> FRANÇA, José Augusto – *Ob. cit.*, pp. 260, 261.

<sup>101</sup> CRUZ, José Gomes da – *Carta Apologética e Analítica que pela Ingenuidade da Pintura ...*. Lisboa: Regia Officina Sylviana, eda Academia Real, 1752.

<sup>102</sup> TABORDA, José da Cunha – *Ob. cit.*, pp. 240, 241.

tir na sua pintura que tenhas explorado outros gostos, conferiu ao seu trabalho um cariz pessoal pendendo para o popular, o que o torna apreciado e próximo do grande público – traduzindo um país de costumes.

O destaque no panorama artístico nacional, segundo alguns historiadores e críticos, deve-se, não só à cultura artística tradicional dos clientes, mas ao grande talento que Pedro Alexandrino teve no trabalho da cor, usada com vivacidade, equilíbrio e saturação, a qual foi conjugada com o traçado do qual tirou um efeito decorativo. Já no seu tempo, Taborda escreve que “O seu pincel he livre, as côres vivas”<sup>103</sup>. Para Fernando Pamplona, os seus trabalhos são “mais brilhantes de aparência do que sólida e cuidadosamente construídos”<sup>104</sup>, ideia partilhada por outros autores, que se referem à sua obra dizendo que “a cor (...) é sempre brilhante e o pincel manejado com segurança e uma espontaneidade (...) o desenho [é que] nem sempre corresponde às necessidades exigidas a um artistas deste nível”<sup>105</sup>. Flórido de Vasconcelos resume as potencialidades artísticas de Pedro Alexandrino de Carvalho, dizendo que é o “Ultimo pintor com alguma notabilidade no período que antecedeu a introdução do Neoclassicismo (...). Dotado de grande facilidade, ágil no desenho e quase sempre agradável colorido”<sup>106</sup>.

Portanto, na apreciação do trabalho de Pedro Alexandrino favorece-se o modo como utiliza a cor e manuseia o pincel, mas aponta-se, por vezes, algumas imprecisões no desenho e na estruturação da composição. A crítica à qualidade desigual da pintura do artista é muitas vezes justificada pelo facto de Pedro Alexandrino ter aceite um grande número de encomendas, deduzindo que, por este motivo, incutiu rapidez ao trabalho em detrimento da valia das obras.

Um conjunto de esboços, existente no Museu Nacional de Arte Antiga, revela e atesta as suas capacidades de desenho e estruturação das cenas. Estes estudos são, em algumas situações, o único testemunho de pinturas que desapareceram, em consequência de catástrofes ou negligências, como são exemplo os tectos da Igreja de S. Domingos

---

<sup>103</sup> IDEM, *ibidem*, p. 241.

<sup>104</sup> PAMPLONA, Fernando – *Ob. cit.*, p. 278.

<sup>105</sup> FERRÃO, Julieta – *Ob. cit.*, p. 331.

<sup>106</sup> VASCONCELOS, Flórido de – *Ob. cit.*, p. 51.

de Rana<sup>107</sup>. Luísa Arruda<sup>108</sup>, Reynaldo dos Santos<sup>109</sup> e Nelson Correia Borges<sup>110</sup> vão ao encontro desta opinião, mas reforçam e valorizam Pedro Alexandrino como um artista que tem maior carácter como desenhista do que como pintor.

A divergência de opiniões, aludindo às suas qualidades cromáticas em detrimento do desenho das telas ou à propensão para o desenho (sobretudo nos esboço), pode resultar de alguma discrepância de qualidade na passagem dos estudos para algumas obras finais de grande e médio formato. Nos formatos de maior dimensão, a expressividade, dinâmica e espontaneidade que imprime aos seus estudos nem sempre são tão evidentes e há algumas imprecisões na organização das composições e na forma como são executadas. Porém, deve-se assumir que, nas grandes composições, como são as telas de altar, o trabalho oficial terá um maior cunho, apesar de ser sempre o mestre a encabeçar a sua realização. Também há encomendas em que é se presencia um maior investimento do pintor, sobretudo quando se avalia o mesmo tema, como acontece nas telas em que representou a *Última Ceia*, nomeadamente no altar principal do Sacramento (1802, Lisboa), no altar secundário da Igreja de São Pedro de Barcarena (Oeiras, Lisboa) e no altar da capela do Santíssimo Sacramento da Capela do Paço da Bemposta (c. 1793, Lisboa), onde seguiu a mesma base de composição (Vd. Fig. 2.5). Destas três pinturas, é no Sacramento que se distingue maior atenção aos pormenores e decorativismo, particularmente na definição da arquitectura do espaço interior onde decorre a cena e no serviço de metal sobre o *buffet*, assim como maior variedade de gestos e posturas dos personagens, isto apesar de ser a de maiores dimensões.

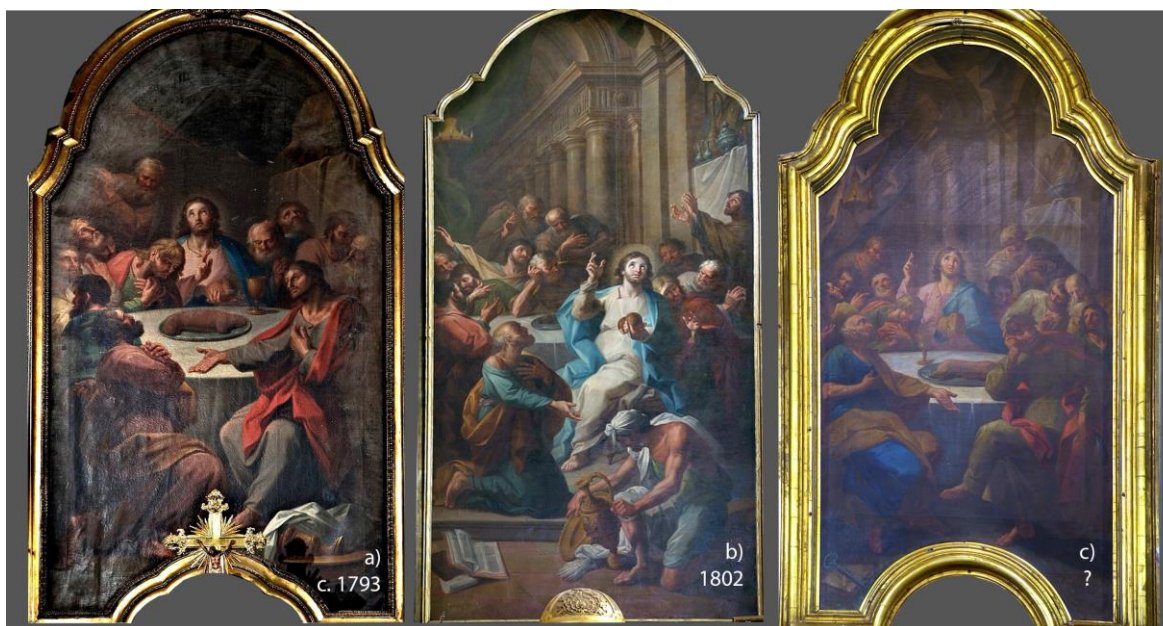
---

<sup>107</sup> BEAUMONT, Maria Alice – A colecção de Desenhos. In MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. *Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: INAPA, 1999, p. 258.

<sup>108</sup> ARRUDA, Luisa – Alexandrino, Pedro. In TURNER, Jane (dir.) – *Ob. cit.*, p. 903.

<sup>109</sup> SANTOS, Reinaldo dos - *História da Arte em Portugal*. Porto: Portucalense Editora, 1953, vol. 3, pp. 162, 163.

<sup>110</sup> BORGES, Nelson Correia dir. – *História da Arte em Portugal: Do Barroco ao Rococó*. Lisboa, Alfa, 1986, vol. 9, p. 150.



**Fig. 2.3** – Pinturas com a representação do tema *Última Ceia*, pintadas por Pedro Alexandrino de Carvalho, para: o altar da capela do Santíssimo sacramento da Capela da Bemposta (a); o altar principal da igreja do Sacramento, em Lisboa (b); o altar secundário da igreja de São Pedro de Barcarena, em Oeiras (c).

Nas descrições do trabalho de Pedro Alexandrino, para além de se apontar a questão da cor e do desenho, também se refere que este foi um artista barato, rápido e de pintura religiosa e, como resultado desta categorização, foram-lhe atribuídos dois cognomes, o *Fa Presto*<sup>111</sup> e o “Pintor de Frades”. A alcunha italiana surgiu quando o pai de Luca Giordano (1634-1705) lhe pediu para acelerar o seu trabalho, tendo-se o epíteto generalizado durante o período Barroco para descrever os pintores como, tal como Luca Giordano e, no contexto nacional, Bento Coelho da Silveira ou Pedro Alexandrino, trabalhavam de forma mais rápida e espontânea. A rapidez de produção é uma das características da pintura do século XVIII<sup>112</sup> e não algo específico de Alexandrino. Por sua vez, em consonância com a produção artística da época, a temática mais trabalhada é de cariz religiosa e a Igreja Católica foi a principal detentora da colecção pictórica com a marca de Pedro Alexandrino de Carvalho, inculcando os seus paradigmas e tradições sobre a forma

<sup>111</sup> Em 1953 terá sido a data na qual, pela primeira vez parece ter sido atribuída a alcunha *Fa presto* a Pedro Alexandrino. Cf. SANTOS, Reinaldo dos – *Ob. cit.*, vol. 3, p. 162.

<sup>112</sup> SALDANHA, Nuno – A Cópia na pintura Portuguesa do século XVIII. In SALDANHA, Nuno – *Artistas, imagens e Ideias na pintura do século XVIII: estudos de iconografia e teoria artística*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, p. 267-285.

de pintar as imagens religiosas. A alcunha de “pintor de frades”<sup>113</sup> está precisamente associada à inúmera produção de obras religiosas. Quanto ao facto de Pedro Alexandrino ser apontado como um pintor barato<sup>114</sup>, como refere Nuno Saldanha “No que respeita ao custo das obras em Portugal nesta época, tais afirmações não passam de simples especulações, pois ainda está por estudar o preço atribuído a cada uma delas”<sup>115</sup>.

Pedro Alexandrino de Carvalho pintou, para além de temas religiosos, retratos, assuntos históricos, mitológicos e naturezas mortas, agradando tanto ao mundo civil e palaciano como ao religioso, o que faz com que seja encarado como um “pintor de transição”<sup>116</sup> afastando-se do núcleo de artistas portugueses da primeira metade do século XVIII e que têm, ainda, presença no terceiro quartel dessa centúria.

Foi um artista polivalente, explorando com igual desempenho as diversas técnicas e géneros pictóricos: o óleo, o fresco e a têmpera<sup>117</sup>; executando numerosas telas de altar, quadros, tectos, a decoração de veículos, cenários e panos de armar – pinturas de grande e pequena dimensão. Na sua obra, sobressaem, por vezes, as distintas fontes de inspiração, explorando as gravuras que tiveram grande desenvolvimento na Europa<sup>118</sup>.

<sup>113</sup> Bibliografia onde a expressão terá sido utilizada pela primeira vez: ANONIMO – Alexandrino de Carvalho (Pedro). In *GRANDE Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa e Rio de Janeiro: Página Editora, 1935, vol. 1, pp. 885-886.

<sup>114</sup> PEREIRA, José Fernandes – O barroco do século XVIII. In PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da Arte Portuguesa*. [S. l.]: Círculo de Leitores, imp. 1995, vol. 3, p. 145.

<sup>115</sup> SALDANHA, Nuno – A Cópia na pintura Portuguesa do século XVIII. In SALDANHA, Nuno – *Artistas, imagens e Ideias na pintura do século XVIII: estudos de iconografia e teoria artística*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, p. 769.

<sup>116</sup> FRANÇA, J.A. – *Ob. cit.*, pp. 34.

<sup>117</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar - *Ob. cit.*, p. 96.

<sup>118</sup> A gravura em metal (calcogravura) atingir o seu apogeu entre o século XVII e o XVIII. Porém o uso da técnica de reprodução de imagens é anterior. A variante mais antiga é a xilogravura, na qual se utiliza uma matriz de madeira, conhecida na Europa ainda no século XIII com a impressão em tecido e a calcogravura desde o século XV.

Em Portugal, a circulação das gravuras tornou-se mais frequente a partir do período joanino com a chegada dos artistas estrangeiros, a contratação de alguns gravadores estrangeiros ao serviço da Academia Real de História e pelo envio de 106 volumes de estampas, vindas de Paris, de artistas de renome de diferentes períodos através do emissário Real João Mariette e atingiu o seu vigor com a criação da Real Fábrica de Cartas de Jogar (que promoveu a criação da aula oficial de Gravuras) e a Real Oficina Tipográfica. SALDANHA, Nuno – A Cópia na pintura Portuguesa do século XVIII. In SALDANHA, Nuno – *Artistas, imagens e Ideias na pintura do século XVIII: estudos de iconografia e teoria artística*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, pp. 763 – 776. BORGES, Nelson Correia dir. - *Ob. cit.*, p. 150. SOARES, Ernesto – *História da gravura em Portugal: os artistas e as obras*. Lisboa: Gráf. Santelmo, 1940-41, 2 vols.

O facto de Pedro Alexandrino manifestar, na sua pintura, o recurso a gravuras leva a que surjam algumas críticas mais contundentes, sugerindo que, em termos de criatividade, o artista era toldado pelos trabalhos pré-existentes. Flórido de Vasconcelos, por exemplo, referindo-se às suas obras, diz:

“Pedro Alexandrino realizou um sem-número de obras, geralmente pobres de composição, pouco esmeradas e evidenciando demasiado as múltiplas fontes de inspiração – em geral pinturas e gravuras de inferior qualidade do último barroco italiano e do rococó francês”<sup>119</sup>.

A gravura era, no século XVIII, um meio recorrente e aceite<sup>120</sup>, usado no processo de formação artística e na criação. Como conta Cirillo Volkmar Machado, ao descrever o pintor Inácio de Oliveira Bernades, “Servia-se de estampas, segundo o costume do nosso paiz, mas compunha com intelligencia”<sup>121</sup>.

A utilização da gravura por Pedro Alexandrino não faz do seu trabalho uma cópia fiel de outros trabalhos – *antigráfon* – mas, contrariamente, Pedro Alexandrino trabalha-a como *mimesis*<sup>122</sup>. Ao servir-se dos programas iconográficos desenvolvidos por artistas do barroco italiano, aceites e aplicados pela Igreja pós-tridentina, que circulavam através das gravuras, Pedro Alexandrino vai ao encontro dos preceitos implementados à pintura religiosa mas, ao usá-las, o pintor reproduzia-as ou compunha-as imprimindo o seu estilo próprio, não ficando preso ao passado apesar de partir dele.

Pedro Alexandrino de Carvalho, para além de pintor, foi o autor do desaparecido manuscrito “Relação dos Pintores e Escultores que Floresceram no século de 1700, de Que Há Obra Pública”, que serviu de guia para a redacção das “Memórias” de Cirillo<sup>123</sup>, modelador de esculturas em barro<sup>124</sup> e apreciador do trabalho rural ao qual se dedicava na sua casa de férias, em Póvoa de Santo Adrião<sup>125</sup>.

---

<sup>119</sup> VASCONCELOS, Flórido de – *Ob. cit.*, p.51..

<sup>120</sup> FRANÇA, J.A. – *Ob. cit.*, p. 30.

<sup>121</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar - *Ob. cit.*, p. 74.

<sup>122</sup> SALDANHA, Nuno – *Ob. cit.*, p. 267 – 285.

<sup>123</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar - *Ob. cit.*, pp. 6 – 7

<sup>124</sup> COSTA, Luiz Xavier da - *Ob. cit.*, p. 55.

<sup>125</sup> ANÓNIMO – Alexandrino de Carvalho (Pedro). In *GRANDE Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa: Página Editora, 1935, vol. 1, p. 886.

## 2.4 – Distribuição geográfica da sua obra

Pedro Alexandrino de Carvalho deixou uma alargada herança pictórica espalhada por Portugal, estando o centro da sua produção em Lisboa e arredores. Não obstante, foram encomendadas obras para outras áreas do país e para fora deste (Espanha e Bélgica).

O trabalho de localizar e mapear<sup>126</sup> as obras de Pedro Alexandrino de Carvalho foi o ponto de partida desta investigação. Para tal, foram analisadas as listas de obras anteriormente desenvolvidas por historiadores da arte, procurando-se contribuir com o alargamento e rectificação destes registos.

Para além de se mapear as obras existentes e procedentes das sete unidades territoriais portuguesas, incorporaram-se também as “obras desaparecidas/destruídas”, as de “proveniência indeterminada”, que são aquelas que foram transferidas para Museus ou colecções particulares, desconhecendo-se a proveniência original, e as executadas para o “exterior” do actual território nacional.

O inventário da obra de Pedro Alexandrino de Carvalho<sup>127</sup> levado a cabo no presente estudo, foi realizado como base na investigação de Anne-Louise Fonseca<sup>128</sup>, que possui a lista mais completa de obras do artista. Seguindo esta recolha, admitiram-se no mapeamento todas as 276 atribuições que a historiadora confirmou; as 28 obras perdidas e as 41 obras destruídas; omitiram-se as que anteriormente eram atribuídas ao artista em estudo e que foram redefinidas como atribuições pouco verosímeis<sup>129</sup> e mantiveram-se 33 das 52 obras que se encontravam na lista de obras não verificadas. Desta lista de 52 obras, que tradicionalmente se atribuíam a Pedro Alexandrino, mas que não foram verifi-

---

<sup>126</sup> Para a divisão do Portugal, utilizaram-se as unidades territoriais para fins estatísticos de nível II (NUTS II), delimitou-se o país em sete áreas: a região Norte, o Centro, Lisboa e Vale do Tejo, o Alentejo, o Algarve e as Regiões Autónomas da Madeira e dos Açores. NUTS é a sigla de *Nomenclaturas de Unidades Territoriais - para fins Estatísticos*, definida, no Regulamento (CE) n.º 1059/2003 do Parlamento Europeu e do Conselho de 26 de Maio de 2003, de modo a haver uma divisão comum do território dos países da União Europeia.

<sup>127</sup> No mapeamento das obras de Pedro Alexandrino de Carvalho não se contabilizaram os desenhos.

<sup>128</sup> FONSECA, Anne-Louise Gonçalves – *Ob. cit.*.

<sup>129</sup> IDEM, *ibidem*, vol. 2. pp. clii – clvi.

cadadas por Anne-Louise Fonseca, conseguiu-se, no decorrer da presente pesquisa, averiguar que 19 obras, provavelmente, não são do pincel de Alexandrino (Vd. tabela 11, pp. 41 e 42, do vol. 2), confirmou-se que foi autor de cinco e permaneceram 28 por validar.

A relação de obras feita por Anne-Louise Fonseca foi enriquecida com a pesquisa de Vítor Manuel Guerra dos Reis<sup>130</sup>, que se especializou em pintura de tectos e tem um capítulo dedicado a Pedro Alexandrino de Carvalho na sua tese de doutoramento. Na sua investigação, Vítor Manuel Guerra dos Reis, refere: obras que Anne-Louise Fonseca também inclui na sua listagem – 66 obras verificadas e 8 obras que desaparecerem ou estão destruídas e acrescenta-lhes 12 pinturas de tecto, em que Pedro Alexandrino de Carvalho terá colaborado e que ainda hoje existem, mais 2 destruídas, das quais apenas há documentação.

A investigação levada a cabo permitiu localizar outras cinco pinturas. Estão sob tutela de particulares e quatro delas foram descobertas através da consulta dos processos de entrada de obras no Laboratório José de Figueiredo, e outra através de troca de informações com colecionadores de arte. Por fim, identificaram-se outras quatro obras, que não se encontravam nas fontes anteriores e que foram confirmadas para este trabalho, como sendo pinturas ao estilo de Alexandrino: uma *Última Ceia*, com a assinatura “PETRUS ALEX”, que se encontra no altar do Santíssimo Sacramento da igreja de Santa Maria da Feira em Beja e que é mencionada no Inventário Artístico Portugal<sup>131</sup>; a *Última Ceia* da igreja matriz de Peso da Régua; a pintura *Pentecostes*, exposta na igreja da Misericórdia de Santarém, tornada pública por Vítor Serrão<sup>132</sup> e *São Joaquim e a Virgem Menina* do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ordem de Santa Clara em Ponta Delgada, atribuída pela primeira vez por Luís Ataíde e reforçada por Sílvia Massa<sup>133</sup>.

---

<sup>130</sup> REIS, Vítor Manuel Guerra dos - *O rapto do observador*. Lisboa: [s.n.], 2006. Dissertação de doutoramento em Belas-Artes (Teoria da Imagem) apresentada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2 Vols.

<sup>131</sup> *INVENTÁRIO artístico de Portugal*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 2000, CD-ROM 3.

<sup>132</sup> SERRÃO, Victor – Uma obra-prima de Pedro Alexandrino em Santarém [1969]. In SERRÃO, Victor – *Estudos de pintura maneirista e barroca*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989, pp. 270 – 276.

<sup>133</sup> ATAÍDE, Luís Bernardo Leite de – *Etnografia Arte e Vida Antiga dos Açores*. Coimbra: Biblioteca geral da Universidade, 1973, vol. 1. MASSA, Sílvia Marília Moniz – *A Pintura Moderna na ilha de São Miguel (Açores)*

O espólio pictórico conhecido e atribuído a Pedro Alexandrino de Carvalho é composto por um total de 380 obras executadas para Portugal e seis existentes fora do território ibérico, o que faz um total de 386 pinturas (Vd. Tabelas 1 a 11, pp. 13 – 41, volume 2). Analisando os dados apresentados na tabela 2.1 (resumindo a informação constante nas tabelas 1 a 11, pp. 13 – 41, volume 2), é possível averiguar que a maioria foi feita para a região de Lisboa e Vale do Tejo e as campanhas de trabalho para o restante território português foram significativamente inferiores em número. Também, com estes dados, é interessante verificar que a quantidade de obras desaparecidas, ou destruídas – quase todas documentadas como resultantes de encomendas para a área de Lisboa – representa mais do dobro da produção realizada para os restantes território.

Estes dados, para além de certificarem o labor artístico de Pedro Alexandrino, demonstram que foi um artista da capital. O facto de a sua produção se centrar na região de Lisboa e Vale do Tejo justifica-se pelo pintor ser natural de Lisboa e aí residente. Outra circunstância que favoreceu este número elevado pode estar relacionada com o sucesso do pintor, em 1778, ter ocorrido num momento em que Lisboa se encontrava carente de reconstrução aos mais diversos níveis, devido ao terramoto de 1775. Com uma grande capacidade de trabalho, Pedro Alexandrino conseguiu responder às solicitações que lhe foram feitas e às necessidades da época. Por sua vez, o facto de ter conseguido obter um alto volume de encomendas na região de onde procedia, não o fez recusar encargos para outras áreas.

---

*séculos XVI – XVIII*. Lisboa: [s.n.], 2010. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010.

**Tabela 2.1:** Contabilização das obras de Pedro Alexandrino de Carvalho.

Localização	Número de obras	Distribuição (%)
Região Norte	14	3,6
Região Centro	17	4,4
Região Lisboa e Vale do Tejo	232	60,1
Alentejo	15	3,9
Algarve	1	0,2
Região Autónoma dos Açores	2	0,5
Região Autónoma da Madeira	0	0
Proveniência indeterminada	20	5,2
Desaparecidas e Perdidas	79	20,5
Brasil e Bélgica	6	1,6
<b>Total:</b>	<b>386</b>	<b>100</b>

Catalogando as pinturas de Pedro Alexandrino, quanto à função e local de exposição, é possível identificar painéis para veículos (como coches e a galeota de D. Maria I), pinturas de tecto, quadros de parede, telas de altar, uma jóia e obras de arte efémera (como a tribuna comemorativa do nascimento do Príncipe da Beira, de 1795). Além destas categorias pictóricas, pode associar-se o nome de Alexandrino a alguns restauros, como o realizado às pinturas *São Pedro e São Paulo*, atribuídas a André Gonçalves, da igreja de Nossa Senhora da Pena, em Lisboa<sup>134</sup>.

<sup>134</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar – *Ob. cit.*, p. 71.

## 2.5 – Estrutura material das pinturas na época de Pedro Alexandrino de Carvalho

A escolha dos materiais e a forma de os aplicar, no que respeita à qualidade e estabilidade dos mesmos, exprime a personalidade artística de um pintor, os recursos disponíveis e, por vezes, as imposições de uma encomenda, transparecendo a preocupação pela obra ou o objectivo a que se destina. Assim, se se estiver a analisar uma tribuna comemorativa ou um cenário de teatro, há que ter a noção que estas seriam obras com alguma efemeridade, apenas destinadas a um momento ou evento e, como tal, os critérios de selecção dos materiais poderiam ser a acessibilidade e o valor de mercado baixo. Por sua vez, se a pintura fosse para uma jóia, uma peça de distinção ou de aparato, o cuidado e selectividade seriam maiores, requisitos que podiam inclusivamente fazer parte das exigências dos clientes. Veja-se, a título de exemplo, a jóia pintada por Pedro Alexandrino em que este utilizou como suporte pictórico o marfim, um material nobre e pouco usual, se enquadrado no panorama geral da pintura, mas compreensível se se tiver em conta que se trata do suporte para o medalhão de uma peça de adorno, o *Retrato de D. Maria I* (Vd. Fig. 2.4). Esta pintura, que é a mais pequena de Pedro Alexandrino, com 5 cm de altura por 4,5 cm de largura, encontra-se ilustrada numa outra obra – *Retrato do pintor Pedro Alexandrino de Carvalho* – que faz parte da colecção do Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n. 355. Este quadro é uma importante fonte de informação, que ultrapassa questões técnicas, materiais ou conservativas da pintura em si, pois o artista, representado num espaço de trabalho idealizado, delineia as suas características fisionómicas e demonstra como foi a construção pictórica da jóia de D. Maria I. Um estudo feito sobre papel executado com diferentes pincéis, possuindo também um recipiente – possivelmente para o aglutinante ou diluente – e uma folha, ou paleta, onde testava as diferentes graduações cromáticas, pois por certo, uma peça tão pequena exigiu que pintasse os tons *à la prima*.



**Fig. 2.4** – Cópia da pintura *Retrato do pintor Pedro Alexandrino de Carvalho* (à esquerda), existente no Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n. 355. Pint. Óleo s/ tela, A. 115 x L. 93 cm. © MNAA, IMC/MC, José Pessoa (2003). *Retrato da Rainha D. Maria I* (à direita) pintado por Pedro Alexandrino de Carvalho, existente no Palácio Nacional de Queluz, inv. n. NQ 225A/1. Óleo s/ marfim, A. 5 x L.4,2 cm. © PNQ, IMC/MC, José Pessoa (2003).

Outro exemplo a que se pode recorrer para descrever a perícia e adaptação artística é o da pintura de tectos. Pedro Alexandrino participou na pintura de vários tectos de *quadratura* executada sobre diversos materiais, como o estuque – no tecto da capela de Nossa Senhora do Carmo da Basílica da Estrela, em Lisboa –, a madeira – no tecto do cruzeiro da igreja de Santa Quitéria de Meca, em Alenquer – ou a tela – no tecto da nave da igreja de São Paulo, em Lisboa, uma obra de gigantescas dimensões, realizada em co-autoria<sup>135</sup> (Vd. Fig. 2. 5).

<sup>135</sup> O tecto da nave da igreja de São Paulo é um trabalho da co-autoria de Jerónimo de Andrade (1715 – 1801), José Tomás Gomes (1713 – 1783), Vicente Paulo (?-?), Gaspar José Raposo (1762 – 1803) e Pedro



**Fig. 2.5** – Tecto da Igreja de São Paulo. Co-autoria de Jerónimo de Andrade (1715 – 1801), José Tomás Gomes (1713 – 1783), Vicente Paulo (?-?), Gaspar José Raposo (1762 – 1803) e Pedro Alexandrino de Carvalho. Óleo sobre tela colada à madeira.

---

Alexandrino, competindo a este último o *sfondato* central. Cf. REIS, Vítor Manuel Guerra dos – *Ob. Cit.*, vol. 1, p. 143 – 144.

A escolha da tela como material de suporte para a pintura de tectos está relacionada com as características intrínsecas do material, pois permite que seja executada no chão, tornando-se mais cómodo para os artistas, menos dispendioso e adaptável a grandes superfícies através da união de panos. É precisamente a costura dos panos que originou uma solução de especial interesse, no caso do tecto da igreja de São Paulo, pois as uniões foram feitas respeitando a largura das régua do grande painel de madeira, que é o tecto da nave. Em termos conservativos, a linha de ligação das traves de madeira pode originar vincos na pintura, linhas que neste caso foram assumidas à partida. Com as costuras, os desníveis na madeira puderam ser contornados e os eventuais vincos que viriam a ser produzidos na pintura foram evitados.

Contudo, no que diz respeito à qualidade dos vários panos, neste caso em concreto, provavelmente devido à quantidade de tecido necessário para a área total da pintura, nem todos os panos possuem a mesma densidade têxtil. Este facto sugere que não terá havido um critério lógico na escolha destes materiais e, provavelmente, houve a necessidade de adaptação aos têxteis disponíveis no mercado.

Até à industrialização, o processo de elaboração de uma pintura exigia mestria para a arte de representar, o que estava relacionado com a habilidade e agilidade do pintor – a execução. A par desta qualidade, os artistas deviam também ser dotados de um conhecimento artesanal, por vezes elaborado, que supõem a preparação, transformação e aplicação da matéria-prima de uma pintura, tarefas deixadas muitas vezes a cargo dos discípulos. Os artistas para prepararem as matérias-primas, como as tintas e os suportes, tinham que perceber o funcionamento destes, o que exigia o conhecimento da ciência dos materiais. Porém, a boa execução só ganha realce se transmitir “Bom-Gosto”<sup>136</sup>, o que está relacionado com a criatividade. São estas qualidades, sintetizadas na figura 2.6, que permitiam um artista brilhar, no panorama artístico da época.

---

<sup>136</sup> CASTRO, Machado – *Ob. cit.*, p.13.

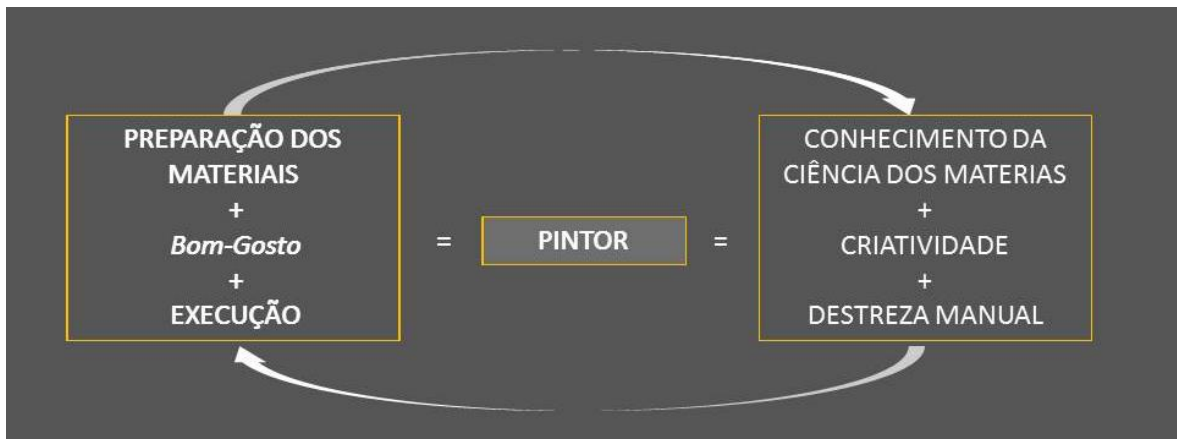


Fig. 2.6 – Esquema do que é um pintor no século XVIII.

Uma pintura de cavalete, executada no século XVIII é composta, independentemente do local para onde ia ser feita (altar, parede ou tecto), por uma sucessão de estratos, que podem variar quanto aos materiais e à sua função, tornando, por vezes, a pintura tecnicamente complexa. Por norma, esta sobreposição de estratos segue uma lógica, tal como se verifica na figura 2.7, definida nos tratados antigos de pintura de acordo com a técnica pictórica – que no caso dos objectos de estudo é a pintura a óleo.

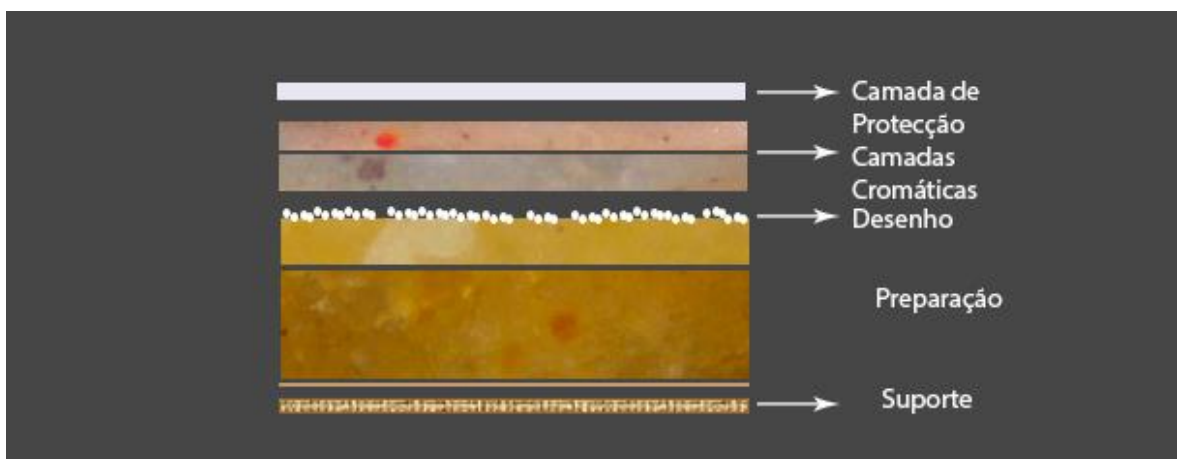


Fig. 2.7 – Esquema do sistema de trabalho de uma pintura a óleo sobre tela, no século XVIII.

O suporte para as telas de altar é exclusivamente o têxtil, que se tornou o material mais apreciado para pintura a partir do século XVII. Mesmo antes da centúria de de-

zassete, Vasari já menciona as qualidades das pinturas sobre telas que *pesan poco y son fáciles de transportar*<sup>137</sup>. Porém, a pintura de cavalete não se limita a ser feita sobre tela, tendo apenas como requisito o suporte ser móvel, havendo pinturas sobre outros suportes orgânicos – como a madeira e o cartão – mas também inorgânicos – o metal e a pedra. Para se atingir o grande formato das pinturas de altar, quase sempre, é necessária a união dos panos, o que constitui o processo da construção do suporte.

Após esta fase, segue-se a preparação do suporte; que se destina a receber a pintura propriamente dita e que tem por objectivo eliminar as irregularidades do substrato, aumentar a capacidade de adesão das camadas pictóricas, criar um fundo adequado aos efeitos pictóricos que o artista pretendia<sup>138</sup> e reduzir o atrito criado pela movimentação do suporte sobre a camada cromática<sup>139</sup>.

A camada de preparação e as camadas cromáticas correspondem materialmente a sólidos pulverizados (pigmento ou carga inerte) aglutinados num líquido – numa dispersão – que após secar dá coesão as partículas sólidas. No século XVIII já estava amplamente difundida e enraizada a técnica de pintura a óleo, cujo ligante, da camada de preparação e cromática, é um óleo secativo, que permite a formação de um filme sólido após o tempo de secagem, que pode ser de dias<sup>140</sup>.

Assumindo-se que a preparação são as camadas intermédia entre o suporte e a pintura, esta compreende um conjunto de práticas que podem incluir o emprego de várias camadas de diferente natureza e função. Normalmente estas operações incluem a aplicação de uma ou várias camadas de adesivo proteico para impregnação do têxtil após o seu estiramento na grade<sup>141</sup> (camada isolante ou *encolage*), seguidas de massas que formam o fundo para a pintura (que se designa normalmente de preparação) e em alguns

<sup>137</sup> VASARI, Giorgio (1568) – *Las vidas: de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestro tiempos*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 78.

<sup>138</sup> HOUT, N. Van – Meaning and Development of the Ground Layer in Seventeenth Century Painting. In HERMENS, Erma – *Looking Through Painting*. Baarn – London: De Prom-Archetype, 1998, pp. 199 – 225.

<sup>139</sup> CALVO, Ana – *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Serbal, 2003, p. 98.

<sup>140</sup> CABRAL, João M. Peixote – Exame científico de pinturas de cavalete. *Revista de Cultura Científica*. Lisboa: [s.n.]. 16 (1995), p. 65.

<sup>141</sup> NUNES, Filipe (1615) – *A Arte de Pintar. Symetria e Prespectiva*. Porto, Editorial Paisagem, 1982, p. 102.

casos sobre estas ainda podia haver mais uma camada com uma tonalidade diferente, geralmente fina, designada de impressão ou *imprimitura*.

Nos países da bacia mediterrânea, desde o século XVI até ao século XVIII, era frequente o uso de preparações coloridas – vermelhas, castanhas, amarelas acastanhadas, verdes, entre outras<sup>142</sup>, que passaram a ser brancas no século seguinte<sup>143</sup>. Por vezes, podia haver várias mãos consecutivas de preparações coloridas.

Na baliza cronológica da vida de Pedro Alexandrino, as preparações são essencialmente dispersões oleosas, ou seja, usam-se massas compostas por pigmentos secativos com poder de cobertura (os mais recorrentes são o brancos de chumbo, os ocre e o negro), cargas (sulfato de cálcio ou carbonato de cálcio) e um aglutinante oleoso (normalmente de linho ou de nozes)<sup>144</sup>. Segundo M<sup>a</sup> José González López, que fez um levantamento documental nos tratados e tratadista de pintura<sup>145</sup>, a aplicação deste tipo de preparações devia seguir um protocolo apertado:

*...en general se recomienda el uso de pigmentos de acción secante, limitar la cantidad del aglutinante en su composición, extender con espátula en capa delgada y, no usar el soporte preparado de esta forma hasta su completo secado...*<sup>146</sup>.

<sup>142</sup> CABRAL, João M. Peixote – *Ob. cit.*, p. 63.

<sup>143</sup> GOMÉZ, M<sup>a</sup> Luisa – *La Restauración: examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 27. CABRAL, João M. Peixote – *Ob. cit.*, p. 63.

<sup>144</sup> GONZÁLEZ LÓPEZ, M<sup>a</sup> José – *La naturaleza de la capa de preparación según la visión de algunos de los principales tratadistas de la historia de la pintura. PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Andalucía: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. nº 19 (ano 5, 1997), pp. 51 – 57.

<sup>145</sup> M<sup>a</sup> José González López analisou as seguintes obras: ARMENINI, G. B. – *De veri precetti della pittura* (1587). Torino: Giulio Einaudi Editore, 1988. CENNINI, Cenino – *Tratado de la pintura* (século XV). Barcelona: Sucesor de E. Meseguer, 1979. CENNINI, Cenino – *Il libro della Pittura*. Milano: Longanesi & C., 1975. DA VINCI, L. – *Tratado de Pintura* (1792). Madrid: Editora Nacional, 1976. FELIBIEN, A. – *Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts, avec un Dictionnaire des termes propres* (1676 – 1690). Paris: A Paris: Chez la veuve & Jean Baptiste Coignard fils, 1969. DE MAYERNE, T. – *Pictoria Scultoria & quae subalternarum artium* (1620). Lyon: Audin, 1620. PACHECO, F. – *Arte de la Pintura* (1649). Barcelona: Leda, 1982. PALOMINO, A. – *El museo pictórico y escala óptica* (1715-1724). Madrid: Aguilar, 1988. THEOPHILUS – *On various arts* (c. 1125). New York: Dover Publications, 1979.

<sup>146</sup> GONZÁLEZ LÓPEZ, M<sup>a</sup> José – *Ob. cit.*, pp. 51 – 57.

As camadas cromáticas são aquelas que se encontram acima da preparação e que correspondem às representações artísticas, o que era conseguido pelo manuseamento e aplicação de tintas. Mediante a técnica e os efeitos desejados estas podem ter entre uma a várias camadas sobrepostas. Os pigmentos disponíveis no século XVIII para a produção de tintas correspondem, em grande parte, aos existentes desde a Antiguidade, a que se adicionaram algumas descobertas (Vd. Tabela 2.2). A escolha dos pigmentos pelos artistas vai depender não só das possibilidades de escolha do período, mas sobretudo do valor de mercado e da acessibilidade ou escassez da matéria-prima. A natureza dos pigmentos é inorgânica, resultando da moagem de materiais insolúveis como são os minerais. Porém as cores também podem ser de origem orgânica, fazendo-se uso de corantes, que são solúveis e originam tintas transparentes. Os corantes também podem ser utilizados como lacas, denominação que se dá quando este é fixado às partículas de um pigmento branco (por exemplo o carbonato de cálcio), que nesse caso é utilizado como carga<sup>147</sup>.

Sobre a camada cromática era recorrente a aplicação de uma fina película colorida transparente, para matizar áreas, conseguida pela maior quantidade de aglutinante e menor quantidade de pigmento – designada de velatura<sup>148</sup>.

---

<sup>147</sup> CRUZ, António João – Os pigmentos naturais utilizados em pintura. In DIAS, Alexandra Soveral; CANDEIAS, António Estêvão (org.) – *Pigmentos e Corantes Naturais. Entre as artes e as ciências*. Évora: Universidade de Évora, 2007, pp. 5-23.

<sup>148</sup> CALVO, Ana – *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Serbal, 2003, p. 229. CABRAL, João M. Peixote – *Ob. cit.*, p. 67.

**Tabela 2.2:** Resumo dos pigmentos disponíveis na época de Alexandrino (continuação 1)<sup>149</sup>

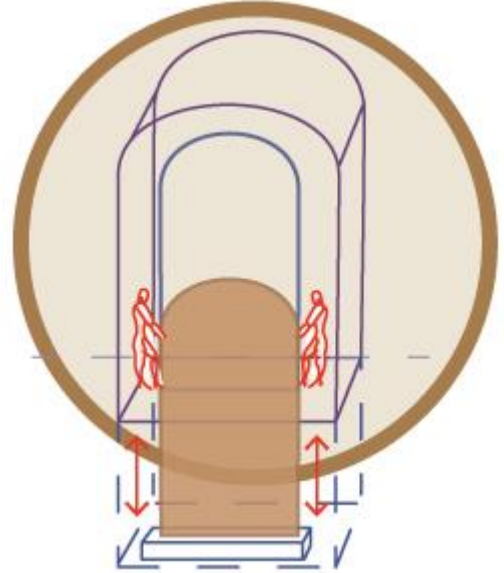
	Pigmento	Composição	Período de utilização	
			Desde	Até
Branco	Barita	BaSO <sub>4</sub>	Tempos antigos	Actualidade
	Carbonato de Cálcio (cré)	CaCO <sub>3</sub>	Tempos antigos	Actualidade
	Sulfato de cálcio (gesso)	CaSO <sub>4</sub> ·2H <sub>2</sub> O	Tempos antigos	Actualidade
	Branco de chumbo	2PbCO <sub>3</sub> ·Pb(OH) <sub>2</sub>	Tempos antigos	Actualidade
Vermelhos e alaranjados	Vermelho de chumbo	Pb <sub>3</sub> O <sub>4</sub>	Tempos antigos	Séc. XIX
	Vermelho ocre	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	Tempos antigos	Actualidade
	Úmbria queimada	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub> + MnO <sub>2</sub> + argila	Séc. XVII	Actualidade
	Vermelhão	HgS	Tempos antigos	Actualidade
	Realgar	As <sub>2</sub> S <sub>2</sub>	Tempos antigos	Séc. XIX
	Sangue de dragão	Resina orgânica	Tempos antigos	Séc. XIX
	Garança	Corante natural	Tempos antigos	Actualidade
	Carmim (Cochonilha)	Corante natural	Séc. XVI	Actualidade
Carmim (Brasil)	Corante natural	Séc. XVI	Actualidade	

<sup>149</sup> A tabela 2.2 foi feita com base no “Quadro 1 – Alguns Pigmentos Importantes”. In CABRAL, João M. Peixoto – *Ob. cit.*, p. 66. A informação sintetizada por João Peixoto Cabral foi confrontada com outras fontes bibliográficas. Cf. PEDROLA, Antoni – *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Ariel, 2006. BRUQUETAS GALÁN, Rocío – *Ob. cit.* EASTAUGHT, Nicholas; [et al.] – *Pigment Compendium: A dictionary of Historical Pigments*. Burlington: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2004. HARLEY, R. D. – *Artists' pigments: c. 1600-1835*. London: Archetype Publications, 2001. CRUZ, António João – Os pigmentos naturais utilizados em pintura. In DIAS, Alexandra Soveral; CANDEIAS, António Estêvão (org.) – *Pigmentos e Corantes Naturais. Entre as artes e as ciências*. Évora: Universidade de Évora, 2007, pp. 5 – 23. CRUZ, António João – Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes. *Conservar Património*. Lisboa: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP). 6 (2007), pp. 39 - 51. NUNES, Filipe (1615) – *A Arte de Pintar. Symetria e Prespectiva*. Porto, Editorial Paisagem, 1982. António João Cruz – Os materiais usados em pintura em Portugal no início do século XVIII, segundo Rafael Bluteau. *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa. 7-8 (2009), pp. 385 – 405.

**Tabela 2.2:** Resumo dos pigmentos disponíveis na época de Alexandrino (continuação 2)

	Pigmento	Composição	Período de utilização	
			Desde	Até
Amarelos	Ocre	$\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot n\text{H}_2\text{O}$	Tempos antigos	Actualidade
	Auripigmento	$\text{As}_2\text{S}_3$	Tempos antigos	Séc. XIX
	Massicote	$\text{PbO}$	Tempos antigos	Actualidade
	Amarelo de Nápoles	$\text{Pb}_3(\text{SbO}_4)_2$	Séc. XVII	Actualidade
	Camboja	Resina orgânica	1640	Actualidade
	Amarelo da Índia	sal de Ca e Mg do ác. euxântico	1620	Actualidade
	Pó de ouro	$\text{Au}$	Tempos antigos	Actualidade
	Amarelo de chumbo e de estanho	$\text{Pb}_2\text{SnO}_4$ ou $\text{PbSnO}_3$	Tempos antigos	Séc. XVIII
Verdes	Terra verde	hidrosilicato de Fe, Mg, Al, K	Tempos antigos	Actualidade
	Malaquite	$\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$	Tempos antigos	Séc. XVIII
	Verdigris	$\text{Cu}(\text{CH}_3\text{COO})_2 \cdot 2\text{Cu}(\text{OH})_2$	Tempos antigos	Séc. XIX
	Verde de cobalto	$\text{CoO} \cdot n\text{ZnO}$	1780	1919
Azuis	Ultramarino natural	$(\text{Na}, \text{Ca})_8[(\text{SO}_4, \text{S}, \text{Cl})_2   (\text{AlSiO}_4)_{61}]$	Séc. XI	Séc. XIX
	Azurite	$2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$	Tempos antigos	Séc. XIX
	Esmalte	silicato de K, Co, Al	1584	Séc. XIX
	Azul da Prússia	$\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$	1704	Actualidade
	Indigo	Corante natural	Tempos antigos	Actualidade
Castanhos	Úmbria	Óxido de Fe, Mn, Al	Séc. XVII	Actualidade
	Ocre castanho	$\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{MnO}_2 \cdot n\text{H}_2\text{O} +$ argila	Tempos antigos	Actualidade
	Castanho de Van Dyck	Terra betuminosa + Fe, Mn	Séc. XVI	Actualidade
	Betume	Betume	Séc. XVII	Actualidade
Negros	Negro de osso	$\text{C} + \text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$	Tempos antigos	Actualidade
	Negro de fumo	$\text{C}$	Tempos antigos	Actualidade
	Negro-carvão	$\text{C}$	Tempos antigos	Actualidade
	Grafite	$\text{C}$	Tempos antigos	Actualidade

# Capítulo 3





---

## CAPÍTULO 3 – AS TELAS DE ALTAR

### Introdução

As telas de altar são pinturas com cenas ou figuração religiosa, em que se utilizou um suporte têxtil. Estas obras, como o seu nome indica, estão integradas no retábulo, posicionadas no corpo central, acima da mesa do altar, sendo por norma de grandes dimensões. Fazendo parte de um todo – o altar –, não são apenas da autoria do pintor, pois a fixação e mecanização poderia ficar a cargo dos responsáveis pela execução do retábulo.

Foram introduzidas no início do século XVII, com as alterações dos retábulos protobarrocos, substituindo a tela os painéis em madeira<sup>1</sup>. Nos finais da centúria, com o retábulo barroco, em que o camarim ocupa todo o tramo central, multiplicaram-se, fenómeno que se prolongou até ao início do século XIX com as estruturas neoclássicas. Essa datação coincide com a época de domínio dos retábulos nas igrejas portuguesas.

Resultantes da evolução histórico-litúrgica e artística do altar, estas pinturas podem ser integradas em duas categorias definidas tendo em conta a forma de integração no altar – telas de altar amovíveis e telas de altar fixas.

As telas de altar amovíveis são aquelas que eram removidas, ocasionalmente, do nicho central do retábulo, para permitir a visualização do que estava no interior camarim.

---

<sup>1</sup> Os painéis em madeira pintados a ornar os retábulos estão intrinsecamente relacionados com a origem destes. Como se verá mais à frente, os retábulos terão aparecido por volta do século X (de forma móvel). No entanto, é no decorrer do século XIV, quando os retábulos se tornam fixos e ganham altura, que a madeira se torna o suporte de maior notoriedade para ilustrar um grande número de representações, divididas por molduras. Os painéis em madeira pintado tiveram larga aceitação em Espanha até ao século XVI e em Portugal até ao século XVII. Vd. VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *La conservación y restauración de pintura de caballete: pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos, 2007. CALVO, Ana, SANTOS, Sonia; SAN ANDRÉS, Margarita; SOUSA, Maria João; CRUZ, António João – Del Mediterráneo al Atlántico: algunas consideraciones sobre las preparaciones de la pintura sobre tabla en la Península Ibérica. In SERRÃO, Vítor; ANTUNES, Vanessa; SERUYA, Ana Isabel (coord.) – *As preparações na pintura portuguesa séculos XV e XVI: actas do Colóquio Internacional*. Lisboa: Faculdade de Letras, 2013, pp. 95 – 106.

Diante do altar, o fiel era envolvido numa aura de comoção quando vislumbrava a descoberta do trono, habitualmente tapado pela tela pintada. O seu uso ocorreu com as alterações que o altar sofreu após Concílio de Trento (1545-63), particularmente com a criação do altar Eucarístico. Assim, a modificação, que tem maior interesse para o estudo desta categoria consiste na introdução do trono eucarístico no interior do camarim, o que está relacionado com o fervor do culto do Santíssimo Sacramento e a teatralização do espaço sacro<sup>2</sup>.

Enquanto pinturas amovíveis, as telas de altar podem também ser designadas, de “panos pintados” em Portugal, “telas de correr” na Argentina, “pinturas retrácteis” no Brasil, ou *bocaporte* em Espanha.

O facto de as pinturas fazerem parte do retábulo, sendo localizadas no interior deste, distingue-as dos telões quaresmais ou dos Monumentos Penitências da Quinta-feira Santa. Estas, também executadas sobre tela e retrácteis, cobrem ocasionalmente o altar, mas estão diante dele e não incorporadas na sua estrutura.

Apesar da peculiaridade imposta pela mutabilidade da ocultação e exposição temporária das pinturas, esta tipologia, definida em função do lugar de exposição, não se limita às telas amovíveis mas também às fixas. O maior número de telas de altar é, inclusive, de exposição permanente. Isto é, estão fixas continuamente no nicho central do altar, seja ele, secundário ou principal.

---

<sup>2</sup> OROZCO DIÁZ, Emilio – *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Editorial Planeta, 1969.

### 3.1 – O altar e as “telas de altar”: evolução, função e significados

O altar é, em termos gerais, o lugar onde se oferecem sacrifícios a uma divindade, onde é possível estabelecer o diálogo entre o homem e os deuses, o que o torna sagrado em todas as doutrinas. No culto católico, a mesa do cenáculo, na qual Cristo partilhou com os Apóstolos a última refeição, é o primeiro dos altares, tornando-se a partir deste princípio, o local onde se celebra o sacrifício Pascal.

A evolução do altar, do ponto de vista formal, material ou espacial, está intimamente relacionada com a adaptação a diferentes programas iconográficos e litúrgicos, assim como, à linguagem artística de cada época (embora a linguagem artística seja directamente influenciada pelas mudanças nos programas litúrgicos e vice-versa). Assim, ao longo do tempo, tem-se assistido ao surgimento diferentes tipologias, categorizadas pelos historiadores, em função da morfologia <sup>3</sup>, do uso <sup>4</sup> ou da posição no interior do templo <sup>5</sup>, com distintas soluções construtivas e decorativas.

Durante os três primeiros séculos – na época paleocristã – a Eucaristia era celebrada em dois locais: em casas particulares, provavelmente após uma refeição, utilizando-se a vulgar mesa de madeira móvel <sup>6</sup>, como dita o episódio da última ceia de Cristo,

---

<sup>3</sup> A organização e projecção das partes que compõem a estrutura retabular, a decoração e os materiais utilizados, foram variando em função da linguagem estética que dominava em cada época artística, do cliente e, por vezes, da região.

<sup>4</sup> Há quatro tipos de usos e funções do retábulo em Portugal, segundo a estruturação definida por Francisco Lameiras, que são: os retábulos eucarísticos, os retábulos relicários, os retábulos devocionais a imagens de Cristo, da Virgem e de Santos e os retábulos narrativos e didácticos. Vd. LAMEIRA, Francisco – *O retábulo da Companhia de Jesus em Portugal: 1619 – 1759*. Faro: Universidade do Algarve. Departamento de História, Arqueologia e Património. Centro de Estudos de Património, 2006, pp. 13 – 20. LAMEIRA, Francisco; SERRÃO, Vítor – O retábulo em Portugal: o Barroco Final (1713 – 1746). *Promontoria: Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve*. Faro: Universidade do Algarve. Nº3 (2005), pp. 287 – 315.

<sup>5</sup> Há, genericamente, dois tipos de retábulos quanto à sua posição no espaço religioso: os retábulos principais, também designados por retábulo-mor que, como o seu nome indica, se situam na cabeceira da igreja; e os secundários ou laterais e colaterais que se encontram nas naves, deambulatórios e paredes adjacentes à capela-mor.

<sup>6</sup> FERREIRA, J. da Costa – Altar cristão. 1. História. In CHORÃO, João Bigotte, dir. - *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura: edição século XXI*. Lisboa e São Paulo: Verbo, 1998, vol. 2, pp. 229, 230.

narrado na Bíblia e a informação que se tem sobre o mobiliário das casas deste período <sup>7</sup>; e em catacumbas, onde presumivelmente se utilizaram as sepulturas dos confessores de fé, os arcossólios <sup>8</sup>. Em 313, com o Édito de Milão, o Imperador Constantino concedeu paz aos seguidores de Cristo, tolerando o culto cristão, que era proibido até à data. Com esta alteração legislativa, passou a haver uma maior liberdade religiosa, sendo assim permitida a construção de basílicas, edifícios onde o altar é geralmente de pedra, estando fixo, preferencialmente, sobre relíquias de mártires, costume que provém do culto, em crescimento, dos sacrificados em nome da fé. Quando não era possível ter acesso aos corpos dos mártires, procurava-se integrar nos altares vestígios que tivessem estado em contacto com os corpos. Para além da mesa, desde os primeiros tempos também foram incorporados, nos espaços de celebração eucarística, elementos imagéticos para fomentar a oração e a ligação com o divino. São exemplos destes elementos os frescos, os mosaicos, as tapeçarias, os vitrais e a pintura sobre madeira ou tecido <sup>9</sup>.

Entre os séculos IV e IX, o altar tinha pequenas dimensões, com cerca de um metro de lado, podendo assumir três variantes formais: a mesa com as relíquias sob uma base da pedra que era introduzida no tampo – a “pedra de ara” ou de “confissão”<sup>10</sup>; o cofre ou o cubo oco, dentro do qual se introduziam as relíquias que podiam ser vistas através de uma fenestra ou abertura (*fenestella confessionais*)<sup>11</sup>; ou um cubo maciço colocado em cima do túmulo de um mártir <sup>12</sup>.

<sup>7</sup> ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europeo-Americana. Bilbao, Madrid, Barcelona: Espasa – Calpe, [s.d.], vol. 2, p. 958.

<sup>8</sup> BELTRÁN MARTÍNEZ, A. – Altar. I. Arqueologia. In GRAN Enciclopedia Rialp. Madrid: Rialp, 1975, vol. 1, pp. 745 – 747.

<sup>9</sup> SALTEIRO, Ilídio Óscar Pereira de Sousa – *Do retábulo, ainda aos modos de o fazer e pensar*. Lisboa: [s.n.], 2005. Tese de doutoramento em Belas-Artes Pintura, apresentada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005, p. 19.

<sup>10</sup> Em 517, no concílio de Epaona, decretou-se que no centro do altar devia ser introduzida a chamada pedra da confissão com relíquias.

<sup>11</sup> FERREIRA, J. da Costa – Altar cristão. 1. História. In CHORÃO, João Bigotte, dir. - *Ob. cit.*, vol.2, p. 230. PLAZAOLA, Juan – Liturgia. Originalidad del altar cristiano. In GRAN Enciclopedia Rialp. Madrid: Rialp, 1975, vol. 1, pp. 750 – 752.

<sup>12</sup> LEMOS, Maximiano de, (dir.) – *Encyclopedia Portuguesa Ilustrada: Dicionário Universal*. Porto: Lemos & Co, 1990, vol. 1, p. 226.

No século IX, introduz-se um novo elemento, o relicário, para a exposição das partículas dos mártires, muitas vezes suspenso entre o altar e a parede do fundo da absíde. Quando as igrejas não possuíam vestígios sagrados para serem exibidos em relicários, estes eram substituídos por quadros, pintados ou esculpidos, com alusão à vida de Cristo ou dos Santos<sup>13</sup>. É esta solução que está na origem da criação do retábulo, que é uma fórmula que resultou do percurso evolutivo do altar, não se conhecendo exemplares anteriores ao século X (Vd. Fig. 3.1). Até ao século XIII, os retábulos eram sobretudo móveis<sup>14</sup>, mas progressivamente foram substituídos por estruturas fixas que ocupam as paredes e que se tornaram comuns entre os séculos XIV e XV<sup>15</sup> (Vd. Fig. 3.1). Nos séculos XVI e XVII, os retábulos tornam-se os promotores do espaço religiosos<sup>16</sup> com a função de catequizar, com um discurso transmitido através da talha, da escultura e da pintura (Vd. Fig. 3.1).

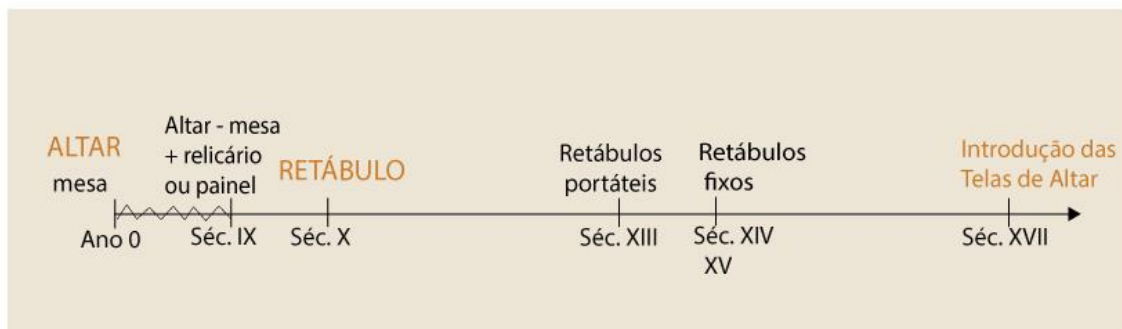


Fig. 3. 1 – Evolução formal do altar cristão, até à introdução das telas pintadas amovíveis.

O altar enquanto retábulo não se confina à mesa, mas a todo o conjunto que a enquadra, uma estrutura de fachada, e que, acaba por ter projecção espacial, albergando imagens pintadas ou esculpidas por trás e acima.

No que diz respeito à exposição do Santíssimo Sacramento – a prática de culto que vem justificar, em parte, o aparecimento de telas de altar retrácteis – ao longo da

<sup>13</sup> FERREIRA, J. da Costa – *Ob. cit.*, vol. 2, pp. 229 -231.

<sup>14</sup> *ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Bilbao, Madrid, Barcelona: Espasa – Calpe, 1923, vol. 50, p. 1368.

<sup>15</sup> LEMOS, Maximiano de, (dir.) – *Ob. cit.*, vol. 9, p. 359.

<sup>16</sup> SALTEIRO, Ilídio Óscar Pereira de Sousa – *Ob. cit.*, p. 19.

história, a localização e forma de o fazer foi sendo diversificada. Até ao século VIII, era costume guardar a Sagrada Reserva em casas particulares, o que não eliminava a possibilidade de ficar nas igrejas, onde não havia uma norma para a sua conservação: podia estar nas sacristias, no altar, em tabernáculos murais, ou suspensa sobre o altar, ao lado das relíquias dos santos, numa pomba ou torre<sup>17</sup>. No século IX, o princípio passa a ser reservar a Eucaristia unicamente dentro da igreja e, no século XVI, os sacrários, concebidos para guardar e proteger a eucaristia, eram posicionados de forma fixa no centro dos altares, o que está relacionado com o modo de entender a Eucaristia<sup>18</sup>. Discutia-se a presença real do Filho de Deus nas espécies sagradas e, com doutrina do Concílio de Trento, foi valorizado o seu culto. Era obrigação dos fiéis prestar adoração a Cristo<sup>19</sup>, contemplado na hóstia<sup>20</sup>, o que era conseguida através de algumas práticas, como as procissões eucarísticas (a festa do Corpo de Deus<sup>21</sup>) e a exposição do Santíssimo Sacramento no interior da igreja. Exigiu-se, ainda, que o local onde se guardavam as espécies sagradas deveria ser fechado à chave e num espaço nobre do altar, evitando o perigo de profanação<sup>22</sup>.

De acordo com os modelos explorados pela Companhia de Jesus, a adoração do Santíssimo Sacramento ocorreu, a partir do século XVII, no cimo do trono eucarístico, particularmente nos três dias que antecedem a quarta-feira de cinzas – em *praxis* como os *lausperenes*, a oração das quarenta horas<sup>23</sup> ou a missa diante do Santíssimo exposto<sup>24</sup>

<sup>17</sup> MARTIMORT, A. G. – *A Igreja em oração: introdução à liturgia*. Mosteiro de Singeverga : Ora et Labora, 1965, pp. 520 - 525.

<sup>18</sup> A Eucaristia é o principal sacramento cristão. Representa a entrega de Cristo na cruz para a redenção da Humanidade. Momento que se torna presente na Comunhão do pão e do vinho que decorre durante a missa. A Eucaristia é assim a memória do sacrifício Pascal.

<sup>19</sup> Concílio de Trento, DENZ 1643 e 1656.

<sup>20</sup> MARTIMORT, A. G. - *Ob. cit.*, pp. 532, 533.

<sup>21</sup> CASCALHEIRA, Joana – A arte do espectáculo, o espectáculo da arte. A talha na dramatização do quotidiano. In OLIVEIRA, Aurélio [et al.] (coord.) - *O Barroco em Portugal e no Brasil*. Maia: ISMAI, CEDTUR, 2012, pp. 263 – 271. ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia – *Arte, fiesta e iconografía en tornam a la Eucaristía: Juan de Arfe y su obra: la custodia monumental de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento, 2010.

<sup>22</sup> MARTIMORT, A. G. - *Ob. cit.*, p. 524.

<sup>23</sup> Cronologicamente a oração das quarenta horas é uma devoção que antecede a exposição da eucaristia nos tronos de carácter móvel. Este rito surge do propósito de se permanecer em oração durante o tempo que Cristo esteve no sepulcro. Segundo a documentação de que se tem conhecimento, a cerimónia mais antiga da oração das quarenta horas ocorreu, em 1527, em Milão, na igreja do Santo Sepulcro. Esta actuação foi difundida, introduzindo-se em Portugal, no domingo anterior ao Entrudo de 1608, pelos Carmelitas e no ano seguinte foi também realizada pelos Jesuítas. O *Lausperene* teve início em Portugal em 1681, atra-

– e nos restantes Jubileus<sup>25</sup> – como a comunhão geral, que se realizava no quarto domingo de cada mês – momentos em que o trono estava a descoberto<sup>26</sup>.

No decorrer do século XVII, os retábulos eucarísticos difundiram-se e eram, por norma, situados no altar-principal ou, no caso das igrejas já construídas, cujo altar-mor já tinha outra dedicação, numa capela lateral, como é exemplo o do Santuário da Nossa Senhora da Lapa, em Lamego<sup>27</sup>, que data de c. 1732.

Em Portugal, o retábulo assume maior destaque nos séculos XVII e XVIII através do labor da talha<sup>28</sup> revestida de folha de ouro, o que lhe confere um aspecto de riqueza, ao mesmo tempo que, permite criar estruturas mais leves e menos dispendiosas do que os modelos em pedra do barroco italiano<sup>29</sup>.

A estrutura arquitectónica do retábulo passa a servir de base há imaginária localizada e há pintura de grandes dimensões, subordinadas ao conjunto da talha. O Santíssimo Sacramento é colocado num ostensório, para veneração e exposição, em cima de um trono ou escadório<sup>30</sup> inserido no camarim, sendo ocultado por telas pintadas que cobri-

vés do arcebispado-cardeal de Lisboa, D. Luís de Sousa. Cf. MARTINS, Fausto Sanches – O trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo, *In CONGRESSO INTERNACIONAL DO BARROCO: actas, 1, Porto, 1991*. Porto: Reitoria da Universidade do Porto, Governo Civil do Porto, 1991, vol.2, p. 23 – 30.

<sup>24</sup> A missa diante do Santíssimo exposto é uma prática que surgiu no final do século XIV. Era recorrente ser celebrada em muitas igrejas, na quinta-feira de cada semana, diante da Eucaristia exposta no altar. Vd. MARTIMORT, A. G. – *Ob. cit.*, p. 535.

<sup>25</sup> “Os Jubileus surgem como um importante instrumento de liturgia cristã. Com origem em Roma começaram a ser introduzidos no nosso país pela Companhia de Jesus nas primeiras duas décadas do século XVII (o das quarenta horas em 1609 e o da comunhão geral em 1617)”. Vd. LAMEIRA, Francisco – *O retábulo da Companhia de Jesus em Portugal: 1619 – 1759*. Faro: Universidade do Algarve. Departamento de História, Arqueologia e Património. Centro de Estudos de Património, 2006, p. 14.

<sup>26</sup> MARTINS, Fausto Sanches – *Ob. cit.*, p. 30.

<sup>27</sup> LAMEIRA, Francisco – *O retábulo da Companhia de Jesus em Portugal: 1619 – 1759*. Faro: Universidade do Algarve. Departamento de História, Arqueologia e Património. Centro de Estudos de Património, [D.L. 2006], p. 15.

<sup>28</sup> SALTEIRO, Ilídio – Retábulo. *In PEREIRA, José Fernandes, (dir.); PEREIRA, Paulo, (coord.) – Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989, p. 405.

<sup>29</sup> PEREIRA, Paulo – *2000 Anos de arte em Portugal*. Lisboa: Temas e Debates, 1999, p. 264.

<sup>30</sup> “Expositório de grandes dimensões e complexa estrutura arquitectónica. Em Portugal, a partir da Reforma Católica, desenvolveu-se uma estrutura em degraus, onde se inseria uma profusa decoração de flores e castiçais, no cimo do qual se elevava uma armação em forma de baldaquino, com um resplendor raiado no painel do fundo, a enquadrar o ostensório, durante a exposição do Santíssimo Sacramento; esta estrutura podia ocupar todo o vão atrás do altar”. Vd. ROCCA, Sandra Vasco, (dir.); GUEDES, Natália Correia Guedes, (coord.) – *Ob. cit.*, p. 51.

am a face da tribuna, em determinadas épocas litúrgicas, surgindo como aparição quando a Reserva Eucarística era descoberta.

Por vezes, em vez do ostensório, é colocado no cimo do trono um sacrário (Vd. Fig. 3.2 - a), ou uma escultura (Vd. Fig. 3.2 - b), escolhida segundo o calendário litúrgico ou a devoção do altar.



**Fig. 3. 2** – Altar-mor da Igreja de São Nicolau, no Porto, com o sacrário no cimo do escadório (a) e altar-mor da Igreja de São João Novo, no Porto, com a escultura de um Calvário no cimo do escadório (b).

Em suma, o “templo-retábulo”<sup>31</sup> do Maneirismo dá lugar ao retábulo-palco do Barroco, utilizando-se alguns recursos cénicos como: o vão central com profundidade e pé direito alto, que é o camarim; o posicionamento do retábulo principal na cabeceira, o que não é novo mas constitui um analogismo ao cenário de teatro em relação à plateia; e as telas pintadas, funcionando como cortinas de cena, que descobrem o centro do espaço sacro, que é a Eucaristia (Vd. Fig. 3.3).

<sup>31</sup> SALTEIRO, Ilídio – *Ob. cit.*, pp. 405- 408.



**Fig. 3.3** – Altar-mor da igreja de Santa Clara, no Porto, sem (a) e com (b) a tela pintada que cobre o trono eucarístico.

É em torno destas pinturas, de grande dimensão, inseridas em retábulos monumentais, que passam a estar dispostas as restantes telas de altar da igreja – numa “narrativa linear”, desde o final do século XVII ou em “programas decorativos” na segunda metade do século XVIII<sup>32</sup> – combinadas com os outros elementos, numa fusão entre talha, pintura, escultura, azulejo e estuques.

A zona central do retábulo – o camarim – torna-se o local nobre em que se centra o culto eucarístico, o foco perceptivo e espiritual dos fiéis e em torno do qual se desenvolve toda a dinâmica estrutural do retábulo. As telas de altar, expostas na abertura do camarim, são assim como janelas que se abrem ao observador, visando uma comunicação fácil e destacada (pelo tamanho e disposição central dentro da igreja) com aquilo que é o sagrado, ilustrando através da imagem a Palavra, oralmente transmitida pelo pa-

<sup>32</sup> 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 de Montréal 2009, vol. 1, pp. 11-13.

dre e escrita na Bíblia. Esta utilização da imagem pintada para atrair, com uma função narrativa e catequética já ocorria anteriormente, mas não desta forma.

No período maneirista, e mesmo na época anterior, cada altar desenvolvia uma sequência pictórica, como diapositivos, o que exigia alguma proximidade para se compreender bem todas as cenas e o seu encadeamento, ao passo que, no barroco, com os retábulos à romana, a pintura ganha dimensão e “expressividade comunicativa”<sup>33</sup>. Em vez de um só retábulo narrar toda a história, os acontecimentos são desenvolvidos pelos diversos altares, constituindo-se um ciclo narrativo ou iconográfico, o que pressupõem que a leitura de cada pintura seja feita, não olhando apenas para um altar mas, na sequência do conjunto decorativo presente no espaço por onde se desenvolvem os altares<sup>34</sup>.

Na época pombalina as estruturas retabulares, quase que se reduzem a uma moldura<sup>35</sup>. Os retábulos-moldura são uma influência da tendência italiana do barroco tardio, que subsistiu ao reinado de D. João V, limitando-se a talha à cercadura que enquadra as pinturas de grande dimensão. São disso exemplo os altares da capela da Nossa Senhora da Conceição do Palácio de Queluz, ou os altares da nave da igreja dos Mártires em Lisboa, em que há telas de Pedro Alexandrino de Carvalho (Vd. Fig. 3.4). A diminuição do espaço entalhado, em torno da pintura, vai evidenciar a tela pintada e acentua a desproporção em relação à mesa, com a qual pode já não possui uma relação estrutural. Segundo Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, a outra tendência artística que se pode presenciar nos retábulos deste período, em Lisboa, é o estilo regência, que provém da influência francesa, onde se emprega um reportório ornamental composto por anjos, pelos temas florais, arabescos planos, “palmetas, as formas curvilíneas com “folhas em gomos”, rocalhas incipientes e as típicas *espagnolettes*”<sup>36</sup>. O modelo francês é encaixado pela

<sup>33</sup> OROZCO DIÁZ, Emílio – *Ob. cit.*, p. 125.

<sup>34</sup> SOBRAL, Luís Moura – *Pintura portuguesa do século XVII: histórias, lendas, narrativas*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2004, p.22.

<sup>35</sup> OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de – *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 124 – 133. SMITH, Robert – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros horizonte, 1962, p. 132.

<sup>36</sup> OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de – *Ob. cit.*, pp. 124 – 133.

circulação de gravuras ornamentais e pela circulação de pintores e gravadores<sup>37</sup>. Estas duas influências, o barroco tardio italiano e o regência francês, confluem para a formação de uma tipologia de igrejas denominada de “estilo pombalino”<sup>38</sup>.



**Fig. 3.4** – Exemplo de um dos altares da nave da igreja dos Mártires, com a pintura *Aparição da Virgem e do Menino a Santo António de Pádua*, c. 1785, de Pedro Alexandrino de Carvalho.

<sup>37</sup> Em Portugal, a partir da terceira década do século XVIII, tiveram actividade artistas como Pierre-Antoine Quillard (1701 – 1733), Guillaume-François-Laurent Debrie (activo em Portugal de 1728 a 1755), Jean-Baptiste-Michele Le Boutex (activo até cerca de 1755), François Harrewijn (1700 – 1764), Pierre Rochefort (activo até cerca de 1740) e Antoine Mengin (1690 – 1772). Vd. OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de – *Ob. cit.*, pp. 141 - 142.

<sup>38</sup> IDEM, *Ibidem*, pp. 107 – 163.

### 3.2 – Antecedentes históricos e técnicos das telas de altar retrácteis

Durante a quaresma, foi norma em Portugal, após o Concílio de Trento (1545 – 1563) e até ao Concílio do Vaticano II (1961- 1965), recolherem-se as telas de altar retrácteis da boca da tribuna para a exposição do Santíssimo. Numa acção oposta, cobriam-se as imagens, os retábulos e outros adornos existentes na parede de fundo da capela-mor, assim como os retábulos laterais<sup>39</sup>, com cortinas penitenciais, que seriam de sarga<sup>40</sup>, em sinal de dor.

As sargas surgiram no início do século XIV<sup>41</sup>, no Norte da Europa, onde a sua produção era frequente, “praticamente industrial”<sup>42</sup> e daí irradiaram para Itália<sup>43</sup>, com algumas adaptações técnicas. São obras de relevo, pois expressam mudanças na evolução

---

<sup>39</sup> No Inventário de 1597 da igreja de San Eutropio de El Espinar, em Segóvia (Espanha), enumeram-se as cortinas dos retábulos *Primeramente, tiene el retablo del altar mayor tres cortinas que le cubren, de angeo pintado de blanco y negro de historias de la Pasión del Señor cons sus profetas. Yten, outras cuatro cortinas que cubren los otros cuatro retablos*. Este documento encontra-se parcialmente transcrito em MERINO DE CÁCERES, Maruja – Velos litúrgicos penitenciais, sargas, de los siglos XV y XVI en Segovia. *Revista de Estudios Segovianos*. Segovia: Centro de Estudios Segovianos, Instituto Diego de Colmenares. nº 80-81 (1975), pp. 49 – 101.

<sup>40</sup> A aplicação à pintura do termo sarga é ampla. Segundo Fernando Collar de Cáceres, a origem da palavra abrange variantes técnicas, tipológicas e funcionais. *Sarga* ou *sargazzo*, num primeiro momento, devia fazer referência ao tipo de ligamento do suporte têxtil, mas a palavra acabou por se generalizar. Para Rocío Bruquetas, *el término «sarga» designaba un género muy concreto hasta mediados del siglo XVI, pero el hecho de que la técnica sea el denominador común de estas y otras manifestaciones pictóricas que se daban con el transcurso del tiempo há hecho que prevalezca la palabra “sarga” para denominar toda aquella pintura realizada al temple sobre lienzo*. São poucos os exemplares que perduraram, contudo as fontes documentais como os tratados de arte e as ordenanzas gremiales demonstram que eram recorrentes. Vd. INSTITUTO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES - *El retablo y la sarga de San Eutropio de El Espinar*. Madrid: ICRBC, Ministerio da Cultura, 1992, p. 155. CALVO, Ana; RODRÍGUEZ DE AUTRIA, Lucila; MANSO, Begoña – Nuevas aportaciones al estudio de las técnicas en la pintura de sargas (la sarga de Santa Ana de la Iglesia Parroquial de Madracos de la Sierra, Madrid). In *I CONGRESO del GEIIC: Conservación del Patrimonio: Evolución y nuevas perspectivas: actas, Valencia – España, 25, 26 y 27 de Noviembre de 2002*. Valencia: G.E.I.I.C., 2002, p. 450. BRUQUETAS, Rocío – *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 257.

<sup>41</sup> CASTELL AGUSTÍ, María – *Ob. cit.*, vol. 2, p. 503.

<sup>42</sup> SANTOS GOMÉZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita – La pintura de sargas. *Archivo Español de Arte*. Madrid: Departamento de H.<sup>ª</sup> del Arte “Diego Velásquez”, Instituto de História. Nº305 (Janeiro- Março 2004), p. 69.

<sup>43</sup> VILLERS, Caroline – *The Fabric of Images: European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. Londres: Archetype Publications, 2000, p. viii.

da técnica pictórica<sup>44</sup> e, por sua vez, na adaptação da tela pintada ao espaço religioso. As sargas de cariz sagrado tiveram vários usos litúrgicos, como: fundo de altar para conjuntos escultóricos; substitutos baratos dos tapetes bordados cobrindo paredes inteiras<sup>45</sup>; bandeiras, estandartes ou imagens devocionais transportadas nas procissões; guarda-pó de órgãos de tubos ou de altares, funcionando nestes casos como volantes<sup>46</sup>; Monumentos da Quinta-Feira Santa ou véus litúrgicos para velarem os altares; e como retábulos fingidos, pintando-se sobre a tela as estruturas dos altares de pedra ou madeira<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> No final do *quatrocento*, em particular em Veneza, a tela começou-se a disseminar como suporte de pintura e tornou-se, no final do século XVI, o preferido dos pintores, substituindo de forma sólida a madeira. Cf. CASTELL AGUSTÍ, María – *Ob. cit.*, vol.2, p. 503. VILLERS, Caroline – *Ob. cit.*, p. vii. CALVO, Ana – *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002, p.88, 89. BRUQUETAS, Rocío – *Ob. cit.*, p. 258.

<sup>45</sup> Exemplos deste tipo de sargas são: *A Batalha de Higuera* (Escorial, Espanha) e *Os Reis* (Nájera, Logroño, Espanha). Cf. CASTELL AGUSTÍ, María – *Ob. cit.*, vol.2, p. 505. COLLAR DE CÁCERES, Fernando – *Ob. cit.*.

<sup>46</sup> Sargas aplicadas como portas de órgão ou de retábulo, para os proteger do pó e do fumo das velas. Eram pintadas nas duas faces do tecido para poderem ser observadas quando estivessem abertas ou fechadas, tensionadas sobre um bastidor com um sistema de dobradiças que as permite movimentar sobre um eixo. Comuns em Espanha no século XV e XVI. São exemplos: as portas do antigo órgão da Igreja Arcipretal de Morella (Castellón, Espanha), datadas dos finais do século XV; as sargas de Pedro Berruguete para a catedral de Avila e que hoje se conservam no Museu do Prado (Madrid, Espanha); as portas do retábulo-mor da igreja paroquial de Paracuellos de Jiloca (Zaragoza), pintadas por Pietro Morone entre 1552 y 1557; e as sargas do retábulo da capela de Santa Catalina (Toledo, Espanha) Vd. CASTELL AGUSTÍ, María – *Ob. cit.*, 2002, vol.2, p. 505. MERINO DE CÁCERES, Maruja – *Ob. cit.*, p. 51. VIVANCOS RAMÓN, Victoria – Aspectos Técnicos y estructurales de la retabística Valenciana. In *RETABLOS: Técnicas, materiales y procedimientos: Del 16 al 19 de noviembre de 2004*. Valencia: Grupo Español IIC, 2004, pp. 1 – 16. LARSEN PEHRZON, Christine – *Estudio de la técnica de Pietro Morone con imágenes a través de diversas longitudes de onda: sargas de la predela del retablo mayor de la iglesia de San Miguel en Paracuellos de Jiloca, (Zaragoza)*. Valencia: [s.n.], 2007. Dissertação de mestrado em Conservação e Restauo de Obras de Arte, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Univerdidade Politécnica de Valencia, 2007. CALVO MANUEL, Ana – Restauración de dos Sargas de Morella. *Revista Els Ports de Morella*. Morella, [s.n.], 1984, s/p.

<sup>47</sup> O retábulo principal da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Medelim, em Castelo Branco, que data de 1688, expressa um raro exemplar do uso dos retábulos fingidos, em sarga, em Portugal. A sua composição é a réplica de uma gravura de 1593. SERRÃO, Vítor – Focos da pintura quinhentista entre Tomar, Abrantes, e a Raia Alcastrense. Resumo in *COLÓQUIO entre Tomar e a Raia Beira: o desenvolvimento artístico no século XVI. Continuidades e práticas de perduração*. Tomar: IPT, 2013, s/p.

Fora do território nacional, pode ser mencionada a sarga de Santa Ana de Madarcos de la Sierra, em Madrid, Espanha. CALVO, A.; RODRÍGUEZ DE AUSTRIA, L.; MANSO, B. – Nuevas aportaciones a las técnicas de la pintura de sargas. La sarga de Santa Ana de Madarcos de la Sierra (Madrid). In *ACTAS del I Congreso del GEIIC – Conservación del Patrimonio: Evolución y nuevas perspectivas, Valencia, 25 a 27 de noviembre de 2002*. Valencia: GEIIC, 2002, pp. 449-454.

Na época de transição técnica da madeira para o têxtil, a escolha da tela como o suporte da pintura prendeu-se com algumas vantagens<sup>48</sup>, como o facto de o têxtil ser uma opção mais económica, prática e de fácil transporte. A tela transmitia, de forma semelhante, a aparência rica dos painéis, havendo inclusivamente obras em que se usaram folhas de ouro brunidas. Por sua vez, para as diversas obras móveis e ocasionais, como são as bandeiras, porta estandartes, galhardetes ou telões quaresmais, a escolha de um material mais leve, como o têxtil, é a óbvia. A tela simplifica a produção de obras de grande complexidade e dimensão e, para Fernando Collar de Cáceres, *el singular uso de estas grandes telas está estrechamente relacionado com la necesidad de cubrir grandes superficies, como con su ligereza*<sup>49</sup>. A estas características, pode-se, também, acrescentar a maior facilidade de armazenamento, necessária para as peças ocasionais passíveis de serem dobradas ou enroladas.

Os véus da Paixão são sargas, de grandes dimensões, expostas no centro do presbitério ou nas capelas laterais, unicamente na quaresma. A *praxis* de cobrir as imagens e cruces ou de ocultar o retábulo remonta às penitências dos primeiros séculos do cristianismo, com o objectivo de vedar o altar dos não-baptizados, hereges e penitentes, na celebração dos ofícios divinos.

Inicialmente estes véus quaresmais eram somente coloridos, roxos ou pretos, e, posteriormente, é que surgiram com figuração bíblica<sup>50</sup>. Tinham uma função essencialmente litúrgica, cobrindo os retábulos como símbolo de dor, ocultando as imagens, como tal a temática predominante destas pinturas era a Paixão e Morte de Cristo<sup>51</sup>, o que ajudava à integração dos fiéis no significado da época Pascal. Testemunho desta conduta

---

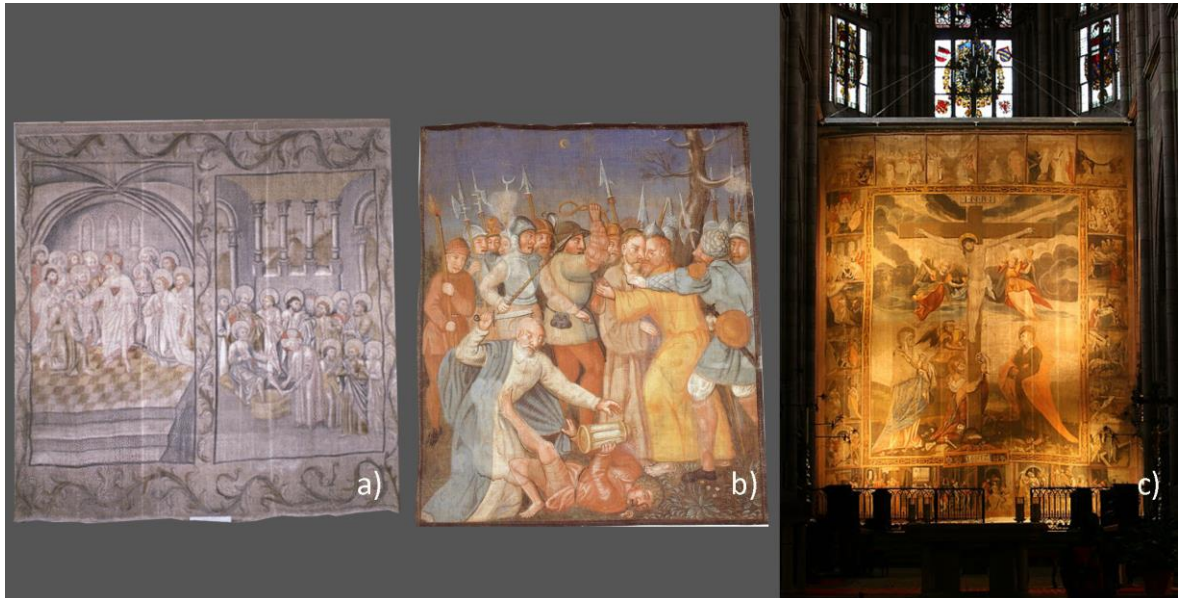
<sup>48</sup> INSTITUTO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES - *Ob. cit.*, p. 154. BRUQUETAS, Rocío - *Ob. cit.*, p. 257. SANTOS GOMÉZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita - *Ob. cit.*, p. 60. CENNINI, Cennino - *El libro del arte*. [S.l.]: Akal, cop. 2000, pp. 201, 202, 204, 205. BRUQUETAS, Rocío - *Ob. cit.*, p. 257. VILLERS, Caroline - *Ob. cit.*, pp. viii, ix.

<sup>49</sup> COLLAR DE CÁCERES, Fernando - *Ob. cit.*.

<sup>50</sup> CASTELL AGUSTÍ, María - *Ob. cit.*, vol.2, p. 503 -512.

<sup>51</sup> MERINO DE CÁCERES, Maruja - *Ob. cit.*, p. 49. LEVENFELD LAREDO, Carmen - Las pinturas sobre anejo o sargas: historia material y técnica. In INSTITUTO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES - *Ob. cit.*, pp. 154-157. MORÁN CABRE, Juan Antonio - El retablo del Juicio Final en la iglesia monacal de Yuste. *Bienes Culturales: Retablos*. [S.l.]: Instituto del Patrimonio Histórico Español, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Secretaría de Estado de Cultura, MECD. 2 (2003), pp. 53 – 80.

são as sargas que se encontram no Museu de Belas-Artes de Reims (França), na Abadia de Millstätter (Áustria), no Museu Diocesano de Génova (Itália) e na catedral de Freiburg, em Münster (Alemanha) (Vd. Fig. 3.5).



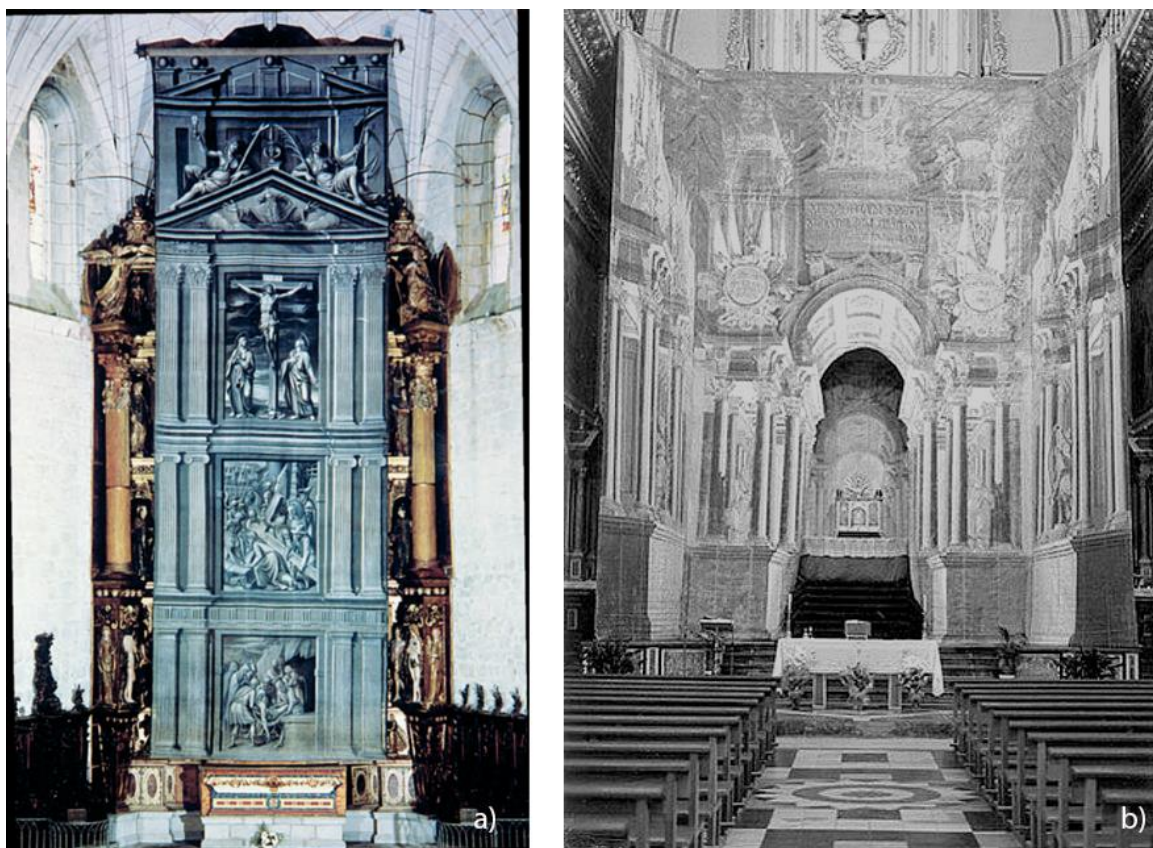
**Fig. 3. 5** – (a) Sarga representando os temas *O Lava-pés* (à direita) e *Cristo entre os apóstolos* (à esquerda). Têmpera s/ tela; Século XV. Museu de Bela- Artes de Reims, França; (b) Sarga *A prisão de Cristo*, de Oswald Kreusel. Têmpera s/ tela; 1593. Procedente da Abadia de Millstätter; (c) Sargas com *Cenas da Paixão*. Têmpera s/ tela. Procedente da Catedral de Freiburg, em Münster, Alemanha. Fontes<sup>52</sup>.

No final do século XVIII, os telões quaresmais evoluíram para os Grandes Monumentos de Quinta-Feira Santa, que cobriam, para além do retábulo-mor, as paredes laterais do presbitério e que são, para Maruja Merino, *auténticos complexos decorativos teatrales en el siglo XVIII e XIX*<sup>53</sup>, como é exemplo a grande cortina de Chestes<sup>54</sup>, em Valencia (Espanha) (Vd. Fig. 3.6-b).

<sup>52</sup> (a) <http://www.lrmh.culture.fr/cgi-bin/qtp?typge=FICH&base=image&opimp=et&lang=fr&pp=10&dp=10&maxref=5&qmodu=EXT&tref=%2ER28+%2ER10&quest=%5Breims%2C%2ER18%5D&cpres=0&sa rg=697265703D3130266E7265703D373426746368703D70726E> (12-9-2013; 9h); (b) HUBER, Axel – *Das Millstätter Fastentuch*. Klagenfurt: Johannes Heyn, 1987; (c) MACHADO, Laersio da Silva Machado – O Vêu Quaresmal das imagens e cruces. In [http://artedecelebrar.blogspot.pt/2011\\_03\\_01\\_archive.htm](http://artedecelebrar.blogspot.pt/2011_03_01_archive.htm) (12-9-2013; 9h).

<sup>53</sup> MERINO DE CÁCERES, Maruja – *Ob. cit.*, pp. 49-99.

<sup>54</sup> Na igreja de San Lucas Evangelist de Chestes, até 1998, era corrente a aplicação de um monumento pictórico na Semana Santa. O actual, data de 1850, é composto por quatro sargas, substituindo outros com mais



**Fig. 3. 6** – (a) Telão quaresmal da igreja de San Eutropio de Espinar, Segovia, Espanha, atribuída a Sánchez Coello e Santos Pedrill, 1576-1578; (b) Monumento da Quinta-Feira Santa de Chestes, em Valencia, Espanha. Fontes <sup>55</sup>.

Estes panos permitem alterar o espaço religioso de acordo com os valores de penitência, jejum e abstinência que se viviam nesta quadra litúrgica, num espírito oposto à luz e riqueza transmitida pela talha dourada dos retábulos. Até à Pascoa da ressurreição de Cristo *Todo quedaba apagado en espera de la Resurrección (...) en la que los velos de la desolación caían y la luz y el brillo de los retablos volvía a llenar las iglesias* <sup>56</sup>.

---

antíguos, e tem uma superfície total de 160 m<sup>2</sup>. CASTELL AGUSTÍ, María – Antecedentes históricos t técnicos del soporte textil: las sargas o tüchlein. El caso de los telones cuaresmales de la Iglesia de San Lucas Evangelista de Cheste (Valencia). Estudio técnico, analítico e estado de conservacion. In *XIV CONGRESO de Conservación Y Restauración De Bienes Culturales: Libro de actas, Volumen II, Valladolid, 28, 29, 30 de Noviembre y 1 de Diciembre de 2002*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2002, vol.2, pp. 503-512.

<sup>55</sup> a) MORÁN CABRE, Juan Antonio – *Ob. cit.*, pp. 53 – 80; b) Ceremonia y rúbrica de la Iglesia española - Monumento de Semana Santa. In <http://liturgia.mforos.com/1699089/8062024-monumento-de-semana-santa/?pag=5> (12-9-2013; 9h).

<sup>56</sup> CAPILLA DE BLAS, José Maria – *Ob. cit.*.

Durante o resto do ano, estas pinturas estavam enroladas num tambor ou dobradas. A utilização dos grandes telões foi sobretudo comum, em Espanha, nos séculos XVI e XVII<sup>57</sup>, numa reacção à necessidade de reforma debatida no Concílio de Trento. A sua utilização era tão frequente que, muitas vezes, estavam incluídas nos contratos dos retábulos<sup>58</sup>. Contudo, poucas chegaram até à actualidade, devido ao seu carácter esporádico, à fragilidade da técnica (camadas cromáticas, predominantemente, magras<sup>59</sup>, solúveis em água e sujeitas a estalarem facilmente, devido às tensões ao enrolar e desenrolar no tambor), às más condições de armazenamento destas pinturas pois não se encontravam engradadas, ao desaparecimento do hábito de velar os altares na quaresma e à falta de conhecimento das particularidades e importância destas obras.

A ocultação do altar na Quaresma foi obrigatória até à reforma litúrgica do Concílio Vaticano II, com a simplificação do rito, reduzindo-se a tela pintada aos véus, de cruz e imagens, de cor roxa. Este é um costume ainda recorrente em algumas igrejas, durante a última semana da quaresma, como símbolo da consciência pascal. O procedimento está descrito no actual guia, o Missal Romano de Paulo VI, nas páginas referentes ao sábado da IV semana da quaresma:

“O costume de cobrir as cruzes e as imagens das igrejas pode conservar-se, conforme o parecer da Conferência Episcopal. As cruzes permanecem cobertas até ao fim da celebração da Paixão do Senhor, na Sexta-Feira Santa; as imagens, até ao começo da Vigília Pascal.”<sup>60</sup>

Como se pode ver pela tabela 3.1, os véus litúrgicos são importantes no estudo das telas de altar, sobretudo das amovíveis com sistema de rolo, pois possuem características comuns e porque surgiram anteriormente, o que as posiciona, em termos cronológicos e técnicos, como antecedentes das telas de altar retrácteis.

<sup>57</sup> MERINO DE CÁCERES, Maruja – *Ob. cit.*, p. 52. LEVENFELD LAREDO, Carmen – *Ob. cit.*, p. 154 -157.

<sup>58</sup> MERINO DE CÁCERES, Maruja – *Ob. cit.*, pp. 52, 53. LEVENFELD LAREDO, Carmen – *Ob. cit.*, p. 156.

<sup>59</sup> Define-se como técnica magra quando os pigmentos ou cargas estão aglutinados num meio aquoso.

<sup>60</sup> *MISSAL Romano: reformado por decreto do Concílio Ecuménico Vaticano II e promulgado por autoridade de S. S. o Papa Paulo VI: com os próprios de: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, S. Tomé e Príncipe*. [Coimbra]:Gráfica de Coimbra, 1992, p. 206.

**Tabela 3.1** – Relação entre os telões quaresmais e as telas de altar de enrolar

<b>Principais semelhanças</b>		
Pintura sobre tela de grandes dimensões.		
Exposição ocasional (mediante o calendário litúrgico)		
Retráctil: o suporte enrola-se sobre uma estrutura de madeira cilíndrica, cuja rotação permite o levantar ou descer da cortina sobre o retábulo. Sistema que exige que as pinturas não se encontrem engradadas. As pinturas ficam suspensas.		
Função litúrgica que responde a premissas da Igreja Católica da Contra-Reforma: ocultar imagens ou partes do retábulo ou expor o âmago da celebração.		
Desaparecimento progressivo deste tipo de pintura em função da descontinuidade das práticas litúrgicas, ou alteração da sua função, o que conduz à distorção da leitura destas pinturas (estatuto/valor/tipologia).		
Efeito teatral. Alteração da imagem do espaço litúrgico.		
<b>Principais divergências</b>		
	<b>Telões quaresmais</b>	<b>Telas de altar de enrolar</b>
<b>Ocultação/exposição</b>	Descidas no Tempo da Paixão, ou seja, desde o quinto domingo da quaresma (domingo oficioso da Paixão) até o Sábado Santo.	Recolhidas na época da quaresma, para adoração e júbilo do Santíssimo Sacramento ou nas festividades do orago.
<b>Localização</b>	Em frente ao altar, fora da máquina retabular	Na fachada do altar, integrada na estrutura retabular.
<b>Período áureo</b>	Século XVI e XVII	Século XVIII

O carácter ocasional – expostas em função de práticas religiosas pascais – é um dos paralelismos. No entanto, em ambos os géneros, a ocultação da pintura era feita com sentidos opostos; enquanto as telas dos retábulos eucarísticos eram erguidas para a exibição do trono na época pascal, os Monumentos da Semana Santa e os véus quaresmais eram descidos, para velar as imagens. No que diz respeito ao mecanismo de exposição e acondicionamento, este é semelhante, ficando a tela solta, suspensa a partir de um cilindro, no extremo superior.

A sarga da igreja da El Espinar, em Segóvia, é paradigma do que se descreveu (Vd. Fig. 3.6-a). O contrato data de 4 de Fevereiro de 1574 e Sánchez Coelho foi o responsável por dourar e estofar o retábulo principal da igreja, assim como, pintar uma cortina que cobrisse o retábulo nas últimas semanas da quaresma. Ficou descrito, no acordo, que o artista devia fazer a obra “com a tela e ferro para as cortinas”<sup>61</sup>. O véu penitencial de El Espinar tem um total de 15,35 m de altura por 5,06 m de largura e é composto por seis panos: um transversal, que serve de ligação e fixação ao tambor, preso à abóbada, e cinco longitudinais.

O mecanismo de exposição e armazenamento ficou ao cargo de Santos Pedrill, que era discípulo de Sánchez Coelho. A máquina é composta por um rolo de madeira, peça única, colocado junto da abóbada e ao qual a tela está presa através de uma série de pregos. Em cada uma das pontas do tambor há braçadeiras metálicas, seguidas de discos com roldanas dentadas, ligadas ao cilindro central por um eixo, para evitar o deslizamento da pintura. Na parte superior da abóbada, estão os elementos que permitem o estender ou recolher da pintura, no sentido longitudinal ao retábulo, através da activação do tambor, composto por um rolo, semelhante ao que se encontra no exterior da abóbada, com uma manivela nas extremidades, que quando accionada transmite a rotação. Os dois tambores encontram-se conectados através de uma corda<sup>62</sup>.

Os telões quaresmais, à semelhança das telas de altar móveis de enrolar, não estão engradados e, para manter a tensão, mediante a dimensão das obras, podiam ter pesos distribuídos.

---

<sup>61</sup> MERINO DE CÁCERES, Maruja – *Ob. cit.*, pp. 56-58.

<sup>62</sup> GÓMEZ-TEJEDOR, Jorge García – La restauración: estado de conservación y tratamiento. *In* INSTITUTO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES – *Ob. cit.*, pp. 160, 161.

### 3.3 – A tradição e difusão das telas de altar

Uma pergunta à qual não se pode responder com precisão é quando surgiram as telas de altar retrácteis. O exemplar mais antigo, que se conhece, data do início do século XVII (1605) e encontra-se em Espanha. Trata-se da tela do altar principal do Colégio do Corpus Christi da Patriarcal de Valencia, mas foi feita para tapar uma imagem exposta directamente no camarim e não no cimo de um trono (Vd. Fig. 3.8).

Em Portugal, as telas retrácteis terão proliferado no último terço do século XVII; há, porém, exemplares anteriores. Aponta-se esta datação em função da introdução dos tronos eucarísticos no interior dos retábulos, uma vez que, as telas de altar amovíveis respondem à função litúrgica de velar e expor o Santíssimo. Para Robert Smith a integração, de forma permanente, da estrutura escalonada, no camarim, aconteceu a partir de 1680<sup>63</sup>. A tese, apoiada por Fausto Martins e Natália Marinho Ferreira Alves, refere que a incorporação da tribuna com o trono eucarístico ocorreu em meados do último quartel do século XVII<sup>64</sup>. Se as telas a tapar a boca da tribuna tiverem acompanhado a incorporação do trono dentro do camarim, então estas, também datam dos anos finais do século XVII.

O retábulo cénico e dinâmico mais antigo, com função eucarística, existente em espaço nacional, é o altar principal da igreja da Casa Professa de São Roque, em Lisboa (Vd. Fig. 3.7-a). O trono, existente no tramo central do segundo corpo, é oculto por cinco diferentes telas pintadas, que mudam mediante o calendário litúrgico:

“No meio do retábulo se vê de ordinário um formoso quadro da Circuncisão, obra de Roma, e de boa mão, o quadro está posto com tal traça que o mudam quando querem, conforme a variedade das festas e mistérios que a Igreja celebra pelo decurso do ano. E assim é um para a festa do Natal, outro para a da Ressureição, outro para a do Espírito Santo, outro para a Assunção da Virgem Senhora. O da Circuncisão, por respeito do Santíssimo Nome de Jesus, está fixo no restante do ano.

<sup>63</sup> SMITH, Robert – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros horizonte, 1962, p. 71.

<sup>64</sup> MARTINS, Fausto Sanches – *Ob. cit.*, pp. 17 – 58. FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A escola de talha portuense e a sua influência no Norte de Portugal*. Lisboa: Inapa 2001, pp. 38, 43.

Nos quartos domingos de cada mês em que há comunhão geral fica o lugar em que se põe o painel sem nenhum dos que para ele há e no vão aparece uma casa em que se deixa ver uma charola dourada”<sup>65</sup>.

O altar data de cerca de 1628 – 1630; o risco é, provavelmente, de Teodósio de Frias, o entalhe de Jerónimo Correia<sup>66</sup> e as pinturas são de diferentes alturas do século XVII, algumas feitas em substituição dos modelos primitivos<sup>67</sup>. Este paradigma de altar corresponde, segundo Francisco Lameiras, aos retábulos eucarísticos pré-existentes, agregados à Companhia de Jesus, compostos por dois corpos no tramo central, abrindo-se o camarim no corpo superior – uma organização característica dos retábulos Protobarrocos<sup>68</sup>. Progressivamente o tramo central, dividido em dois corpos, desenvolve-se num só corpo, ocupado pelo camarim, que incorpora a tribuna, que interrompe o entablamento. É iniciador desta estruturação o, desaparecido<sup>69</sup>, retábulo da capela-mor da igreja de Sanfins de Friesta, que data de 1660 e finais do século XVII ou princípios do XVIII (Vd. Fig. 3.7-b).

<sup>65</sup> LIMA, Durval Pires de - *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal, 1966, vol. 1, p. 233.

<sup>66</sup> LAMEIRA, Francisco – *O retábulo da Companhia de Jesus em Portugal: 1619 – 1759*. Faro: Universidade do Algarve. Departamento de História, Arqueologia e Património. Centro de Estudos de Património, [D.L. 2006], pp. 55.

<sup>67</sup> ROQUE, Maria Isabel Rocha – *Altar cristão, evolução até à reforma católica*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2004, pp. 270 – 276.

<sup>68</sup> Periodização dos estilos retabulares de acordo com a estruturação definida por Francisco Lameiras. LAMEIRA, Francisco – *O retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Faro e Évora: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve e Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005.

<sup>69</sup> Altar removido por volta de 1938, no decorrer nas campanhas de reabilitação da traça românica da DGEMN. NOÉ, Paula – Igreja de São Fins de Friesta. *In* [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=3619](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3619) (14-10-2014; 12h).



**Fig. 3.7** – Retábulo principal da igreja da Casa Professa de São Roque, em Lisboa, c. 1628 – 1630 (a); retábulo principal da igreja de Sanfins de Friesta, em Valença, Viana do Castelo, 1660 e finais do século XVII/princípios do XVIII (b). Fontes <sup>70</sup>.

No século XVIII, com o estilo barroco nacional e joanino, mantêm-se a estrutura unificadora em torno do vão central, ganhando a planta projecção e a talha maior relevo, até que, no Neoclássico há a simplificação dos elementos decorativos, com a presença de superfícies mais lisas.

Para Robert Smith <sup>71</sup>, e para outros historiadores portugueses que o sucederam, como Fausto Martins <sup>72</sup> e Natália Ferreira-Alves <sup>73</sup>, a incorporação do trono eucarístico é uma solução original portuguesa. O camarim é igualmente uma estrutura inovadora, mas

<sup>70</sup> a) LAMEIRA, Francisco – O retábulo da Companhia de Jesus em Portugal: 1619 – 1759. Faro: Universidade do Algarve. Departamento de História, Arqueologia e Património. Centro de Estudos de Património, 2006, p. 54. © Hélio Ramos; b) *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. Lisboa: DGEMN. Nº11 (1938), fig. 41.

<sup>71</sup> SMITH, Robert – *A talha em Portugal*. Lisboa: Livros horizonte, 1962, p. 71.

<sup>72</sup> MARTINS, Fausto Sanches – *Ob. cit.*, p. 30.

<sup>73</sup> FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *Ob. cit.*, p. 43. FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – A evolução da talha dourada no interior das igrejas portuenses. *Separata da Revista Museu*. [S.l : s.n.], 1995. n. 4 (IV série, 1995), p. 33-43.

de difusão ibérica, utilizado também no Barroco Espanhol<sup>74</sup>, uma tese apoiada por Maria de Fátima Eusébio<sup>75</sup>.

Robert Smith sugere que a criação do retábulo de um só corpo, rasgado pela abertura de uma tribuna coberta temporariamente por um “pano pintado”, é algo específico da arte nacional, afirmando que “A tribuna costumava se coberta por panos pintados ou por cortinas, quando não havia exposição. Fora do âmbito cultural português, não há nada equivalente”<sup>76</sup>. No entanto, existem em Espanha alguns exemplos de retábulos, com camarim, cobertos pelas designadas telas com função *bocaporte*<sup>77</sup>, comuns num tipo de retábulo espanhol, que são os *retablos-tramoya*<sup>78</sup>. A existência destas pinturas, em Espanha, vem refutar a hipótese dos altares com pinturas retrácteis ser algo específico da produção pós-tridentina portuguesa.

O exemplar *bocaporte* mais antigo<sup>79</sup>, que chegou à actualidade, é a tela do altar principal do Colégio do Corpus Christi da Patriarcal de Valencia (Vd. Fig. 3.8-a). Esta obra explica, em parte, o fenómeno das telas de altar amovíveis, monumentais e teatrais. Este retábulo foi mandado construir em 1600; no entanto, um ano mais tarde alterou-se a planta inicial, ampliando-se o corpo central, para poder integrar uma grande cruz em bronze alemã, do século XVI, com as relíquias do *Lignun Crucis*. Segundo Maria Concep-

<sup>74</sup> CAMACHO, Rosario – El espacio del milagro: el camarín en el barroco Español. In *CONGRESO Internacional do Barroco: actas, 1, Porto, 1991*. Porto: Reitoria da Universidade do Porto; Governo Civil do Porto, 1991, vol. 1, pp. 185 - 212.

<sup>75</sup> EUSÉBIO, Maria de Fátima – *Retábulos Joaninos do Concelho de Viseu*. [S.l.: s.n.], 2002. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002, p. 48.

<sup>76</sup> SMITH, Robert – *Ob. cit.*, p. 71.

<sup>77</sup> VIVANCOS RAMÓN, M. Victoria – *Aspectos Técnicos y conservativos del retablo Barroco Valenciano*. Valencia. Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2004, pp. 66, 67.

<sup>78</sup> *La tramoya consigue crear juegos de artificio, capaces de actuar sobre los sentidos a través de la acción cambiante y asombrosa del teatro. El retablo barroco también se sirvió de estos mecanismos novedosos con el fin de asegurarse la atracción directa y, sobre todo, mover la devoción (...) El telón de boca, el bofetón y el pescante entrarán a formar parte del mismo, creando verdaderas escenografías*. Vd. BONET BLANCO, Maria Concepción – *El retablo barroco, escenografía e imagen*. Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011, p. 626.

Os retábulos-tramóia fazem parte da categorização estabelecida por Martín González sobre os retábulos barrocos espanhóis. Vd. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. – *El retablo barroco en España*. Madrid: Ed. Alpuerto, 1993.

<sup>79</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alonso - Retablo, escenografía y tramoya. In <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/7790.htm> (25-09-2014; 9:20).

ción Bonet Blanco, a grande inovação deste retábulo ocorreu, em 1605, quando se encomendou ao pintor Francisco Ribalta a grande tela *bocaporte Última Ceia*, que fechava a face do retábulo (Vd. Fig. 3.8-a), ocultando a cruz. A autora descreve o que seria o ambiente, de pasmo, oferecido, quando esta pintura era movimentada:

*Todos los viernes, acabada la misa, se realizaba un acto en el que el lienzo desaparecía lentamente por médio de un sistema de poleas, con el fim de dejar visible el Crucifijo. El efecto resultaba todavia más espectacular y escenográfico al irse descorriendo varias cortinillas de tafetán (...) a lo largo del rezo, quedando un último velo blanco que, al plegarse, dejaba ver, por fin, el Santo Cristo. El rezo era cantado por los colegiales que entonaban el «Miserere», y mientras toda la iglesia quedaba en penumbra, para sólo quedar visible el Cristo crucificado com hachones de cera<sup>80</sup>.*

No Museu Diocesano de Arte Sacra de Valencia conservam-se alguns exemplos de outras telas *bocaporte*, como a pintura do retábulo da Sagrada Família de Pedro Nuñez e o da Virgem Maria de Antonio Villanueva, ambos do século XVIII e da igreja de Santiago e as dos retábulos *Descimento* e a *Oração no Horto*, de Luis e Bernardo López, do século XIX, da capela de Loreto<sup>81</sup>.

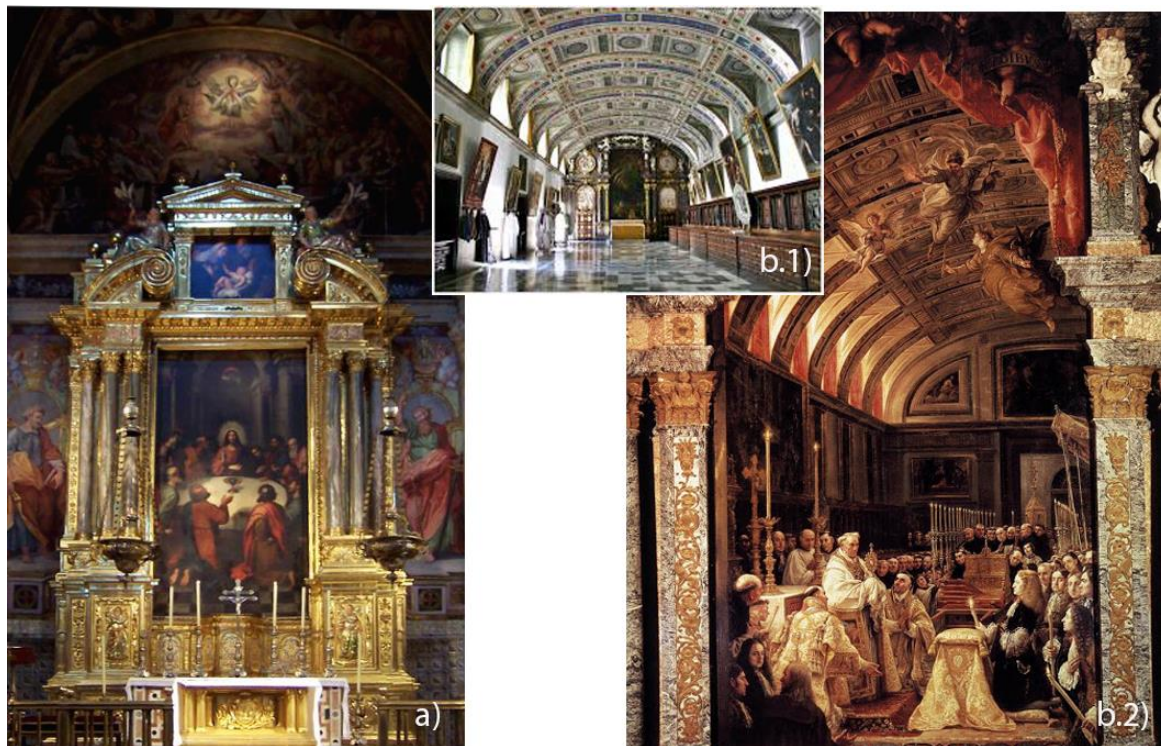
Fora dos limites do barroco valenciano há alguns exemplares ímpares dos *retábulos-tramóia*, com mecanismo de movimentação das telas pintadas: o retábulo da Sagrada Forma (Vd. Fig. 3.8- b.1 e b.2), existente na sacristia da igreja do Mosteiro do Escorial, obra do arquitecto José de Olmo concluída em 1691 com pintura de Claudio Coelho de 1685, que descia, durante as festividades de São Miguel, a 29 de Setembro, e dos santos de São Simão e Judas Tadeu, a 28 de Outubro, contemplando-se uma relíquia e o crucifixo; o retábulo da capela-mor da igreja de San Esteban de Salamanca, com outra tela de Claudio Coelho com o tema *Martirio de San Esteban*<sup>82</sup> e o retábulo da capela de San Je-

<sup>80</sup> BONET BLANCO, Maria Concepción – *Ob. cit.*, p. 631.

<sup>81</sup> Bocaporte. In [www.museodeartessacro.es](http://www.museodeartessacro.es) (28-06-2011; 16:25).

<sup>82</sup> No contrato do retábulo do altar-mor da igreja de San Esteban de Salamanca há uma cláusula referente à tela *bocaporte*: *Es condición que se há de hacer tramoya para descubrir a Nuestro Señor, de forma que suban y bajen las puertas que han de cerrar la custodia, com tal disposición que estando descubierta el Santísimo las puertas estén ocultas y escondidas dentro de la misma obra (...) Es condición que en el centro del retablo se han de hacer dos escaleras de madera, la una para subir al suelo en que está planta la custodia y otra en forma de caracol que suba a la cornisa principal.*

rónimo, obra de Simón Gabilán Tomé, que se encontra na Universidade de Salamanca, com o quadro central *Juramento que prestaron el 17 de abril de 1618 los catedráticos de la Universidad de Salamanca para defender el dogma de la Inmaculada Concepción* que ocultava o tabernáculo de prata, no camarim central, que era descoberto na Semana Santa e na festa do Corpus Christi<sup>83</sup>.



**Fig. 3. 8** – Exemplos espanhóis dos primórdios das telas amovíveis: o Retábulo-mor do Colégio do Corpus Christi da Patriarcal de Valencia, em Espanha (a); o retábulo da Sagrada Forma (b.2), existente na sacristia da igreja do Mosteiro do Escorial (b.1). Fontes<sup>84</sup>.

Documento transcrito em MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. – *El retablo barroco en España*. Madrid: Ed. Alpuerto, 1993, p. 142, nota 48.

<sup>83</sup> BONET BLANCO, Maria Concepción – *Ob. cit.*, pp. 625-641. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alonso – *Ob. cit.*.

<sup>84</sup> a) <http://www.jdiezarnal.com/valenciacorpuscristi.html> (29/09/2014; 16h:15 min);

b.1) <http://viajarconelarte.blogspot.pt/2013/06/velazquez-decorador.html> (29/09/2014; 16h);

b.2) <http://artetorreherberos.blogspot.pt/2010/11/comentario-de-la-adoracion-de-la.html> (29/09/2014; 16h).

O mecanismo de deslocação – sistema de guilhotina – em que as telas são engradadas e se deslocam sobre guias de madeira foi, também, utilizado na Argentina. Há notícias que o pintor valenciano Miguel Aucell (1728 -1795), que se estabeleceu em Buenos Aires, em 1754<sup>85</sup>, pintou, para o retábulo principal da igreja de San Ignacio, uma tela com o patrono do templo que velava uma imagem do mesmo santo (ambas do século XVIII), durante a Semana Santa. No inventário de Bens de 1768 já há uma referência a esta obra:

*El cristo crucificado de bulto bien encarnado, grande como de estatura regular de un hombre del cual sirve de velo un lienzo de pintura con imagen del mismo cristo crucificado, y este retablo sin dorar*<sup>86</sup>.

Héctor Schenone designou estas pinturas retráteis argentinas de *lienzos corre-dizos*. Segundo este investigador, tecnicamente *los lienzos eran tensados en bastidores que se deslizaban sobre correderas ubicadas detrás del retablo y con ellos se cerraba completamente la hornacina ocultando la imagen*<sup>87</sup>. Este mecanismo é equivalente ao das telas de correr laterais e de guilhotina portuguesas e as de *bocaporte* valenciana. Tal como em Portugal, eram representadas cenas relacionadas com a dedicação do altar. Neste caso particular, sabe-se também quem realizou as grades da pintura. Foi ao *atelier* do navarro Isidro Lorea que foi encomendado o trabalho de talha e douramento dos altares da igreja e a grade de cedro para a tela pintada por Miguel Aucell<sup>88</sup>. No continente sul-americano, para além da Argentina, subsistem telas de altar amovíveis no Brasil, como

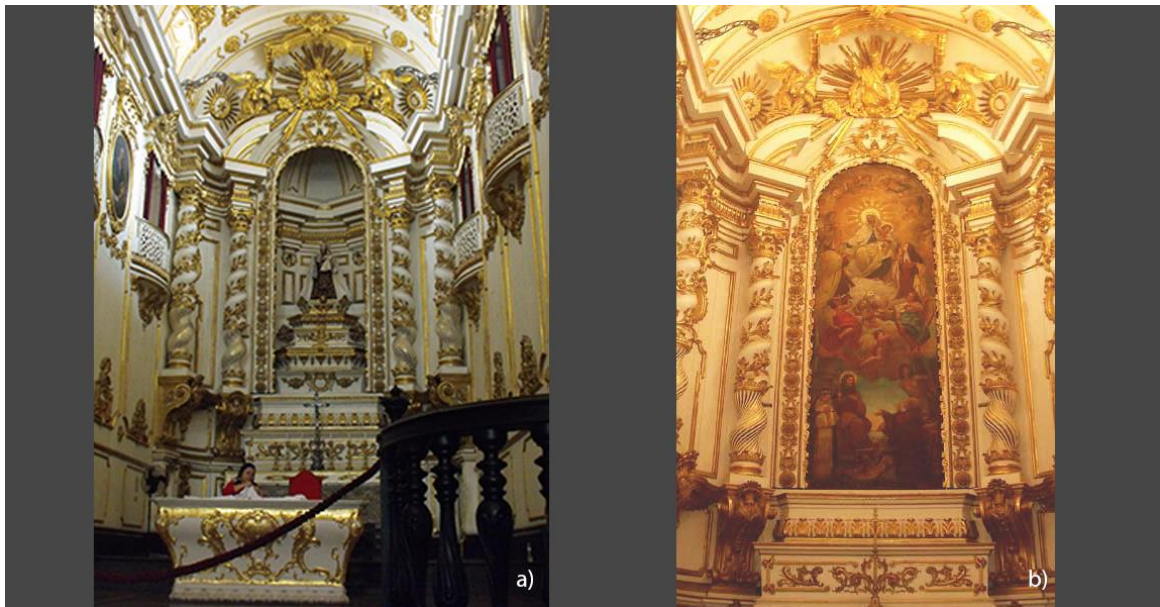
<sup>85</sup> São conhecidas três pinturas em Buenos Aires atribuídas a Miguel Aucell: *San Ignacio* da capela-mor da igreja de San Ignacio; *La Resurrección del Señor* do Convento de São Francisco; e *San Luis* da Capela de São Roque (destruída num incêndio em 1995) Vd. RIBERA, A. L.; SCHENONE, H. – Los lienzos corredizos y breve noticia del pintor Miguel Aucell. *Archivum: revista de la Junta de Historia Eclesiástica Argentina*. Buenos Aires: [s.n.]. 2 (caderno 2), (1944).

<sup>86</sup> ROBLEDO, BEATRIZ – Compañía de Jesús. Inventario y tasación de sus bienes en San Miguel de Tucumán, al 29 de mayo de 1768, por la Real Junta de Temporalidades. *Apud* BASCARY, Sara Peña de – Los Franciscanos reciben el colegio y templo jesuitico de Tucuman. *Revista de la Junta de Estudios Historicos de Tucuman*. Tucuman: Junta de Estudios Historicos de Tucuman. 11 (2004), p. 31.

<sup>87</sup> SCHENONE, Héctor – La pintura. In *Historia General del Arte*. Buenos Aires: Ed. Acad.Nac. de Bellas Artes, 1983, vol 2., pp. 76 - 80. *Apud* Sara Peña de Bascary – *Ob. cit.*, p.31.

<sup>88</sup> SCOTTI, Juan Manuel – Isidro Lorea: la huella de un vasco en la Buenos Aires colonial. In <http://www.euskonews.com/0383zbk/kosmo38301.html> (24-03-2013; 14h).

é o caso da tela do altar-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo da antiga Sé do Rio de Janeiro (Vd. Fig. 3.9), que deve ter sido pintada no século XIX, como revela uma inscrição.



**Fig. 3.9** – Altar-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo, no Rio de Janeiro, Brasil, com a pintura retirada da janela do camarim (a), exposta (b). Fonte da imagem b)<sup>89</sup>.

Uma das pistas ainda por esclarecer é o ponto de difusão destes *lienzos corredi-zos*, ou em português, das telas de altar amovíveis. Segundo Schenone, a sua origem é sevilhana e teria sido difundida no século XVIII; contudo, no caso de estudo que apresenta esse investigador, a pintura foi executada pelo valenciano Miguel Aucell<sup>90</sup>, tal como o grupo de pinturas *bocaporte*.

Do cruzamento das informações pode-se concluir que as telas de altar retrácteis não são exclusivamente lusitanas. Podendo-se estar perante um fenómeno de difusão ibérica, em paralelo com o que decorreu com as tribunas<sup>91</sup>. Iniciativa provavelmente,

<sup>89</sup> BRAGA, Márcia - Pintura sobre tela> Altar da Sé. In <http://marciabraga.arq.br/voi/pintura-sobre-tela/altar-da-se.html> (5-9-2014; 15h).

<sup>90</sup> SCHENONE, Héctor – La pintura. In *Historia General del Arte*. Buenos Aires: Ed. Acad.Nac. deBellas Artes, 1983, vol. 2, pp. 76 – 80. *Apud* Sara Peña de Bascary – *Ob. cit.*, p.31.

<sup>91</sup> EUSÉBIO, Maria de Fátima – *Retábulos Joaninos do Concelho de Viseu*. [S.l: s.n.], 2002. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002, p. 48.

incitada pela Companhia de Jesus<sup>92</sup>, inaugurada em Espanha, pelo menos, a partir no início do século XVII e em Portugal em meados da primeira metade da centúria. A especificidade é que, apenas em Portugal, se encontraram, até agora, exemplares de pintura de boca de tribuna móvel através do sistema de rolo (em número considerável) e com a função de taparem um trono eucarístico e não apenas uma imagem.

### 3.4 – O Barroco - A ambiência pós-tridentina da igreja

A linguagem religiosa, mais simples, económica e compreensível, desenvolvida no início do século XVII pelo mercado artístico português, será ultrapassada, no decorrer da mesma centúria, com a construção de espaços mais dinâmicos, profusamente decorados e teatrais. O conceito de “totalidade decorativa”<sup>93</sup> já estava activo no reinado de D. Pedro II (1683 – 1706). Exemplo disso é a Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres (1672 – 1698), em Beja, onde há um discurso coerente entre as várias expressões plásticas: “a talha dourada, a escultura de vulto, os painéis de cavalete, o azulejo figurativo azul e branco e a pintura em larga perspectiva ilusionística da cobertura”<sup>94</sup>. Os diferentes elementos conjugam-se, procurando-se atingir a qualidade, técnica e plástica, bem como os padrões dos grandes pólos europeus<sup>95</sup>. O espaço interior das igrejas passa a ser composto por uma trama de instrumentos cénicos, com magnificência, dinâmica e perfusão decorativa, conjugados para atrair e promover o espírito de fé e devoção dos fiéis. A teatralização dos espaços e rituais litúrgicos era feita de forma consciente, como atesta o título

---

<sup>92</sup> A Companhia de Jesus, criada para implementar o espírito da Contra-Reforma, foi a principal responsável por normalizar e difundir os paradigmas artísticos em termos de espaço e formas de o ornamentar, tendo como principal objectivo desenvolver a consolidação do cristianismo.

<sup>93</sup> Sobre o conceito de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) cfr. *SIMPÓSIO Internacional Struggle for Synthesis: A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: IPPAR, 1991.

<sup>94</sup> SERRÃO, Vítor; LAMEIRAS, Francisco; FALCÃO, José António – *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja: arte e história de um espaço barroco: 1672-1698*. Lisboa: Alêtheia, 2007, p. 27.

<sup>95</sup> IDEM, *ibidem*, p. 27.

de um tratado sobre teoria musical sacra – *Theatro Ecclesiastico* – da autoria de Fr. Domingos do Rosário, editado em 1743 <sup>96</sup>.

Os ambientes religiosos pós-tridentinos expressavam em si o colectivismo artístico, numa tentativa de distinguir os espaços religiosos católicos dos protestantes que eram austeros e despidos de artifícios artísticos. Nas igrejas da contra-reforma o visual era privilegiado, utilizando-se como artifício o colorido dos rituais litúrgicos que se caracterizavam pela variedade, versatilidade e riqueza dos ornatos, guarnições e paramentos <sup>97</sup>. A visão era, por sua vez, acompanhada pelo som da música sacra, das orações e do sino, pelo cheiro do incenso e pela luz, proveniente das aberturas nos panos murais e das velas, reflectida nas formas entalhadas e douradas.

Os rituais faziam parte da vivência diária da sociedade e ajudavam a orientar o percurso de cada indivíduo <sup>98</sup>. Estimulando os sentidos, estas manifestações religiosas, tornavam-se “lúdico-encantatórias” <sup>99</sup>. Isto é, davam a ilusão da realidade <sup>100</sup>, permitindo ao observador sair da sua vivência e ser transportado para a acção que estava a ser desenvolvida, no interior da igreja, ligando-se o terreno ao divino.

Especialmente, o teatro sacro decorre em redor de alguns elementos, comuns nas igrejas pós-tridentinas, que são: as tribunas, os balcões e as balaustradas sobre a nave principal, como palanques de contemplação; os púlpitos e os retábulos, lugares onde decorre a acção. O retábulo-mor, pelo seu posicionamento no interior do templo, a sua dimensão e a fusão da arquitectura com a escultura e a pintura ganha destaque. É, por sua vez, animado e muda de aspecto através de diferentes tipos de iluminações, objectos que

---

<sup>96</sup> NERY, Rui Ventura – O teatro eclesiástico: a liturgia musical barroca como espectáculo. In *JORNADAS De História Ibero-Americana: O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico*. Lisboa: Colibri, 1998, p. 104.

<sup>97</sup> Como a origem latina do nome indica – *parare* – os paramentos ajudam a preparar o espaço religioso para o culto, expressando uma mensagem litúrgica de fé e criam o ambiente para o momento religioso que se vai viver.

<sup>98</sup> EUSÉBIO, Maria de Fátima dos Prazeres – *A Talha Barroca na diocese de Viseu*. Viseu: [s.n.], 2005. Dissertação de doutoramento em História da Arte em Portugal, apresentada à Faculdade de Letras, da Universidade do Porto, 2005, p. 27.

<sup>99</sup> TEDIM, José Manuel – Em torno da festa barroca. In OLIVEIRA, Aurélio [et al.] (coord.) - *Ob. cit.*, pp. 181 – 186.

<sup>100</sup> OROZCO DIÁZ, Emílio – *Ob. cit.*, pp. 121-124.

são trocados ou ocultados e com o uso de guarnições de uso litúrgico<sup>101</sup> com diferentes cores e formatos. Estes elementos alteram também o espaço em torno do altar, dando-lhe uma nova dimensão, mediante a época ou festividade religiosa, especialmente no *Corpus Christi*, actos de canonização e beatificação de santos, bastante recorrentes na época<sup>102</sup> (Vd. Fig. 3.10).



**Fig. 3.10** – Transformação cénica dos espaços religiosos com guarnições, durante a quaresma: (a) Igreja de Nossa Senhora do Terço e Caridade, no Porto; b) igreja de São João de Letreia, em Roma. Fontes<sup>103</sup>.

A dinâmica do espaço religioso é ainda reforçada com as construções de aparato - como os catafalcos e os cenários religiosos - e a decoração floral (Vd. Fig. 3.11).



**Fig. 3.11** – Exéquias solenes pela memória: da rainha D. Isabel II (a) e do rei D. Luís I na Sé de Lisboa. Fontes<sup>104</sup>.

<sup>101</sup> ROCCA, Sandra Vasco, dir.; GUEDES, Natália Correia, coord. – *Ob. cit.*, pp. 64 – 85.

<sup>102</sup> OROZCO DIÁZ, Emílio – *Ob. cit.*.

<sup>103</sup> a) MOREIRA, Rita Macedo – *Conservação e restauro da Crucificação da Igreja de Miragaia: as telas de rolo nos retábulos portugueses*. [S.l.: s.n.], 2012. Dissertação de Mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais – Pintura apresentada na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, p. 220; b) VALADO, Oscar – Las siete iglesias. In [http://elcientoporuno.blogspot.pt/2013\\_03\\_01\\_archive.html](http://elcientoporuno.blogspot.pt/2013_03_01_archive.html).

A arte sacra é, desta forma, uma via de tornar consciente a presença de Deus, utilizando a retórica dos cerimoniais e festas religiosas que fascinavam as massas, pois “a eficácia dos meios visuais serve as acções e difusão no domínio da propaganda e da doutrina. (...) A construção da pompa religiosa, segmento dominante da festa barroca, acentua-se pela mostra de um elenco de alfaias litúrgicas e de arte sacra em geral”<sup>105</sup>.

O sentido de acção e mudança do espaço foi ganhando diversas formas na Europa Católica. Em Espanha há dois casos ímpares que impulsionam esta variação, associados à utilização de dispositivos cénicos como a roda dentada e a lança. O primeiro engenho foi utilizado no retábulo principal da actual igreja dos Santos Justo e Pastor, antiga igreja Jesuíta de São Paulo, em Granada, Espanha (Vd. Fig. 3.12). Este altar da Companhia de Jesus foi construído, em 1654, por Francisco Díaz de Rivero. Com esta inclusão da roda dentada, foi possível variar o aspecto dos tramos laterais e do principal com a rotação destes vãos. Em determinadas festividades (como a quaresma) alteravam-se, nos tramos laterais, as esculturas-relicários por pinturas feitas por Atanasio Bocanegra e no tramo central, no ático, a tela *bocaporte* por o crucifixo e, no corpo inferior, o tabernáculo de planta circular girava para a aparição e adoração do Santíssimo Sacramento (Vd. Fig. 3.12). A aparição do Santíssimo era um espectáculo acompanhado por cirios acessos, incenso e cânticos<sup>106</sup>. Esta máquina de fé e festa, exemplar dos *retábulos-tramóia*, é para Emilio Orozco Díaz, uma construção sem igual e, foi uma solução que resultou das orientações litúrgicas pós-Trento desenvolvida no seio da Companhia de Jesus e que se aplicou, de forma mais simples ou complexa, a todos os retábulos principais para a exposição do Santíssimo<sup>107</sup>.

<sup>104</sup> a) <http://liturgia.mforos.com/1699079/8041304-catalfalcos/>; b) *O Occidente*. Lisboa: [s.n.], n.º 394 (1.12.1889).

<sup>105</sup> TEIXEIRA, José de Monterroso – O sagrado e as Festas. In *TRIUNFO do Barroco*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1993, p. 203.

<sup>106</sup> OROZCO DIÁZ, Emílio – *Ob. cit.*, pp. 137-141. MARTÍNEZ JUSTICIA, José – *Historia e teoria de la Conservación*. Madrid: Editorial Tecnos, 2000, pp. 38, 39, 241.

<sup>107</sup> OROZCO DIÁZ, Emílio – *Ob. cit.*, pp. 137-139, 140.



**Fig. 3.12** – Variação dos tramos do retábulo principal da igreja dos Santos Justo e Pastor, em Granada, Espanha. Fonte <sup>108</sup>.

O engenho *pescante/lança* <sup>109</sup> foi utilizado para fazer subir e baixar elementos com as figuras de altares. O cenógrafo José Caudí usou este dispositivo, em 1693, para dar dinamismo ao retábulo efêmero para a canonização do Santo João de Deus. A estrutura, erguida em frente ao altar principal, da igreja do Hospital de Antón Martín de Madrid, foi construída com materiais percíveis como madeira revestida de cartão pintado e:

*En él se abrían los gajos de una granada – emblema de la ciudad en que murió el santo y donde desarrolló principalmente su actividad caritativa – de los que emergía su imagen. Luego ascendía ésta mientras simultáneamente bajaba a su encuentro la de la Virgen que depositaba en sus brazos al Niño Jesús* <sup>110</sup>.

Em Portugal, as máquinas de revelação do Santíssimo Sacramento possuem, de forma análoga, o efeito de dinâmica e reconstrução do espaço, através das telas de altar retrácteis, que reforçam a expressividade e dramática que a talha assume no

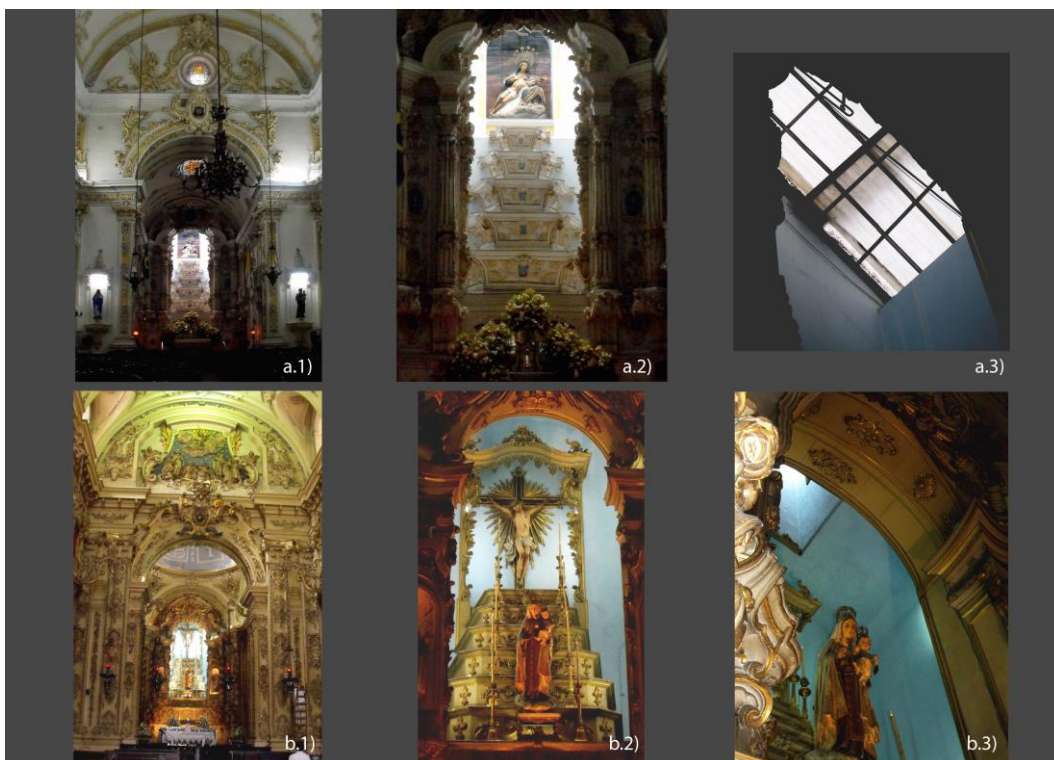
<sup>108</sup> VALERO MARTÍN, Lucia; OLGOSO MORENO, Dionisio – El retablo mayor de la iglesia de los Santos Justo e Pastor. In <http://granadablogs.com/gr-arquitectos/2009/09/30/el-retablo-mayor-de-la-iglesia-de-los-santos-justo-y-pastor-de-granada/> (03-10-2014; 15:23).

<sup>109</sup> RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alonso - *Ob. cit.*

<sup>110</sup> IDEM, *ibidem.*

apelo sensorial inerente ao ambiente de  *festa barroca*<sup>111</sup>. O retábulo combina as artes de projecção com a assemblagem, a talha, a pintura e a escultura.

A pintura tem, por sua vez, que ser incluída na máquina retabular. Os altares têm que ser planeados ou adaptados para que se integrem todos estes elementos. No caso dos altares com telas retrácteis, a ocultação destas obras no interior do retábulo exigia espaço para o seu armazenamento ou maquinaria. Recorre-se, inclusivamente, aos efeitos da luz, que focaliza o centro do altar como mensagem sensorial (ilumina/escurece, maravilha). A iluminação podia ser artificial, dada pelos castiçais de velas acesas, ou natural, trazida por clarabóias no topo do camarim o que enfatiza tudo o que estava no espaço do trono, como ocorria na Igreja da Madalena<sup>112</sup>, um efeito muito utilizado nos altares barrocos e rococós como se exemplifica na figura 3.13.



**Fig. 3.13** – Pormenores do efeito da luz natural, transmitidas através da abertura de clarabóias no topo do camarim, no altar-mor da igreja da Irmandade da Santa Cruz dos Militares (a) e na igreja da Ordem Terceira do Carmo (b), ambas no Rio de Janeiro, Brasil.

<sup>111</sup> CASCALHEIRA, Joana – *Ob. cit.*, pp. 263 – 271.

<sup>112</sup> A clarabóia do camarim da igreja da Madalena, em Lisboa, encontra-se actualmente tapada.

Em suma, a transformação do espaço auxiliava a percepção da época, do calendário litúrgico, e criava impacto. A alteração era promovida pela utilização de paramentos, guarnições e linhos, iluminação, pinturas retrácteis e outros mecanismos de animação, como rodas dentadas que faziam girar elementos e lanças que os faziam subir ou descer. O interior das igrejas pós-tridentinas atraía a atenção dos fiéis, surpreendendo, promovendo o êxtase e a devoção religiosa.

### **3.5 – A talha e a pintura – a intervenção de vários ofícios e artistas na produção de telas de altares**

Pedro Alexandrino de Carvalho é o autor de inúmeras telas de altar. No entanto, como já foi referido, esta tipologia ultrapassa a dimensão pictórica. Ao falarmos da autoria destas pinturas, não se pode apenas centrar toda a atenção na figura do pintor. Têm-se que abordar outros intervenientes, relacionados com a produção dos retábulos e dos engenhos que accionam o movimento das mesmas. Isto porque as telas de altar, em termos plásticos, estéticos e mesmo religiosos, não funcionam apenas como pintura, havendo uma interacção com a estrutura em que estão inseridas - o retábulo. Assim o arquitecto que projecta o altar, recorre aos entalhadores, ensambladores, douradores, pintores decoradores para concretizar a estrutura – o móvel religioso e de aparato – mas também ao pintor, que por sua vez, necessita ou permite adaptar a sua tela ao espaço do altar e tem também que pensar no todo estético. Esta partilha é, todavia, uma subordinação, uma vez que a tela, localizada no corpo central, está integrada na estrutura – o “todo re-tabular”<sup>113</sup>. Este facto predispõe a sequência da execução de muitas destas composições, onde por norma e de forma simplificada, primeiro é feito o risco ou planta, segue-se a adjudicação da obra, que é dirigida e executada por mestres entalhadores, que têm ao seu encargo oficiais com diferentes especializações (ensambladores, aparelhadores, entre

---

<sup>113</sup> SALTEIRO, Ilídio Óscar Pereira de Sousa – *Ob. cit.*, pp. 35 – 49.

outros), segue-se a pintura e douramento da estrutura retabular e a incorporação de esculturas e da pintura. A pintura do altar-mor da igreja do Mosteiro de São Salvador em Grijó é exemplo desta sequência (Vd. Tabela 3.2). A 15 de Outubro de 1735 é assinado o contrato para a execução do retábulo, entre os mestres entalhadores Pedro Salgado e Francisco de Sampaio e o Prior e Padres conciliários do Mosteiro de Grijó, “na forma da planta e risco que lhes apresentaram, feita por António Vidal”<sup>114</sup>. Mediante o acordo entre as partes envolvidas a obra devia estar concluída na Páscoa do ano seguinte<sup>115</sup>, o que terá acontecido, pois o registo do contrato de douramento com o mestre pintor e dourador, Manuel Pinto Moreira e Pedro da Silva Lisboa, data de 2 de Setembro de 1736<sup>116</sup>. A pintura *Transfiguração de Jesus no Monte Tabor*, feita por Pedro Alexandrino de Carvalho, foi assinada em 1795, ou seja, foi feita cerca de 59 anos após a conclusão do retábulo (Vd. Tabela 3.2). O desfasamento temporal entre a conclusão e douramento do retábulo e a execução da tela pintada pode estar relacionado com a falta de verbas para a encomenda da pintura, ou esta fazer parte de uma campanha de remodelação do altar. Entre estas duas hipóteses, a primeira parece fazer mais sentido, uma vez que, na altura em que se concluiu o retábulo, já era comum cobrir a tribuna do corpo central com um véu pintado há cerca de um século. Ou seja, em 1736, não era novidade a incorporação da tela pintada. Além do mais, o tambor, que permite movimentar a pintura, é a maior máquina de movimentação das pinturas de altar de Pedro Alexandrino. Exigia um coroamento com muito espaço, já existente desde a execução do altar, quer para a máquina como para os homens necessários para o accionamento da mesma.

Seguindo esta sequência na execução do altar (1ª desenho do altar; 2ª construção da estrutura retabular; 3ª pintura e douramento do altar e 4ª encomenda dos programas decorativos de pintura e escultura), a pintura *Última Ceia*, do altar principal da igreja de São Faustino, em Peso da Régua, possivelmente foi feita entre 1787 e 1810 (Vd.

<sup>114</sup> A.D.P. – S.M. – *Mosteiro de Grijó*, n. 20 (40), ff. 176 v. – 177 v., publicada por BRANDÃO, Domingos de Pinho - *Obra de talha dourada ensamblagem e pintura na cidade e na Diocese do Porto: documentação*. Porto: Diocese do Porto, 1986, vol. 3, p. 317.

<sup>115</sup> IBIDEM, idem.

<sup>116</sup> A.D.P., Po 2, n.259, ff. 197 v. – 200 v., publicada por BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Ob. cit.*, vol. 3, pp. 322- 327.

Tabela 3.2). Apesar de não se conhecer a existência de um contrato ou nota de pagamento da referida pintura, ao que se sabe Pedro Alexandrino terá aceitado encomendas até ao fim da sua vida (1810) e em 1787 o altar-mor já estaria concluído, pois foi emitido o recibo de pagamento:

“O documento foi assinado a 10 de Maio de 1786 pelo juiz da igreja D. José Pinto Homem Castel Branco e o mestre entalhador António José Pereira, de Mesão Frio que havia feito sociedade com o mestre entalhador José António da Cunha, de Guimarães. (...) O mestre vimaranense teria arrematado a obra de “intalha” e a “factura” da tribuna da capela-mor, dos quatro altares colaterais e grades do coro pelo preço de 1 conto, segundo os apontamentos e risco que ele próprio havia realizado. Receberia 200 mil reis quando começadas as obras dos altares colaterais e grades do coro, 400 mil reis quando começada a tribuna e os restantes 400 mil reis quando totalmente acabas e entregues <sup>117</sup>”.

A sucessão de etapas na execução dos retábulos nem sempre ocorreu de forma tão linear. Tudo indica que as pinturas de altar da igreja do Bom Jesus do Monte deram entrada no santuário quase em simultâneo, ou mesmo antes da finalização dos altares, devido a atrasos na concretização dos mesmos (Vd. Tabela 3.2). A “escriptura de dois retabulos collaterais da igreja do sanctuario, que se obrigou a fazer Joze Francisco Moreira Torres” <sup>118</sup> foi lavrada a 16 de Dezembro de 1806, ficando estipulado como data para a entrega da obra a Páscoa de 1807 <sup>119</sup>. Pelo incumprimento do prazo estipulado, houve uma mudança de posição entre o mestre entalhador e o seu oficial. João António de Souza Azevedo, aparentemente, passou a dirigir as obras, passando José Francisco Moreira Torres para segundo plano. No cargo de mestre, João António de Souza Azevedo recebe o pagamento pela “terça parte do ajuste da talha do referido retábulo, fazendo elle a obri-

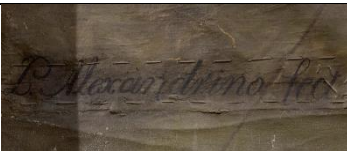


<sup>117</sup> PALAVRAS, Armando – Peso da Régua....no Coração do Douro!. *Terra quente: periódico de informação regional*. Mirandela: RTQ. 270 (15 de Novembro de 2002), p. 9.

<sup>118</sup> A.C.B.J.M., *3º Livro dos Termos do Acórdão*, 16 de Dezembro de 1806, fl. 151 v. publicado por LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis – *A renovação estética da igreja do Bom Jesus do Monte na época contemporânea*. Porto: [s.n.], 1996. Dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. 1, p. 246.

<sup>119</sup> A.D.B.- U.M., *Livro n. 893*, 16 de Dezembro, 1806, fl. 31, publicado por LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis – *Ob. cit.*, vol. 1, p. 246.

gação total da mesma obra”<sup>120</sup>. Estes atrasos parecem ter levado à entrega das pinturas de Pedro Alexandrino antes da conclusão de todos os altares, uma vez que, o registo de entrada dos painéis no santuário é de 2 de Janeiro de 1809<sup>121</sup> e, segundo Maria Luísa Gonçalves Reis Lima, “O último retábulo da nave da igreja foi executado entre 30 de Outubro de 1809 e 17 de Novembro de 1810”<sup>122</sup>.

**Tabela 3.2** – Relação entre as várias campanhas de obra para a execução dos altares com telas de altar de Pedro Alexandrino de Carvalho.

Edifício	Retábulo		Pinturas	
	Datação	Intervenientes	Datação	Assinatura de Alexandrino
Igreja de São Faustino (Peso da Régua, Vila Real)	10 de Maio de 1786	Mestre entalhador: António José Pereira	(?) c. 1787 – 1790	
Igreja do Santuário do Bom Jesus do Monte (Braga, Braga)	1809 - 1810	Mestres entalhadores: José Francisco Moreira de Torres <sup>123</sup> e João António de Souza Azevedo	2 de Janeiro de 1809	
Igreja do Mosteiro de São Salvador (Grijó, Gaia, Porto)	15 de Outubro de 1735 2 de Setembro de 1736	Autor da planta, risco e apontamentos: António Vidal Mestres entalhadores: Pedro Salgado e Francisco de Sampaio Mestre pintor e dourador: Manuel Pinto Moreira e Pedro da Silva Lisboa	1795	

<sup>120</sup> A.C.B.J.M., *4º Livro dos Termos do Acórdão*, 25 de Novembro de de 1808, fl. 2., publicado por LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis – *Ob. cit.*, vol. 1, p. 248.

<sup>121</sup> “E mais a esta Meza se fizeram patentes os magníficos painéis para o altar do santuário do Bom Jesus, que tinha dado de esmola para o mesmo santuario Pedro Joze da Silva” Vd. A.C.B.J.M., *3º Livro dos Termos do Acórdão*, fl.182 - 183, publicado por LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis – *Ob. cit.*, vol. 2, p. 151.

<sup>122</sup> LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis – *Ob. cit.*, vol. 1, p. 248.

<sup>123</sup> A.D.P., Po 2, n.259, ff. 197 v. – 200 v., publicada por BRANDÃO, Domingos de Pinho – *Ob. cit.*, vol. 3, p. 322- 327.



# Capítulo 4





### Introdução

Neste capítulo, apresenta-se a metodologia adoptada, neste trabalho, para a caracterização técnica, material e estilística das telas de altar de Pedro Alexandrino de Carvalho.

A primeira etapa foi compreender os objectos de estudo – que são as telas de altar pintadas por Pedro Alexandrino de Carvalho. Assim, para a aproximação à pintura, tentou-se abarcar quem foi o pintor, o enquadramento social, cultural e artístico em que viveu e foi feito o inventário das pinturas do pintor procurando-se, sempre que possível determinar para onde foram executadas dentro do edifício (altar, parede, tecto, entre outros), bem como pesquisar o que são as telas de altar e o porquê de haverem algumas que possuem mecanismos de deslocação dentro do retábulo. Este levantamento foi conseguido com a consulta de artigos, dicionários, livros e enciclopédias de história da arte, relatórios de conservação e restauro e documentos de época, nomeadamente, em tratados de arte, cartas, recibos de pagamentos, registo notariais e testamentos, em bibliotecas, arquivos e empresas de conservação e restauro.

Num segundo momento foi feito o trabalho de campo. O que consistiu na deslocação aos locais, em que se encontram as pinturas seleccionadas, para se proceder à recolha de amostras pictóricas e de dados sobre as pinturas e os seus altares, através da observação, medição e a realização de diversos exames de área e de ponto.

Relativamente aos exames de áreas, estes consistiram essencialmente na realização, de forma não invasiva, de registos fotográficos e radiográficos. Os exames de ponto abrangeram análises físico-químicas, recorrendo-se a diversas técnicas analíticas, nomeadamente a espectrometria de fluorescência de raios-X por dispersão de energia

(EDXRF), a microscopia óptica (MO), micro-espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier ( $\mu$ -FTIR) e a microscopia electrónica de varrimento com espectrometria de raios-X por dispersão de energia (SEM-EDS).

#### 4.1 – Amostra de estudo

Foi estudado um conjunto de sessenta e três telas de altar. Um número que corresponde às obras em que se obteve, em tempo útil, a autorização de serem observadas, fotografadas com radiação visível e tiradas dimensões. O que não corresponde à selecção ideal mas a concretizável.

Por questões de fácil acesso, disponibilidade dos tuteladores e interesse técnico, incorporou-se a esta amostra outras tipologias pictóricas, nomeadamente, três estudos e quatro quadros de parede.

Dois dos quadros fazem parte do ciclo da Vida de Cristo da igreja do Bom Jesus do Monte, em Braga, composto maioritariamente por telas de altar<sup>1</sup>, o que, fazendo parte da mesma encomenda, permitiria avaliar se há alguma modificação, ou permanência, na forma do artista pintar os quadros e as telas de altar. Incluíram-se os outros dois quadros de parede, pois em ambos se representou um dos temas mais frequentes nas telas de altar, a *Última Ceia* – um da igreja de Santos-o-Velho e o outro faz parte do espólio do Museu Nacional de Arte (MNAA), inv. nº 1337.

Os estudos foram integrados, porque correspondem aos modelos que originaram três telas de altar, ainda hoje existentes, criando-se a expectativa de se analisar como trabalhava diferentes formatos e como era o processo de execução de uma tela de altar, desde o estudo à obra final.

---

<sup>1</sup> Seleccionou-se os dois quadros do Bom Jesus do Monte porque fazem parte do conjunto de oito pinturas, do qual se estudou duas telas de altar e houve a possibilidade de estudar também os dois quadros de parede. Estas quatro obras estão, actualmente, em contexto museológico, o que facilita a sua manipulação e proximidade a toda a superfície pictórica.

As telas de altar, juntamente com os estudos e os quadros de parede fazem um total de setenta obras examinadas (Vd. Tabelas da 4.1 à 4.5), que se encontram localizadas em 30 edifícios, existentes em diferentes distritos de Portugal (Vila Real, Viseu, Braga, Porto, Castelo Branco, Figueira da Foz, Tomar, Santarém, Lisboa e Setúbal) e no Brasil (Belém do Pará).

Em termos da autoria destas pinturas e da sua validação, uma vez que o interesse é estudar obras que sejam comprovadamente de Pedro Alexandrino de Carvalho, deste grupo, 62 são atribuições confirmadas pelos historiadores Anne-Louise Fonseca, Vítor Reis, José Gomes Machado e Vítor Serrão (Vd. Tabelas 1 a 11, pp. 13 – 42, volume 2). Contudo, de modo a consolidar a lista de obras atribuídas ao pintor, incorporaram-se outras obras: duas pinturas listadas por Anne-Louise Fonseca, como possíveis atribuições mas, que não foram verificadas por esta <sup>2</sup>; a tela do altar-mor da igreja matriz do Peso da Régua, que não tinha sido catalogada por Anne-Louise Fonseca mas, que se encontra assinada; e cinco pinturas, de autoria desconhecida, que pertencem ao conjunto pictórico da capela da Venerável Ordem Terceira da Penitência, em Belém do Pará, no Brasil e no qual faz parte a tela *Arcanjo São Miguel*, sobre a qual Anne-Louise levanta a hipótese de ser de Pedro Alexandrino de Carvalho, questão que se pretendem com este trabalho aprofundar.

---

<sup>2</sup> As duas pinturas atribuídas, mas não confirmadas, a Pedro Alexandrino são: a tela do altar-mor *Transfiguração de Jesus no Monte Tabor*, da igreja do Mosteiro de São Salvador em Grijó; e a pintura *Aparição da Virgem do Carmo a São Simão Stock* que integra o espólio do Museu Santos Rocha, na Figueira da Foz e que provavelmente é oriunda de uma capela do município.

**Tabela 4.1:** Pinturas da amostra de estudo, provenientes da **região Norte**

Localização	Título	Grupo (A,B,C)	Ref.	A <sup>SS</sup>	Datação	Tipologia
Igreja de São Faustino, Peso da Régua, Vila Real	<i>Última Ceia</i>	C	P6	✓		ALTAR (Móvel)
Antiga Igreja da Misericórdia de Lamego. Actualmente no Museu de Arte Sacra/Lamego.	<i>Visitação</i>	A		✓	1790	ALTAR (?)
Colecção privada. Proveniente de uma capela particular, Sabrosa	<i>Senhora da Boa Morte</i>	C	P5	✓		ALTAR (Fixo)
Igreja do santuário do Bom Jesus do Monte, Braga. Actualmente no Museu "Casa das Estampas"	<i>Jesus Cristo curando um cego de nascença</i>	B	P1	✓	c. 1809	QUADRO
	<i>Jesus Cristo perdoando a mulher adúltera</i>	B	P2	✓	c. 1809	QUADRO
	<i>Jesus Cristo entregando as chaves a S. Pedro</i>	C	P3		c. 1809	ALTAR (Fixo)
	<i>Jesus Cristo salvando S. Pedro das ondas do mar</i>	B	P4		c. 1809	ALTAR (Fixo)
Igreja do mosteiro de São Salvador, Grijó	<i>Transfiguração de Jesus no Monte Tabor</i>	A		✓	1795	ALTAR (Móvel)

**Tabela 4.2:** Pinturas da amostra de estudo, provenientes da **região Centro**

Localização	Título	Grupo (A,B,C)	Ref.	A <sup>SS</sup>	Datação	Tipologia
Sé de Castelo Branco	<i>Última Ceia</i>	A		✓	1791	ALTAR (Móvel)
	<i>Arcanjo São Miguel</i>	A			c. 1791	ALTAR (Fixo)
Igreja do Seminário de Cernache do Bonjardim, Castelo Branco	<i>Pregação de S. Vicente de Paulo</i>	A			1804	ALTAR (Fixo)
	<i>Nossa Senhora das Dores</i>	A			1804	ALTAR (Fixo)
	<i>Aparição da Virgem e do Menino a S. Carlos Borromeu</i>	A			1804	ALTAR (Fixo)
	<i>O sermão de São João Evangelista</i>	A			1804	ALTAR (Fixo)

**Tabela 4.3:** Pinturas da amostra de estudo, provenientes da **região de Lisboa e Vale do Tejo** (continuação 1)

Localização	Título	Grupo (A,B,C)	Ref.	A <sup>SS</sup>	Datação	Tipologia
Convento de São Francisco, Lisboa. Actualmente no MNSR	<i>Nossa Senhora com o Menino empunhando a cruz</i>	A		✓		ALTAR (MÓVEL)
Igreja de Santos-o-Velho	<i>Última Ceia</i>	B	L-Sto V	✓		QUADRO
Igreja de Nossa Senhora dos Mártires	<i>Santa Cecília</i>	B	L- Márt	✓	c. 1785	ALTAR (Fixo)
	<i>Última Ceia</i>	A		✓	c. 1785	ALTAR (Fixo)
Convento das Trinas de Mocambo, Lisboa. Actualmente no Convento de Cristo, Tomar.	<i>Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade</i>	C	L- Trin Moc			ALTAR (MÓVEL)
Igreja de São Nicolau e São Julião	<i>Imaculada Conceição</i>	A		✓	c. 1780	Provável ALTAR (?)
Igreja de São Paulo	<i>Pregação de São João Batista</i>	B	L-SP/A	✓	c. 1793	ALTAR (Fixo)
	<i>São Miguel no purgatório</i>	B	L-SP/B	✓	1793	ALTAR (Fixo)
	<i>Lamentação de Cristo morto</i>	B	L-SP/C	✓	1793	ALTAR (Fixo)
Igreja de Santa Isabel	<i>Educação da Virgem</i>	C	L-Sta Is/A		c. 1764	ALTAR (Fixo)
	<i>A Virgem, o Menino e Sto. António</i>	B	L-Sta Is/B		c. 1764	ALTAR (Fixo)
Capela Real do Paço da Bemposta	<i>Última Ceia</i>	A	----		c. 1793	ALTAR (Fixo)
	<i>Cristo entrega as Chaves a São Pedro</i>	C	L-Bemp	✓	c. 1793	ALTAR (Fixo)
	<i>São João Evangelista Pregando no Deserto</i>	A	----	✓	c. 1793	ALTAR (Fixo)
	<i>Estigmatização de São Francisco</i>	A	----	✓	c. 1793	ALTAR (Fixo)
Igreja de São Pedro de Alcântara	<i>Pregação de S. João</i>	A			c. 1788	ALTAR (Fixo)
Igreja do Santíssimo Sacramento	<i>Casamento místico de santa Catarina</i>	A		✓	1801	ALTAR (Fixo)
	<i>Estigmatização de São Francisco</i>	A		✓	c. 1800	ALTAR (Fixo)
	<i>Imaculada Conceição</i>	A		✓	c. 1800	ALTAR (Fixo)

**Tabela 4.3:** Pinturas da amostra de estudo, provenientes da **região de Lisboa e vale do Tejo** (continuação 2)

Localização	Título	Grupo (A,B,C)	Ref.	A <sup>SS</sup>	Datação	Tipologia
Igreja do Santíssimo Sacramento	<i>Pietá</i>	A		✓	c. 1800	ALTAR (Fixo)
	<i>Aparição da Virgem e do Menino a santo António</i>	A		✓	c. 1800	ALTAR (Fixo)
	<i>São Miguel no purgatório</i>	A		✓	c. 1800	ALTAR (Fixo)
	<i>Sagradas Famílias</i>	B	L-Sacr	✓	1802	ALTAR (Fixo)
	<i>Última Ceia</i>	A			c. 1800	ALTAR (Móvel)
Igreja de Santo António de Lisboa	<i>Natividade</i>	B	L- Sto AS/C	✓	c. 1787-1788	ALTAR (Fixo)
	<i>Crucificação</i>	A			c. 1787-1788	ALTAR (Fixo)
	<i>Imaculada Conceição</i>	A			c. 1787-1788	ALTAR (Fixo)
	<i>Pentecostes</i>	C	L- Sto AS/A	✓	c. 1787-1788	ALTAR (Fixo)
Igreja da Madalena	<i>Batismo de Cristo</i>	B	L-Mad/B	✓	1797	ALTAR (Fixo)
	<i>Pentecostes</i>	C	L-Mad/G	✓	1807	ALTAR (Móvel)
Igreja paroquial de Póvoa de Santo Adrião (Odivelas)	<i>Última Ceia</i>	A		✓	1802	ALTAR (Móvel)
Igreja de São Pedro de Barcarena	<i>Última Ceia</i>	B	L-Barc	✓	c. 1800-1810	ALTAR (Fixo)
Palácio Nacional de Queluz	<i>São Francisco de Paula</i>	C	L-PNQ		1791	ALTAR (Fixo)
	<i>São Pedro e São Paulo na prisão</i>	A			c. 1791	ALTAR (Fixo)
	<i>Imaculada Conceição</i>	A			c. 1791	ALTAR (Fixo)
Palácio Nacional de Sintra. Proveniente do Palácio Nacional de Queluz	<i>Imaculada Conceição</i>	B	L-PNS			ALTAR (Fixo)
Igreja paroquial de São Sebastião/ Igreja do Antigo Convento de São Domingos, Setúbal	<i>Anunciação</i>	A		✓	c. 1799	ALTAR (Fixo)
	<i>Visitação</i>	A		✓	c. 1799	ALTAR (Fixo)
	<i>Nascimento</i>	A		✓	c. 1799	ALTAR (Fixo)
	<i>Apresentação do Menino no templo</i>	A		✓	c. 1799	ALTAR (Fixo)
	<i>Jesus perante os doutores</i>	A		✓	1799	ALTAR (Fixo)

**Tabela 4.3:** Pinturas da amostra de estudo, provenientes da **região de Lisboa e vale do Tejo** (continuação 3)

Localização	Título	Grupo (A,B,C)	Ref.	A <sup>SS</sup>	Datação	Tipologia
Convento do Desagravo, actualmente no MNAA	<i>Eucaristia</i>	B	L-MNAA/D			QUADRO
Convento de Santa Marta, actualmente no MNAA	<i>Virgem do Rosário</i>	B	L-MNAA/G			Provável ALTAR (?)

**Tabela 4.4:** Pinturas da amostra de estudo de **proveniência indeterminada**

Localização	Título, Grupo	Grupo (A,B,C)	Ref.	A <sup>SS</sup>	Datação	Tipologia
Museu Nogueira da Silva, Braga	<i>Imaculada Conceição</i>	A	----	✓		Provável ALTAR (?)
Museu Municipal Santos Rocha, Figueira da Foz. Provavelmente proveniente de uma capela privada da região.	<i>Aparição da Virgem do Carmo a S. Simão Stock</i>	B	PI-MMSR			Provável ALTAR (?)
MNAA, Lisboa	<i>Pentecostes</i>	C	L-MNAA/A		c. 1787-1788	ESTUDO
	<i>Salvador Mundo</i>	C	L-MNAA/B		c. 1778	ESTUDO
	<i>Natividade</i>	B	L-MNAA/C		c. 1787-1788	ESTUDO
Igreja da Misericórdia, Santarém	<i>Pentecostes</i>	B	PI- MS	✓		Provável ALTAR (?)

**Tabela 4.5:** Pinturas da amostra de estudo de **Belém do Pará**, Brasil

Localização	Título	Grupo (A,B,C)	Ref.	A <sup>ss</sup>	Datação	Tipologia
Igreja de Santana	<i>Visão do Bispo de Alexandria</i>	B	BR-Sant/A	✓	1778	ALTAR (Fixo)
	<i>Arcanjo São Miguel</i>	C	BR-Sant/B	✓	1778	ALTAR (Fixo)
Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco	<i>Arcanjo São Miguel</i>	B	BR-Pen/A			ALTAR (Fixo)
	<i>Santa Isabel</i>	A				ALTAR (Fixo)
	<i>Santa Coleta</i>	B	BR-Pen/C			ALTAR (Fixo)
	<i>Santa Clara Princesa</i>	B	BR-Pen/D			ALTAR (Fixo)
	<i>Santa Clara Religiosa</i>	B	BR-Pen/E			ALTAR (Fixo)

## 4.2 – Metodologia

De uma forma geral, tentou-se seguir, sempre que possível, a seguinte metodologia de investigação no levantamento das pinturas e no tratamento dos seus dados: observação e registo de dimensões das pinturas e dos altares; fotografia com radiação visível, fotografia de infravermelho e radiografia; selecção dos pontos de amostragem – com base em critérios definidos; análise, por EDXRF, dos elementos químicos nos pontos definidos para a recolha de micro-amostras dos estratos pictóricos; recolha de micro amostras de fibras têxteis e do estrato pictórico; análise das fibras têxteis, através de observação morfológica por Microscopia Óptica; análise estratigráfica das micro-amostras através da observação da sua secção transversal por microscopia óptica; e análise de pigmentos, cargas e aglutinantes através do cruzamento das informações obtidas por Espectrometria de Fluorescência de Raios X por Dispersão de Energias (EDXRF), Microscopia Electrónica de Varrimento com Espectroscopia de Raios X Dispersiva de Energia (SEM-EDS) e Microespectroscopia de Infravermelho com Transformada de Fourier ( $\mu$ -FTIR).

O programa de trabalho seguido, no estudo de cada obra individualmente, não foi exactamente o mesmo, devido a algumas restrições:

Em primeiro lugar, devido ao número de pinturas da amostra de estudo às quais se teve acesso próximo. O estudo uniforme das 70 pinturas seria um volume de trabalho que extrapola o tempo do programa de doutoramento e exigira muitos meios.

Em segundo lugar, porque, numa primeira fase da investigação, houve o apoio técnico e instrumental financiado por um projecto<sup>3</sup>, o que possibilitou a execução *in situ* da EDXRF e de algumas radiografias – técnicas que não voltaram a ser aplicadas nas pinturas estudadas fora deste programa. Os recursos que apoiaram este projecto e a colaboração com diferentes laboratórios nacionais (IJF e o HERCULES-EU) explicam, ainda, a variação das condições de trabalho (equipamentos e técnicos), numa mesma técnica, como acontece com as fotografias com radiação visível e infravermelha.

Em terceiro lugar, pelas limitações impostas pelas características das obras e dos lugares de exposição. As telas de altar são pinturas de grande formato, exposta, a pelo menos 1,60 m do chão, num espaço aberto ao culto. Os horários de trabalho, nas igrejas, têm que corresponder ao dos zeladores e são locais onde a entrada de luz durante o dia não é, facilmente, regulada<sup>4</sup>. No caso das radiografias, para além de ser um exame dispendioso, o facto de ser necessário colocar a ampola à altura da área que se pretende radiografar e colocar a película por detrás do objecto são, no caso das telas de altar, obs-

---

<sup>3</sup> Projecto “Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal” ao abrigo do Programa QREN - Eixo Prioritário III - Valorização e Qualificação Ambiental e Territorial (Património Cultural), apresentado pela linha de investigação de Estudo, Conservação e Gestão do Património Cultural do Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes (CITAR), da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto. Foram seis as pinturas que integraram o projecto: dois quadros de parede e duas telas de altar, feitas para a igreja do Bom Jesus de Braga, que são *Jesus Cristo curando um cego de nascença*, *Jesus Cristo perdoando a mulher adúltera*, *Jesus Cristo entregando as chaves a Pedro* e *Jesus Cristo salvando Pedro das ondas do mar*; a pintura *Senhora da Boa Morte* de uma capela privada em Sabrosa, Vila Real e a pintura *Última Ceia* da igreja matriz do Peso da Régua, Vila Real.

<sup>4</sup> A falta de controlo da iluminação impediu a realização de exames de área como, a fotografia com luz tangencial, luz rasante e com radiação de ultravioleta, com os quais de forma simples se podia obter informações.

táculo, que impedem a realização deste exame. Para finalizar, este exame, exige medidas de segurança que não eram implementáveis, quando as obras estavam nos altares <sup>5</sup>.

Sem a possibilidade de se desmontar as pinturas <sup>6</sup> para as deslocar para um laboratório, onde as condições são controladas, ou de montar andaimes e reunir uma equipa interdisciplinar em todos os locais onde se encontravam as pinturas, limitou-se os exames e as áreas da superfície avaliadas. Em pinturas expostas em altares secundários a selecção de áreas para amostragem foi feita na superfície até 1/3 da base da pintura, não se alcançando as cores acima desta medida. No caso das pinturas dos altares principais o alcance foi inferior, pois estão posicionadas a alturas superiores (Vd. Fig. 4.1).

Em suma, no programa de trabalho, os factores considerados foram a quantidade de pinturas analisadas, o número e o tipo de exames por pintura (Vd. Tabelas 12 a 15, pp. 43 a 47, no volume 2) e, dentro dos exames possíveis, quais aqueles que mais facilmente estavam ao alcance do investigador – acesso aos laboratórios – e serviam os objectivos. Deste modo, optou-se por fazer uma selecção gradual e criteriosa das pinturas, com vista a que essa escolha responde-se aos objectivos traçados, criando-se três grupos de trabalho – A, B, C (Vd. Tabelas da 4.1 à 4.5) – nos quais foram integradas diferentes pinturas.

No GRUPO A, estão as 70 pinturas da amostra de estudo com as quais se fez a caracterização do estilo do pintor, dos suportes, das dimensões e formatos das pinturas e a forma de montagem das telas nos altares.

No GRUPO B, encontram-se as 37 pinturas em houve a autorização para se fazer a amostragem, o que ajudou a perceber o processo de trabalho do artista. No total foram trabalhados quinhentos e dezoito cortes transversais.

No GRUPO C estão as 12 pinturas em que se fez a identificação de materiais. Os critérios de selecção, das doze pinturas, foram serem exemplos modelos das telas de altar

---

<sup>5</sup> HART, Graham – Radiation safety. In O'CONNOR, Sonia; BROOKS, Mary M. – *X-Radiography of textiles, dress and related objects*. Amsterdam: Elsevier, 2007, pp. 96-103.

<sup>6</sup> A desmontagem das pinturas dos altares é uma acção invasiva que é por norma justificável caso as obras sejam removidas para um tratamento de conservação e restauro ou se houver um empréstimo, por exemplo, para uma exposição, o que não ocorreu durante a investigação.

de Pedro Alexandrino de Carvalho. Optando-se preferencialmente por obras assinadas e que resultaram de grandes encomendas pois, por certo, foi nesses pedidos que o artista dedicou mais mestria. Outro dos critérios foi incluir telas expostas engradadas e suspensas do rolo, de modo a se poder analisar se o artista alterava a sua forma de trabalhar em função do modo de tensionamento da pintura e a sua utilização. Por último, as telas de altar que tivessem uma datação, para se traçar o percurso técnico-material do artista. Pertence a amostra do grupo C a pintura *Coroação da Virgem* que apesar de preencher poucos destes requisitos tinha um relatório técnico e material <sup>7</sup>, feito em 2001, pela *Arte-Lab* <sup>8</sup> (Vd. Anexo no volume 2).

Estes conjuntos foram feitos por estreitamento dos casos de estudo, ou seja, todas as pinturas no grupo C estão no grupo B e todas as que estão no grupo B são uma selecção do grupo A.

### 4.3 – Procedimentos, exames e análises

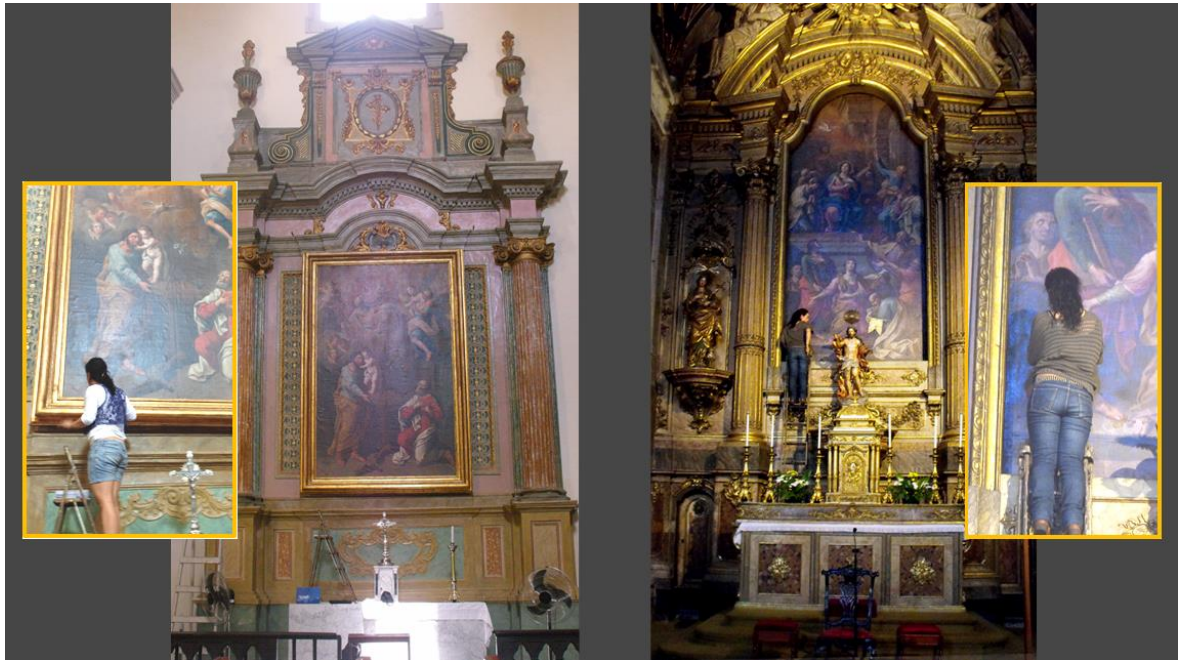
#### 4.3.1 – Observação e registo de dimensões das pinturas e dos altares

A observação directa de uma obra, à vista desarmada ou com recurso a instrumentos de magnificação (lupas, microscópios), após a sua análise documental, consiste na primeira etapa de uma investigação deste tipo (Vd. Fig. 4.1). No caso das telas de altar, com este simples processo é possível conhecer a forma de fixação da pintura ao altar, algumas características do suporte, nomeadamente o número de panos que o constitui, a localização das costuras, verificar a presença de assinaturas ou inscrições, apreciar a espessura e o estado de conservação do estrato pictórico, a textura da superfície da pintura (observando-se a existência ou não de empastamentos e da impressão dos objectos de

<sup>7</sup> Agradece-se a Frederico Henriques a cedência do relatório.

<sup>8</sup> Laboratório de Análise e Documentação sediado em Madrid (Espanha). Técnicos responsáveis: Andrés Sánchez Ledesma e Maria Jesús Gómez García.

trabalho), o acabamento da superfície (opaco ou brilhante) e, em certos casos, a ordem com que foram aplicadas as cores ou elementos da composição.



**Fig. 4.1** – Observação *in situ* das pinturas *Visão do Bispo de Alexandria* (à esquerda) e o *Pentecostes* (à direita) nas igrejas, respectivamente, de Santana em Belém do Pará, Brasil, e de Santa Maria Madalena em Lisboa, Portugal.

Outras informações registadas foram as dimensões totais das pinturas e dos respectivos altares e dos panos do suporte têxtil.

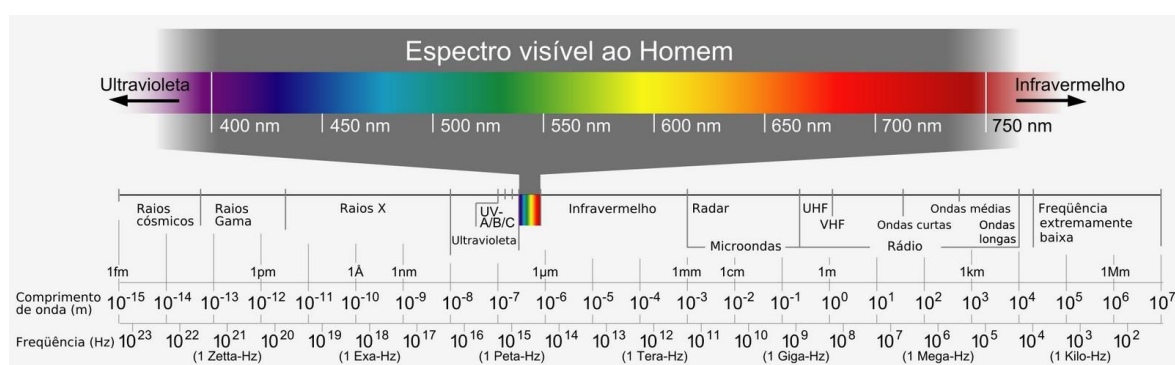
Sempre que houve a possibilidade de aceder ao reverso das pinturas, ou nos casos em que existiam lacunas no estrato pictórico com cerca de 1 cm<sup>2</sup>, expondo a tela, determinou-se a densidade têxtil, em três pontos, considerando-se a média dos valores obtidos como a densidade têxtil efectiva da tela. No que diz respeito às telas, foram ainda realizados os registos do tipo de estrutura de tecelagem e da forma de torção dos fios.

### 4.3.2 – Fotografia com Radiação Visível (FVIS)

A fotografia é um meio de documentação através do qual se obteve imagens gerais e de pormenor das obras, evidenciando-se características técnicas e perspectivas privilegiada da visão. As imagens foram, também, utilizadas na confrontação com outros métodos de exame e análise, serviram como auxiliares para os desenhos técnicos (diagramas de dimensões e de construção dos suportes) e para os mapas com as coordenadas dos pontos de recolha de amostras.

Devido ao grande formato das pinturas de altar, as condições não controladas de iluminação e à altura a que estão expostas (acima do observador comum) houve dificuldade, em algumas pinturas, de fazer fotos com uma boa resolução.

Foram utilizados três tipos de equipamento para o registo fotográfico. As fotografias realizadas pelos técnicos do IJF/ HÉRCULES foram feitas com uma Nikon D3200. As pinturas que integraram o projecto MTPNP foram fotografadas com uma câmara digital SLR. As restantes pinturas foram documentadas com uma FUJIFILM finepix S7000 ZOOM.



**Fig. 4.2** – Espectro electromagnético. In <http://www.aprenderciencias.com/2011/02/veja-o-mundo-em-infravermelho-sera-que.html> (2014-04-20; 12h)

#### 4.3.3 – *Fotografia de Infravermelho (FIV)*

Na fotografia de infravermelho, normalmente, trabalha-se com comprimentos de onda entre os 730 nm e os 900 nm (Vd. Fig. 4.2). Apesar desta radiação se estender até cerca dos 400. 000 nm , a hipersensibilidade da película fotográfica ao IV não superou os 1300 nm<sup>9</sup>.

O processo de revelação do desenho subjacente acontece pois as camadas cromáticas absorvem muito menos as radiações próximas do infravermelho comparativamente à luz visível e o desenho subjacente, à base de carvão, absorve bastante as radiações próximas do infravermelho<sup>10</sup>.

Basicamente, na fotografia de IV, a luz visível é filtrada, o que é conseguido em campo<sup>11</sup> através da aplicação, na objectiva da máquina, de um filtro rubi, utilizando-se como fontes de iluminação lâmpadas incandescente ou monocromáticas de sódio<sup>12</sup>. É preciso ainda corrigir a focagem da câmara diante do objecto, antes de se colocar o filtro, que é muito denso.

A fotografia de infravermelho é uma técnica não-invasiva que foi, sobretudo, usada na identificação do desenho subjacente, o que ajuda a caracterizar o estilo do autor e na identificação ou exclusão da hipótese das áreas azuis terem sido pintadas com azul de cobalto. Pois, ao contrário dos outros azuis, o azul de cobalto revela-se preto na FIV, por ser incolor ao infravermelho. Esta técnica aplicada à pintura permite, também, o reconhecimento de repintes, de reintegrações cromáticas, de assinaturas ou inscrições encobertas.

---

<sup>9</sup> MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo – *La chimica nel restauro: i materiali dell'arte pittorica*. Firenze: Nardini, 1999, pp. 182 – 189.

<sup>10</sup> STUART, Barbara H. – *Analytical Techniques in Materials Conservation*. England: John Wiley & Sons, 2007, pp. 72 -74.

<sup>11</sup> Em laboratório o processo de filtragem da luz visível é feito em quarto escuro. Os filtros são aplicados, não na câmara mas, na fonte de luz. Vd. GOMÉZ, M<sup>a</sup> Luisa – *La Restauración: examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 165.

<sup>12</sup> CALVO, Ana – *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. Barcelona: Serbal, 2003, p. 102.

A grande limitação, da fotografia de infravermelho, é que só permite detectar desenhos que tenham sido feito sobre camadas pictóricas permeáveis ao IV e o desenho tem que ser feito com materiais impermeáveis ao IV<sup>13</sup>. Há, também, que ter em conta que, a espessura das camadas de tinta e a natureza de alguns pigmentos dificulta a detecção do desenho, o que é um obstáculo. Por sua vez, para a detecção de alterações no desenho da composição ou de correcções de formas é necessário que a localização do desenho, mais recente, não se tenha sobreposto ao mais antigo, modificações ou rectificações que eram recorrentes nos pintores que produziam *alla prima*<sup>14</sup>.

No caso das pinturas de Pedro Alexandrino de Carvalho, documentadas com FIV, como este trabalhava sobre fundos quentes (preparações castanhas e amarelas), caso haja desenho subjacente feito com branco, sanguínea, terras ocres ou tintas ferrogálicas de cor sépia<sup>15</sup>, os traços não são identificáveis.

A fotografia de infravermelho é, comparativamente à reflectografia de infravermelho<sup>16</sup>, mais rápida, mais fácil de aplicar e menos dispendiosa o que motivou a escolha desta técnica.

Foram realizadas fotografias de infravermelho a nove obras: três modelos para pinturas de altar existentes no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa – *Natividade* (L-MNAA/C), *Pentecostes* (L-MNAA/A) e *Salvador Mundo* (L-MNAA/B) – ; a duas das telas de altar da igreja de Santo António de Lisboa, em que os modelos, referidos anteriormente, são a base de trabalho – *Natividade* (L- Sto. A.S./C) e *Pentecostes* (L- Sto. A.S./A); e a quatro pinturas do Santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga – *Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro* (P3), *Jesus Cristo salvando São Pedro das ondas do Mar* (P4), *Jesus Cristo perdando a mulher adúltera* (P2) e *Jesus Cristo curando um cego de nascença* (P1).

<sup>13</sup> ASPEREN DE BOER, J. R. J. – Examination by Infrared Radioaction. In *PACT 2013: The 22nd International Conference on Parallel Architectures and Compilation Techniques*. Edinburgh: [s.n.], 2013, Vol. VI, pp. 109 – 130.

<sup>14</sup> IDEM, *ibidem*, p. 26.

<sup>15</sup> IBÁÑEZ BARBERÁN, Gema – *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible*. Valência: GENERALIDAD DE VALÈNCIA, 2010, pp. 32-33.

<sup>16</sup> CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 187. GOMÉZ, M<sup>ª</sup> Luisa – *Ob. cit.*, p. 165. BERTANI, Duilio – Últimos avances en el campo de los dispositivos de reflectografía infrarroja. IBÁÑEZ BARBERÁN, Gema – *Ob. cit.*, pp. 32-33. ASPEREN DE BOER, J. R. J. – *Ob. cit.*, pp. 109 – 130.

As fotografias de infravermelho, dos três estudos do Museu Nacional de Arte Antiga e das duas telas de altar da igreja de Santo António de Lisboa, foram realizadas com uma câmara Nikon D3100 alterada, para registo no espectro do infravermelho, com o filtro Cokin infravermelho P007 (89B). As fotografias de infravermelho, das quatro pinturas do santuário do Bom Jesus do Monte, foram, também, feitas através de captura digital, com a câmara alterada, com filtro de registo IV entre 770 e 1200 nm.

#### 4.3.4 – Radiografia (RX)

A radiografia é uma técnica não destrutiva, na qual os objectos são irradiados por energias, com o comprimento de onda, entre o 0,05 Å e 10 Å<sup>17</sup>. Os raios X são invisíveis e conseguem penetrar em objectos que são opacos à luz visível e ultravioleta<sup>18</sup>.

O objecto, que se pretende radiografar, é colocado entre o tubo de emissão dos raios X, que está inserido na cúpula (a fonte), e o receptor da imagem (normalmente, uma película fotográfica). A imagem radiológica ou radiografia é o resultado, a duas dimensões, da atenuação dos raios X provocado por um objecto tridimensional – a pintura em análise.

O feixe de energia propaga-se em linha recta do ponto focal para todas as direcções e ao incidir sobre a matéria alguns electrões são absorvidos, outros transmitidos e outros dispersos do seu percurso de incidência<sup>19</sup>. A forma como os raios X interagem com a obra vai depender do comprimento de onda da energia emitida e das características dos materiais. Quanto menor for o comprimento de onda dos raios X melhor atravessam os objectos. Para pintura utiliza-se, geralmente, tensões baixas, entre os 20 e os 50 Kv<sup>20</sup>. Por sua vez, a absorção de energia X é tanto maior quanto mais espesso ou denso

---

<sup>17</sup> O'CONNOR, Sonia; BROOKS, Mary M. – *Ob. cit.*, p. 15.

<sup>18</sup> STUART, Barbara H. – *Ob. cit.*, pp. 77 -79.

<sup>19</sup> IDEM, *ibidem*, pp. 77 -79.

<sup>20</sup> GOMÉZ, M<sup>ª</sup> Luisa – *Ob. cit.*, p. 176.

for o objecto e, também, quanto mais elevado for o número atómico que o compõe <sup>21</sup>. A quantidade de energia que, ao atravessar a pintura, chega à película fotográfica, oxida o brometo de prata da emulsão fotográfica, enegrecendo-a. Esta alteração dos grãos de bromo e prata só é visível para interpretação após a revelação da emulsão fotográfica, gerando uma imagem em escala de cinza, que distingue os vários materiais, que os raios atravessaram, dependendo do facto de serem mais radiolúcidos ou mais radiopacos <sup>22</sup>.

Foram feitas radiografias parciais, em zonas de rostos, mãos e costuras, às pinturas *Jesus Cristo entregando as chaves a Pedro* (P3), *Jesus Cristo salvando Pedro das ondas do mar* (P4) e à pintura *Senhora da Boa Morte* (P5). Este exame foi feito com os objectivos de se avaliar a presença de repintes, reintegrações cromáticas, estalados, a textura deixada pelos objectos de trabalho (como pinceis, espátulas, estiletes ou pontas) e ver se havia composições sobrepostas ou alteradas. No caso da pintura *Senhora da Boa Morte*, que está entretelada, o RX serviu, ainda, para observar a tela original, costuras, recortes e a impressão do suporte têxtil <sup>23</sup> (o que permitiu fazer a contagem da densidade têxtil).

Utilizou-se uma ampola portátil de radiografia YXLON, modelo SMART 160E/0.4 com película Agfa ref. 3JSLY D, D7. A exposição foi realizada sem filtro de alumínio.

Antes de se radiografar as áreas determinadas fez-se placas de prova, o que permitiu avaliar e regular as condições, eliminando-se a radiação secundária, que podem deixar a imagem desfocada, e melhorar a nitidez da imagem.

---

<sup>21</sup> SANTOS, Edvaldo Severo dos; NACIF, Marcelo Souto – Manual de técnicas em tomografia computadorizada. In <http://www.radioinmama.com.br/historiadatomografia.html> (8.05.2014; 15h)

<sup>22</sup> Os objectos radiopacos são impenetráveis aos raios X, o que se traduz em áreas mais brancas nas radiografias. Por sua vez, as matérias radiolúcidas são transparentes à radiação X.

<sup>23</sup> Na radiografia de uma pintura sobre tela é possível determinar a impressão do suporte têxtil, pois, normalmente, as preparações são mais radiopacas nas zonas mais espessas, que são criada pelos vazios do cruzamento dos fios da tela.

#### 4.3.5 – *Espectrometria de Fluorescência de Raios X por Dispersão de Energias (EDXRF)*

Método de análise elementar que se baseia no emprego de um sistema que junta uma ampola de raio X, como fonte de excitação das amostras a estudar, e um analisador. A quantificação e identificação dos elementos químicos são determinadas porque cada elemento emite diferente intensidade e energia (comprimento de onda específico) quando excitados (ionizados) pela radiação de raios X.

A EDXRF é uma técnica simples e passível de ser feita com um espectrómetro portátil de fluorescência de raios X. É multi-elementar o que permite a identificação de diferentes elementos químicos, presentes na área analisada, com os quais se pode deduzir, com uma resposta rápida, a presença de alguns pigmentos e cargas. O exame caracteriza-se por ser pontual, não destrutivo e não invasivo

Esta técnica tem como limitação o facto de detectar apenas os elementos com números atómicos superiores ao do cloro ( $Z=18$ )<sup>24</sup>. Outro dos obstáculos é a dificuldade de interpretação dos resultados, pois indica os elementos nos diferentes estratos do ponto energizado e não determina a forma como estão organizados na molécula. Por fim, tendo em conta os objectos de estudo, é a necessidade do equipamento (ampola de raio X) estar muito próxima do ponto a analisar.

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 mm<sup>2</sup> de área efectiva, janela de Be com 7 mm de diâmetro, energia de 180 eV (FWHM); e um sistema multicanal MCA Pocket 8000A de AMPTEK. Todas as zonas foram analisadas a: tensão de 25 kV; corrente de 9mA; tempo de aquisição de 200 s e 300 s.

---

<sup>24</sup> A limitação do número atómico é derivada das características do equipamento utilizado.

#### 4.3.6 – *Microscopia óptica (MO)*

A microscopia óptica é útil para magnificar pequenos objectos e foi utilizada para a observação e registo da estrutura de amostras de pinturas – fibras do suporte e a matéria pictórica da superfície até ao suporte.

É uma técnica instrumental que envolve a interacção de luz sobre a amostra, preparadas em corte transversal e vista longitudinal (no caso das fibras).

A colheita, de fibras, foi feita quando havia a margem exposta de um pano do suporte e a de matéria pictórica, em locais discretos e representativos, nas marginais da pintura ou aproveitando-se sempre que possível a limitação de lacunas ou fissuras<sup>25</sup>.

Em relação às fibras tentaram-se recolher amostras, que contivesse fios da trama e da teia, dos diferentes panos de cada pintura. No caso de não haver referência (ourela) para se determinar quais os fios da teia e os da trama, a descrição foi feita em função da orientação dos fios na pintura – vertical e horizontal. A análise da vista longitudinal e corte transversal das fibras permitiu visualizar, respectivamente, o contorno da superfície ao longo do seu eixo e a configuração interna do caule, o que ajuda a identificar o tipo de fibra.

As secções longitudinais das fibras foram conseguidas da seguinte forma: selecção de um fio, vertical e outro horizontal; lavagem do fio com água destilada a 5% com detergente neutro para eliminar vestígios de sujidade e matéria pictórica que perturbem a observação da morfologia das fibras; desfibração, posicionando-se o fio sobre uma lâmina de vidro e eliminando-se a sua torção com o auxílio de uma lupa binocular, um estilete cirúrgico e uma pinça; montagem das fibras em meio líquido, adicionando-se uma gota de água destilada e glicerina (50:50), entre uma lâmina e uma lamela, para melhor visualização ao MO.

---

<sup>25</sup> A recolha de amostras, mesmo que de pequenas dimensões, é um procedimento invasivo. Todavia, as amostras foram armazenadas para futuros estudos e servem para documentar e perceber melhor o património histórico, cultural e material.

O procedimento<sup>26</sup> para preparar os cortes transversais das fibras é igual ao da secção longitudinal, no que se refere, à selecção, limpeza e desfibramento. Para melhor localização da amostra, na altura da observação ao MO, demarca-se a amostra com fios coloridos. A montagem dos fios é feita entre duas folhas de cortiça, de fina gramagem, aderidas com uma gota de adesivo cianoacrilato – alta viscosidade. Por fim, secciona-se as folhas de cortiça com uma lâmina a fim de se obter, manualmente, cortes de secção fina, posicionados entre uma lâmina e uma lamela.

Os cortes estratigráficos e as lâminas delgadas das fibras foram observados ao microscópio óptico e interpretadas<sup>27</sup>, comparando as imagens das amostras com padrões.

As micro-amostras pictóricas foram recolhidas, através de uma pequena incisão realizada com bisturi, sobre a superfície pictórica, procurando-se que o corte percorre-se todos estratos da obra até ao suporte<sup>28</sup> (Vd. Fig. 4.3). As amostras foram de seguida identificadas e armazenadas em pequenas cápsulas de plástico (*eppendorfs*) e as localizações de recolha foram apontadas numa fotografia de cada peça.

Na selecção dos pontos a amostrar teve-se em conta a paleta cromática utilizada pelo artista. As amostras recolhidas foram, assim, referentes aos azuis, ocres, rosas, brancos, verdes e vermelhos (por norma das vestes das personagens), uma área de carnação e outra da assinatura. Dentro de cada cor, sempre que possível, fez-se a colheita de um ponto de sombra, um de luz e um intermédio para se perceber como trabalhava as graduações, recolhendo-se em média 17 amostras por pintura.

Os cortes transversais das micro-amostras de pintura permitiram: conhecer a estrutura cromática das obras de Pedro Alexandrino, através da observação, interpretação

---

<sup>26</sup> O protocolo de preparação das amostras de fibras têxteis em corte transversal é uma adaptação do procedimento executado pelos técnicos de têxtil do IJF, em que se monta as fibras desfibradas entre duas partes de uma rolha. A adaptação foi explorada por Rita Maltieira, que é bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia com a referência SFRH/BD/70937/2010 e membro do CITAR/Universidade Católica Portuguesa, Porto, Portugal. Tem como tema da tese de doutoramento *A tela na pintura portuguesa. Materiais e técnicas, do século XV ao século XIX*, que se encontra a decorrer na Escola das Artes da UCP-UP.

<sup>27</sup> A interpretação das amostras e identificação do tipo de fibra foi feita com o auxílio de Rita Maltieira.

<sup>28</sup> DERRICK, Michele; STULIK, Dusan; LANDRY, James M. – *Infrared Spectroscopy in Conservation Science*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999, pp. 16-42.

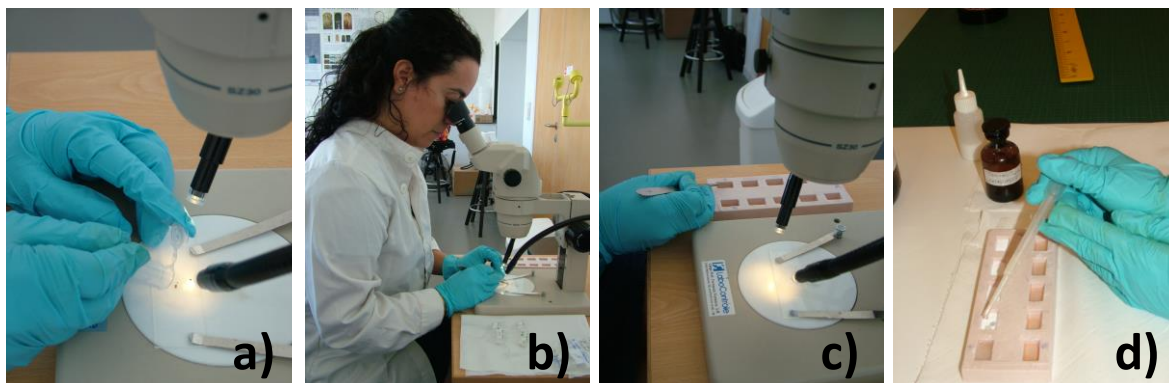
e sistematização da ordem, do número, da espessura e da função de cada camada; caracterizar os grãos dos pigmentos utilizados quanto à forma, à cor, ao tamanho, à distribuição nas camadas e às possíveis alterações; entender como se obteve os matizes cromáticos, por justaposição de cores e/ou mistura das cores; determinar, algumas, intervenções efectuadas após a execução das pinturas e o estado de conservação (por exemplo, se há adesão e coesão das camadas).



**Fig. 4. 3** – Amostragem da pintura *Eucaristia*, inv. nº. 1337, do Museu Nacional de Arte Antiga, proveniente do Convento do Desagravo, em Lisboa.

As amostras foram incluídas em resina acrílica TECHNOVIT 4004 (Vd. Fig. 4.4), com as camadas cromáticas paralelas ao fundo do molde. As amostras inclusas, no meio plástico, foram polidas num disco rotativo com lixas de diferentes gramagens até atingir o fragmento e o polimento final foi feito com um disco têxtil e uma dispersão líquida de alumina, a fim de se obter uma imagem nítida correspondente à secção transversal.

A observação ao microscópio óptico com luz reflectida foi feita no modelo Bino-ocular OLYMPUS, BX41, com óptica corrigida ao infinito, magnificação de 100x e 200x e filtro azul U-MWBSE que acentua o contraste entre camadas. O erro do micrómetro ocular é de 10  $\mu\text{m}$  para a ampliação de 100x e 5  $\mu\text{m}$  para a ampliação de 200x. O registo fotográfico foi feito com uma câmara OLYMPUS Digital, C-4040 Zoom.



**Fig. 4. 4** – Processo de preparação das amostras do estrato pictórico: a) – posicionamento das micro amostras, numa lâmina de vidro, sobre a lupa binocular; b) divisão e selecção do fragmento; c) depósito do fragmento, sobre um filme de resina acrílica já curado, com as camadas paralelas ao fundo do molde de silicone; d) aplicação da resina sobre a amostra para o preenchimento do molde.

#### 4.3.7 – *Microscopia Electrónica de Varrimento com Espectroscopia de Raios X Dispersiva de Energia (SEM-EDS)*

Esta técnica instrumental consiste na utilização de um microscópio electrónico que usa como fonte de energia raios X, emitidos por átomos excitados, bombardeados com electrões acelerados. Trabalha-se em vácuo, uma vez que, os electrões não percorrem grandes distâncias no ar <sup>29</sup>. O feixe de electrões energéticos rastreia a superfície seleccionada de uma amostra, preparada em corte transversal, produzindo um número de sinais <sup>30</sup>.

O SEM-EDS combina informações de imagem e de que química, determinando os elementos que formam a amostras, desde o berílio (Be), de forma pontual, linear e bidireccional. O que permite identificar alguns pigmentos inorgânicos e a sua distribuição na

<sup>29</sup> HENSON, M. L.; JERGOVICH, T. A. – Scanning electron microscopy and energy dispersive X-ray spectrometry (SEM/EDS) for the forensic examination of paints and coatings. *In* CADDY, Brian (ed.) – *Forensic Examination of Glass and Paint: Analysis and interpretation*. London: Taylor & Francis, 2001, pp. 243–272.

<sup>30</sup> STUART, Barbara H. – *Ob. cit.*, pp. 91 -95.

amostra. Saber se há compostos orgânicos, pela falta de resposta destes à análise. Reconhecer a sucessão das camadas aplicadas pelo artista, incluindo aquelas impercebíveis no MO, a textura da superfície (como micro fissuras, defeitos de secagem e poros) uma vez que, os iões retrodifundidos dão origem a imagens de alta resolução com contraste topográfico e de número atómico. Possibilita, ainda, grande ampliação da amostra (na ordem das 100 000x) e a criação de imagens tridimensionais detalhadas <sup>31</sup>.

Pelo facto da análise da amostra ser feita em vácuo é necessário que esta agente baixas pressões. Por sua vez, a intensidade da irradiação pode levar ao sobreaquecimento da amostra, destruindo-a e é necessário revestir a superfície da amostra com uma camada condutora da energia para se obter imagens com boa resolução <sup>32</sup> (por exemplo, uma folha de ouro, ou um filme de carbono).

O equipamento utilizado foi um microscópio electrónico de varrimento HITACHI 3700N equipado com um detector de EDS da Bruker Contact 200.

#### 4.3.8 – *Micro-espectroscopia de Infravermelho com Transformada de Fourier (μ-FTIR)*

O micro FTIR consiste na associação de um microscópio a um espectrómetro de IV interferométrico. Basicamente o sistema é constituído por uma fonte de radiação, que passa pela amostra, através de um interferómetro. A energia chega a um detector que, se encontra, normalmente, no microscópio, converte os dados para a forma digital e ao serem passados para o computador é aplicada a *Transformada de Fourier* <sup>33</sup>.

A amostra é irradiada por infravermelhos, o que provoca transições entre os níveis vibracionais das suas moléculas, que são em parte absorvidos e os restantes são transmitidos para o detentor, originando bandas no espectro do infravermelho. Os espec-

---

<sup>31</sup> IDEM, *ibidem*, pp. 91 -95.

<sup>32</sup> IDEM, *ibidem*, pp. 91 -95.

<sup>33</sup> IDEM, *ibidem*, pp. 110 -129.

tros de IV traduzem graficamente a intensidade da radiação absorvida em função do comprimento de onda e a sua interpretação é feita com base nas frequências de grupo características. Assim, tendo em conta a frequência, a forma e a intensidade das bandas que surgem no espectro, consegue-se determinar que moléculas estão presentes na amostra <sup>34</sup>.

Esta técnica permite a caracterização rápida de um grande número de compostos <sup>35</sup>, identificando a categoria dos orgânicos (lacas e a classe do aglutinante), alguns inorgânicos (pigmentos) e os polímeros sintéticos de uma pintura. Além do facto de alguns materiais não produzirem vibrações na região dos infravermelhos, as grandes reservas desta técnica são, o consumo da amostra e o minucioso processo de seccionamento de camada que pode conduzir à contaminação das camadas de contacto.

As análises foram realizadas com um espectrómetro de IV da *Thermo Nicolet Nexus 670 FTIR* acoplado ao microscópio de infravermelho *CONTÍNUμM Thermo Nicolet*. Foi necessário a preparação prévia da amostra, utilizando-se o método de separação de camadas manual com um bisturi cirúrgico, antes da sua compressão com micro-célula de diamante <sup>36</sup>.

Os espectros de IV foram adquiridos, no modo de transmissão, na região entre  $4000\text{ cm}^{-1}$  e  $650\text{ cm}^{-1}$ , com uma resolução de  $4\text{ cm}^{-1}$ , sendo cada espectro o resultado da acumulação de 256 varrimentos.

---

<sup>34</sup> FRADE, José Carlos Patrício dos Santos – *A Laca: Identificação das origens e das técnicas*. [S.l.: s.n.], 2011. Tese de Doutoramento em Engenharia Florestal e dos Recursos Naturais na Universidade Técnica de Lisboa, Instituto Superior de Agronomia, 2011, pp. 39-41. DERRICK, Michele; STULIK, Dusan; LANDRY, James M. – *Ob. cit.*, pp. 43-80. STUART, Barbara H. – *Ob. cit.*, pp. 110 -129.

<sup>35</sup> CASADIO, Francesca, TONIOLO, Lucia – The analysis of polychrome works of art: 40 years of infrared spectroscopic investigations. *Journal of Cultural Heritage*. [S.l.: s.n.]. 2 (2001), pp. 71-78.

<sup>36</sup> CASADIO, Francesca, TONIOLO, Lucia – *Ob. cit.*, pp. 71-78.

## Considerações finais do capítulo

A aplicação da ciência à conservação é direccionada em três patamares: o exame e a análise de obras; o estudo ambiental e da degradação; e a investigação de novos métodos e materiais<sup>37</sup>. É dentro da primeira categoria que se situa o presente estudo, com recurso a diversos métodos analíticos para o estudo e caracterização das pinturas de um artista português. O emprego desses métodos responde à necessidade de se aprofundarem os conhecimentos já desenvolvidos sobre o pintor Pedro Alexandrino de Carvalho, assentes sobre o pilar da História da Arte, olhando-se, agora, para as suas pinturas sob a perspectiva dos materiais, dos procedimentos pictóricos, dos particularismos estilísticos e das respostas tecnológicas adoptadas na montagem das telas nos altares.

Conhecendo-se a materialidade de uma pintura e os processos de trabalho por trás da sua produção é possível confirmar ou refutar dados da documentação histórica, registar informações que se possam vir a perder, datar obras devido à predominância de utilização de alguns materiais (sobretudo pigmentos), determinar a autenticidade das pinturas e algumas das causas de alteração das mesmas. Porém, parte deste conhecimento perde-se se apenas se fizer a observação atenta da superfície pictórica e a confrontação com os testemunhos de época.

A obra de arte, por si só, é um importante documento, que oferece informações sobre a sua produção e permite compreender melhor o seu autor, os contornos de uma época ou da encomenda. Para se chegar a estas conclusões é necessária uma abordagem pluridisciplinar e interdisciplinar entre as áreas científicas e humanísticas.

Com o cruzamento das fontes documentais e analíticas procedeu-se nos capítulos seguintes à categorização dos sistemas de montagem das telas de altar, à caracterização das pinturas identificando-se os diversos materiais, orgânicos e inorgânicos presentes, assim como procurou-se compreender a forma como estes foram aplicados pelo artista, Pedro Alexandrino de Carvalho.

---

<sup>37</sup> WARD, Philip – *The Nature of Conservation: A Race Against Time*. California: The Getty Conservation Institute, 1989, pp. 29 – 34.



# Capítulo 5





---

## CAPÍTULO 5

### AS TELAS DE ALTAR NA OBRA DE PEDRO ALEXANDRINO DE CARVALHO

#### Introdução

As telas de altar são uma tipologia pictórica característica da arte sacra. Foram concebidas para estarem expostas no altar de uma igreja ou capela, em destaque pelo posicionamento que ocupam no nicho central da estrutura. Estas pinturas podem encontrar-se montadas de modo fixo, permanecendo em exibição constante, ou ser amovíveis, o que confere ao retábulo uma certa mutabilidade no decorrer do calendário litúrgico.

A importância que as telas de altar adquiriram no contexto religioso foi essencial para a notoriedade e proliferação que alcançaram no século XVIII e que se prolongou pelo início da centúria seguinte.

Neste capítulo, descrevem-se e categorizam-se os mecanismos de montagem das telas de Pedro Alexandrino, encontrados nos vários altares em estudo, identificam-se os formatos típicos na sua obra e apresenta-se uma análise das características dos suportes têxteis das pinturas.

Para responder a estes objectivos, foram estudadas setenta pinturas, das quais sessenta e três são telas de altar, quatro são quadros de parede e três são estudos para telas de altar.

No que diz respeito a questões de autoria, as cinco telas de altar da capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, em Belém do Pará, estão atribuídas à “Escola Portuguesa”. Estas pinturas foram seleccionadas para o estudo em questão, na medida em que se levanta a hipótese de um dos temas, *Arcanjo São Miguel*, ser de Pedro Alexan-

drino de Carvalho <sup>1</sup>. Toda a restante amostra se atribui a Pedro Alexandrino de Carvalho, estando a autoria das pinturas documentada, “validada” pela presença de assinatura ou “comprovada” pela análise estilística feita por Anne-Louise Fonseca <sup>2</sup>.

## 5.1 – Sistemas de montagem

As telas de altar podem ser categorizadas tomando como referência diversas características, nomeadamente, a hierarquização que têm na igreja (posicionamento no altar principal ou nos secundários), a função litúrgica e iconográfica e, no presente trabalho, são categorizadas mediante o sistema de montagem.

Existem dois sistemas de montagem e exposição das pinturas nos altares: fixo e amovível. No fixo, as pinturas estão permanentemente em exibição e sujeitas a um constante tensionamento do suporte por meio da sua fixação a uma estrutura, que pode ser uma grade, um painel de madeira ou uma parede <sup>3</sup>. Nas telas de altar atribuídas a Pedro Alexandrino, verificam-se duas formas de as tensionar e de as fixar ao altar: telas pregadas a um painel de madeira travado pelo retábulo ou engradadas e sujeitas à edícula central (Vd. Tabelas 16- 20, pp. 48-73 no volume 2).

As pinturas amovíveis, permitem, quando removidas, a observação do interior do camarim, onde permanece uma escultura e/ou uma tribuna. É esta alternância da exposição da pintura que vai promover o desenvolvimento de sistemas de deslocação que se designaram como mecânicos, quando incorporam roldanas ou guias de deslizamento que auxiliem a deslocação, ou manuais quando são movidas à mão.

---

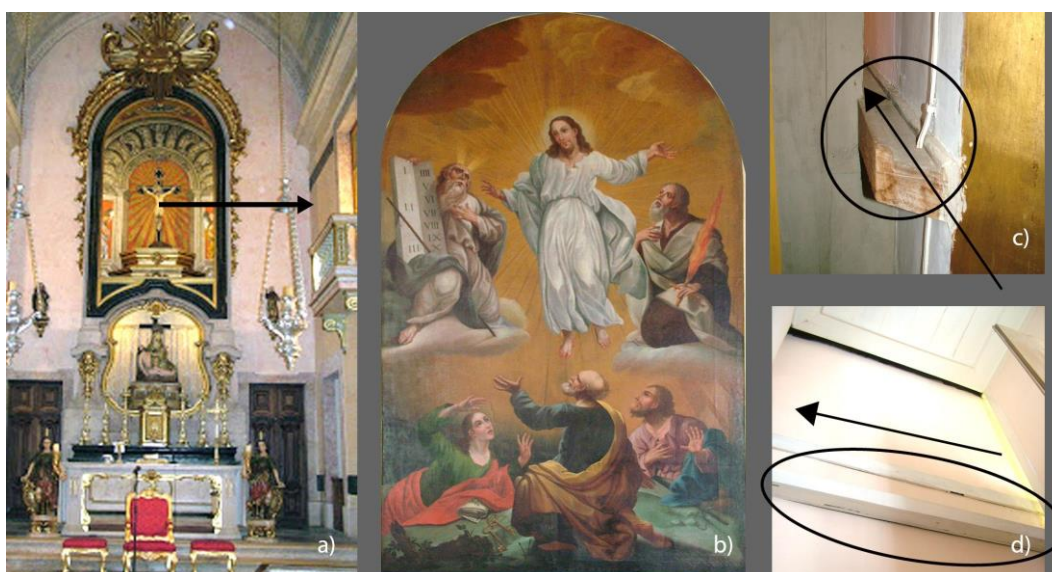
<sup>1</sup> FONSECA, Anne-Louise Gonçalves - *Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) et la peinture d'histoire à Lisbonne : cycles religieux et cycles profanes*. [S.l.: s.n.], 2008. Dissertação de Doutoramento em Estudos Cinematográficos apresentada na Faculdade de Montréal, vol. 1, p. 133.

<sup>2</sup> IDEM, *ibidem*, 2 vols.

<sup>3</sup> CALVO, Ana – *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002, p. 80.

Cada sistema está associado à ocultação da pintura em diferentes locais da estrutura retabular: no coroamento, no caso do sistema de rolo; no embasamento, no sistema de alavanca ou de guilhotina; no interior do camarim, no sistema manual; e nos tramos laterais do retábulo, no sistema de movimentação na lateral.

Para se perceber o sistema de movimentação lateral há que ter em conta que, na maior parte das vezes, a largura da pintura é superior à dos tramos laterais ou paredes laterais ao retábulo onde esta vai ficar oculta. Assim, para a pintura ficar completamente escondida é necessário que haja uma sala, cuja base é contínua e anexa ao camarim, que perfaça a largura necessária para a ocultar, como se pode verificar no altar-mor da capela do Palácio da Bemposta <sup>4</sup> (Vd. Fig. 5.2), ou que haja, na continuação da base do camarim, uma calha por onde corre a pintura, como acontecia na tela do altar-mor da igreja das Chagas em Lisboa <sup>5</sup> (Vd. Fig. 5.1).



**Fig. 5.1** – Sistema de movimentação na lateral do altar-mor da igreja das Chagas, em Lisboa (a) e pome-nores da calha (c, d) por onde se desloca a pintura *Ascensão de Cristo* de Francisco Figueiredo (b).

<sup>4</sup> O altar-mor da capela do Palácio da Bemposta é ilustrado com a pintura *Nossa Senhora da Conceição com elementos da família real* (D. João VI, D. Maria, D. Carlota Joaquina, Pedro Carlos, D. Maria Ana e D. Maria Benedita), de Giuseppe Throni (Turim, 1730 - Lisboa, 1810).

<sup>5</sup> A pintura *Ascensão de Cristo* está assinada por Francisco Figueiredo (? - ?) "Franciscus de Figueriedo / Lusitanvs / invenit. et Pinx. Lx.ª A. D. de 1770". Encontra-se, actualmente, exposta numa das paredes da nave da igreja das Chagas, em Lisboa, juntamente com a pintura do altar-mor da igreja de São Paulo, da mesma cidade.



**Fig. 5.2** – Sistema de movimentação na lateral do altar-mor da capela do Palácio da Bemposta, em Lisboa (a) e pormenor do vão por onde se movimenta a pintura de Giuseppe Throni (b).

Em suma, as telas de altar amovíveis, quando não estão expostas, conservam-se dentro da estrutura retabular, o que faz com que se encontram sempre integradas em retábulos de estrutura autoportante<sup>6</sup>, fazendo-se uso da sua projecção.

Nas telas de Pedro Alexandrino, identificaram-se três tipos de mecanismos de deslocação – rolo, alavanca ou guilhotina e manual (Vd. Tabelas 16- 20, pp. 48-73 no volume 2). Nestes dois últimos sistemas as pinturas encontram-se esticadas numa grade e no primeiro estão suspensas ou enroladas no tambor.

<sup>6</sup> Nos retábulos de estruturas autoportantes a própria construção tem uma função estrutural, usando-se as várias partes, como as colunas, envasamento e entablamento, para repartição de pesos e forças, existindo elementos de reforço à parede no tardo da máquina. Estes altares têm uma planta poligonal, havendo uma projecção do corpo do retábulo, em relação à parede. Vd. PÉREZ MARÍN, Eva; VIVANCOS RAMÓN, M. Victoria – *Aspectos Técnicos y conservativos del retablo Barroco Valenciano*. Valencia: Editorial Universidad Politecnica de Valencia, 2004, p. 72.

No que se refere ao sistema de movimentação na lateral, no qual, à semelhança do que sucede nos sistemas de alavanca e manual, as pinturas encontram-se engradadas, esta solução não foi adoptada na integração das pinturas de Pedro Alexandrino nos respectivos altares.

Os sistemas de movimentação utilizaram-se principalmente nas pinturas de altares principais, embora sejam alguns os casos verificados em altares secundários. Nas obras seleccionadas para este estudo, identificou-se uma pintura móvel num altar secundário. Trata-se da pintura *Última Ceia*, que pertence à capela do Santíssimo Sacramento, da igreja do Arcanjo São Miguel, em Castelo Branco. Como está descrito no capítulo 3, em algumas situações a reserva do Santíssimo Sacramento podia ser feita fora do altar principal, o que justifica que nesta igreja a pintura do altar principal esteja montada num sistema fixo e a tela amovível se encontre num altar lateral, na capela do Santíssimo, onde se encontra o trono eucarístico. Mesmo em igrejas em que não há uma capela atribuída ao culto do Santíssimo, a pintura do altar-mor pode estar montada num sistema fixo, como acontece com a pintura *Imaculada Conceição* na capela do Palácio Nacional de Queluz, o que advém de ser uma capela privada. Por norma, nas capelas privadas não havia trono eucarístico para a exposição do Santíssimo, pois o sacramento da Eucaristia era demasiado nobre para se prestar o culto fora das igrejas<sup>7</sup>. Por outro lado, fora do campo das telas de altar do pintor Pedro Alexandrino de Carvalho, há situações em que os altares secundários, sem serem dedicados especificamente ao Santíssimo Sacramento, possuem sistemas de telas amovíveis, como se constata no altar de São João Evangelista<sup>8</sup> e

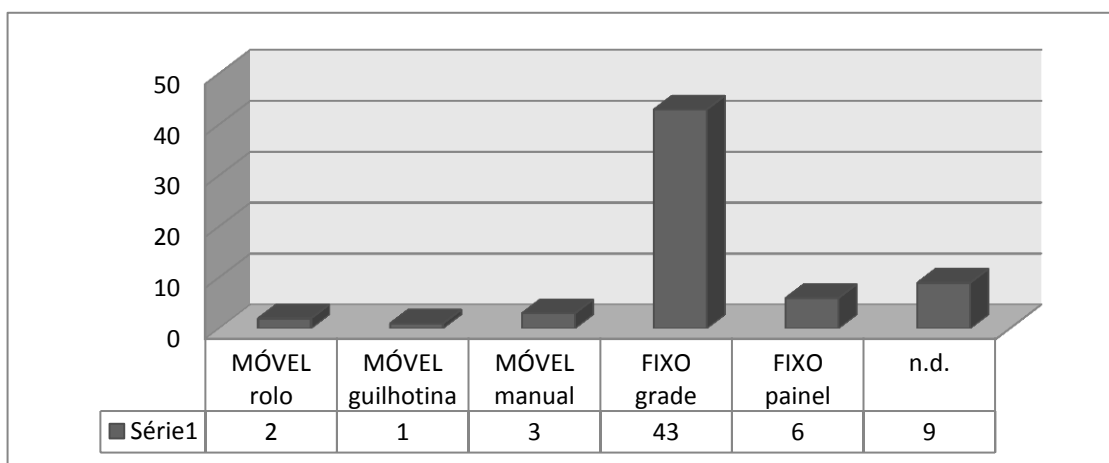
---

<sup>7</sup> MECO, José – Estética Barroca II: Talha. In RODRIGUES, Dalila, coord. – *Arte Portuguesa: da Pré-História ao século XX*. [S.l.]: Fubu Editores, 2009, vol.13, p. 90. CARDOSO, Pedro – *Estudo da Arte da Talha das capelas particulares dos Arciprestados de Lamego e Tarouca*. Porto: [s.n.], 2014. Dissertação de doutoramento em Estudos do Património apresentada na Escola das Artes, Centro Regional do Norte da Católica Portuguesa, vol. 1, pp. 333-335.

<sup>8</sup> CARVALHO, Vera Mafalda da Rocha – *O restauro e a comunicação artística: análise da pintura sobre tela de S. João Evangelista*. Porto: [s.n.], 2012. Dissertação de Mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais – Pintura apresentada na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

no altar de Nossa Senhora das Dores<sup>9</sup> (Vd. Fig. 5.16-b), ambos na nave da igreja de São Pedro de Miragaia no Porto. Nestes dois casos o que era visualizado quando se descobria a tela pintada era uma escultura.

No que concerne às telas de Pedro Alexandrino, a amostra de estudo é constituída maioritariamente por pinturas montadas de forma fixa, o que corresponde a quarenta e nove telas de altar, predominando o tensionamento em grade. As telas móveis são sete e em nove das pinturas é incerta a forma como estavam expostas, pois foram removidas do seu local original e não existem registos que documentem a sua integração nos altares (Vd. Fig. 5.3). Ainda relativamente aos sistemas móveis, no início da investigação sabia-se que Pedro Alexandrino tinha pintado inúmeras telas de altar e, sendo recorrente a visualização de telas de enrolar na cidade do Porto, supunha-se que iriam existir diversos exemplares deste artista montados nesse sistema. Contudo, contrariamente ao que se presumia, apenas duas telas de Pedro Alexandrino de Carvalho são armadas no sistema de rolo. Essas duas telas encontram-se na igreja de São Faustino em Peso da Régua e na igreja do mosteiro de São Salvador, em Grijó.



**Fig. 5.3** – Contabilização do número de pinturas em função dos sistemas de integração nos altares.

<sup>9</sup> MOREIRA, Rita Macedo – *Conservação e restauro da Crucificação da Igreja de Miragaia: as telas de rolo nos retábulos portugueses*. [S.l.: s.n.], 2012. Dissertação de Mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais – Pintura apresentada na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

Apesar de, neste estudo, não ter sido feito um levantamento exaustivo das igrejas com sistemas móveis, em Portugal, dado que o foco da investigação são as pinturas de altar de Pedro Alexandrino, parece haver uma tendência para as telas de rolo se concentrarem no Norte<sup>10</sup>, facto que pode estar relacionado com as escolas de talha. Uma vez que existem diferentes soluções regionais na execução dos retábulos, como sucede nas escolas do Porto, Braga, Lisboa e Évora<sup>11</sup>, e é possível que os esquemas de movimentação das pinturas possam ter acompanhado estas variações geográficas.

### 5.1.1 – Sistemas fixos

Os sistemas de montagem de pinturas nos altares mais comuns são os fixos, tendo sido empregues, maioritariamente, em altares secundários. Identificaram-se duas formas de integração permanente das telas nas suas estruturas: telas pregadas a um painel de madeira travado pelo retábulo e telas engradadas e sujeitas à edícula central, que serão de seguida descritas.

#### 5.1.1.1 – *Telas pregadas a um painel de madeira travado pelo retábulo*

Neste sistema fixo, as telas estão estendidas e presas directamente a um tabuleiro liso de madeira, que se encontra na zona posterior e que serve para as manter esticadas e seguras ao altar, mas também para proteger o têxtil das variações de humidade, que podem ocorrer como consequência da sua proximidade à parede, onde poderá ocorrer condensação da humidade do ar, devido às diferenças de temperatura entre a própria

---

<sup>10</sup> IDEM, *ibidem*.

<sup>11</sup> FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A escola da talha portuense e a sua influência no norte de Portugal*. Lisboa : Inapa, 2001, p. 43.

parede e o interior da igreja, acentuando-se ainda este fenómeno quando existe pouco arejamento do espaço entre a parede e o retábulo ou infiltrações no muro.

Este tipo de sistema encontra-se nos denominados “retábulos adossados ao muro”<sup>12</sup>, onde a parede serve para encostar e sustentar o peso do painel e de toda a estrutura envolvente (Vd. Fig. 5.4). Em algumas situações, pode haver, entre a tela e o tabuleiro, um reforço da sua fixação através do uso de um material adesivo <sup>13</sup>.

A integração, nos altares, de telas tensionadas sobre tábuas de madeira ocorreu no século XVI <sup>14</sup>, época em que a tela começou a ser o suporte de eleição dos artistas<sup>15</sup>, em detrimento do painel de madeira.

O processo foi documentado por Francisco Pacheco, em 1649:

*La invención de pintar a olio sobre lienzo fue muy útil (...) muy grandes lienzos se aseguran de la humedad estirados y clavados sobre tablas gruesas, donde se conservan muchos años* <sup>16</sup>.

Nos finais do século XVI, nos contratos dos retábulos que incluíam pinturas, tornou-se recorrente a incorporação de uma cláusula para a execução de tabuleiros para a parte posterior das telas <sup>17</sup>.

Os seis casos de telas de altar armadas num painel de madeira, identificados neste estudo, testemunham a continuação desta prática no século XVIII. Destes seis casos, cinco referem-se a pinturas pertencentes aos altares secundários da capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, em Belém do Pará, no Brasil, e um à pintura *Senhora da Boa Morte*, do altar principal de uma capela privada de Sabrosa, em Vila Real (Vd. Tabelas 16 e 20, pp. 48 e p. 71-73, no volume 2).

<sup>12</sup> PÉREZ MARÍN, Eva; VIVANCOS RAMÓN, M. Victoria – *Ob. cit.*, p. 72.

<sup>13</sup> IDEM, *ibidem*, p. 67.

<sup>14</sup> CALVO, Ana; RODRÍGUEZ DE AUTRIA, Lucila; MANSO, Begoña – Nuevas aportaciones al estudio de las técnicas en la pintura de sargas (la sarga de Santa Ana de la Iglesia Parroquial de Madracos de la Sierra, Madrid). In I CONGRESO DEL GEIIC: *Conservación del Patrimonio: Evolución y nuevas perspectivas: actas, Valencia – España, 25, 26 y 27 de Noviembre de 2002*. Valencia: G.E.I.I.C., 2002, p. 451.

<sup>15</sup> CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 89.

<sup>16</sup> PACHECO, Francisco (1649) – *El Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 481.

<sup>17</sup> BRUQUETAS, Rocio – *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 273.



**Fig. 5.4** – Esquema do sistema das telas pregadas a um painel de madeira travado pelo retábulo. Pintura *Senhora da Boa Morte*, de Pedro Alexandrino de Carvalho, para o altar principal de uma capela privada de Sabrosa.

Actualmente, a tela de altar *Senhora da Boa Morte* encontra-se removida do retábulo e está esticada numa grade. Apesar de esta pintura estar descontextualizada e do avançado estado de degradação do retábulo (Vd. Fig. 3.2, p. 154, no volume 2), subsistem indícios que permitiram reconstituir o processo de montagem da pintura no altar.

O retábulo, adossado à parede da cabeceira da capela, tem a projecção do seu corpo reduzida e, no espaço central de onde se retirou a pintura, apenas existe um painel de madeira, composto por várias traves que forram o fundo do nicho. Provavelmente seria a este tabuleiro de madeira que a tela estaria presa pelas margens, através de elementos metálicos, uma vez que foram detectados diversos orifícios nas suas laterais (Vd. Fig. 5.4). Contudo, a dimensão da pintura (290,5 cm x 173,5 cm) e a do espaço do tramo central não têm correspondência. A pintura é maior, tendo uma diferença de 10 cm em

todo o perímetro em relação à boca de altar (270 cm x 155 cm). Por sua vez, o formato da pintura, com o remate superior em arco concêntrico, é diferente do da boca de altar, que tem os cantos superiores ligeiramente abaulados (Vd. Fig. 5.5). Estes dois aspectos sugerem que a pintura teria outro formato, tendo ainda em conta que a sua margem inferior apresenta um remendo ou acrescento, ao longo de toda a largura, com cerca de 20 cm de altura. Sem esta emenda a pintura teria uma dimensão compatível com a boca do altar.



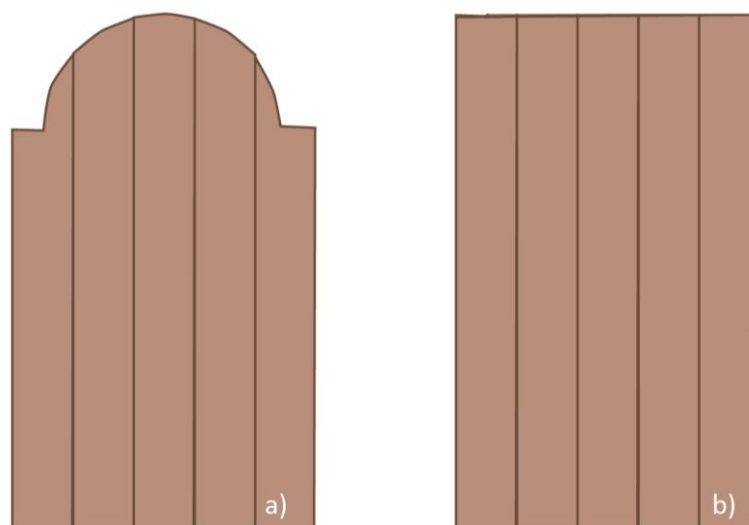
**Fig. 5.5** – Relação da dimensão do vão central do altar com a pintura *Senhora da Boa Morte*.

Neste conjunto de seis telas de altar, as tábuas em questão, que formam os painéis de madeira, estão unidas na vertical de acordo com o sentido de construção das pinturas, que têm maior altura que largura. Pelo menos na pintura *Senhora da Boa Morte*, a junção das tábuas é reforçada no reverso, através de ripas colocadas na horizontal, que encostam directamente à parede em que assenta o altar.

Quanto ao formato dos tabuleiros de madeira, nos altares secundários da capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, estes possuem o talhe e dimensão da boca do altar na qual encaixam (Vd. Fig. 5.6 e 5.7-a), enquanto na capela privada de Sabrosa, o painel tem a forma rectangular, fazendo parte da estrutura do altar (Vd. Fig. 5.7-b).



**Fig. 5.6** – Tela de altar *Santa Coleta*, da capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, em Belém do Pará, Brasil. Pormenores do sistema de fixação da pintura ao retábulo: recorte do painel com o formato da boca de altar (a); fixação da tela com pregos nas laterais (b); moldura sobre o painel (c).



**Fig. 5.7** – Formato dos painéis das telas dos altares da capela da Venerável Ordem de São Francisco (a) e da capela privada de Sabrosa (b).

Relativamente ao modo de incorporação das pinturas nos altares, identificaram-se duas formas de o realizar nas telas analisadas. As pinturas da capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco foram encaixadas no vão central, pressionando o tabuleiro com a pintura já montada neste, com a forma do vão do corpo central, e fixadas à estrutura de sustentação, possivelmente, com pregos de forja, uma técnica descrita por Rocio Bruquetas<sup>18</sup>. O perímetro da frente de cada pintura é protegido com uma moldura exterior que reforça a fixação da pintura ao altar (Vd. Fig. 5.6). Na pintura da capela de Sabrosa, a tela foi aplicada no tabuleiro relativamente maior que o vão central do retábulo, já integrado neste, não tendo sido possível determinar como é que a pintura estava fixa ao tabuleiro, nas laterais ou na superfície, pois a pintura foi desmontada desta estrutura.

Pensa-se que as telas pregadas a um painel de madeira travado pelo retábulo foram utilizadas, sobretudo, em altares de capelas privadas ou de retábulos de pequenas dimensões, pois o espaldar de madeira aumenta o peso das pinturas. Por este motivo, esta técnica foi sendo abandonada no decorrer do século XVII, altura em que ganham relevo as pintura de maiores dimensões<sup>19</sup>. A tendência de se aplicar a técnica de estira-

<sup>18</sup> BRUQUETAS, Rocio – *Ob. cit.*, p. 278.

<sup>19</sup> IDEM, *Ibidem*, p. 284.

mento das telas em tabuleiros é revista em, pelo menos, outras três telas de altar de artistas distintos fora dos casos de estudo, nomeadamente na pintura *São João Batista* da capela do Divino Espírito Santo em Valdigem, Lamego<sup>20</sup> (Vd. Fig. 5.8) e nas pinturas *Arcanjo São Miguel e as Almas do Purgatório* e a *Apresentação do Menino Jesus no Templo* da igreja de São Pedro do Vale, em Arco de Valdevez, Viana do Castelo<sup>21</sup>.



**Fig. 5.8** – Retábulo (a) e pintura *São João Batista* (b) da capela do Divino Espírito Santo, em Valdigem (Lamego, Viseu). © Fotos: Pedro Cardoso<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> CARDOSO, Pedro – *Estudo da Arte da Talha das capelas particulares dos Arciprestados de Lamego e Tarouca*. Porto: [s.n.], 2014. Dissertação de doutoramento em Estudos do Património apresentada na Escola das Artes, Centro Regional do Norte da Católica Portuguesa, vol. 1, p. 405 e vol. 2, pp. 136, 137, 255-256.

<sup>21</sup> Informação gentilmente cedida por Ana Ferreira e Carla Zeferino da empresa Signinum.

<sup>22</sup> Agradece-se ao Eng. António Carlos Pinto Ribeiro, proprietário da casa da Fonte, Capela do Divino Espírito Santo, a permissão para a publicação das imagens da tela e do altar de *São João Batista*.

5.1.1.2 – *Telas engradadas e sujeitas à edícula central*

A montagem das telas sobre um bastidor de madeira teve início no final do século XV, em Veneza, acompanhando a difusão da técnica de pintura a óleo. Ao longo do século seguinte o engradamento de pinturas sobre tela proliferou por toda a Europa<sup>23</sup> e tornou-se a técnica mais comum de estiramento até à actualidade<sup>24</sup>.

Este foi o sistema mais utilizado para montar as telas de altar fixas de Pedro Alexandrino, contabilizando-se 43 pinturas (Vd. Fig. 5.3 e Tabelas 16- 20, pp. 48-73, no volume 2).

As pinturas engradadas e sujeitas à edícula central são, antes de mais, esticadas sobre o bastidor ao qual são presas com pregos. Cennini Cennino escreve que o estiramento do têxtil e fixação à grade é a etapa que antecede a preparação do suporte<sup>25</sup>. Francisco de Assis Rodrigues, em 1875, mantém o conceito para a definição de “engradar”<sup>26</sup>.

No que diz respeito à inclusão das pinturas no retábulo, esta podia ser realizada de duas formas: através de cunhas de madeira distribuídas de forma equilibrada, como por exemplo se executou nas pinturas de Pedro Alexandrino para a nave da igreja de São Paulo, em Lisboa; ou recorrendo a pregos de forja que permitiam fixar a pintura na parede, como acontece nas pinturas dos altares da nave e da capela-mor, do antigo Seminário das Missões Ultramarinas, em Cernache do Bonjardim (Vd. Fig. 5.10-b), sistema que tam-

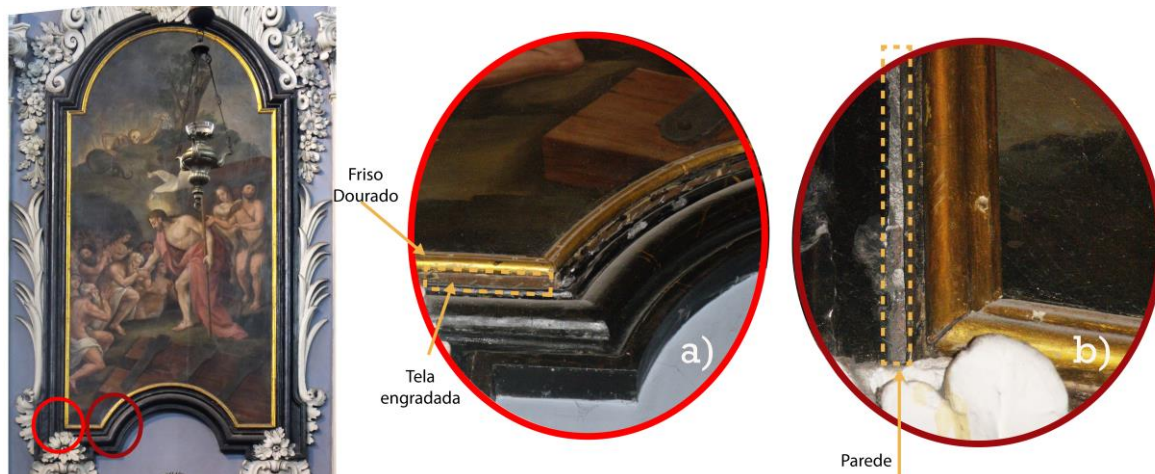
<sup>23</sup> CAETANO, Joaquim – *Pintura: artes plásticas e artes decorativas*. [Lisboa]: IMC - Instituto dos Museus e da Conservação, 2007, p. 111.

<sup>24</sup> CALVO, Ana – *Ob. cit.*, p. 80.

<sup>25</sup> “Ahora hablaremos de la forma de pintar sobre tela, es decir, sobre paño de lino, o sobre cendal. (...) primero te conviene colocarla bien extendida sobre el bastidor y clavarla por el derecho; luego clavar clavitos por todo el borde del bastidor; de forma que quede bien tensada en todos los puntos. Cuando hayas hecho esto, toma yeso apagado y un poco de almidón (...)”. Vd. CENNI, Cennino – *El libro de arte*. Madrid: Akal Ediciones, 2002, p. 201.

<sup>26</sup> “Engradar” é “metter em grade, pregar a tela na grade, para se poder aparelhar antes de proceder à pintura.” Vd. RODRIGUEZ, Francisco de Assis - *Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, arquitectura e gravura*. Lisboa: Impr. Nacional, 1875, p. 62.

bém se visualizou fora da amostra na pintura *A pregação de São João Batista* da igreja de São Pedro de Alcântara, em Lisboa (Vd. Fig. 5.9).



**Fig. 5.9** – Tela de altar *Pregação de São João Batista*, da igreja de São Pedro de Alcântara, em Lisboa.

Os pregos forjados são introduzidos pela frente da pintura, sobre a grade, após esta estar encostada ao fundo do altar, criando-se orifícios largos na face da obra como se pode verificar nos dois quadros da igreja do Bom Jesus do Monte, em Braga, onde se tentou ocultar as ferragens com cera (Vd. Fig. 5.10-a) e em todas as telas dos altares da igreja do seminário de Cernache do Bonjardim (Vd. Fig. 5.10-b).



**Fig. 5.10** – a) Pintura *Jesus Cristo curando um cego de nascença*, da igreja do do Bom Jesus do Monte, em Braga. (b) Pintura *Aparição da Virgem e do Menino a S. Carlos Borromeu*, da igreja do antigo Colégio das Missões Ultramarinas, em Cernache do Bonjardim.

Fora da amostra de estudo, encontrou-se uma variante da técnica de fixação com pregos que foram aplicados, não directamente sobre a face das telas mas, nas margens da parede que as recorta, sendo depois dobrados sobre as pinturas de forma a aprisioná-las (Vd. Fig. 5.11).

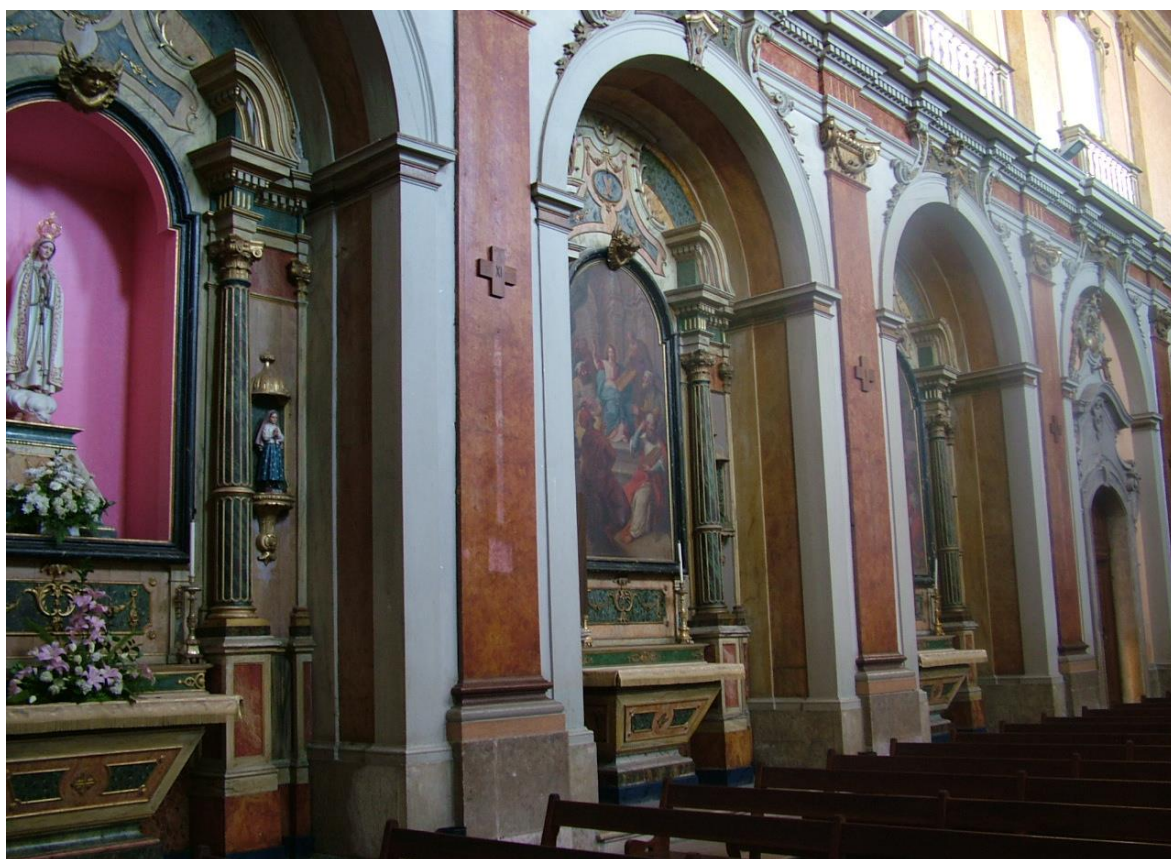


**Fig. 5.11** – Altar da sacristia da Église de St. Margaret, do século XVII, em Lúceram, França.

Não obstante, de uma forma geral não é fácil distinguir-se qual o sistema de fixação das telas nos altares, pois para ocultar as cunhas de madeira ou os pregos forjados na frente perimetral das pinturas, os seus limites estão, muitas vezes, cobertos por um perfil de madeira dourada ou por uma moldura em conformidade estilística com a talha do retábulo.

Verificou-se também que nos altares da nave, o vão central do retábulo pode ter alguma profundidade. Esta situação foi detectada em igrejas em que, por motivos desconhecidos, uma ou mais pinturas foram removidas do vão central, permanecendo as restantes pinturas da nave nos seus altares no formato de montagem original, tal como acontece na igreja do Bom Jesus do Monte de Braga e na igreja de Santa Isabel, em Lisboa, entre outros casos. O camarim com alguma profundidade, permanentemente tapado e sem entrada lateral ou pelo tardo, tem uma dupla função, pois serve de caixa-de-ar

à pintura que o fecha e, em situações excepcionais, se eventualmente a pintura for retirada, permite albergar uma escultura. Ao que parece, esta foi uma solução adoptada em diversas igrejas, nomeadamente, na igreja de São Sebastião de Setúbal que possui cinco altares na nave, dos quais quatro têm telas de Pedro Alexandrino (Vd. Fig. 5.12).



**Fig. 5.12** – Interior da igreja de São Sebastião de Setúbal.

As telas de altar com os temas *São Francisco de Paula* e *São Pedro e São Paulo na prisão* integram o programa decorativo da capela do Palácio Nacional de Queluz, em Lisboa, que é composto por três telas de altar<sup>27</sup> (Vd. Fig. 5.13). As duas pinturas são as mais singulares da amostra de estudo utilizada para caracterizar o sistema fixo de telas engradadas e sujeitas à edícula central. A individualidade destas telas de altar reside no facto

<sup>27</sup> Na nave localiza a pintura *São Francisco de Paula* no retábulo do lado do evangelho e a pintura *São Pedro e São Paulo na prisão* do lado da epístola e no altar-mor encontra-se a tela *Imaculada Conceição*, que é o orago da capela.

de não terem a superfície plana como as restantes, mas sim côncava. O formato côncavo dos altares secundários e consequentemente das respectivas pinturas acompanha a planta longitudinal com os ângulos curvos da nave da capela, o que integra a lógica dos espaços rococós.



**Fig. 5.13** –Vista do interior da capela de Nossa Senhora da Conceição do Palácio Nacional de Queluz. Fonte: <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/palacio-nacional-de-queluz/> (23.09.2014; 8h).

A montagem das telas em grades côncavas é o que dá o formato curvo à superfície das pinturas. O caso das pinturas côncavas de Queluz apesar de invulgar não é único, verificando-se o mesmo trabalho curvilíneo das régua da grade em cinco pinturas da cúpula da capela oval de *Santa Cueva de Cádiz*<sup>28</sup>, das quais três ficaram ao cargo de Francisco de Goya (1746 – 1828)<sup>29</sup> e duas a Zacarías González Velázquez e José Camarón<sup>30</sup>, respectivamente (Vd. Fig. 5.14).

<sup>28</sup> CALVO, Ana – *ob. cit.*, p. 84. AAVV – *La Santa Cueva de Cádiz (Monumentos restaurados)*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2001, pp. 98-103.

<sup>29</sup> As três telas de Goya são: *La Santa Cena*, *La multiplicación de los panes y los peces* e *La parábola de los convidados a las bodas*. Fonte: <http://www.fundaciongoyaenaragon.es/goya/goya-en-el-mundo/goya-en-espana/cadiz-oratorio-de-la-santa-cueva/> (13.12.2014; 20h).



**Fig. 5.14** – Programa decorativo da cúpula da capela de Santa Cueva de Cadiz, em exposição no Museo do Prado (Primavera de 2000). ©Foto: Ana Calvo.

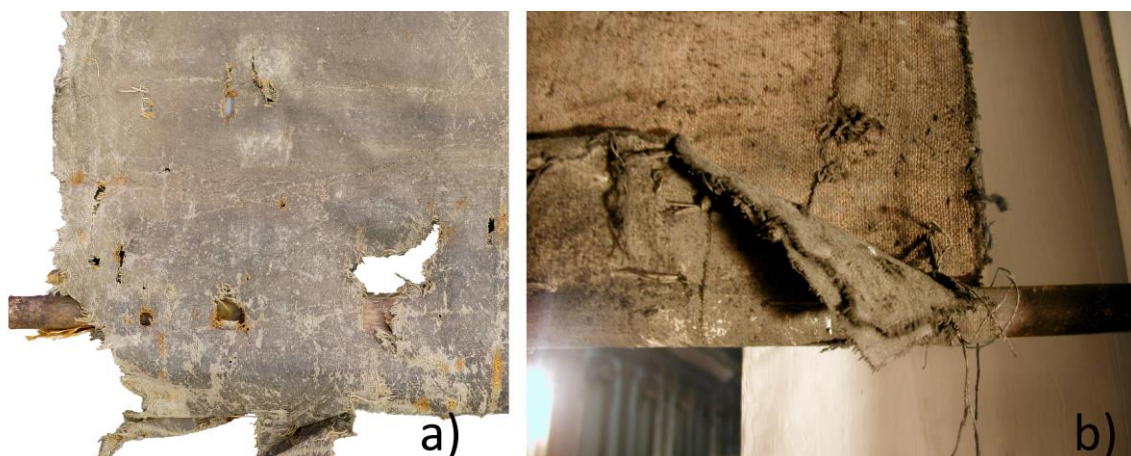
## 5.1.2 – Sistemas móveis

### 5.1.2.1 – *Rolo*

Neste sistema móvel de montagem de telas de altar, o tensionamento das pinturas é exercido unicamente na direcção longitudinal, através de dois elementos: o cilindro, no qual as telas estão suspensas pela margem superior e uma barra metálica, introduzida numa bainha da margem inferior. Como se verifica na figura 5.15, é recorrente a margem inferior ficar fragilizada pelo peso e oxidação da barra metálica, mas sem a qual não se mantinha esticada e ao mesmo tempo ajuda a pintura a subir e descer de modo alinhado.

---

<sup>30</sup>Zacarías González Velázquez ficou encarregue de pintar *Las bodas de Caná* e José Camarón o tema *El rocío del Maná*. Fonte: <http://www.lahornacina.com/cadiz201204.htm> ((13.12.2014; 20h).



**Fig. 5.15** – Ferro de estiramento das telas de enrolar *Visitação*, da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Valença do Minho (a) e *Natividade*, da igreja da Lapa no Porto (b). © Fotos: Centro de Conservação e Restauration da UCP-UP (a); Ana Calvo (b).

São duas as telas de rolo de Pedro Alexandrino de Carvalho: a *Última Ceia*, que se encontra na igreja de São Faustino, em Peso da Régua e a *Transfiguração de Jesus no Monte Tabor*, da igreja do Convento de São Salvador, em Grijó. Em ambas, o tambor está colocado no coroamento, o que pressupõe que a máquina de movimentação é relativamente grande, não cabendo no interior do camarim (Vd. Fig. 5.17 e 5.18). Porém, muitas vezes o rolo encontra-se dentro do camarim, junto ao tecto (Vd. Fig. 5.16), apresentando, nestes casos, um diâmetro relativamente reduzido, comparativamente aos que se situam no coroamento, de modo a que não seja visível pela face do retábulo.



**Fig. 5.16** – Altar-mor da igreja paroquial de Ossela, trono eucarístico, pintura *Adoração dos anjos aos Santíssimo Sacramento* e pormenor do tambor (a); altar da nave da igreja paroquial de São Pedro de Miragaia, escultura e pintura *Crucificação* e pormenor do tambor (b). © Fotos: (a) Ana Calvo; (b) Centro de Conservação e Restauro da UCP.

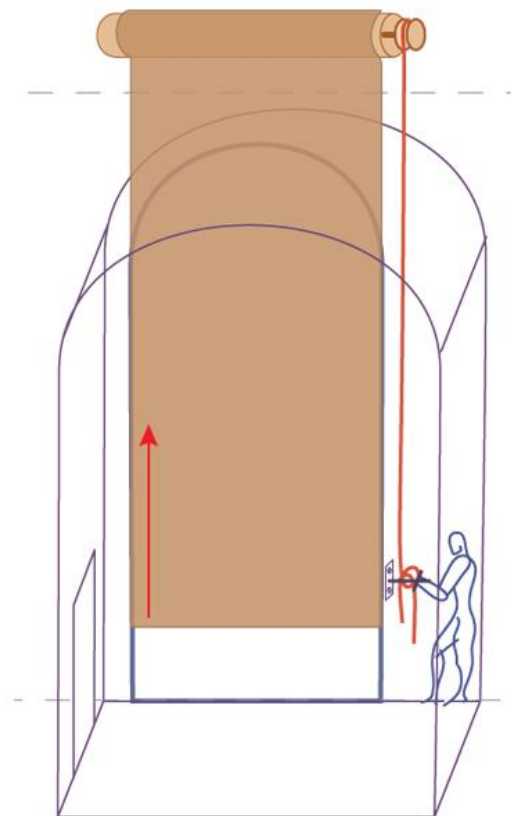
Verificou-se ainda duas variações no sistema de rolo, de acordo com o engenho de activação do tambor, que pode ser feito por cordas corridas manualmente ou pela rotação de uma manivela.

*a) Tambor accionado por cordas corridas manualmente*

Na pintura *Última Ceia*, da igreja de São Faustino, o sistema de movimentação da pintura está desactivado. No entanto, há no interior do camarim um ferro, da mesma época da decoração do tabernáculo, que é o ponto de fixação de uma corda. A rotação do tambor era accionada puxando-se a corda que pendia do tambor no coroamento, fazen-

do-se girar o cilindro e a pintura era elevada ou, soltando-se a corda, a pintura descia pela acção do seu próprio peso (Vd. Fig. 5.17).

A engrenagem do movimento do tambor é, neste caso, promovida no interior do camarim.

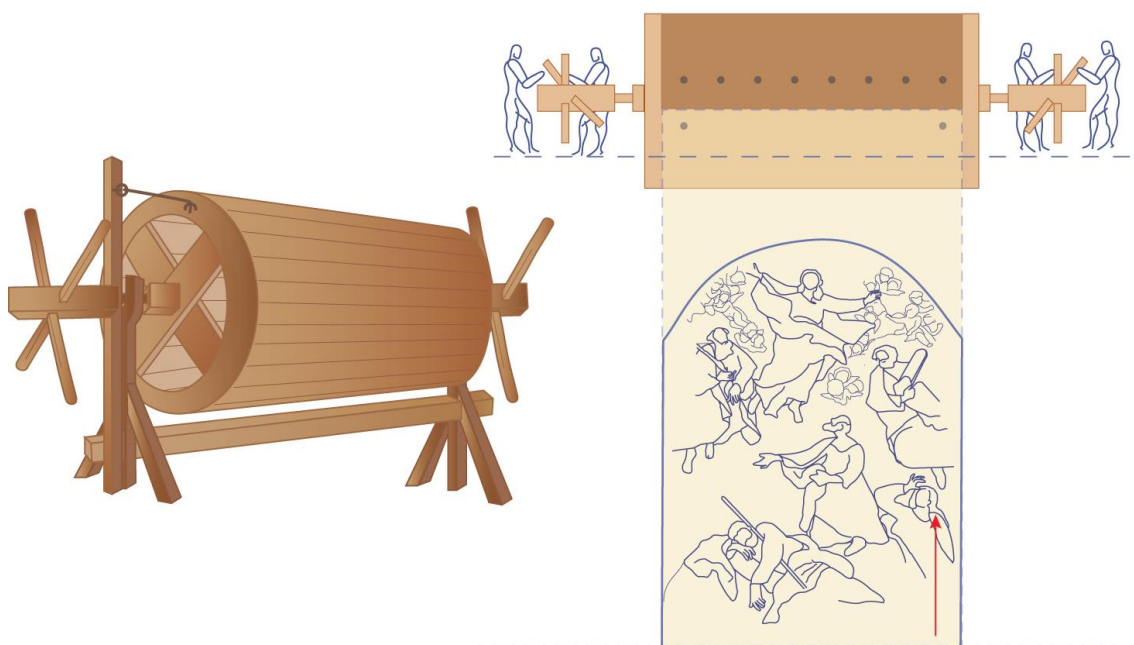


**Fig. 5.17** - Sistema móvel de montage da pintura no altar – *tambor accionado por cordas corridas manualmente*. Pintura *Última Ceia*, de Pedro Alexandrino de Carvalho, da igreja de São Faustino, Peso da Régua.

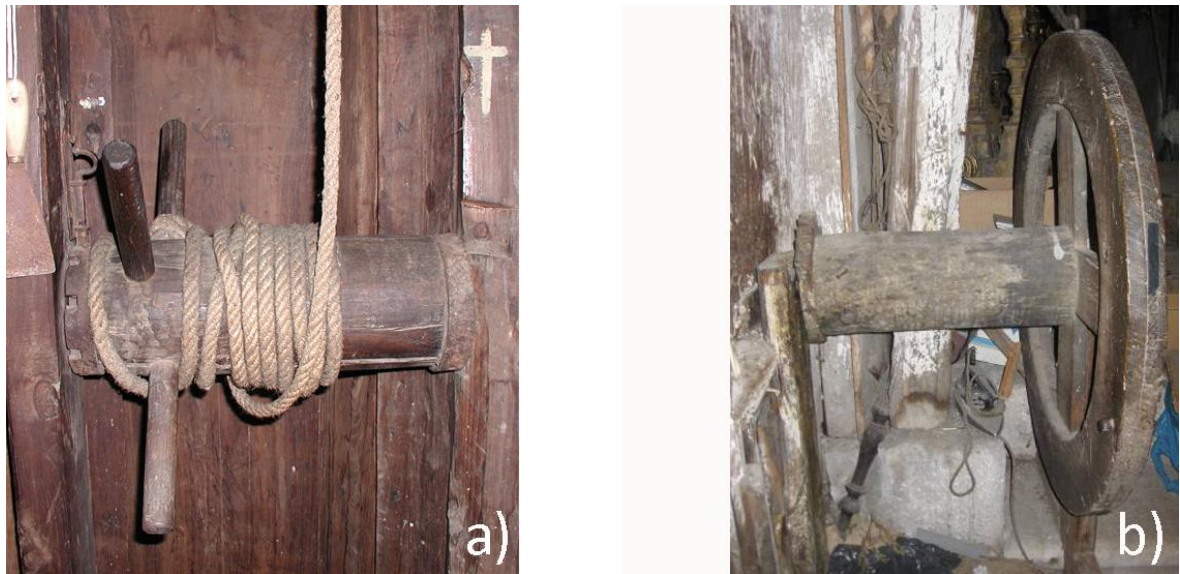
*b) Tambor accionado por rotação de manivela*

Neste mecanismo, o movimento do tambor é feito pela rotação de uma roldana que se liga ao tambor. A roldana encontra-se, recorrentemente, na sala abaixo do camarim, no embasamento e tem pequenas dimensões (Vd. Fig. 5.19).

Na pintura *Transfiguração de Jesus no monte Tabor*, de Pedro Alexandrino de Carvalho, as suas dimensões e o peso levou à construção de um tambor de grande diâmetro (127 cm Ø), o que terá exigido à integração da manivela, directamente, em cada uma das extremidades do tambor, para facilitar a sua rotação (Vd. Fig. 5.18). Para travar o tambor há um gancho que tranca uma argola existente nos topos do cilindro (Vd. Fig. 5.16). A roldana que acciona a pintura *Transfiguração de Jesus no monte Tabor* é semelhante à da pintura do altar-mor da igreja de São Nicolau, no Porto, da autoria de João Glama Ströberlle, com o tema *Santíssimo Sacramento* (Vd. Fig. 5.19- a), diferenciando-se apenas pelo tamanho. Nestes casos, a activação da rotação do tambor é desencadeada no local onde está a manivela, no envasamento ou no coroamento.



**Fig. 5.18** – Máquina de enrolar da pintura *Transfiguração de Jesus monte Tabor* de Pedro Alexandrino de Carvalho para a igreja do mosteiro de São Salvador, em Grijó.



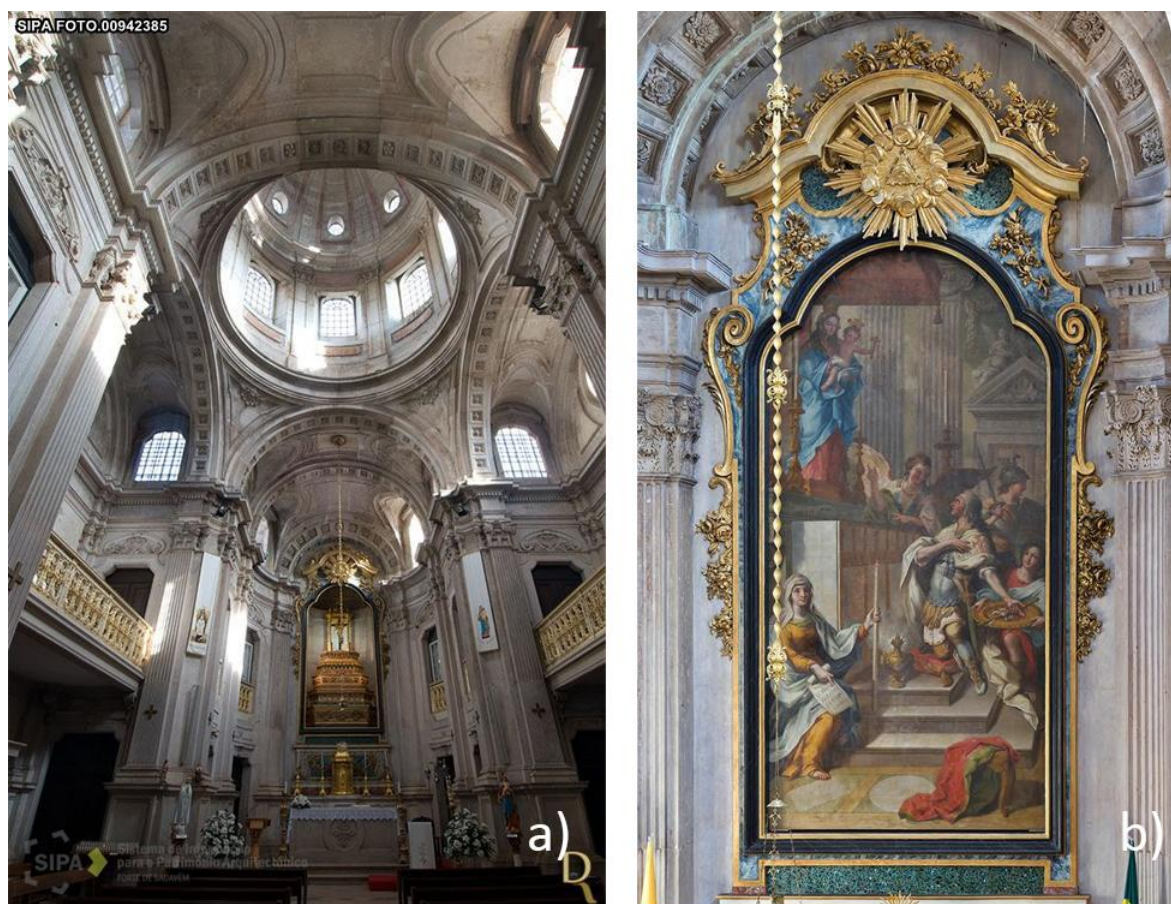
**Fig. 5.19** - Manivelas que accionam o rotação do tambor das pinturas *Santíssimo Sacramento* da igreja de São Nicolau (a) e *Visão de Santo Agostinho* da Igreja de S. João Novo (b), no Porto.

#### 5.1.2.2 – *Guilhotina ou alavanca*

A pintura *Pentecostes*, do altar-mor da igreja da Madalena, em Lisboa, é a única da amostra montada no sistema de guilhotina. Porém, sabe-se que e a obra *Alegoria ao atentado do rei D. José I*, do altar-mor da igreja da Memória em Lisboa (Vd. Fig. 5.20), que também é de Pedro Alexandrino, se desloca da boca do altar através do mesmo sistema<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Informação gentilmente cedida por Luís Ferreira, que intervencionou em 2012 a pintura.



**Fig. 5.20** – Altar-mor (a) e pintura *Alegoria ao atentado do rei D. José I* (b) da igreja da Memória, em Lisboa. © Fotos: [www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=2185](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2185) (24.12.2012; 7h) (a); Nuno Saldanha<sup>32</sup> (b).

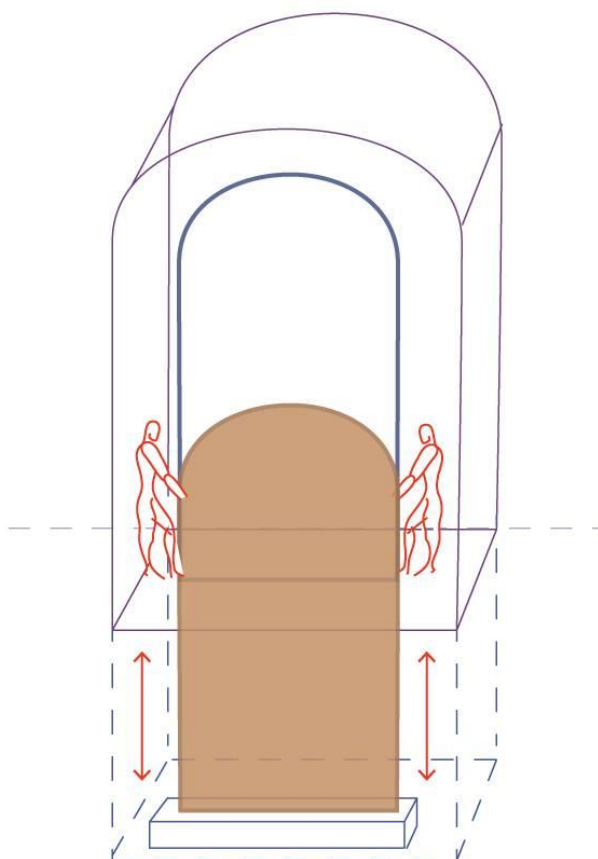
Neste mecanismo, ilustrado na figura 5.22, as pinturas encontram-se tensionadas numa grade, descem por uma ranhura na base do camarim (Vd. Fig. 5.21- c, e) e a deslocação é auxiliada pelo trabalho de cordas presas a argolas em cada lateral da pintura (Vd. Fig. 5. 21 - a). Deste modo, a pintura fica oculta sob o corpo central do retábulo, no embasamento. No caso das pinturas com dimensões superiores à do embasamento, é criada uma depressão no solo (Vd. Fig. 5. 21 – d, Fig. 5.22).

<sup>32</sup> A imagem está publicada em SALDANHA, Nuno – O rei ergue-se de Pedro Alexandrino: A pintura do altar-mor da igreja da Memória. *Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja*. Moscavide: Secretariado Nacional para os Bens da Igreja. nº5 (Jul-Dez 2012), pp. 43 – 48.



**Fig. 5.21** – Elementos que permitem a movimentação da pintura *Pentecostes*, da igreja da Madalena, em Lisboa: corda (a), fechos (b), abertura vista do camarim (c) e da sala abaixo deste (e), buraco no chão da sala abaixo do camarim (d).

A pintura *Pentecostes*, da igreja da Madalena em Lisboa, é armazenada numa sala abaixo do camarim. Porém a divisão com 400 cm de altura, não tem dimensão suficiente para ocultar a obra, com 480 cm de altura. Para colmatar esta situação, foi feito um fosso, no solo, com 55 cm (Vd. Fig. 5.21 - d) e montada uma estrutura em madeira na base do camarim, com o formato do remate superior da pintura (Vd. Fig. 5.21 - c). Para fixar a tela à boca do camarim há uns fechos que a travam e que quando estão abertos permitem a sua movimentação (Vd. Fig. 5.21 - b).



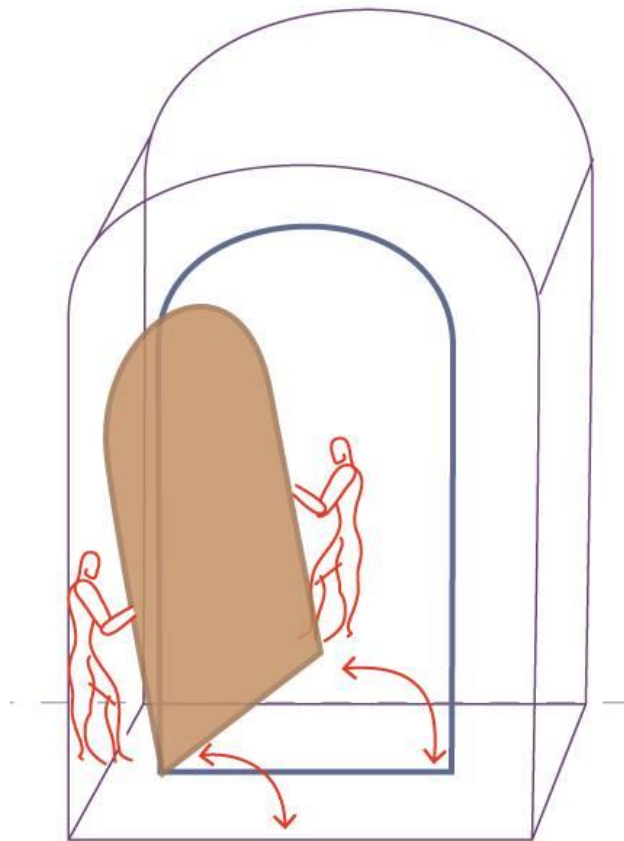
**Fig. 5.22** – Sistema móvel de montage da pintura no altar – Guilhotina. Pintura *Pentecostes* da igreja da Madalena em Lisboa, da autoria de Pedro Alexandrino de Carvalho.

### 5.1.2.3 – *Manual*

Identificaram-se três pinturas movimentadas manualmente, em todas foi representado o tema *Última Ceia* e encontram-se na capela do Santíssimo Sacramento da Sé de Castelo Branco, na igreja da Póvoa de Santo Adrião, em Odivelas e na igreja do Santíssimo Sacramento, em Lisboa. O princípio é basicamente o das bandeiras processionais pintadas, em que são transportadas pela força humana, ou seja, as telas estão tensionadas num bastidor, são removidas da boca do altar e carregadas através da força humana, sendo necessário pelo menos uma pessoa em cada lateral da pintura (Vd. Fig. 5.23). Na

*Última Ceia*, da igreja da Póvoa de Santo Adrião, existem umas pegas nas laterias da grade que ajudam a este processo de transporte.

Nos três exemplos estudados, as telas são armazenadas dentro do camarim, encostadas a uma das paredes laterais e o que as fixa à boca do altar, durante o tempo em que estão expostas, são fechos de metal que as trancam.



**Fig. 5. 23** – Sistema móvel de montagem da pintura no altar – *manual*.

## 5.2 – Formatos

Nas telas de altar a tendência são os formatos desenvolvidos na vertical, ou seja, com maior altura que largura, alternando apenas o remate superior. Identificaram-se sete configurações do remate superior, designadamente, um rectangular, um em arco e cinco variantes de arcos mistilíneos.

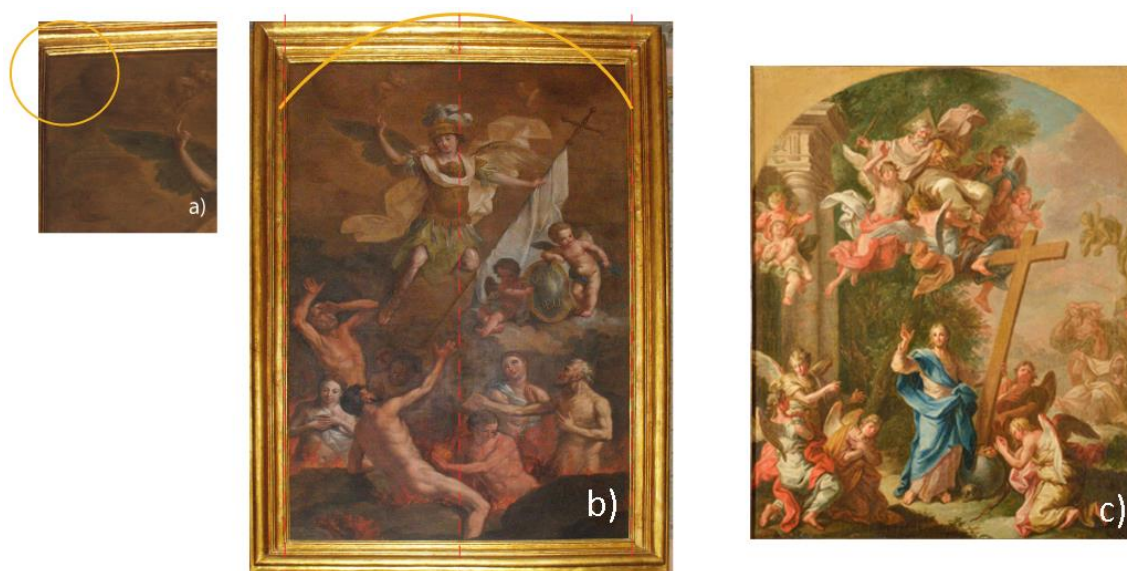
São quatro as pinturas rectangulares, em que, duas estão montadas no sistema móvel de rolo e as outras duas são as pinturas encomendadas para a igreja de Santana, em Belém do Pará. Nas quatro telas rectangulares a área pintada é limitada por um arco na margem superior.

O facto das telas dos altares da Igreja de Santana terem o formato rectangular mas a área pintada ser outra, resulta da necessidade de adaptação e sujeição da pintura ao espaço do retábulo. Tudo aponta para que as obras tenham sido expedidas para Belém sem que Pedro Alexandrino de Carvalho tenha estado no local, inclusive para fazer ajustes. Isto porque não há notícias que o artista tenha viajado para fora do seu país e depois, porque os altares da igreja de Santana, projectados pelo arquitecto Antonio Giuseppe Landi (1713 – 1791), exigiam que o formato da pintura fosse rectangular, tal como a moldura em estuque que as enquadra, e, em pelo menos uma das duas pinturas, é perceptível que Pedro Alexandrino pintou a composição para um retábulo em que a boca de altar teria o formato superior em arco ou uma variante deste, sendo visível nos cantos superiores da pintura a preparação exposta (Vd. Fig. 5.24-a,b). Este facto sugere duas hipóteses relativamente ao que aconteceu: primeiro, que houve alterações do desenho original do altar, após a encomenda das pinturas; segundo, que não foram dadas as indicações a Pedro Alexandrino da configuração dos altares, tendo este pintado em função do que era o comum em Portugal<sup>33</sup>. Como resultado, as pinturas foram enviadas para o Brasil e, por certo, cortadas na margem superior para se adaptarem ao projecto do arquitecto Landi

---

<sup>33</sup> Nos retábulos portugueses era usual o remate superior das telas de altar ser em arco, como se comprova pela amostra de estudo, pois o formato das bocas de altar é tendencialmente curvilíneo, inclusivamente nas telas de rolo.

para os retábulos. Com esta forma de trabalhar percebe-se que as áreas da pintura que iam ficar tapadas com a estrutura do altar eram preparadas mas não pintadas, o que se confirma em três estudos em tela do artista existentes no MNAA<sup>34</sup>, executados como maquetes de futuras telas de altar (Vd. Fig. 5.24 -c). Os artistas pintavam até onde se via, o que demonstra um uso racional dos materiais e do tempo de trabalho despendido nas composições.



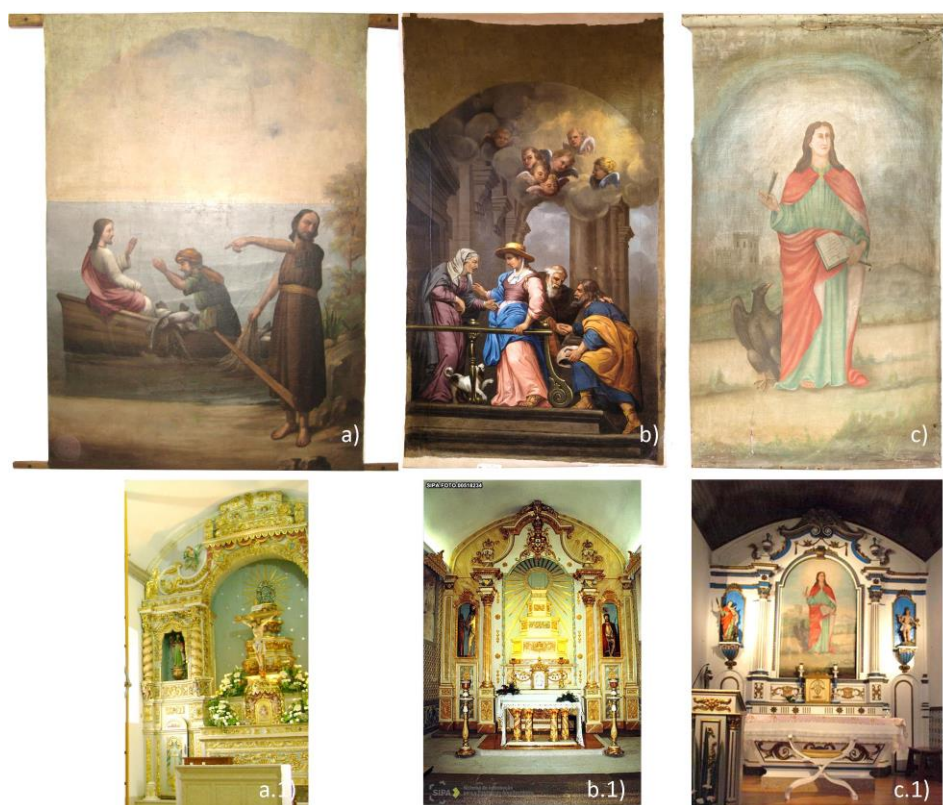
**Fig. 5.24** – Tela de altar *Arcanjo São Miguel e as almas do purgatório*, da igreja de Santana de Belém do Pará, Brasil, pormenor do canto superior (a) e vista geral (b). Estudo *Salvador Mundo*, inv. n. 1816, MNAA (c). © Fotos: Sónia Costa, IFJ/HERCULES-EU (c).

O racionamento de materiais e do tempo de trabalho origina um particularismo das telas de enrolar: muitas delas, possuem um formato do suporte rectangular, mas, muitas vezes, a área pintada na margem superior perfaz em arco. Inclusivamente, na pintura *Transfiguração no Monte Tabor* a composição contorna o formato do remate da tribuna (Vd. Fig. 5.25). Note-se, esta situação não é específica de Pedro Alexandrino mas das telas de altar de enrolar, usada em pinturas de artistas díspares como se verifica na figura 5.26.

<sup>34</sup> Os três estudos em telas, do espólio do MNAA, onde se verifica esta situação são: *Salvador Mundo*, inv. n.º 1816; *Natividade*, inv. n.º 1699; e *Pentecostes*, inv. n.º 1699A.

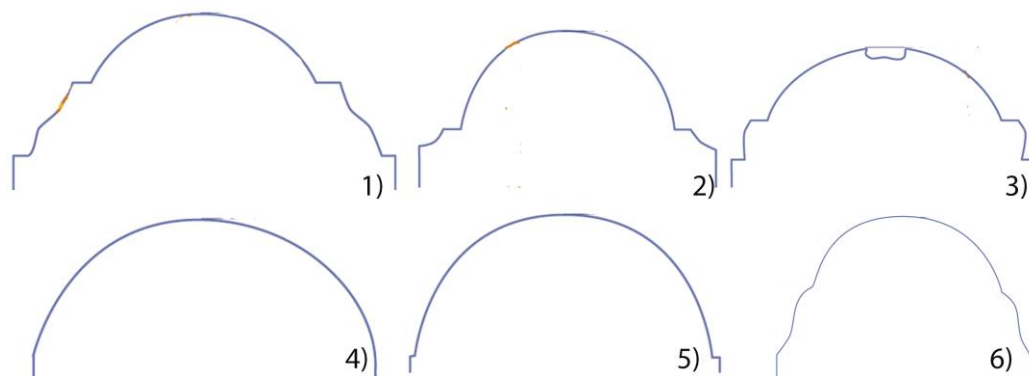


**Fig. 5.25** – Pormenor do remate superior da pintura *Transfiguração de Jesus no Monte Tabor*, da igreja de mosteiro de São Salvador, em Grijó.



**Fig. 5.26** – Pintura e respectivos retábulos-mor: *Milagre dos Peixes* da igreja de Fonte Arcada(a); *Visitação* da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Valença do Minho, de Julião M. (b); *Nossa Senhora da Batalha* da igreja de São João Evangelista, em Vila Cova de Carros, Paredes, Porto, "PINTOR - SANTA MARTA / FREAMUNDE" (c). ©Fotos: Centro de Conservação e Restauro da UCP-UP (a, a.1, b, c); <http://www.monumentos.pt> (17.12.2014; 8h) (b.1, c.1).

Há excepção das quatro pinturas de formato rectangular, as restantes telas de altar têm a terminação superior em arco ou variantes deste (Vd. Fig. 5.27), que, como já foi mencionado, provém do formato da boca do altar. Existem cinco variações dos arcos mistilíneos, repetidos nas várias telas de altar, alternando apenas a proporção dos diferentes elementos numa combinação entre o arcos e linhas rectas, côncavas e convexas.



**Fig. 5.27** – Formatos do remate superiores das telas de altar derivados do arco.

O formato dos quadros estudados segue uma lógica distinta das telas de altar, havendo maior variação, apesar de estarem em número reduzido. Dois têm um formato oval (Vd. Fig. 5.28 – 1,2), um está desenvolvido na vertical possuindo o remate superior em arco com recortes (Vd. Fig. 5.28 – 3) e o outro desenvolvido na horizontal com o remate superior rectilíneo e os cantos superiores contracurvados (Vd. Fig. 5.28 – 4).



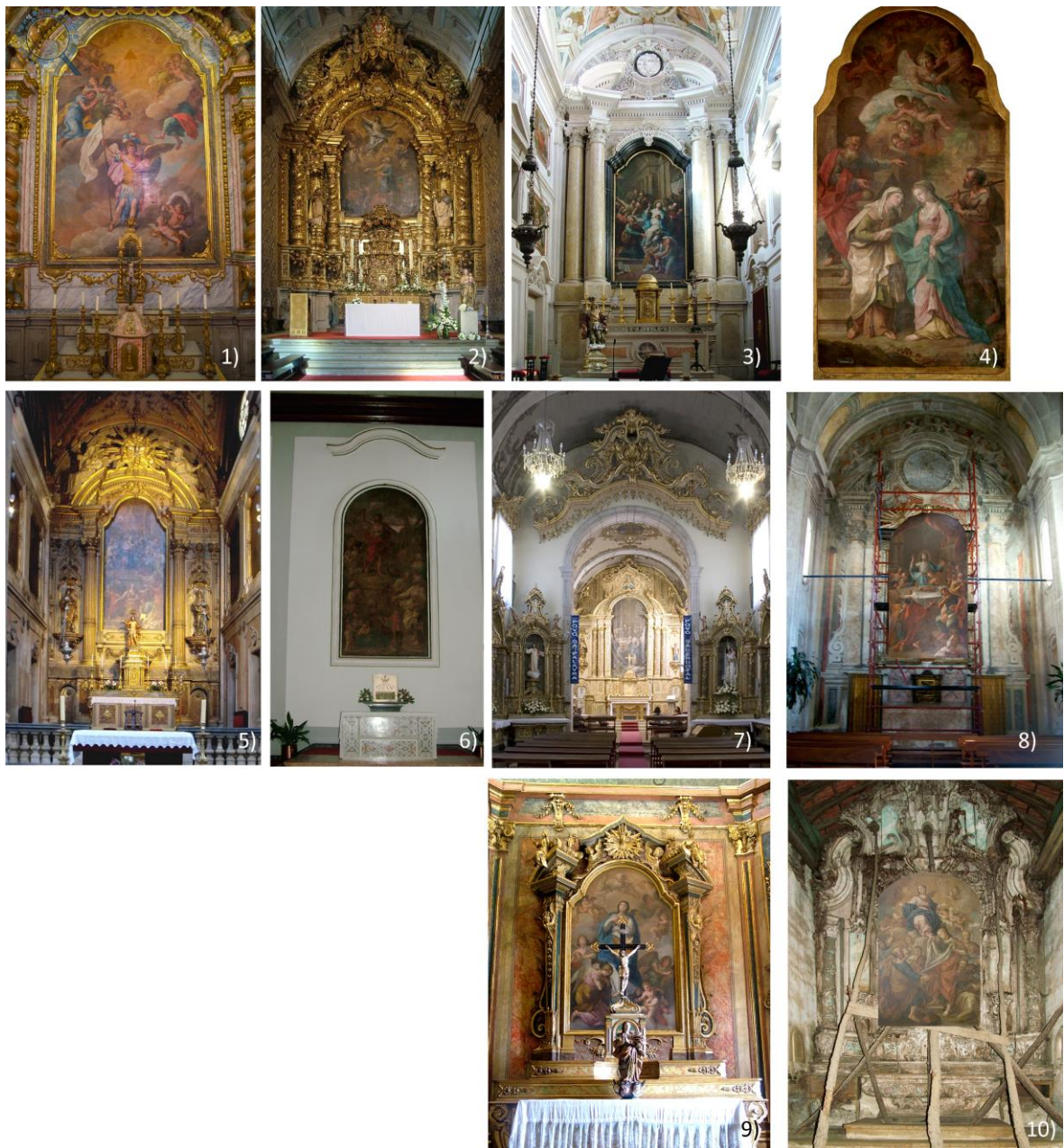
**Fig. 5.28** – Pinturas *Jesus Cristo curando um cego de nascença* (1) e *Jesus Cristo perdoando a mulher adúltera* (2), ambos do espólio da “Casa das Estampas” do Santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga; pintura *Eucaristia*, inv. n. 1337, MNAA (3); e pintura *Última Ceia*, da igreja de Santos-o-Velho, em Lisboa (4).

## 5.3 – Suportes

### 5.3.1 – Dimensões

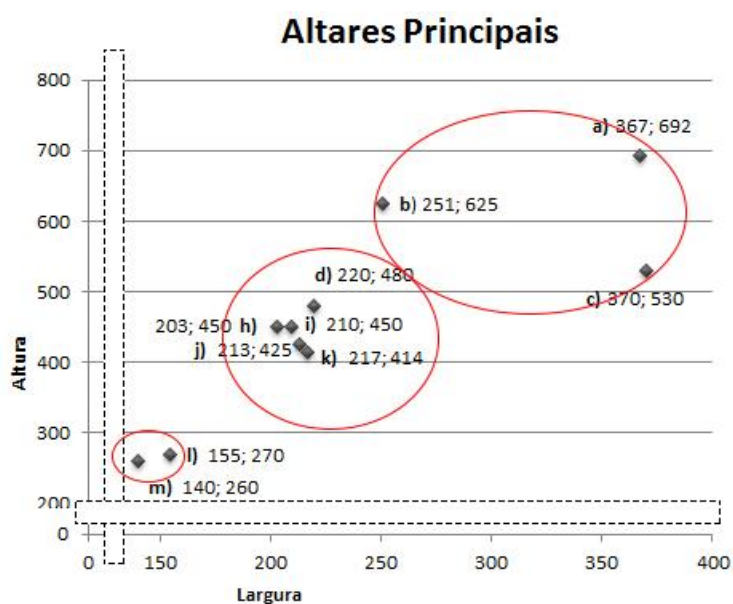
#### *Dimensão das pinturas dos altares principais*

A amostra procede de diferentes espaços religiosos, nomeadamente de igrejas (de paróquias, de mosteiros, de santuários, de seminários, ou de Sés) e de capelas (integradas em palácio ou quinta privada) e existe uma relação proporcional entre as pinturas com os altares e, destes, com o edifício religioso. Isto porque a estrutura dos retábulos principais ocupa, frequentemente, toda a parede da cabeceira; assim, quanto maior for o imóvel, maiores os retábulos e por sua vez as pinturas integradas. Esta regra é aplicada a quase todos os casos de estudo (Vd. Fig. 5.29), à exceção da pintura *Pregação de São João Batista* da igreja do antigo seminário das Missões Ultramarinas, em Cernache do Bonjardim, em que se adoptou a estética dos retábulos-moldura (Vd. capítulo 3), não ocupando o altar toda a parede da capela-mor (Vd. Fig. 5.29 – 6).



**Fig. 5.29** – Telas de altares-mor pintadas por Pedro Alexandrino de Carvalho: (1) *Arcanjo São Miguel*, da Sé de Castelo Branco; (2) *Transfiguração de Jesus no Monte Tabor*, da igreja do mosteiro de São Salvador, em Grijó; (3) *Última Ceia*, da igreja do Santíssimo Sacramento, em Lisboa; (4) *Visitação*, do Museu de Lamego; (5) *Pentecostes*, da igreja da Madalena, em Lisboa; (6) *O Sermão de São João*, da igreja do antigo Seminário das Missões Ultramarinas, em Cernache do Bonjardim; (7) *Última Ceia*, da igreja de São Faustino, em Peso da Régua; (8) *Última Ceia*, da igreja paroquial de Póvoa de Santo Adrião, em Odivelas; (9) *Imaculada Conceição*, da capela do Palácio Nacional de Queluz; (10) *Senhora da Boa Morte*, de capela privada, em Sabrosa.

Analisando a tabela de dimensões das telas de altar-mor (Tabelas 16-20, pp. 48-73 no volume 2) parece haver concentrações de valores, dentro dos grandes formatos: maiores, médios e pequenos, como se verifica no gráfico da figura 5.30.



**Legenda:**

- |  |  |
|--|--|
| a) Igreja do Mosteiro de São Salvador, Grijó       | i) Antiga Igreja da Misericórdia de Lamego             |
| b) Igreja do Santíssimo Sacramento                 | j) Igreja do antigo Seminário de Cernache do Bonjardim |
| c) Igreja da Sé de Castelo Branco                  | k) Igreja matriz da Póvoa de Santo Adrião              |
| d) Igreja da Madalena                              | l) Capela particular de Sabrosa                        |
| h) Igreja de São Faustino, matriz de Peso da Régua | m) Capela do Palácio Nacional de Queluz                |

**Fig. 5.30** – Relação entre a altura e a largura das pinturas dos altares principais.

As pinturas com maiores dimensões são o *Arcanjo São Miguel*, da igreja da Sé de Castelo Branco, a *Transfiguração de Jesus no Monte Tabor*, da igreja do mosteiro de São Salvador de Grijó e a *Última Ceia*, da igreja do Santíssimo Sacramento, em Lisboa (Vd. Fig. 5.27-1,2,3). O tamanho destas pinturas ronda os 692-530 cm de altura por 367-251 cm de largura (Vd. Fig. 5.30) e todas elas pertencem a edifícios grandes.

O grupo de média dimensão é composto por cinco pinturas, que rondam os 480-414 cm de altura por 220-213 cm de largura (Vd. Fig. 30). A este conjunto pertence a *Visi-*

*tação* da antiga igreja da Santa Casa da Misericórdia de Lamego que se encontra actualmente no Museu de Lamego, o *Pentecostes* da igreja da Madalena em Lisboa, a *Pregação de São João Batista* da igreja do antigo seminário das Missões Ultramarinas em Cernache do Bonjardim, a *Última Ceia* da igreja matriz de Peso da Régua, e a *Última Ceia* da igreja matriz da Vila de Póvoa de Santo Adrião, em Odivelas (Vd. Fig. 5.29 – 5, 8).

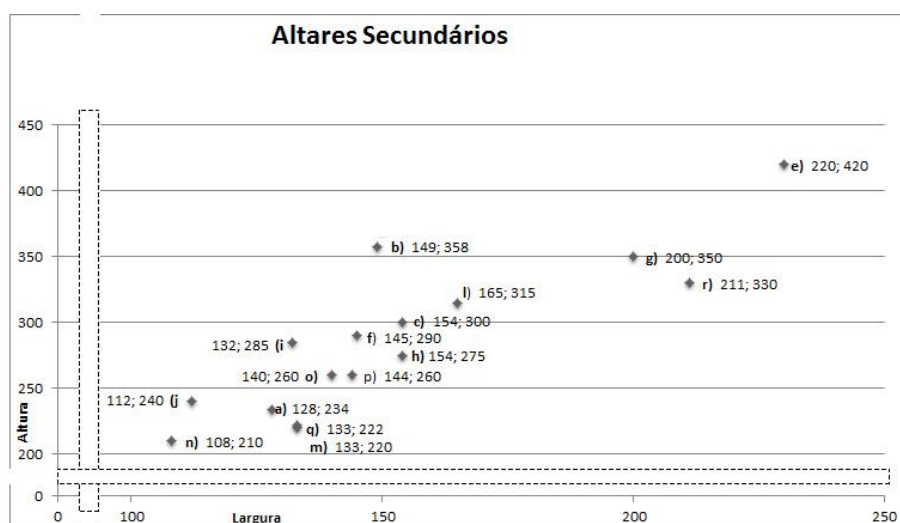
As pinturas mais pequenas são as telas *Assunção da Virgem* da capela do Palácio Nacional de Queluz (238 cm x 145 cm) e a *Senhora da Boa Morte* (boca de altar: 270 cm x 155 cm) de uma capela privada de Sabrosa (Vd. Fig. 5.29 – 9, 10). Ambas pertencem a capelas, o que atesta a teoria de haver uma relação entre a dimensão das pinturas com o tipo de espaço em que estão enquadradas.

#### *Dimensão das pinturas dos altares secundários*

Foram identificadas dezassete tamanhos de pinturas de altares secundários em dezasseis espaços religiosos<sup>35</sup> (Vd. Fig. 5.31). Isto ocorre porque há igrejas em que, mediante a localização do altar – nave, transepto ou capela do Santíssimo Sacramento – há uma mudança no tamanho da pintura. Assim, comparando as telas de altar da nave e do transepto da igreja do Sacramento em Lisboa, as primeiras são maiores (Vd. Fig. 5.31). Por sua vez, há casos em que não há variação independentemente da localização do retábulo, como acontece, na capela do Paço Real da Bemposta ou na igreja de São Sebastião, em Setúbal.

---

<sup>35</sup> Para uma sistematização dos dados fez-se a média da dimensão das pinturas por igreja (altura x largura), quando estas eram repetidas ou variavam apenas em alguns centímetros (2-4 cm). Quando dentro do mesmo espaço há uma variável considerável entre os formatos das pinturas de acordo com a sua localização (da nave, do transepto e da capela do Santíssimo Sacramento) estás também foram registadas.

**Legenda:**

- |  |  |
|--|--|
| a) Igreja do Bom Jesus do Monte, transepto (Braga)                                 | j) Igreja do Santíssimo Sacramento, transepto (Lisboa)                       |
| b) Igreja da Sé de Castelo Branco, capela do Santíssimo Sacramento                 | l) Igreja de Santo António de Lisboa, nave                                   |
| c) Igreja do Seminário de Cernache do Bonjardim, nave (Castelo Branco)             | m) Igreja da Madalena, baptistério (Lisboa)                                  |
| e) Igreja de Nossa Senhora dos Mártires, nave (Lisboa)                             | n) Igreja de São Pedro de Barcarena, nave (Lisboa)                           |
| f) Igreja de São Paulo, nave (Lisboa)  | o) Capela do Palácio Nacional de Queluz, nave (Lisboa)                       |
| g) Igreja de Santa Isabel, nave (Lisboa)   | p) Igreja Paroquial de São Sebastião, nave e capela do santíssimo (Setúbal)  |
| h) Capela Real do Paço da Bemposta nave e capela do Santíssimo Sacramento (Lisboa) | q) Capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, nave (Belém do Pará) |
| i) Igreja do Santíssimo Sacramento, nave (Lisboa)                                  | r) Igreja de Santana, nave (Belém do Pará, Brasil)                           |

**Fig. 5.31** – Relação entre a altura e a largura das pinturas dos altares secundários.

A amostra tem 420-210 cm de altura por 230-108 cm de largura (Vd. Fig. 5.31), não havendo um padrão para os tamanhos das telas de altar secundários, que se altera de espaço para espaço e dentro deste também pode variar, dependendo da localização. No entanto, há uma tendência para alguns formatos: pinturas com cerca de 260 cm x 140 cm, como são exemplo as pinturas dos altares do Palácio Nacional de Queluz (260 cm x 140 cm), as da igreja de São Sebastião de Setúbal (com 260 cm x 144 cm) e, apesar de mais altas, as da igreja de São Paulo em Lisboa (290 cm x 145 cm); larguras de cerca de 150 cm, verificadas nos altares da igreja do antigo seminário das Missões Ultramarinas (300 cm x 154 cm) e nos altares da Capela Real do Paço da Bemposta (com 275 cm x 154).

*Dimensão dos panos*

As telas de altar são pinturas de grande formato, o que implica a união de mais do que um pano. Nas telas de altar de Pedro Alexandrino esta união é, quase sempre, na vertical (Vd. Tabelas 16-20, pp. 48-73 no volume 2), assim, independentemente da altura das telas de altar (que varia entre 210 cm e os 692 cm), raramente se encontra a união de panos na horizontal, o que indica que haviam tecidos à venda em rolo, com a extensão para a altura sem ser necessário emendas. Veja-se o paradigma da Holanda onde as telas cortadas e preparadas para serem vendidas podiam atingir os 7 m de comprimento, o que vai de encontro à pintura com maior comprimento sem costuras horizontais de Pedro Alexandrino que tem 692 cm, e telas sem o preparo podiam atingir os 60 m de comprimento<sup>36</sup>. Em relação às larguras de tecidos, já não se verifica esta disponibilidade de área.

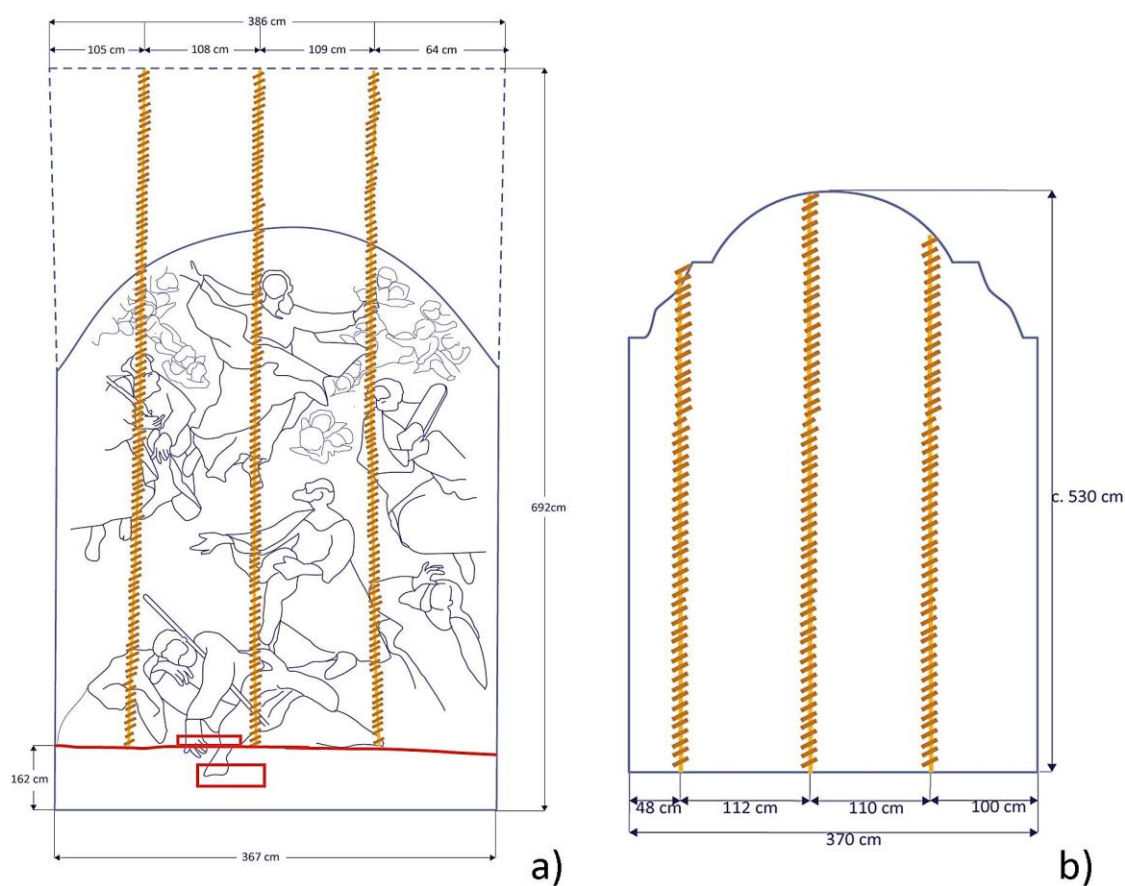
Analisando toda a amostra das telas de altar (Vd. Tabelas 16-20, pp. 48-73 no volume 2), em quatro pinturas o suporte é formado por um pano, não havendo costuras para obter a largura necessária, que são elas a *Aparição da Virgem a S. Simão Stock* (213 cm x 118 cm) do Museu Municipal Santos Rocha, na Figueira da Foz; a *Imaculada Conceição* e a *Pietá* (ambas com 240 cm x 112 cm) do transepto da igreja do Santíssimo Sacramento em Lisboa, e a pintura *Ceia* (com c. 210 cm x 108 cm) da igreja de São Pedro de Barcarena, em Oeiras.

Portanto, as pinturas formadas por um só pano podem atingir os 118 cm de largura e a cima desta dimensão há a costura vertical de dois a quatro panos. Constatou-se ainda que os suportes das pinturas com a largura total acima dos 230 cm de largura têm, permanentemente, a união de três a quatro (Vd. Tabelas 16-20, pp. 48-73 no volume 2), correspondendo as telas de altar de maior formato (Vd. Fig. 5.30). Nestas pinturas de maior formato, excluindo o pano de menor dimensão que certamente foi cortado no sentido longitudinal para perfazer a dimensão desejada, nos restantes panos, onde prova-

---

<sup>36</sup> WETERING, Ernst van de – *Rembrandt: the painter at work*. Amsterdam: Amsterdam University, 1997, p. 300.

velmente foi utilizada a largura total dos tecidos, estes têm entre 100-112 cm (Vd. Fig. 5.32). O facto de estas pinturas estarem entreteladas, terem quase sempre uma das margens costurada no sentido longitudinal e as deficientes condições de iluminação no tardo dos retábulos não permitiu verificar se estes panos têm, em ambas as margens laterais, orelas<sup>37</sup>, o que confirmaria que são panos inteiros.



**Fig. 5.32** – Construção dos suportes das telas de maiores dimensões: *Transfiguração de Jesus no Monte Tabor*, da igreja do mosteiro de São Salvador, em Grijó (a); *Arcanjo São Miguel*, da Sé de Castelo Branco (b).

<sup>37</sup> As orelas são formadas pelo conjunto de fios que remata os limites laterais de um tecido, dando a largura do mesmo.

A tendência para o uso de panos com larguras aproximadas entre os 100-112 cm de largura também se verifica nas restantes telas de altar, de autoria confirmada, que têm pelo menos um dos panos com esta largura. A frequência do uso de panos com esta largura certamente está relacionada com o espaço que estas telas deviam preencher na boca do altar, com a maneira como eram construídos os suportes nas pinturas de Pedro Alexandrino mas também com o tamanho dos teares onde foram estruturados os tecidos, ou seja, a dimensão dos panos que estavam disponíveis no mercado.

A largura dos teares, que confere a largura aos panos, é por norma um múltiplo de uma unidade de medida, que podia ser o *elle*, a *vara*, ou a *alna*, que varia nesta época de acordo com o local. Na Holanda, o *elle* corresponde a 69 cm<sup>38</sup> e em Inglaterra a 114 cm, “dimensões que em Portugal equivalem aproximadamente à *alna* (66 cm) e à *vara* (110cm)”<sup>39</sup>.

A variação da largura dos panos entre os 100 e 112 cm dos tecidos pode resultar de diferentes factores: nomeadamente as telas utilizadas como suporte de pintura serem produtos manufacturados artesanalmente em tear, podendo haver áreas em que a estrutura é mais apertada, ou os fios usados terem diferentes espessuras, o que subdimensiona ou superdimensiona o tecido, e não se conseguir contabilizar a margem dos panos usada para a costura ou para o tensionamento da tela em bastidor ou em tabuleiro. É este enquadramento que, em parte, justifica que na pintura *Transfiguração de Jesus no Monte Tabor*, constituída por quatro panos unidos na vertical, haja uma variação entre a largura da margem superior e a inferior que ronda os 20 cm (Vd. Fig. 5.32).

Constatou-se que algumas pinturas têm panos com a largura máxima maior que 112 cm, nomeadamente dos altares da nave da igreja dos Mártires, em Lisboa, que possuem tecidos com as larguras compreendidas entre os 115 cm e a *Aparição da Virgem a S. Simão Stock*, do Museu Santos Rocha, que é formada por um só pano com 118 cm (Vd.

---

<sup>38</sup> BOMFORD, David, *et. al.* – *Art in the making. Rembrandt*. London: The National Gallery, 1988, p. 19. WETERING, Ernst van de – *Rembrandt: the painter at work*. Amsterdam: Amsterdam University, 1997, pp. 123-128, 300.

<sup>39</sup> CRUZ, António João – *Da sombra para a luz : materiais e técnicas da pintura de Bento Coelho da Silveira*. Lisboa : IPPAR, 1999, p. 27.

Tabelas 16- 20, pp. 48-73 no volume 2). Não se identificaram panos com larguras superiores a 118 cm, o que é compatível com a largura máxima dos panos encontrados nas pinturas seleccionadas para o estudo da obra de Bento Coelho da Silveira (1620-1708), onde em “nenhuma das obras nessas circunstâncias o tecido empregue teria de exceder significativamente a largura de 117 cm”<sup>40</sup>.

A largura dos panos disponíveis no mercado permitia a construção de pintura com os seus múltiplos, assim, no caso de pinturas com a união de dois panos estas poderiam ter até 224 cm e até 236 cm de largura (no caso de se usarem panos, respectivamente, com cerca de 112 cm e 118 cm de largura). Acima dos 236 cm de largura a pintura teria que ser unida com mais de dois panos, o que se verifica no conjunto de pinturas analisadas. À excepção das telas de altar do transepto da igreja do Santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga, que possuem três panos unidos longitudinalmente, quando as pinturas têm de largura 128 cm e 127 cm, o que permitia que estas fossem construídas apenas pela união de dois panos, nos casos de estudo só há pinturas com a costura de mais de dois panos, unidos longitudinalmente, quando têm mais de 251 cm de largura total (Vd. Fig. 5.31), havendo assim uma construção racional dos suportes em função das dimensão que se pretendia para as pinturas e do tamanho dos tecidos disponíveis.

### 5.3.2 – Características dos tecidos

Devido à dificuldade de acesso ao tardo das pinturas e ao facto de algumas estarem entreteladas, foram analisadas as características dos tecidos num número reduzido de pinturas, em termos da estrutura (60 pinturas), da contagem da densidade têxtil (7 pinturas) e do tipo de fibras e torção (12 pinturas) (Vd. Tabelas 21-32, pp. 74-92 do vol. 2).

---

<sup>40</sup> CRUZ, António João – *Da sombra para a luz : materiais e técnicas da pintura de Bento Coelho da Silveira*. Lisboa : IPPAR, 1999, p. 27.

Nas obras observadas foram utilizados tecidos de tafetá, um tecido leve<sup>41</sup> com uma estrutura simples. O tafetá simples é obtido, em tear, pelas passagens consecutivas do fio da trama<sup>42</sup> por cima e por baixo dos fios da teia<sup>43</sup>, no sentido perpendicular. O resultado é um tecido plano, com o debuxo homogéneo na frente e no verso e cujo fundo é limitado pelas ourelas. As dimensões dos tecidos são então a largura, limitada pela mesa do tear e o comprimento, em que área pode ser desdobrada por cilindros ou órgãos, posicionados nas extremidades da mesa, que fixam e estirão entre si os fios da teia – um cilindro para o enrolamento da teia e o que lhe contrapõem para o enrolamento do tecido à medida que a tecelagem avança<sup>44</sup>.

O número de passagens dos fios da trama pelos fios da teia, por cm<sup>2</sup>, origina uma estrutura mais aberta ou mais fechada, que é denominada de densidade e influencia o peso da tela, pois quanto mais elevado for o número de fios por cm<sup>2</sup> mais pesada será a tela.

A densidade dos tecidos utilizados nas telas analisadas (Vd. Fig. 5.33) é média e média-alta, contando-se entre 11 x 11 e 17 x 19, mas a densidade mais frequente é de 12 x 13, presente em seis panos utilizados em três pinturas. Verifica-se ainda que, o número de fios verticais é próximo do número de fios horizontais.

---

<sup>41</sup> NEVES, M. – *Desenho têxtil. Tecidos*. Braga: TecMinho, 2000, vol.1, p.25.

<sup>42</sup> O fio da trama, é unico, e dispõem-se no tear na direção transversal (largura) do tecido.

<sup>43</sup> Os fios da teia, também denominada de urdidura, estão disposto no tear na direção longitudinal, originando o comprimento do tecido.

<sup>44</sup> BASTOS, Carlos – *Indústria e arte Têxtil*. Porto: [s.n.], 1960, p. 33. OLIVEIRA, Ernesto; [et al.] – *Tecnologia tradicional portuguesa: o linho*. Lisboa: INIC, 1978, p. 130.

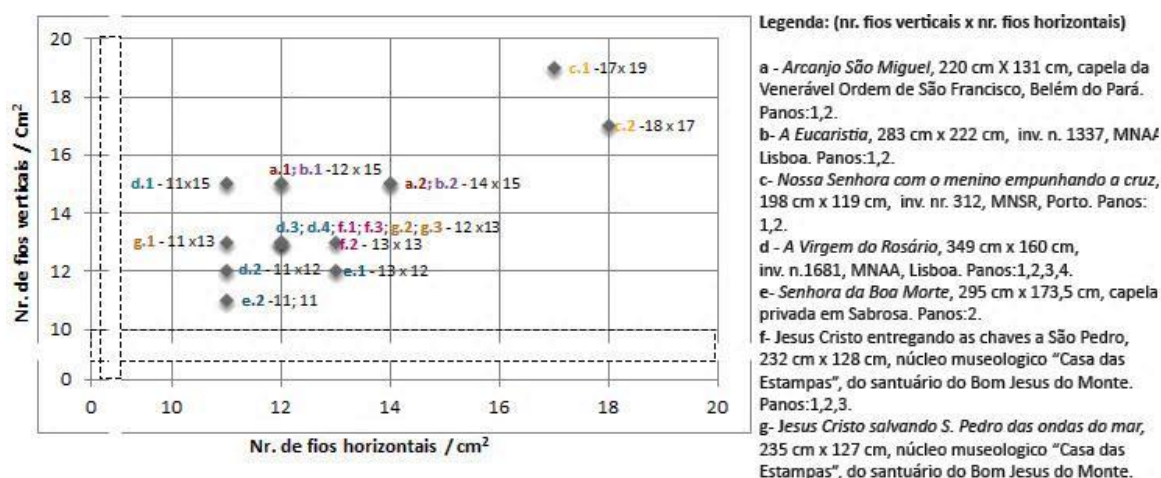


Fig. 5.33 – Densidade Têxtil.

Seguindo a lógica da estabilidade dos suportes têxteis, quando maior a pintura maior é o peso e a tensão que vai suportar, utilizando-se, geralmente, tecidos mais grossos, ou seja de trama mais aberta, o que se traduz numa densidade reduzida. Por sua vez, nos formatos mais pequenos, utilizam-se geralmente tramas mais apertadas, ou seja, de densidade mais elevada<sup>45</sup>. Esta relação verifica-se no grupo de pinturas analisadas. A pintura com maior densidade têxtil tem o menor tamanho, que é a pintura *Nossa Senhora com o Menino empunhando a cruz* (densidade média dos 2 panos: 18 x 18; dimensão: 198 cm x 119 cm) e a pintura *Senhora da Boa Morte* é a tem menor densidade e é maior que a anterior (densidade média dos 2 panos: 12 x 12; dimensão: 295 cm x 173,5 cm) (Vd. Fig. 5.33). Estes casos podem ser casuais, no entanto, através deles observa-se que para maiores dimensões são usados panos de menor densidade, logo menor peso, desconhece-se é se esta decisão foi tomada com conhecimento de causa, sendo uma regra aplicada à escolha dos tecidos.

Com os dados apresentados no gráfico da figura 5.33 é ainda possível concluir que a variante da densidade dos vários tecidos é reduzida e tem maior uniformidade,

<sup>45</sup> CRUZ, António João – *Ob. cit.*, p. 2.

quando se comparam os diversos panos da mesma pintura, o que demonstra a aplicação de uma metodologia na escolha dos tecidos.

Através da análise microscópica das fibras foi possível identificar que elas são de origem vegetal, utilizando-se, quase sempre, o linho tanto nas fibras dispostas na vertical tanto na horizontal (Vd. Tabelas 21-32, pp. 74-92, no volume 2).

O predominante uso do linho vai de encontro aos dois têxteis mais produzidos em Portugal até ao século XIX, que foram a lã e o linho (a lã nas regiões mais montanhosas e o linho nas regiões litorais)<sup>46</sup>. No século XVIII o principal centro produtor de linho localiza-se em Guimarães, cuja produção era escoada para todo o país e era, inclusivamente, um produto procurado pelo mercado francês e espanhol<sup>47</sup>. Em Portugal, no decorrer do século XVIII, contrariamente à lã produzida industrialmente, o linho era de manufactura artesanal, “com base numa tecnologia rudimentar”<sup>48</sup>.

Em todas as fibras analisadas o sentido de torção das fibras é em Z, que é a mais frequente<sup>49</sup>. A torção do fio tem como objectivo dar alguma coesão às fibras, sem a qual os fios não podem ser manufacturados. Dependendo do ângulo de torção dos fios, o que está relacionado com o número de giros do fio sobre si mesmo, a resistência e elasticidade do fio variam. Assim quando maior a torção, maior a resistência do fio e mais duro ele fica e, na amostra de fios analisados, quase sempre, a torção dos fios verticais é maior que a dos horizontais.

---

<sup>46</sup> ALVES, Jorge Fernandes – *Fiar e tecer: uma perspectiva histórica da indústria têxtil a partir do vale do Ave*. Vila Nova de Famalicão: Câmara Municipal, 1999, p. 2.

<sup>47</sup> ALVES, Jorge Fernandes – *Ob. cit.*, p. 2, 11.

<sup>48</sup> ALVES, Jorge Fernandes – *Ob. cit.*, p. 3.

<sup>49</sup> CALVO, Ana – *ob. cit.*, p. 95.

### 5.3.2 – Construção dos suportes: costuras e a sua localização, orientação dos tecidos

As pinturas de menor dimensão foram construídas apenas com um pano, (Vd. Fig. 5.31 – j, n) evitando-se linhas de costura, um cuidado nem sempre presente nos suportes têxteis de outros artistas nacionais<sup>50</sup>. Como foi referido anteriormente, as telas de altar com mais de 118 cm de largura são construídas pela união de dois a quatro panos e a tendência é dispor os panos unidos na vertical, até fazer a dimensão desejada. Este método frequentemente empregue nas telas pintadas por Pedro Alexandrino é contrário à ampliação juntando-se progressivamente peças de tecidos até ao tamanho desejado, com o objectivo de desenvolver o centro da composição no pano central<sup>51</sup>. Apenas em duas pinturas se verifica esta segunda opção, nas telas do transepto da igreja do Bom Jesus do Monte (Vd. Fig. 5.35). Esta excepção, à regra de unir panos rentabilizando a largura dos panos disponíveis, significa uma valorização da estética da obra e pode também estar relacionada com esta ser uma encomenda datada de c. 1809, que corresponde à fase final da carreira de Pedro Alexandrino, podendo a construção dos suportes ter sido supervisionada por um discípulo, ou se ter mudado de fornecedor da matéria-prima, não havendo certezas da causa desta distinção na forma de construir os suportes.

Apesar da preferência pela disposição das costuras na vertical, há sete pinturas na amostra que têm a união de tecidos na horizontal (Tabelas 16-20, pp. 48-73, no volume 2). Neste conjunto encontram-se as seguintes pinturas: as cinco telas dos altares da nave da igreja da venerável Ordem Terceira de São Francisco em Belém do Pará, *Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro*, da igreja do santuário do Bom Jesus e a *Virgem do Rosário*, proveniente do convento de Santa Marta que integra actualmente o espólio do MNAA. Porém, essas obras não são representativas das telas de altar de Pedro Alexandrino.

A justificação para estas telas não serem consideradas representativas da forma de construção dos suportes das pinturas de Pedro Alexandrino prende-se com o facto de,

<sup>50</sup> CRUZ, António João – *Ob. cit.*, p. 27.

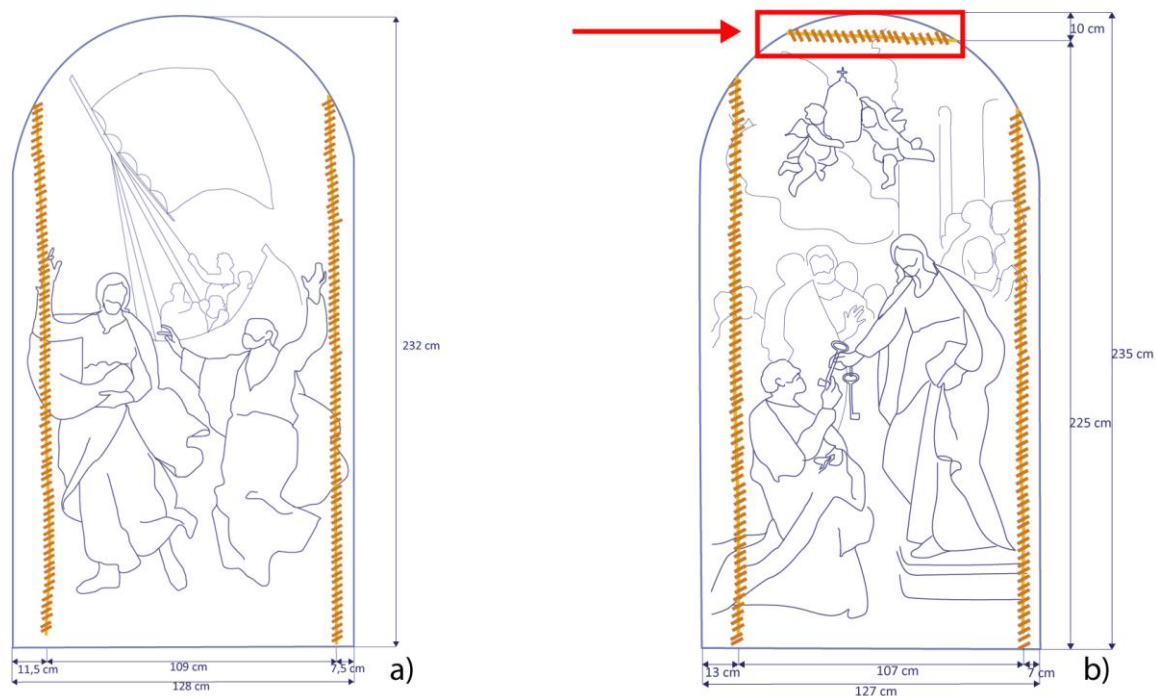
<sup>51</sup> CALVO, Ana – *ob. cit.*, p. 97.

ao que tudo aponta, as cinco pinturas da capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco não serem da mão de Pedro Alexandrino; daí que, nelas, a forma de construir os suportes seja completamente distinta da restante amostra. Nessas cinco pinturas, o suporte é conseguido pela disposição de vários panos unidos, unicamente, na horizontal, processo também utilizado, pelo menos, em três telas de altar pintadas por Joaquim Manoel da Rocha (1727 – 1786) (Vd. Fig.5.34).



**Fig. 5.34** – Localização das costuras nas telas de altar de Joaquim Manoel da Rocha: a) *São Pedro e São Paulo*, pintada para o altar-mor da igreja de São Paulo, em Lisboa; b) *São Domingos*, do altar da nave da igreja da Sé em Belém do Pará, Brasil; c) *Última Ceia*, do altar do transepto da igreja dos Italianos, em Lisboa.

Na pintura *Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro*, a costura na horizontal parece ter sido feita para responder a um erro de cálculo no dimensionamento da altura. Esta hipótese levanta-se pois a referida obra tem as costuras principais na vertical, posicionadas de forma semelhante à pintura *Jesus Cristo sobre as ondas do mar* que é o seu par e que não possui nenhuma costura na horizontal (Vd. Fig. 5.35). Outro dos argumentos que fundamentam esta hipótese é a costura horizontal apenas unir um pequeno fragmento de tecido com cerca de 10 cm de altura.



**Fig. 5.35** – Esquemas da construção dos suportes têxteis das pinturas: a) *Jesus Cristo sobre as ondas do mar* e b) *Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro*, as duas encontram-se actualmente no núcleo museológico “Casa das Estampas” do santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga.

Na pintura a *Virgem do Rosário* não está claro o que motivou as costuras horizontais, que podiam ter sido evitadas, parecendo resultar de uma questão prática de aproveitamento de pedaços de tecido (Vd. Fig. 57.12, p. 701, no volume 2).

Para além das justificações, apresentados a cima, as duas pinturas de autoria confirmada, com costuras na horizontal, não são representativas pois são as únicas telas de altar construídas desta forma nas pinturas de autoria validada.

São nove as telas de altar em que se pode estudar as costuras<sup>52</sup>, das quais três foram radiografadas. Em todas elas identificou-se o mesmo tipo de costura para a união

<sup>52</sup> As telas de altar em que se analisou as costuras, do pincel de Pedro Alexandrino, são: a *Última Ceia*, da igreja de São Faustino, no Peso da Régua; a *Visitação*, da antiga igreja da Misericórdia de Lamego actualmente no Museu de Arte Sacra de Lamego; a *Senhora da Boa Morte*, de uma capela privada de Sabrosa através da radiografia pois a obra está entretelada; *Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro* e *Jesus Cristo salvando Pedro das ondas do mar*, ambas pintadas para os altares do transepto da igreja do Bom Jesus do Monte e que actualmente se encontram no núcleo museológico do referido santuário; a *Última Ceia*, da igreja da Sé de Castelo Branco; o *Pentecostes*, da igreja da Madalena em Lisboa; a *Última Ceia*, da

dos panos originais. Palomino denomina a costura encontrada nas obras de Pedro Alexandrino de “*punto por encima*”, descrevendo-a como mais estável, em termos conservativos e estéticos, quando comparado com as costuras com o “*punto, que llaman de sábana*”<sup>53</sup>, que corresponde ao ponto invisível.

A costura com o ponto por cima caracteriza-se por ser feita por pontos manuais, trabalhados da esquerda para a direita (no caso das pinturas em estudo), ligeiramente inclinados, próximos entre si, criando uma linha com algum relevo. O lavor da agulha da esquerda para a direita indica que a construção dos panos foi feita por destros. Na amostra encontramos quatro variantes desta costura, relacionadas com as características das margens dos dois panos unidos (Fig. 5.36):

No tipo 1, ambos os panos têm orelha, ligeiramente justapostas (Fig. 5.36).

No tipo 2 e 3, apenas um pano tem orelha e no que não tem a linha de costura é fora dos limites da sua margem, evitando-se, no caso de o pano desfiar, que abra a costura. A variante no tipo 2 e 3 é, respectivamente, o pano sem orelha estar dobrado, sendo unido na linha do vinco (Fig. 5.36) ou a aba de segurança não estar dobrada (Fig. 5.36).

No tipo 4, ambos os panos não têm orelha e estão unidos pela linha de vinco da aba de segurança dobrada (Fig. 5.36).

Das quatro variantes de ponto por cima o tipo 1 é o mais estável.

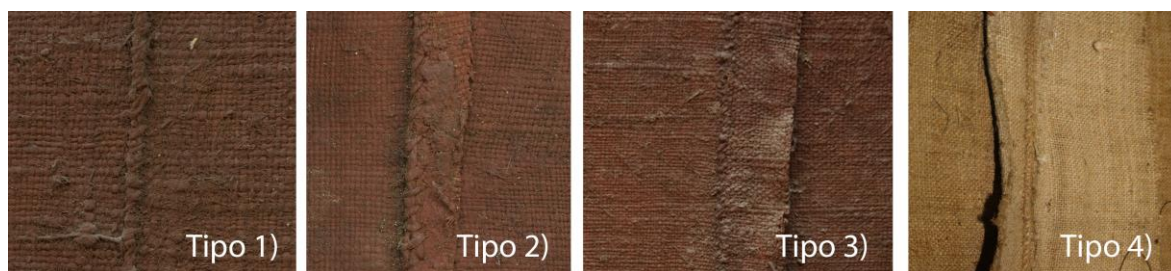


Fig. 5.36 – Variações das costuras feitas com o ponto por cima.

---

igreja paroquial de Póvoa de Santo Adrião, em Odivelas; e a *Virgem do Rosário* que foi executada provavelmente para um altar do Convento de Santa Marta e que hoje se encontra no MNAA, em Lisboa.

<sup>53</sup> PALOMINO, A. – *El museo pictórico y escala óptica* (1715). Madrid: Aguilar, 1947, p. 482.

Nas obras estudadas há algumas pinturas em que os panos foram cosidos com outro tipo de ponto, correspondem estas costuras a alterações posteriores – substituições e acrescentos do suporte – identificadas a vermelho nos diagramas das tabelas 16 à 20 (Vd. pp. 48-73 no volume 2).

Na análise da orientação dos tecidos utilizados no suporte, partiu-se de um pressuposto relacionado com a forma de tecelagem que é: a dimensão dos tecidos é condicionada pela dimensão transversal do quadro do tear, no qual se dispõem os fios da trama, que dá largura aos panos; por sua vez, a extensão dos fios da teia, disposto longitudinalmente no tear, é extensível<sup>54</sup>. Assim e tendo em conta que as telas de altar têm maior altura que largura e que na maioria dos casos não foi necessário unir panos para obter a altura desejada, mesmo que esta tenha atingido quase os 700 m, pode-se deduzir que, pelo menos nos casos em que há costuras na vertical, os panos estão orientados com a teia no sentido da altura da pintura e a trama no sentido da largura. Esta solução demonstra um trabalho cuidado e racional, que permitiu limitar o número de costuras e dar maior estabilidade à pintura; isto porque os fios da teia são por norma mais resistentes que os da trama, pois suportam maior tensão, abrasão e fadiga na fase de construção do tecido e por isso têm maior torção<sup>55</sup> e é no sentido longitudinal que a pintura sofre maior tensão e peso quando está estirada na grade, no painel ou no rolo. A consciência, à época, que os fios da teia são mais resistentes é expressa por Timotheo Verdier, em 1799:

“V. Ex.<sup>a</sup> não ignora e já o tenho dito que duas qualidades de fio se empregão nos panos de algodão: o fio de urdidura, e o fio de trama que serve p<sup>a</sup> tecer ou tapar, este he o que vai na lançadeira, e deve ter menos consistência que o primeiro. A urdidura suportando todo o trabalho dos lissos, dos Pentes, e da lançadeira deve ser mais for-

<sup>54</sup> OLIVEIRA, Ernesto; [et al]. – *Ob. cit.*, p. 128.

<sup>55</sup> CALVO, Ana – *ob. cit.*, p. 95. VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana – *La pintura sobre tela I: historiografía, técnicas y materiales*. Coruña : Edicions do Castro, D.L., 1999, p. 111. MALTIEIRA, Rita – A tela na pintura portuguesa. Estudo de um conjunto de pinturas do Museu Nacional Soares dos Reis. In CALVO, Ana; VIEIRA, Eduarda (Coord.) – *Matrizes de Investigação em Conservação e Restauro I*. Porto: UCE – Porto, CITAR, 2014, pp. 157 – 177.

te, e esta he a razão porque antes se empregava, e ainda hoje se emprega em algumas partes o fio de linho p<sup>a</sup> urdir, por falta do fio proprio de algodão”<sup>56</sup>.

## Considerações finais do capítulo

As telas de altar de Pedro Alexandrino de Carvalho estão predominantemente montadas em sistemas fixos, a maioria em telas engradadas e presas ao vão central do altar. Os sistemas móveis são três, localizando-se as duas telas de rolo no Norte de Portugal e dos outros dois em Lisboa (manual e guilhotina) e na região Centro (manual).

Com este estudo ficaram lançadas as pistas para a continuação do levantamento dos sistemas móveis de montagem das pinturas nos altares, não por artistas mas, por regiões o que pode abrir portas, cruzando-se essas informações com os estudos de talha, que podem permitir chegar a possíveis autores destas máquinas de movimentação.

Nas telas de autoria confirmada há um tratamento cuidado e atento na escolha e construção dos suportes. As telas de altar de menores dimensões têm um pano e acima dos 118 cm de largura as pinturas têm dois a quatro panos, unidos por costuras na vertical com pontos por cima. A orientação dos tecidos quase sempre é a mesma, dispendo-se a teia no sentido vertical e a trama no sentido horizontal da pintura. A disposição dos panos é feita em função da dimensão das pinturas e da orientação dos tecidos.

A forma racional e tecnicamente coerente como foram construídos os suportes, pode resultar do facto do artista utilizar telas prontas a usar, adquiridas num fornecedor de matéria-prima.

O conjunto de cinco pinturas da Venerável Ordem de São Francisco é coerente entre si ao nível da construção dos suportes têxteis, mas não com a restante amostra de

---

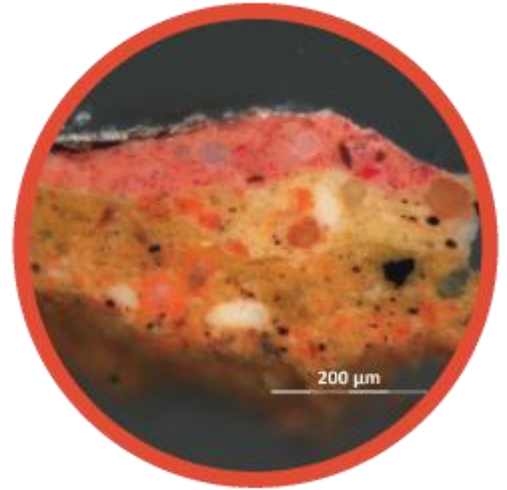
<sup>56</sup> VERDIER, Timotheo Lecussan - Memória sobre as fiações d'algodão actualmente estabelecidas em Portugal, e sobre os obstaculos que impedem o sseus progressos, e que provocão a sua ruina & C., *In* GUIMARÃES, Manuel da Silva – *História de uma Fábrica: A Real Fábrica de Fiação de Thomar*. Santarém, Junta Distrital de Santarém, 1976, p. 222.

estudo. Tendo mais semelhantes com a suportes das telas de altar de Joaquim Manoel da Rocha do que com as de Pedro Alexandrino de Carvalho.

A forma de construção dos suportes não é o indicativo de autoria, no entanto, aponta ou sugere direcções, que confrontadas com as características técnicas e materiais da camada pictórica, assim como os traços estilísticos pode sustentar ou refutar novas teses de autoria.



# Capítulo 6





## CAPÍTULO 6 – OS MATERIAIS NA PINTURA DE PEDRO ALEXANDRINO DE CARVALHO

### Introdução

Este capítulo refere-se à caracterização técnica e material da obra pictórica de Pedro Alexandrino de Carvalho. Deste modo, foi seleccionado um conjunto de doze pinturas (Vd. Tabela 6.1), que se pretendeu o mais representativo possível da sua obra, dentro do total de 70 pinturas estudadas neste trabalho.

Tabela 6. 1: Telas de altar de Pedro Alexandrino de Carvalho seleccionadas para o estudo técnico e material.

Ref.	Tema	Data	Dimensões (cm x cm)	Sistema de montagem
L-Sta Is/A	<i>Nossa Senhora, o Menino e Santo António*</i>	1764	350 x 200	Fixo: <i>grade</i>
MNAA/B	<i>Salvador Mundo</i>	1778	65,5 x 54	***
Br-Sant/B	<i>Arcanjo São Miguel</i>	1778	330 x 210,5	Fixo: <i>grade</i>
P5	<i>Senhora da Boa Morte</i>	c. 1780 (?)	295 x 174	Fixo: <i>painel</i>
MNAA/A	<i>Pentecostes</i>	c. 1787-88	70 x 39,5	***
L-Sto A S/A	<i>Pentecostes</i>	c. 1787-88	315 x 165	Fixo: <i>grade</i>
L-PNQ	<i>São Francisco de Paula</i>	1791	260 x 140	Fixo: <i>grade</i>
L-Bemp	<i>Jesus Cristo entregando as chaves a S. Pedro</i>	c. 1793	270–280 ** 153	Fixo: <i>grade</i>
L-Mad/G	<i>Pentecostes</i>	1807	480 x 220	Móvel: <i>guilhotina</i>
P3	<i>Jesus Cristo entregando as chaves a S. Pedro</i>	c. 1809	235 x 127	Fixo: <i>grade</i>
P6	<i>Última Ceia</i>	?	450 x 203	Móvel: <i>rolo</i>
L-Trin Moc	<i>Coroação da Virgem</i>	?	(372) x 212	Móvel: ?

\* Pintura feita por Roque Vicente com a colaboração de Pedro Alexandrino de Carvalho; \*\* Dimensão actual, que pode não corresponder à original; \*\*\* Trata-se de um estudo para tela de altar.

O grupo seleccionado foi alvo de diversos exames de área e de ponto, nomeadamente, fotografia com radiação visível, fotografia de infravermelho, radiografia, espectrometria de fluorescência de raios X por dispersão de energia (EDXRF), microscopia óptica (MO), microscopia electrónica de varrimento com espectroscopia de raios X por dispersão de energia (SEM-EDS) e microespectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier ( $\mu$ -FTIR).

As doze pinturas foram aquelas em que se investiu mais tempo e recursos analíticos (Vd. Tabelas 12 à 15, pp. 43-47, no volume 2) e que permitem traçar o percurso cronológico do artista, pois são obras de autoria validada e datadas de diferentes períodos da sua vida. Para se perceber melhor o processo conceptual, técnico e material da execução das telas de altar, fazem parte do conjunto dois modelos para telas de altar – *Salvador Mundo* e *Pentecostes*. Estas duas pinturas são estudos de pequeno formato, a óleo sobre tela, que fazem parte do acervo do MNAA. A incorporação do modelo *Salvador Mundo* deveu-se ao facto de se tratar do estudo que resultou na principal obra da sua carreira – a tela de altar *Salvador Mundo*, pertencente à Sé de Lisboa –, que é ainda hoje a mais valorizada, mas da qual não se obteve autorização para fazer recolha de amostras ou qualquer outro exame. O estudo *Pentecostes* foi incluído com o mesmo intuito, tendo sido possível, neste caso, comparar materialmente o pequeno formato (modelo) com o grande formato (a tela de altar).

Seguidamente apresenta-se o estudo técnico-material de cada pintura. Os dados obtidos, através dos diversos exames e análises efectuados sobre as pinturas, constam integralmente no Apêndice II no segundo volume da tese, sendo neste capítulo apenas apresentados os mais relevantes.

## 6.1 – *Virgem, o Menino e Santo António*



**Fig. 6. 1** – Fotografia com radiação visível da pintura *Nossa Senhora, o Menino e Santo António*, do altar secundário da igreja de Santa Isabel, em Lisboa. Co-autoria de Roque Vicente e Pedro Alexandrino de Carvalho, em 1764.

Na *Collecção de Memórias* de Cirillo Volkmar Machado, há uma passagem que noticia a existência de três telas de altar, pintadas por Roque Vicente, por volta de 1764, na igreja de Santa Isabel, em Lisboa. O historiógrafo e pintor refere ainda que duas destas obras – a *Educação da Virgem* (Vd. Ficha 24, pp. 362-375, no volume 2) e *Nossa Senhora, o Menino e Santo António* (Vd. Ficha 25, pp. 376-401, no volume 2) – tiveram a colaboração de Pedro Alexandrino de Carvalho<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Existem tres paineis seus na Igreja de Santa Isabel, feitos pelos anos de 1764, e são o de Jesus Maria José, o de Santa Anna, e o de Santo Antonio. Nos dous ultimos ha humas figuras de Pedro Alexandrino, que também se distinguem.* Vd. MACHADO, Cirilo Volkmar - *Collecção de memórias relativas às vidas dos*

Cirillo Volkmar Machado não precisou quais as figuras que seriam de Alexandrino, dizendo apenas que são distinguíveis. Na pintura *Nossa Senhora, o Menino e Santo António* (Vd. Fig. 6.1), os anjos em primeiro plano, identificados como anjo A e B (Vd. Fig. 6.2), são as figuras que apresentam maior harmonia com o trabalho realizado pela mão de Pedro Alexandrino de Carvalho, hipótese também levantada por Anne-Louise Fonseca<sup>2</sup>. A apreciação estilística sobre as personagens fez com que a recolha de amostras, nesta pintura, se centrasse sobretudo nas áreas de carnações dos anjos e das demais figuras a que foi possível ter acesso, para se estabelecer a eventual disparidade processual.



Fig. 6. 2 – Anjo B (à esquerda) e anjo A (à direita).

### ***Camadas de preparação***

A observação, por microscopia óptica, dos cortes estratigráficos das amostras recolhidas da pintura permitiu distinguir uma preparação de coloração amarela aplicada em três demãos (Vd. Fig. 6.3 e Ficha 25, pp. 376-401, no volume 2)

---

*pintores, e escultores, architetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal.* Coimbra: Imp. da Universidade, 1922, p. 90.

<sup>2</sup> 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. Tese de Doutoramento em Estudos Cinematográficos na Faculdade de Montréal 2009, vol. 1, p. 77.



**Fig. 6. 3** – Cortes estratigráficos das amostras: 3 carnação sombra, 5 azul, 17 carnação sombra, da pintura L-Sta Is/A.

Os espectros de infravermelho das camadas de preparação, obtidos na análise por  $\mu$ -FTIR das amostras 3, 8, 17 e 19 (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR: pp. 385, 389, 396 e 399, respectivamente), revelam a constante presença de óleo, carbonato de cálcio, branco de chumbo (cerussite + hidrocerussite), minerais do grupo da caulinite, carboxilatos metálicos e oxalatos<sup>3</sup>.

O carbonato de cálcio funciona como carga, o branco de chumbo, apesar de também poder ser utilizado como carga, tem capacidade para tonalizar a preparação, aumentando a luminosidade. Para além disso, a sua utilização poderá também estar relacionada com o tipo de aglutinante utilizado nestas camadas, uma vez que o branco de chumbo é um pigmento que contribui para uma maior celeridade no processo de secagem do óleo<sup>4</sup>. Os minerais do grupo da caulinite estão relacionados com a presença de pigmentos terra utilizados nestas camadas. Estes pigmentos são constituídos, essencialmente, por hematite e/ou goethite e argilas, podendo ainda conter óxido de manganês, em alguns casos, como o do ocre castanho<sup>5</sup>. Assim, a cor amarelada das camadas de preparação deve-se à utilização de pigmentos deste tipo.

<sup>3</sup> Os carboxilatos metálicos e os oxalatos são produtos de degradação das pinturas. Vd. LOON, Annelies van – *Color Change and Chemical Reactivity in Seventeenth-century Oil Paintings*. Amsterdam: Loon, 2008.

<sup>4</sup> GETTENS, Rutherford J. – *Painting materials: a short encyclopaedia*. New York: Dover, 1966, pp. 342 – 345.

<sup>5</sup> EASTAUGH, Nicholas; WALSH, Valentine – *The Pigment Compendium: Optical Microscopy of Historic Pigments*. Great Britain: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2004, pp. 342 – 345. EASTAUGH, Nicholas; [et. al.] – *A Dictionary of Historical Pigments*. Burlington: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2004, p. 108. HELWIG, Kate – Iron Oxide Pigments: Natural and Synthetic. In BERRIE, Barbara H. (ed.) – *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1993, vol. 4, pp. 39 - 95.

Através da técnica de  $\mu$ -FTIR não foi possível encontrar diferenças a nível qualitativo nos materiais presentes nas três camadas de preparação. Assim, coloca-se a possibilidade de que as diferentes colorações, perceptíveis na observação dos cortes transversais por MO, se devam a diferentes concentrações de pigmentos utilizadas nas misturas que constituem cada camada.

### ***Camadas cromáticas***

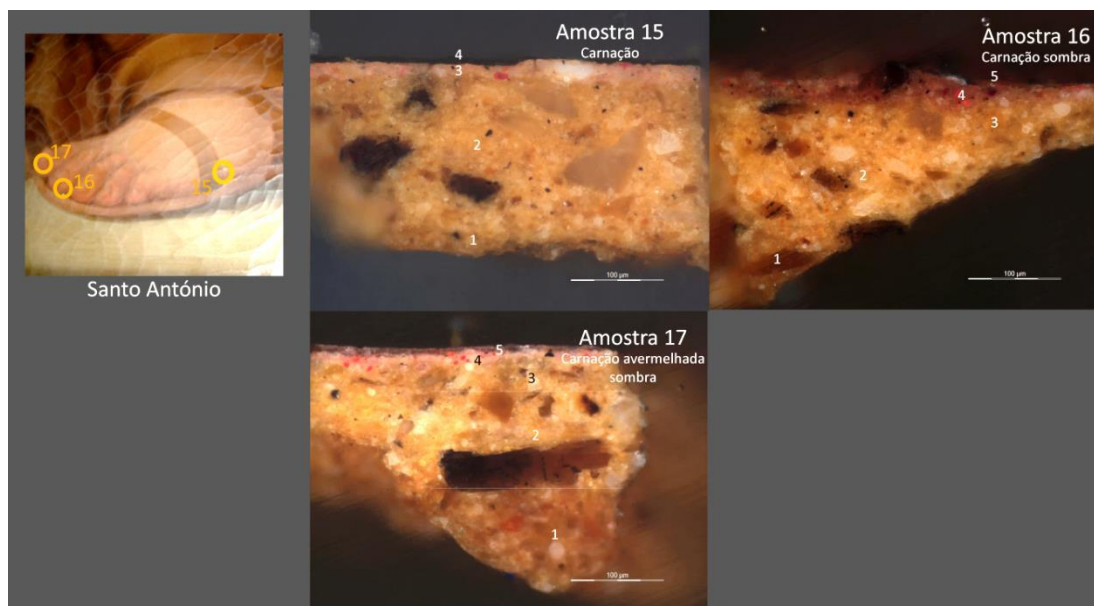
Numa inspecção, à vista desarmada, da superfície cromática da carnação dos anjos A e B e da de Santo António, é possível verificar pequenas variações na forma de aplicar a cor. Independente da coloração, mais acastanhada ou rosada, escolhida para cada uma destas três personagens, nas áreas de menor extensão, como são os pés e as mãos, nos dois anjos o trabalho do pincel é mais notório, do que na carnação do Santo António. O que acontece pela utilização de pequenas pinceladas de cor branca, que não foram esbatidas, que dão movimento, expressividade e ritmo à carnação. Na carnação do pé de Santo António, a utilização do branco é mais suave e o gesto, das pinceladas, contido (Vd. Fig. 6.4).



**Fig. 6. 4** – Pormenor dos pés dos anjos A e B e de Santo António, representados na pintura L-Sta Is/A.

*Áreas de cor das carnações*

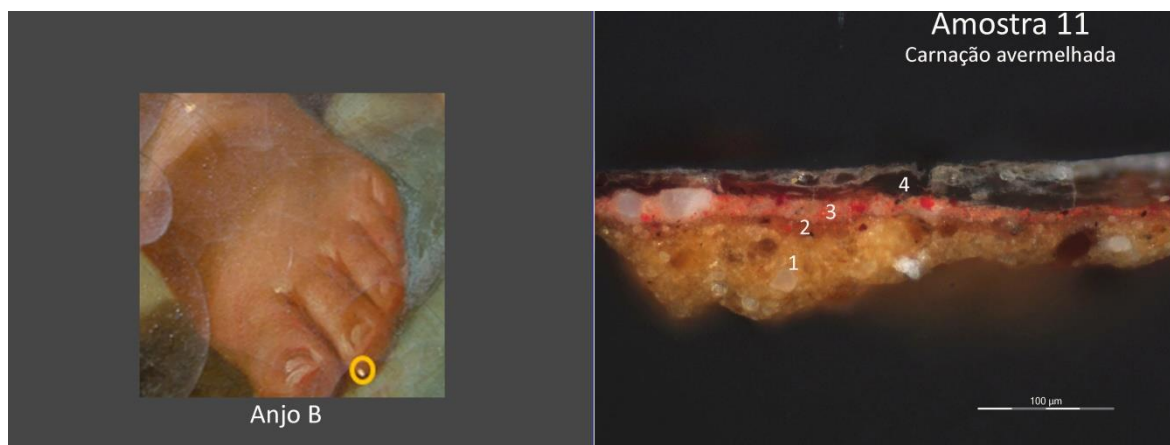
As amostras das áreas de carnação foram recolhidas da zona dos pés de três figuras, os anjos A e B (Vd. Fig. 6.5 e 6.6) e o Santo António (Vd. Fig. 6.7).



**Fig. 6.5** – Cortes estratigráficos das amostras 15, 16 e 17, das áreas de carnação correspondente ao pé do Santo, da pintura L-Sta Is/A.



**Fig. 6.6** – Cortes estratigráficos das amostras 1, 2, 3 e 4, correspondentes ao pé do anjo 1, da pintura L-Sta Is/A.



**Fig. 6.7** – Corte estratigráfico da amostra 11, da área de carnação correspondente ao pé do anjo B, da pintura L-Sta Is/A.

Em todos os espectros de IV, adquiridos na análise das camadas cromáticas por  $\mu$ -FTIR<sup>6</sup>, surgem as bandas características do branco de chumbo e do carbonato de cálcio. Na camada 5 da amostra 3, foi possível detectar ainda a presença de silicatos, facto que poderá dever-se à utilização de pigmentos terra, como os ocres ou as úmbrias.

Embora na maioria dos espectros de IV não se observem bandas atribuídas a argilas ou outros silicatos, é notória, em todos os cortes transversais, a presença de algumas partículas de cor vermelha e amarela, que poderão corresponder a ocres vermelho e amarelo, respectivamente. O facto de não se detectarem silicatos está relacionado com a baixa quantidade destes pigmentos, utilizados nestas camadas cromáticas. Contudo, em alguns casos, como na camada 4 da amostra 4 ou a camada 3 da amostra 15, verificou-se que algumas das partículas vermelhas correspondem ao pigmento vermelhão (HgS), pois quando observadas por MO, no modo de reflexão, sob luz polarizada, com os polarizadores em planos paralelos, o pigmento exhibe uma coloração vermelho-alaranjada extremamente intensa<sup>7</sup>.

As carnações foram pintadas por áreas de reserva, inclusivamente, as gradações foram feitas da mesma forma. Deste modo, é possível afirmar que as zonas de sombra

<sup>6</sup> As camadas cromáticas/amostra analisadas, correspondentes à carnação, foram as seguintes: camada 2/1; camada 5/3; camada 3/15 e a camada 5/17. Ver no volume 2 os espectros de FTIR da ficha 25.

<sup>7</sup> EASTAUGH, Nicholas; WALSH, Valentine – *Ob. cit.*, p. 196.

das carnações tenham sido pintadas directamente sobre a preparação, como se verifica nos cortes das amostras 4, 11 e 16.

A amostra 3, recolhida numa zona de limite do pé, permitiu constatar que a carnação foi pintada após a execução do manto azul. Esta conclusão foi tirada pela forma como a estratigrafia da amostra está organizada. A camada 5, vermelha, corresponde à sombra da carnação e a camada 4, lilás, ao manto confinante.

Estabelecendo uma comparação entre as carnações das três personagens, a maior disparidade não se encontra nos materiais utilizados, pois são os mesmos, mas na escolha das cores obtidas e aplicadas em áreas de sombra. Na amostra 17, carnação sombra, do pé do Santo utilizou-se roxo, na camada cromática superficial, obtido pela mistura de branco de chumbo, carbonato de cálcio e, possivelmente, um corante<sup>8</sup>. Nas restantes amostras de sombra, dos pés dos dois anjos, a coloração varia entre castanho e um vermelho-escuro, cor obtida no caso da amostra 3 pela mistura de branco de chumbo, carbonato de cálcio e pigmentos terra.

### *Áreas de cor azul*

As amostras 5, 7 e 8 foram recolhidas do manto azul do anjo A, de locais, respectivamente, de tom intermédio, de luz e de sombra (Vd. Fig. 6.8).

A cor base do manto do anjo é um azul arroxeadado, que é alcançado por uma mistura de azul da Prússia<sup>9</sup>, branco de chumbo e carbonato de cálcio. Esta mistura é essencialmente a mesma em todas as camadas azuis analisadas (Vd. Ficha 25 no volume 2), independentemente de corresponderem a camadas com tons mais escuros ou mais

<sup>8</sup> A banda 1615 cm<sup>-1</sup> (elongações C-O em grupos COO-) pode dever-se à presença de oxalatos, no entanto não surgem as bandas ~1320 cm<sup>-1</sup> e 780 cm<sup>-1</sup>. Deste modo, é possível que esta banda possa estar relacionada com a presença de corante rosa (sendo as bandas atribuídas a elongações C=C.) DERRICK, M; STULIK, D; LANDRY, J.M. – *Infrared Spectroscopy in Conservation Science*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999.

<sup>9</sup> Identificou-se o azul da Prússia, pois os espectros de IV das camadas azuis da pintura apresentam uma banda a cerca de 2090 cm<sup>-1</sup>, que é característica deste pigmento. Vd. DERRICK, M; STULIK, D; LANDRY, J.M. – *Ob. cit.*

claros. Apenas na amostra 8, azul sombra, detectou-se, para além destes materiais, a presença de silicatos em ambas as camadas acastanhada, que foi a coloração escolhida para escurecer o manto azul, o que indica a utilização de pigmentos terra. Não obstante, na observação ao microscópio óptico dos cortes transversais das três amostras, à excepção da camada 4 da amostra 5, é possível identificar algumas partículas vermelhas nas camadas cromáticas, que poderão corresponder a vermelhão <sup>10</sup>.



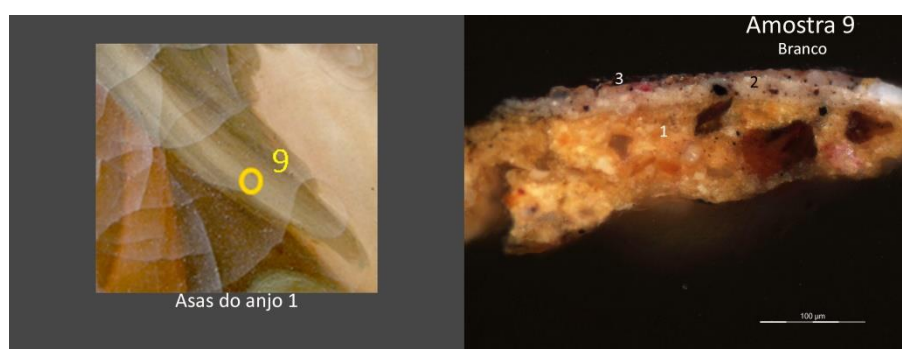
**Fig. 6.8** – Cortes estratigráficos das amostras 5, 7 e 8, correspondentes à área azul do manto do anjo 1, da pintura L-Sta Is/A.

As proporções dos pigmentos identificados nas camadas azuis – branco de chumbo, carbonato de cálcio, azul da Prússia e vermelhão – variam mediante corresponderem a matizes mais claras ou escuras. É este jogo de proporções entre os diferentes pigmentos que dá a volumetria e movimento ao pregueado do manto.

<sup>10</sup> A forma como se conclui a presença de vermelhão está especificada na página 206.

### Áreas de cor branca

As asas do anjo A foram as áreas de cor branca a que conseguiu acesso para recolha de amostras, tendo-se efectivamente retirado apenas a amostra 9 para a representar (Vd. Fig. 6.9).



**Fig. 6.9** – Corte estratigráfico da amostra 9, correspondente à área branca das asas do anjo 1, da pintura L-Sta Is/A.

A mistura de pigmentos identificada por  $\mu$ -FTIR, na camada branca da amostra 9, é constituída por branco de chumbo, ocre vermelho, ocre castanho e carvão vegetal. Na análise efectuada, foi ainda possível identificar óleo e carbonato de cálcio, possivelmente utilizado como carga.

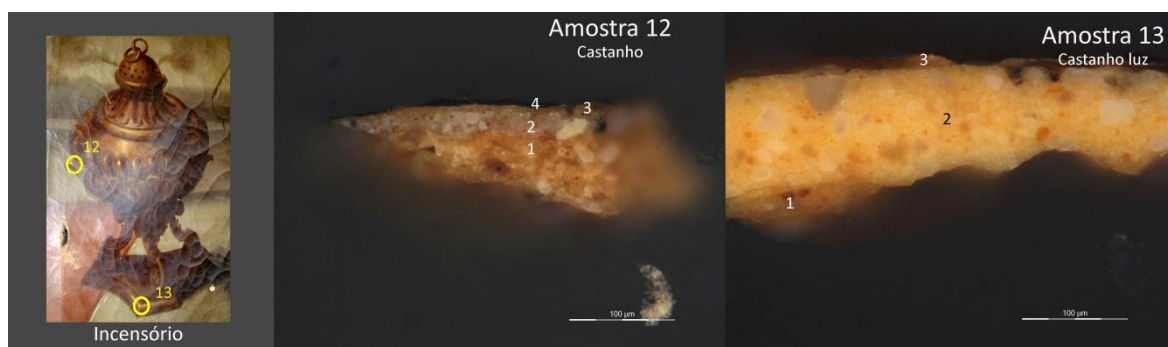
No que diz respeito ao ocre vermelho, a sua identificação foi feita com base na detecção, por  $\mu$ -FTIR, de minerais do grupo da caulinite (argilas) e nas observações realizadas por MO. No corte estratigráfico (Fig. 6.9), pode verificar-se a existência de algumas partículas vermelhas e castanhas, na camada branca, que deverão corresponder a ocres vermelho e castanho, considerando a presença de argilas, que se encontram associadas à hematite e/ou goethite, na composição de pigmentos terra como os ocres ou as úmbrias.

Relativamente ao carvão vegetal, este foi também identificado de forma indirecta, ou seja, como não se detectou a presença da forma deficiente em cálcio e

carbonatada da hidroxiapatite<sup>11</sup> (um dos principais componentes do osso e do marfim e que permanece associado ao carvão, produzido na calcinação destes materiais para a obtenção dos pigmentos negros de origem animal), considerou-se que o pigmento negro observado nos cortes seria um negro vegetal.

### *Áreas de cor castanha e ocre*

Os castanhos e ocre, analisados nesta pintura, em amostras recolhidas do incensório e da túnica do Santo (Vd. Figs. 6.10, 6.11), foram feitos por uma mistura de pigmentos idêntica, composta por branco de chumbo, carbonato de cálcio e pigmentos terra (tendo em conta a detecção de aluminossilicatos por  $\mu$ -FTIR).



**Fig. 6.10** – Cortes estratigráficos das amostras 12 e 13, recolhidas do castanho do incensório, da pintura L-Sta Is/A.

Considerando-se os cortes transversais apresentados na figura 6.10, é possível verificar que o incensório foi pintado após os degraus, pois, na amostra 12, a camada 2, de cor cinzenta, corresponde à base de pedra em que desenrola a cena principal e está sob a camada 3, de cor amarela, correspondente à cor da alfaia litúrgica. O corte da amostra 12 sugere ainda que este elemento terá sido executado através de aplicação de

<sup>11</sup> A hidroxiapatite trata-se de um mineral de fosfato de cálcio com iões hidroxilo (OH<sup>-</sup>) na estrutura cristalina e cuja fórmula geral se pode escrever como Ca<sub>10</sub>(PO<sub>4</sub>)<sub>6</sub>(OH)<sub>2</sub>. Vd. EASTAUGH, Nicholas; [et. al.] – *Ob. cit.*, p. 190.

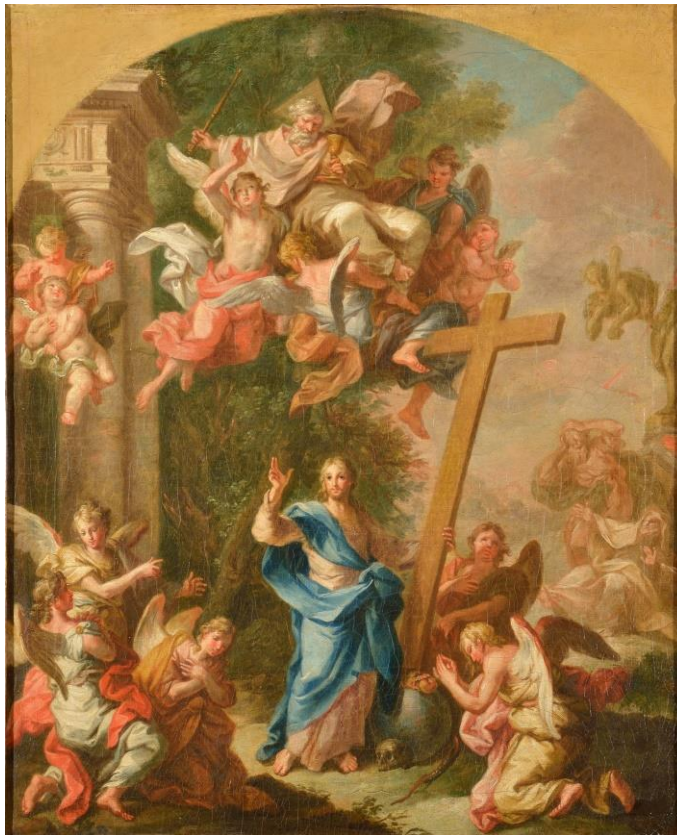
uma tinta mais rica em aglutinante do que pigmento, como uma espécie de velatura ou *glacis*. As camadas correspondentes à cor castanha surgem neste corte como uma camada fina e algo transparentes.



**Fig. 6.11** – Cortes estratigráficos das amostras 18, 19, recolhidas do castanho da túnica do Santo António, da pintura L-Sta Is/A.

Nas camadas castanhas, da amostra 18 e 19 (Vd. Fig. 6.11), existem algumas partículas negras que poderão ser pigmentos negros ou castanhos-escuros que serão, no primeiro caso de carvão vegetal, uma vez que não se detectou presença de fosfatos de cálcio (hidroxiapatite) ou no segundo de óxidos de ferro. Na amostra 19 a camadas 4, à semelhança da 3 da amostra 12, parece uma base para a aplicação de uma velatura ou *glacis* castanho.

## 6.2 – *Salvador Mundo*



**Fig. 6.12** – Fotografia com radiação visível do estudo *Salvador Mundo*. Datada de 1778. Inv. n. 1816, MNAA. © Fotos: Sónia Costa, IFJ/HERCULES-EU.

A pintura *Salvador Mundo* (Vd. Fig. 6.12), de pequenas dimensões, trata-se do estudo realizado por Pedro Alexandrino para a tela de altar, de maiores dimensões, concebida para um dos altares secundários da Sé de Lisboa.

Estando o modelo e a sua tela de altar associados, cronologicamente, o modelo herda a data da tela de altar, que é de 1778<sup>12</sup>. É precisamente esta relação, que permite

---

<sup>12</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar – *Ob. cit.*, p. 96.

validar a sua autoria, pois a tela de altar está assinada, no canto inferior direito, com a inscrição “P. Alex. invent. e pint”<sup>13</sup>.

### ***Camadas de preparação***

No modelo *Salvador Mundo*, a preparação foi estendida em três camadas de cor amarela (Vd. Fig. 6.13 e 6.14 e Ficha 61, pp. 758-791, no volume 2). A análise, por SEM-EDS, da amostra 12 permitiu a identificação dos principais componentes da preparação – ocre amarelo, branco de chumbo, carbonato de cálcio, dolomite e carvão animal –, assim como distinguir variações na proporção de determinados pigmentos, utilizada pelo artista em cada uma das três camadas de preparação.

A análise da preparação permitiu, assim, identificar os elementos químicos chumbo (Pb), ferro (Fe), cálcio (Ca), silício (Si), alumínio (Al), magnésio (Mg), fósforo (P) e potássio (K), tal como se pode observar nos mapas de distribuição elementar apresentados nas figuras 6.13 e 6.14. As partículas que contêm Pb correspondem ao pigmento branco de chumbo, as de Fe a óxidos de ferro e as partículas de Ca são de carbonato de cálcio (uma vez que não apresentam enxofre (S) na sua estrutura). O Al e o Si surge normalmente associado nas mesmas partículas, o que indica a presença de aluminossilicatos, provavelmente minerais argilosos do grupo da caulinite. Alguns destes aluminossilicatos contêm ainda o elemento K associado, o que indica a presença de outros tipos de silicatos ou de minerais argilosos. Há situações em que o Si surge isolado, tratando-se possivelmente, nesses casos, de quartzo. A detecção simultânea de Ca e Mg em algumas partículas sugere a presença de dolomite<sup>14</sup> assim como a de Ca e P indica a

<sup>13</sup> A fotografia da assinatura encontra-se no *dossier* de entrada de obras de Pedro Alexandrino, do Arquivo de Conservação e Restauro do Laboratório José de Figueiredo, em Lisboa. Referência da foto: nº 384 : negativo 1/77 n,2.

<sup>14</sup> A dolomite é um mineral de carbonato de cálcio e magnésio ( $[\text{Ca},\text{Mg}][\text{CO}_3]_2$ ) que ocorre na natureza, principalmente, como um produto da calcite ou da aragonite. Como um componente comum dos calcários, a dolomita pode facilmente ser incorporada em pigmentos que contêm pedras calcárias trituradas. Vd. EASTAUGH, Nicholas; [et. al.] – *Ob. cit.*, pp. 141, 142.

presença de fosfato de cálcio, que se relaciona com a composição dos carvões de origem animal.

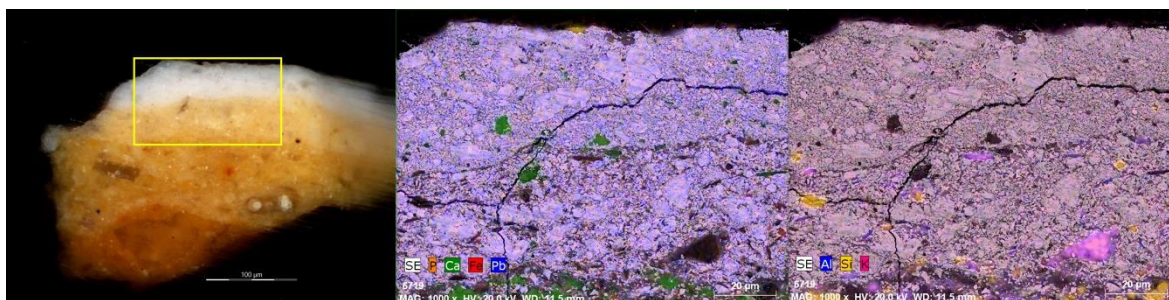
Tendo em conta as variações nas quantidades relativas dos elementos químicos detectados nas três camadas de preparação, é possível verificar que a primeira camada, mais próxima do suporte, é constituída principalmente por um pigmento terra como o ocre amarelo (considerando a detecção de óxidos de ferro, aluminossilicatos e outros silicatos, como o quartzo), vestígios de branco de chumbo e de carbonato de cálcio. A segunda camada é composta por uma mistura de ocre amarelo, branco de chumbo, carbonato de cálcio, dolomite e vestígios de carvão animal, sendo esta camada a mais rica em carbonato de cálcio e a única em que se detectou dolomite. No que diz respeito à terceira camada de preparação, a mistura é composta essencialmente por branco de chumbo e ocre amarelo, contendo ainda algumas partículas de carbonato de cálcio e, possivelmente, vestígios de carvão animal (no corte estratigráfico, visualizam-se algumas partículas de cor negra, que não foram analisadas por SEM-EDS).

Em relação ao pigmento terra presente nas três camadas de preparação, é possível afirmar, genericamente, que se trata de um ocre amarelo, cuja composição consiste numa mistura do mineral de cor amarela goethite ( $\alpha$ -FeOOH) com argilas e outros silicatos<sup>15</sup>. Porém, no corte estratigráfico desta amostra, verifica-se que na camada 2 se encontra uma partícula de cor vermelha, que contém Fe na sua estrutura, ou seja, uma partícula de hematite ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ), mineral de cor vermelha e principal constituinte do ocre vermelho<sup>16</sup>. Relativamente à camada 1, embora não sejam discerníveis partículas vermelhas, é possível que se encontre presente alguma hematite, dada a cor mais alaranjada da camada. É de notar o facto de não se ter detectado manganês (Mn), nesta camada, que indicaria a presença de óxido de manganês, constituinte do ocre castanho ou úmbria.

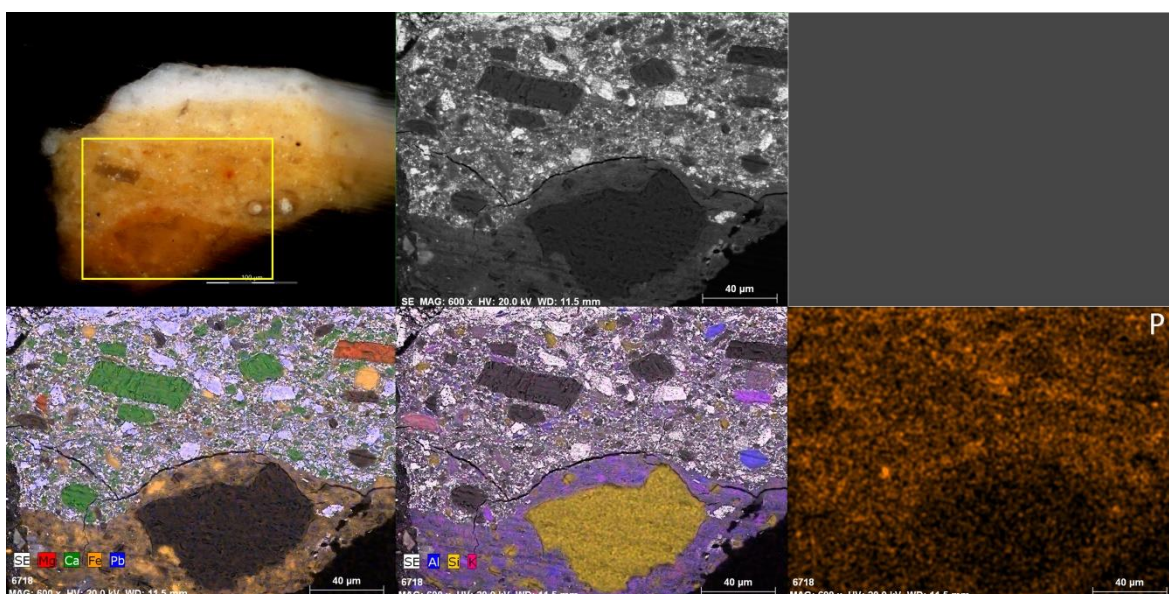
---

<sup>15</sup> BERRIE, Barbara H. (ed.) – *Artists' pigments: a handbook of their history and characteristics*. Washington: National Gallery of Art; London: Archetype, 2007, vol. 4.

<sup>16</sup> BERRIE, Barbara H. (ed.) – *Ob. cit.*



**Fig. 6.13** – Corte estratigráfico da amostra 12 e mapas de EDS, obtidos da zona superior do corte.



**Fig. 6.14** – Corte estratigráfico da amostra 12 e respectiva micrografia electrónica e mapas de EDS, obtidos da zona inferior do corte.

### ***Desenho preparatório***

Nas amostras 3 e 5, recolhidas da carnação dos pés de Cristo, 14, do ocre do cálice de Deus, há estratos que parecem corresponder ao desenho subjacente e não a camadas de cor (Vd. Figs. 6.18, 6.21 e Ficha 61, pp. 758-791, no volume 2).

Nas amostras 3 e 14, a camada 2, que se encontra directamente acima da preparação, tem uma coloração castanha translúcida e não é contínua em toda a secção transversal da amostra (Vd. Figs. 6.18 e 6.21). Os mapas elementares de EDS da amostra 3

(Vd. Fig. 6.21 e Ficha 61, pp. 758-791, no volume 2) indicam que esta camada translúcida é constituída apenas por carbonato de cálcio e por um material orgânico, tendo-se detectado apenas os elementos cálcio (Ca), carbono (C) e oxigénio (O). A coloração acastanhada deve-se provavelmente ao amarelecimento do material orgânico, decorrente do seu processo de degradação.

Esta informação, associada ao facto de as micro-amostras terem sido recolhidas do limite das formas, leva a ponderar-se a hipótese de corresponder a desenho feito a giz branco, que é formado por carbonato de cálcio ( $\text{CaCO}_3$ ). O material orgânico presente na camada terá a sua origem na impregnação de aglutinante aquando da aplicação da camada de tinta suprajacente.

Sabe-se pela consulta da colecção de desenhos existente no MNAA, atribuídos a Pedro Alexandrino de Carvalho, e das respectivas fichas de inventário que o giz era um dos meios com que o artista esboçava as suas composições. Os *Apóstolos*, nº inv. 6D, 7 D e 8D (MNAA), são esboços feitos a carvão e giz branco. O giz branco foi usado, nestes desenhos, para realçar a modelação da luz, sobre papel colorido (azul-esverdeado e cinzento-rosado). Apesar destes trabalhos em que se utilizou o giz terem sido feitos sobre papel, as técnicas de trabalho de um artista e os materiais que ele elege para esboçar são muitas vezes os mesmos, independentemente do suporte<sup>17</sup>. Por sua vez, nos tratados de arte, o giz é um dos materiais de desenhos recomendado para trabalhar sobre bases coloridas, como é o caso das preparações usadas nas telas de altar de Pedro Alexandrino. Gerárd Lairese no seu tratado sobre desenho faz referência a três meios secos utilizados para desenhar, que são eles: o lápis negro, o lápis vermelho e o lápis branco. Aconselhando sobretudo a utilizar o lápis branco e o negro, deixando de lado o vermelho pois havia escassez de pedra vermelha de qualidade<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> GARRIDO, Carmen – El nacimiento de una pintura. In IBÁÑEZ BARBERÁN, Gema – *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible*. Valência: GENERALIDAD DE VALÈNCIA, 2010, p. 20.

<sup>18</sup> “O desenho sobre o papel escuro, ou azul, fazendo realces com o branco, como temos dito, na lição undécima, he o modo mais agradável, e o mais expeditivo; he tambem sem controvérsia o mais util e o mais perfeito, tanto para compor, como para desenhar diante do natural, e para depois servir, para executar hum quadro; porque he, o que tem mais commodo, compondo, para indicar, com hum lapis branco n'hum esboço, as luzes claras, sejaõ de uma luz natural, ou artificial, principiando pela parte

Na amostra 5 (Vd. Fig. 6.18), a camada 2, de coloração preta, corresponde a desenho subjacente feito com um pigmento negro. Desconhece-se a origem do pigmento, que será de carvão animal ou vegetal, pois a amostra não foi analisada por  $\mu$ -FTIR ou por SEM-EDS.

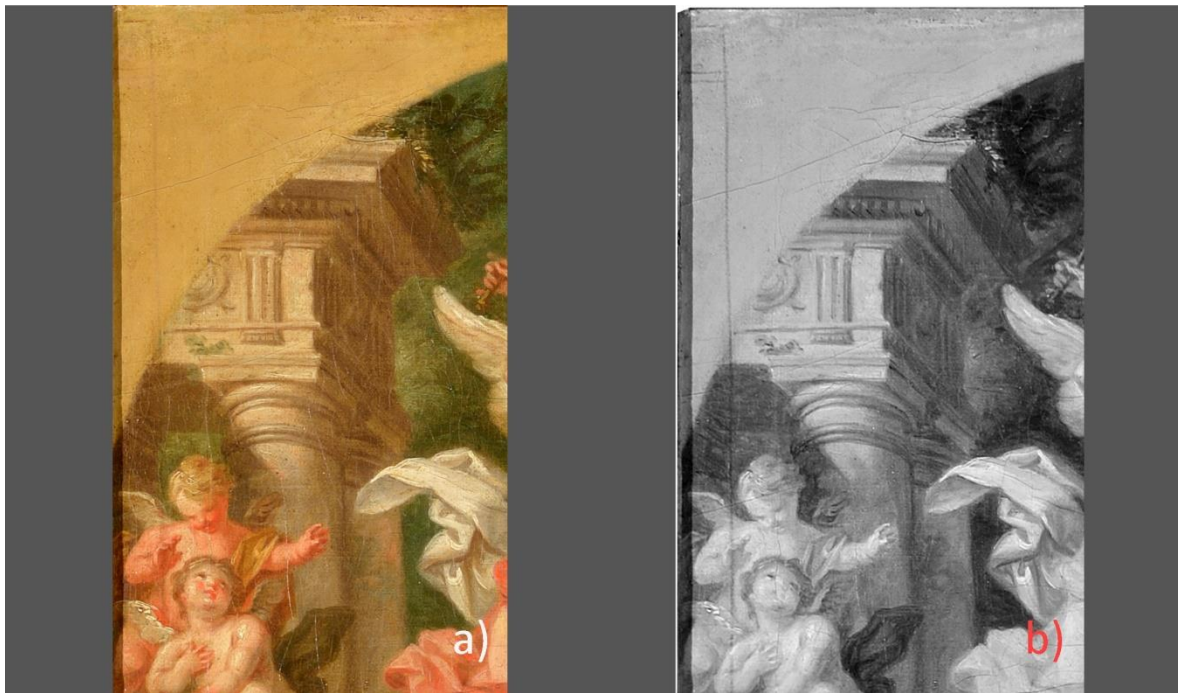
Resumidamente, à semelhança do que é indicado no tratado de Lairesse, parece que Pedro Alexandrino, utilizando a preparação colorida estudou a composição utilizando o giz, presente na amostra 3 e 14 e um pigmento negro, presente na amostra 5. Na fotografia de infravermelho também é possível detectar traços de desenho (Vd. Figs. na p.765 do volume 2).

Reconhecem-se algumas hesitações ou rectificações de forma. A mais evidente encontra-se junto ao canto superior esquerdo, onde há algumas linhas feitas a grafite, que sugerem o início do esboço de uma edificação. O desenvolvimento destes traços foi abandonado e parcialmente reaproveitado para definir a coluna que se encontra na sombra. O que sugere que o artista ia começar a composição mais acima e reposicionou-a, possivelmente para conseguir terminar a composição em arco, de modo a respeitar o formato da tela de altar que lhe terá sido encomendada (Vd. Fig. 6.15). O anjo pintado acima da cruz possuía uma maior extensão das pernas coberta pelo manto azul. Há outro arrependimento na cruz, tendo sido alongado o braço esquerdo para corrigir a perspectiva (Vd. Fig. 6.16).

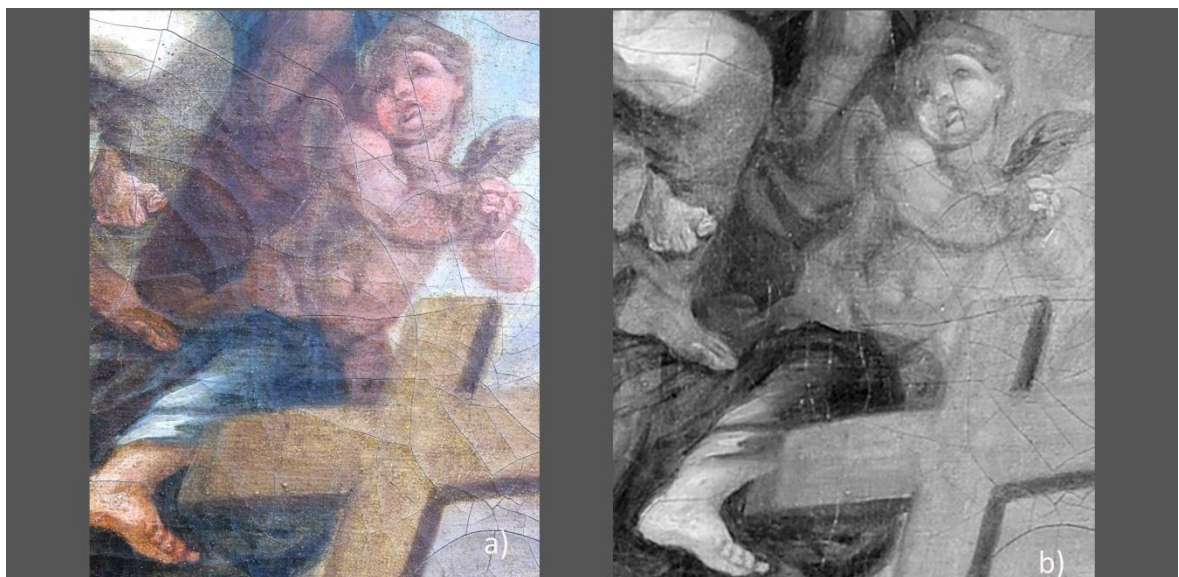
Os traços do desenho são seguros (Vd. FIV na Fig. 61. 11 na p. 765 do volume 2), não havendo duplicação de linhas. As figuras são perfiladas, indicadas as características do rosto, como a direcção do olhar, marcadas as ondulações dos cabelos, das pregas dos tecidos e das penas das asas dos anjos assim como definidas as áreas de quebra de luz.

---

principal , degradando tambem insensivelmente , deixando o mesmo fundo, para servir de sombras (...)o lapis negro faz muito melhor effeito sobre o papel escuro, ou azul do que o lapis vermelho; por causa de que o negro tem mais rellação com estas duas cores do que o vermelho, e se conforma tambem melhor com os realces. De modo que èu aconselharia, que senaõ servissem já mais do vermelho, naõ sendo difficil achar a boa pedra, ou lapis negro; o que para o fim he bem indifferente, quando só se quer lançar seus primeiros pensamentos sobre o papel, e naõ ae éxecutar figuras completas, que eu quizera que se Bzessem sempre á vista de quadros; ou de outros mestres, ou de si mesmo” Vd. LAIRESSE, Gerardo; [et al.] – *Principios do desenho tirados do grande livro dos pintores ou da arte da pintura*. Lisboa: Typ. Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801, pp. 43 - 45.



**Fig. 6.15** – Fotografia com radiação visível (a) e fotografia de infravermelho do canto superior esquerda da pintura L-MNAA/B. © Fotos: Sónia Costa, IFJ/HERCULES-EU.



**Fig. 6.16** – Fotografia com radiação visível (a) e fotografia de infravermelho (b) do anjo sobre a cruz representado na pintura L-MNAA/B. © Foto IV: Sónia Costa, IFJ/HERCULES-EU.

### ***Camadas cromáticas***

O modelo para a tela de altar *Salvador Mundo* é uma pintura que tem uma paleta cromática bastante viva e alegre. Uma das cores que tem maior predomínio é o vermelho, tendo sido utilizado em várias peças de vestuário (panos, mantos), pincelado no fundo azul, mas também no trabalho das carnações, havendo por isso alguns dos cortes transversais das áreas da carnação semelhantes aos das áreas de cor vermelha. Na observação dos cortes ao microscópio óptico (Vd. Ficha 61 no volume 2) a principal diferença, entre as amostras da carnação e do vestuário, é ao nível de saturação de pigmentos vermelhos que é maior nas áreas de cor vermelha das peças de vestuário. A cor vermelha tem maior projecção, não só por estar pincelada por toda a composição, mas, porque junto da cor vermelha foi pintado um enquadramento verde, para a representação da natureza. O verde como cor complementar do vermelho destaca-o.

### ***Áreas da carnação***

Na observação dos cortes transversais ao microscópio óptico, das amostras recolhidas das áreas de carnação, é possível distinguir entre um a três estratos sobre a preparação amarela, embora nem todos correspondam a camadas de cor da carnação (Vd. Figs. 6.17, 6.18 e Ficha 61 no volume 2).



**Fig. 6. 17** – Cortes estratigráficos das amostras 2 e 4, carnação do anjo 2, da pintura L-MNAA/B.

A amostra 2 foi analisada por  $\mu$ -FTIR e as bandas exibidas pelo espectro de IV da camada 3 devem-se à presença de branco de chumbo, óleo e carboxilatos metálicos (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na p. 769 do vol. 2). Apesar de não se ter analisado esta amostra por SEM-EDS e de não ser possível detectar o vermelhão por  $\mu$ -FTIR, é possível que as partículas vermelhas, que se observam no corte estratigráfico, correspondam ao pigmento vermelhão. Esta hipótese baseia-se no facto de não se terem detectado silicatos através desta técnica analítica, de se ter detectado efectivamente a presença de vermelhão em outra amostra desta pintura (amostra 3) e de os pigmentos vermelhos apresentarem forte coloração, quando observados ao microscópio óptico com os polarizadores em planos paralelos.



Fig. 6. 18 - Cortes estratigráficos das amostras 3 e 5, carnação do Jesus Cristo, da pintura L-MNAA/B.

Na amostra 3, por SEM-EDS (Vd. resultados de SEM-EDS na pp. 771-772 do vol. 2), identificou-se que a camada cromática mais clara da carnação (nº 3) é formada por vermelhão e branco de chumbo e que a camada mais escura (nº 4) tem carbonato de cálcio, óxidos de ferro, vermelhão, branco de chumbo e carvão animal. Algumas das partículas que contêm ferro (Fe) são óxidos de ferro, correspondendo portanto a pigmentos terra, mas outras devem-se à presença de alguns grãos de azul da Prússia, o que foi confirmado por  $\mu$ -FTIR (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na p. 770 do vol. 2).

### Áreas de cor branca

As três amostras recolhidas de áreas pintadas de branco pertencem a um ponto de luz com empastamento (amostra 11) e outro de sombra (amostra 13) do manto do anjo 3 e a um ponto de branco de tom intermédio da indumentária da figura que representa Deus (amostra 12) (Vd. Fig. 6.19 e Fig. 61. 13 na p. 767 do vol. 2).



**Fig. 6.19** – Cortes estratigráficos das amostras 12, da indumentária de Deus, e 11 e 13, do manto do anjo, da pintura L-MNAA/B.

Para além da identificação dos diversos materiais que foram empregues na execução destas áreas, a inspeção visual da pintura e os resultados analíticos mostram que, para modelar as formas, foram utilizados gradientes de castanho – em misturas de branco de chumbo e pigmentos à base óxidos de ferro – e cinzento – em misturas de branco de chumbo e pigmentos negros de carvão animal.

A secção transversal da amostra 12, um branco intermédio, revela somente um estrato cromático, enquanto as amostras recolhidas de pontos brancos mais luminosos e de sombra têm dois. É de salientar, ainda, que a primeira camada cromática aplicada

sobre a preparação, nas amostras 11 e 13, têm uma tonalidade contrária à da área a que correspondem, ou seja, no caso da amostra 11, a primeira camada cromática é mais escura do que a final e, no da amostra 13, sucede o inverso. Este facto significa que esta indumentária branca do anjo foi executada com o recurso a três misturas de pigmentos: uma, mais clara, à base de branco de chumbo; outra, mais escura e de cor acinzentada; e outra, também escura, mas acastanhada.

Os mapas de SEM-EDS mostram que a tinta da amostra 12 é composta, essencialmente por branco de chumbo, misturado com algumas partículas de carbonato de cálcio e carvão animal (minoritário) (Vd. resultados de SEM-EDS nas pp. 779 e 780 do vol. 2). A presença do branco de chumbo e do carbonato de cálcio foi confirmada por  $\mu$ -FTIR, técnica através da qual também se detectou, na camada cromática, óleo e carboxilatos metálicos (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na p. 778 do vol. 2).

Nas amostras 11 e 13 apenas se realizou microscopia óptica, o que não permite identificar os pigmentos presentes nas amostras. Porém, respeitando a paleta de pigmentos do artista na pintura, a selecção feita na camada cromática branca da amostra 12, a cor e a morfologia dos grãos, levanta-se algumas hipóteses sobre os pigmentos presentes nas camadas de cor destas amostras. As camadas 2 e 3 da amostra 11 e a camada 3 da 13 podem ter branco de chumbo, com alguma percentagem de carbonato de cálcio e carvão animal. Na camada 5 da amostra 13, para além desta selecção, pode também haver óxidos de ferro que dão o tom mais escuro. Efectivamente, são observados pequenos grãos vermelhos na camada 5, apresentada na figura 6.19.

### Áreas de cor azul

A cor azul foi estudada através de duas amostras, recolhidas do manto azul de Jesus Cristo (Vd. Fig. 6.20).



**Fig. 6.20** – Cortes estratigráficos de cor azul das amostras 25, do céu, e 17 e 18, do manto de Jesus, da pintura L-MNAA/B.

Na análise por  $\mu$ -FTIR feita às duas camadas azuis da amostra 17, identificaram-se apenas dois pigmentos – branco de chumbo e azul da Prússia – aglutinados em óleo. No entanto, na camada nr. 4, são visíveis algumas partículas vermelhas, que se crê que sejam de vermelhão (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na p. 784 do vol. 2).

### Áreas de cor ocre

As três micro-amostras representativas das áreas de cor ocre pertencem a um ponto de sombra do cálice na mão de Deus (amostra 14) e dois pontos do manto do anjo 4 (Vd. p. 767 do vol. 2 – mapa de amostragem), um de sombra (amostra 16) e outro de cor intermédia (amostra 15) (Vd. Fig. 6.21).

O manto ocre e o cálice (Vd. Fig. 6.21) foram pintados de diferente forma. Isto porque, no manto (amostra 16) é aplicada uma velatura castanha, uma tinta mais rica em aglutinante e menos em pigmento, sobre a camada de cor ocre e o ponto de sombra do cálice (representados pela amostra 14) é obtido por uma camada de tinta castanha sobre uma base de cor branca.

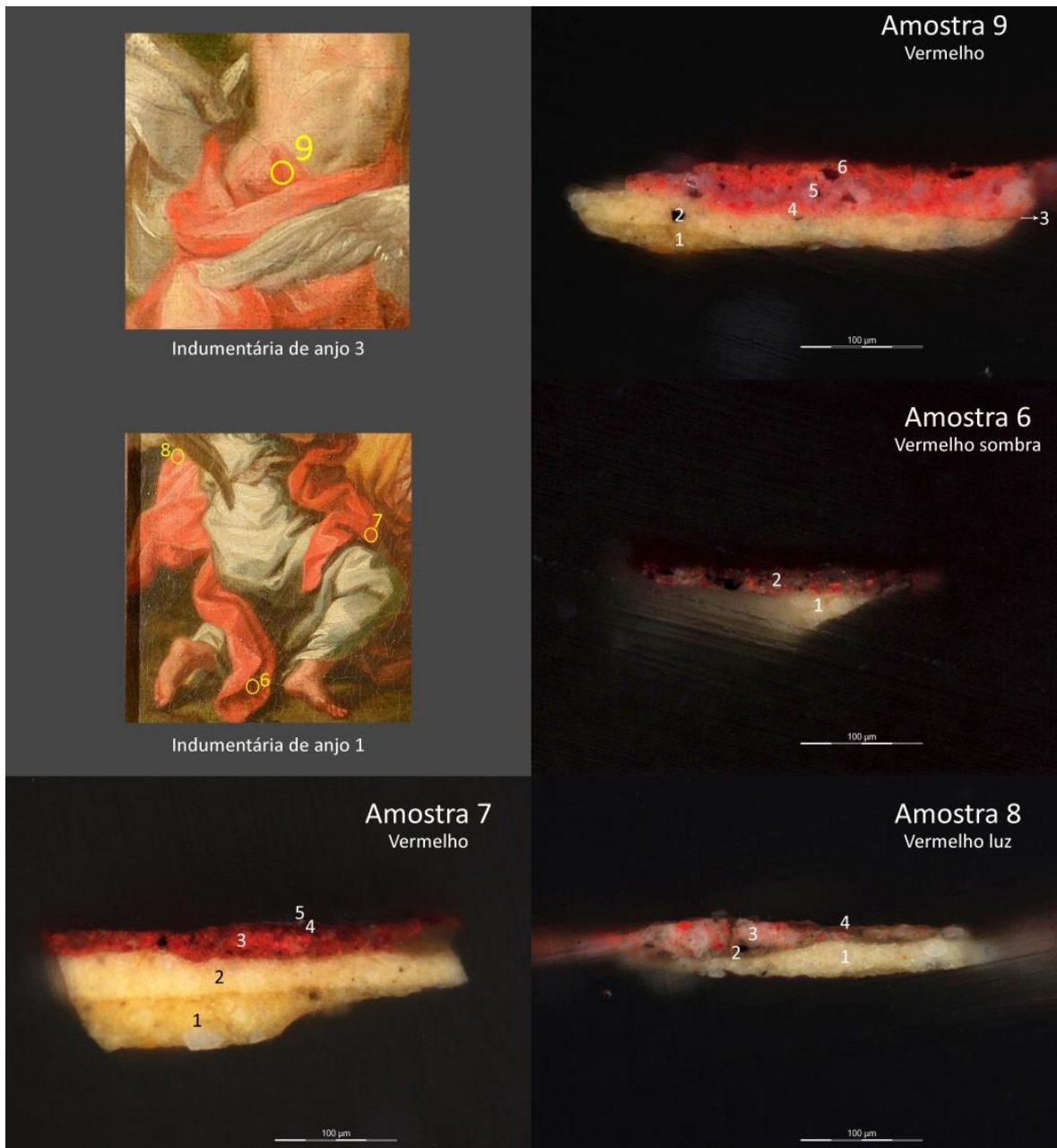


**Fig. 6.21** – Cortes estratigráficos de cor ocre das amostras 14, do cálice, e 15 e 16, do manto do anjo 4, da pintura L-MNAA/B.

A análise por  $\mu$ -FTIR das duas camadas cromáticas da amostra 14 (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na p. 782 do vol. 2), originou espectros que revelam que a camada 3, branca, é formada pela mistura de branco de chumbo e carbonato de cálcio, aglutinados em óleo. O espectro da camada 4, castanha, mostra que há também branco de chumbo, assim como vestígios de carbonato de cálcio, minerais do grupo da caulinite, o que indica a presentes de ocre, aglutinados em óleo. Estão igualmente presentes carboxilatos metálicos e oxalatos.

### *Áreas de cor vermelha*

As áreas de cor vermelha foram estudadas a partir de quatro amostras. Três colheitas foram feitas no manto do anjo 1 (amostras 6, 7 e 8) e uma na indumentária do anjo 3 (amostra 9) (Vd. Fig. 6.22 e mapa de amostragem na p. 767 do vol. 2).



**Fig. 6.22** – Cortes estratigráficos de cor vermelha das amostras 6, 7 e 8 do manto do anjo 1, da pintura L-MNAA/B.

No trabalho dos tecidos vermelhos, há a sobreposição de 1 a 3 estratos de cor. Na amostra 8, sob o estrato de cor vermelha há um estrato verde, o que permite saber que o fundo foi pintado antes da veste. Nas restantes amostras recolhidas do manto do anjo 1 não há nenhuma camada de cor que corresponda ao fundo (Vd. Fig. 6.22). O que

significa que apenas houve a sobreposição de cores de diferentes formas no limite destas, uma vez que se trabalhou pela técnica de reserva de cor.

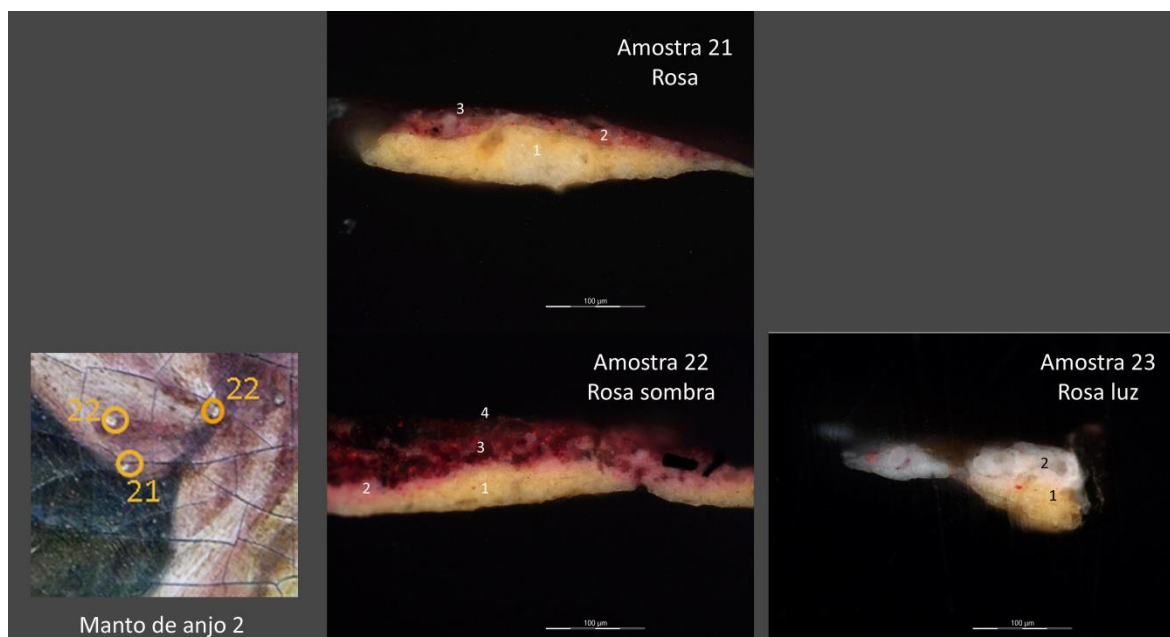
Nas amostras 6 e 7 as cores são obtidas pela mesma mistura de pigmentos (identificados por  $\mu$ -FTIR, vd. resultados nas pp.773 e 775 do vol. 2, respectivamente) mudando apenas a proporção dos pigmentos o que permite variar o tom. As cores vermelhas são obtidas pela mistura de branco de chumbo, de carbonato de cálcio e de minerais do grupo da caulinite. Pigmentos que estão aglutinados em óleo. É possível que algumas das partículas vermelhas, que se observam no corte estratigráfico, correspondam ao pigmento vermelhão. Esta hipótese baseia-se no facto de na amostra 3 se ter detectado, por SEM-EDS e  $\mu$ -FTIR, a presença de vermelhão em mistura com pigmentos terra e de haver partículas de pigmentos vermelhos com brilho, quando observadas ao microscópio óptico com luz polarizada em planos paralelos.

### *Áreas cor-de-rosa*

Foram recolhidas 3 amostras do manto cor-de-rosa do anjo 2, nomeadamente, da cor intermédia (amostra 21), de sombra (amostra 22) e de luz (amostra 23) (Vd. Fig. 6.23 e mapa de amostragem na p. 767 do vol. 2).

O número de camadas cromáticas em função das áreas de gradação permite concluir que a sombra foi pintada sobre uma base de cor e a luz directamente sobre a preparação.

As variações tonais, dentro da própria veste, são relativamente acentuadas: passa-se de um branco pigmentado com rosa, na área de luz, para um lilás ou rosa forte em zonas de sombra.



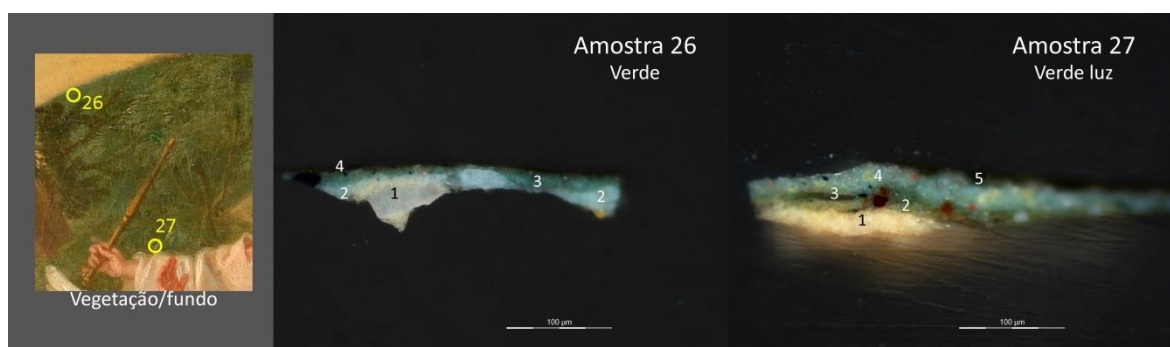
**Fig. 6. 23** – Cortes estratigráficos cor-de-rosa das amostras 21, 22 e 23, da indumentária do anjo 2, 24 do céu, da pintura L-MNAA/B.

A amostra 22, que tem dois estratos de cor, foi seleccionada para análise por  $\mu$ -FTIR (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na p. 787 do vol. 2). Os materiais identificados nos dois espectros são semelhantes, tendo-se identificado aluminossilicatos, relacionados com a presença de pigmentos terra, branco de chumbo e carbonato de cálcio, que pode ter sido seleccionado para servir de substrato a um corante. No espectro de IV obtido, a 1158, 1079 e 1045  $\text{cm}^{-1}$  encontra-se um conjunto de bandas que se podem atribuir a elongações C-O em grupos C-OH<sup>19</sup>, podendo estas dever-se à presença de um corante. O espectro da camada rosa mais clara apresenta estas mesmas bandas, mas melhor resolvidas.

<sup>19</sup> DERRICK, M; STULIK, D; LANDRY, J.M. – *Ob. cit.*

*Áreas de cor verde*

Foram recolhidas duas amostras representativas da cor verde presente na vegetação de fundo, a amostra 26 de cor intermédia e a amostra 27 do verde luz (Vd. Fig. 6.24).

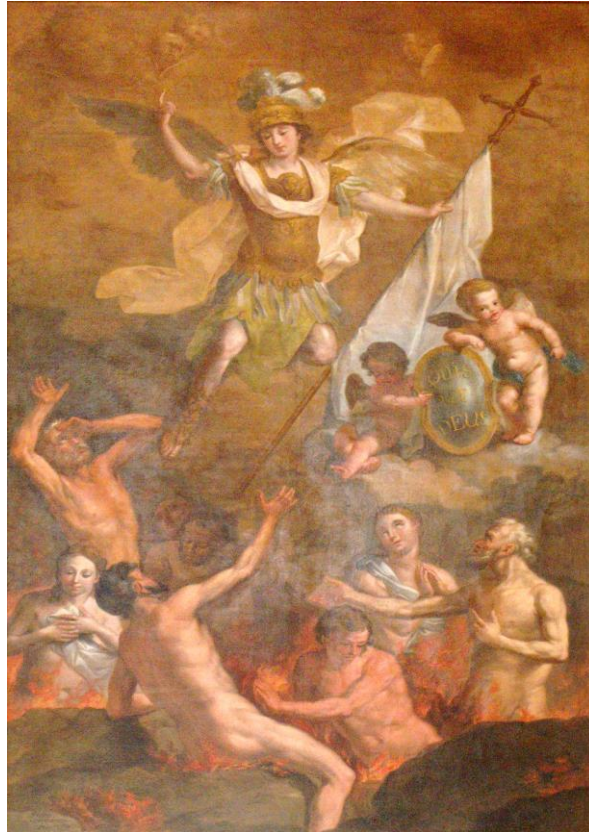


**Fig. 6. 24** – Cortes estratigráficos de cor verde das amostras 26 e 27, da vegetação do fundo, da pintura L-MNAA/B.

A cor verde, que limita o fundo da composição, foi conseguida pela sobreposição de duas camadas de cor (Vd. Fig. 6.24). O estrato superior, verde, foi trabalhado sobre um fundo azul, que parece corresponder ao utilizado para pintar o céu. O azul do céu, sob a vegetação, parece ter sido utilizado para dar luminosidade e variação cromática. Um tom semelhante ao do fundo azul foi utilizado, sobre o tom verde, para dar luminosidade e pormenorizar alguns elementos, como as folhas, situação que se presencia na amostra 27. Em termos cromáticos as duas amostras são inversas, numa o verde foi pintado sobre o azul e na outra ocorre a situação oposta.

As duas camadas cromáticas das amostras verdes foram analisadas por  $\mu$ -FTIR. Nos quatro espectros de IV, identificaram-se bandas representativas dos mesmos materiais: brancos de chumbo, carbonato de cálcio, azul da Prússia, minerais do grupo da caulinite, óleo, carboxilatos metálicos e oxalatos (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR nas pp. 790 e 791 do vol. 2, respectivamente).

### 6.3 – Arcanjo São Miguel

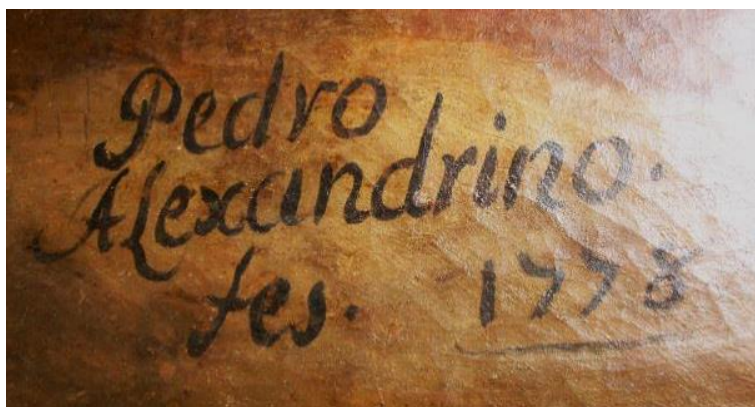


**Fig. 6.25** – Fotografia com radiação visível da tela de altar *Arcanjo São Miguel e as almas do purgatório*, da igreja de Santana, em Belém do Pará, Brasil.

A pintura *Arcanjo São Miguel* (Vd. Fig. 6.25) é par do tema *Visitação do Bispo de Alexandria* e fazem parte do programa decorativo, encomendado pelo arquitecto bolonhês António Landi<sup>20</sup>, para os altares da nave da igreja de Santana, em Belém do Pará. As duas pinturas estão datadas e assinadas, o que faz com que as próprias obras documentem a autoria da oficina de Pedro Alexandrino de Carvalho (Vd. Fig. 6.26).

---

<sup>20</sup> CRUZ, Ernesto – *História de Belém. Igreja de Santana*. Belém do Pará: Universidade Federal do Pará, 1963, vol.1, p. 314.



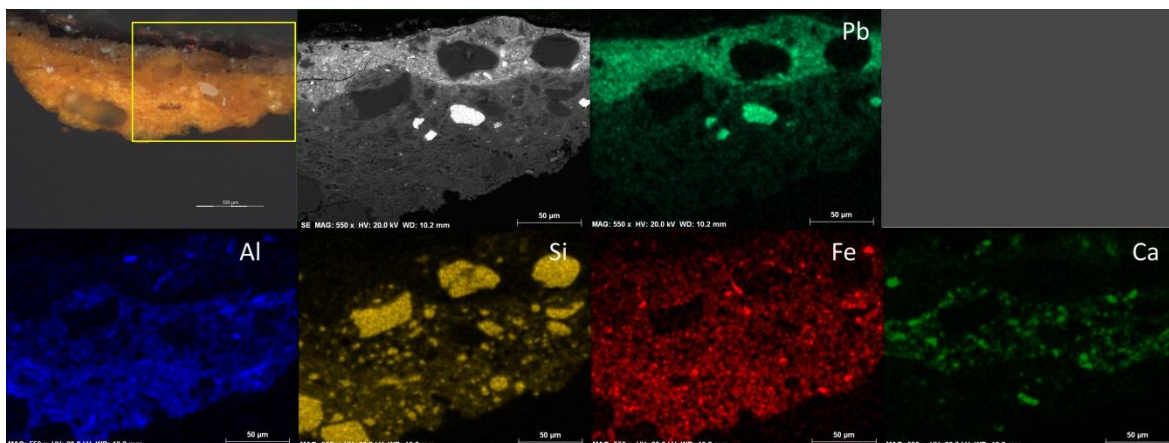
**Fig. 6.26** – Pormenor da assinatura da pintura *Arcanjo São Miguel e as almas do purgatório*.

### ***Camadas de preparação***

Na observação dos cortes transversais, é possível distinguir duas aplicações de preparação de coloração amarela: a primeira, mais grossa, tem espessuras que variam entre os 63  $\mu\text{m}$  e os 142  $\mu\text{m}$ ; a segunda aplicação, mais delgada, varia entre os 33  $\mu\text{m}$  e os 70  $\mu\text{m}$  (Ficha 65 no volume 2).

Os mapas de EDS obtidos das amostras 1, 2 e 3 revelam que as duas camadas têm ligeiras diferenças na sua composição. Na primeira camada de preparação é maior a concentração de óxidos de ferro e aluminossilicatos e apenas há vestígios de carbonato de cálcio. Na segunda camada, contrariamente, é menor a concentração dos pigmentos terra, o carbonato de cálcio surge em maior concentração e há algumas partículas de branco de chumbo (vestígios) (Vd. Fig. 6.27).

Os espectros de IV confirmam alguns dos resultados obtidos por SEM-EDS, nomeadamente, a presença de minerais do grupo da caulinite (que estão relacionados com a composição dos pigmentos terra), do branco de chumbo e do carbonato de cálcio, em ambas as preparações. Informação que é complementada com a identificação do aglutinante que é um óleo secativo (Ficha 65 no volume 2).

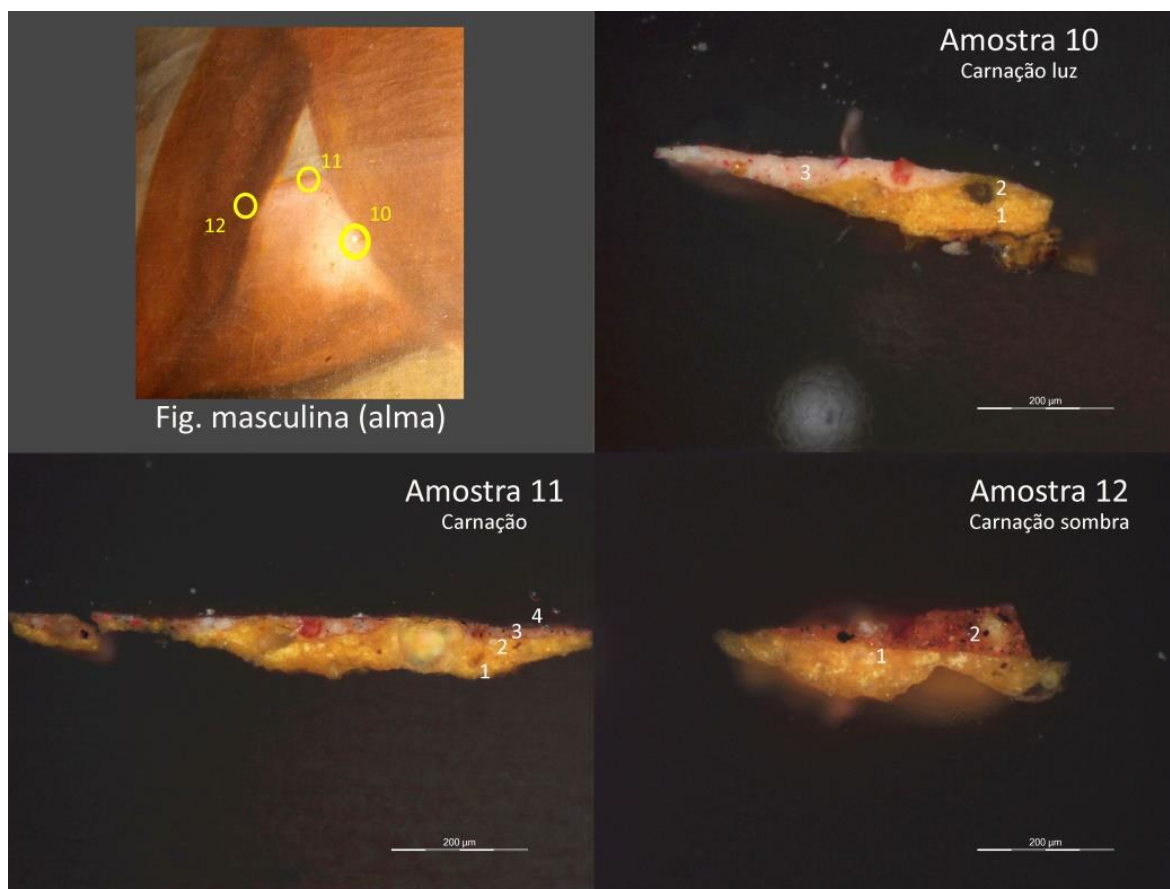


**Fig. 6. 27** – Micrografia eletrônica e mapas de EDS obtidos do corte estratigráfico da micro-amostra 1, preto, da assinatura.

### ***Camadas cromáticas***

#### *Áreas de cor da carnação*

Recolheram-se três amostras da área da carnação do braço de uma alma masculina, que se encontra no primeiro plano (Vd. Mapa de amostragem na p. 840 do volume 2). As três micro-amostras, independentemente da gradação a que pertencem (luz, intermédia ou sombra), apenas apresentam um estrato de cor (Vd. Fig. 6.28), o que demonstra um prévio trabalho conceptual da modelação dos corpos.



**Fig. 6.28** – Corte estratigráfico das amostras 10, 11 e 12, referentes às áreas de carnação da figura masculina, da pintura Br-Sant/B.

O espectro de IV da camada 2 (castanha) da amostra 12 (Vd. Fig. 6.28) revela bandas de absorção características dos minerais do grupo da caulinite, do carbonato de cálcio e do óleo, para além de se reconhecerem as bandas de carboxilatos metálicos e de oxalatos (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na p. 851 do vol. 2). As partículas pretas neste estrato cromático são de carvão vegetal, tendo em conta que não se detectou fosfato de cálcio, por  $\mu$ -FTIR

### *Áreas de cor branca*

As três micro-amostras de cor branca foram recolhidas do manto da alma feminina (Vd. Fig. 6.29), que se encontra sobre a margem esquerda da pintura (Vd. Mapa

de amostragem na p. 840 do volume 2). Nas amostras retiradas da zona de transição luz/sombra e da zona de sombra, amostras 6 e 8, respectivamente, verificou-se que apenas foi aplicado um estrato de cor. No entanto, na amostra 7, que condiz com uma zona de luz da cor branca, foram aplicadas duas camadas cromáticas, o que parece estar relacionado com o reforço da luminosidade.

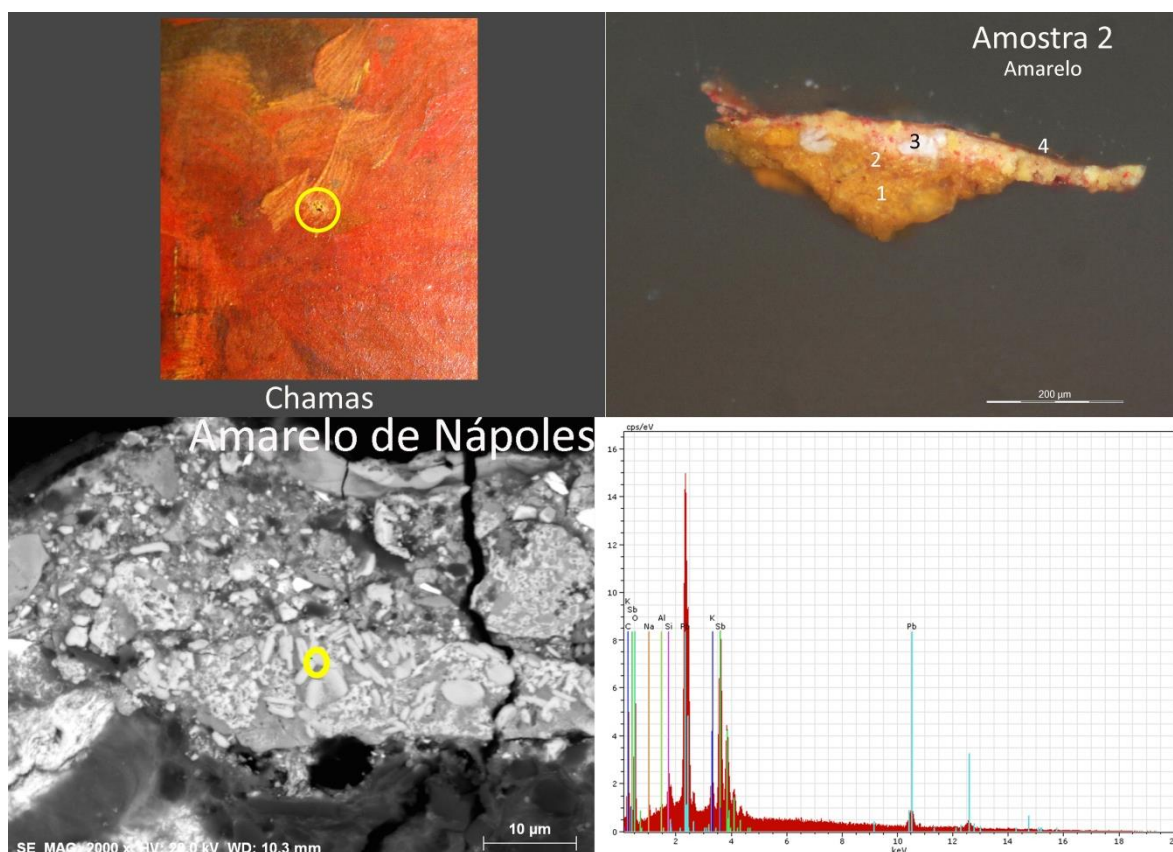


**Fig. 6.29** – Corte estratigráfico das amostras 6, 7 e 8, referentes há área branca do manto segurado por uma alma, da pintura Br-Sant/B.

Através da análise, por  $\mu$ -FTIR, da amostra 8 (Vd. Fig. 6.29) é possível saber que a camada cromática cinzenta tem branco de chumbo e carbonato de cálcio (vestígios), aglutinados em óleo (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na p. 849 do vol. 2). As partículas negras poderão ser de carvão vegetal.

*Área de cor amarela*

A amostra 2 foi recolhida da zona amarela das chamas. Trata-se de um empastamento, em que são visíveis as marcas deixadas pelas cerdas do pincel (Vd. Fig. 6.30). Na observação do corte transversal (Vd. Fig. 6.30), é possível distinguir, na camada 3, partículas vermelhas, amarelas e brancas que correspondem à utilização, respectivamente, de vermelhão, amarelo de Nápoles e branco de chumbo, tendo em consideração os dados obtidos por SEM-EDS (Vd. resultados de SEM-EDS nas pp. 845 e 846 do vol. 2).



**Fig. 6.30** – Corte estratigráfico da amostra 2, referente à cor amarela das chamas, da pintura Br-Sant/B. Micrografia electrónica do corte estratigráfico da amostra 2, com a sinalização do ponto de análise. Espectro de EDS do ponto da amostra 2.

No que diz respeito ao amarelo de Nápoles, este pigmento foi identificado através da detecção simultânea dos elementos químicos chumbo (Pb) e antimónio (Sb)

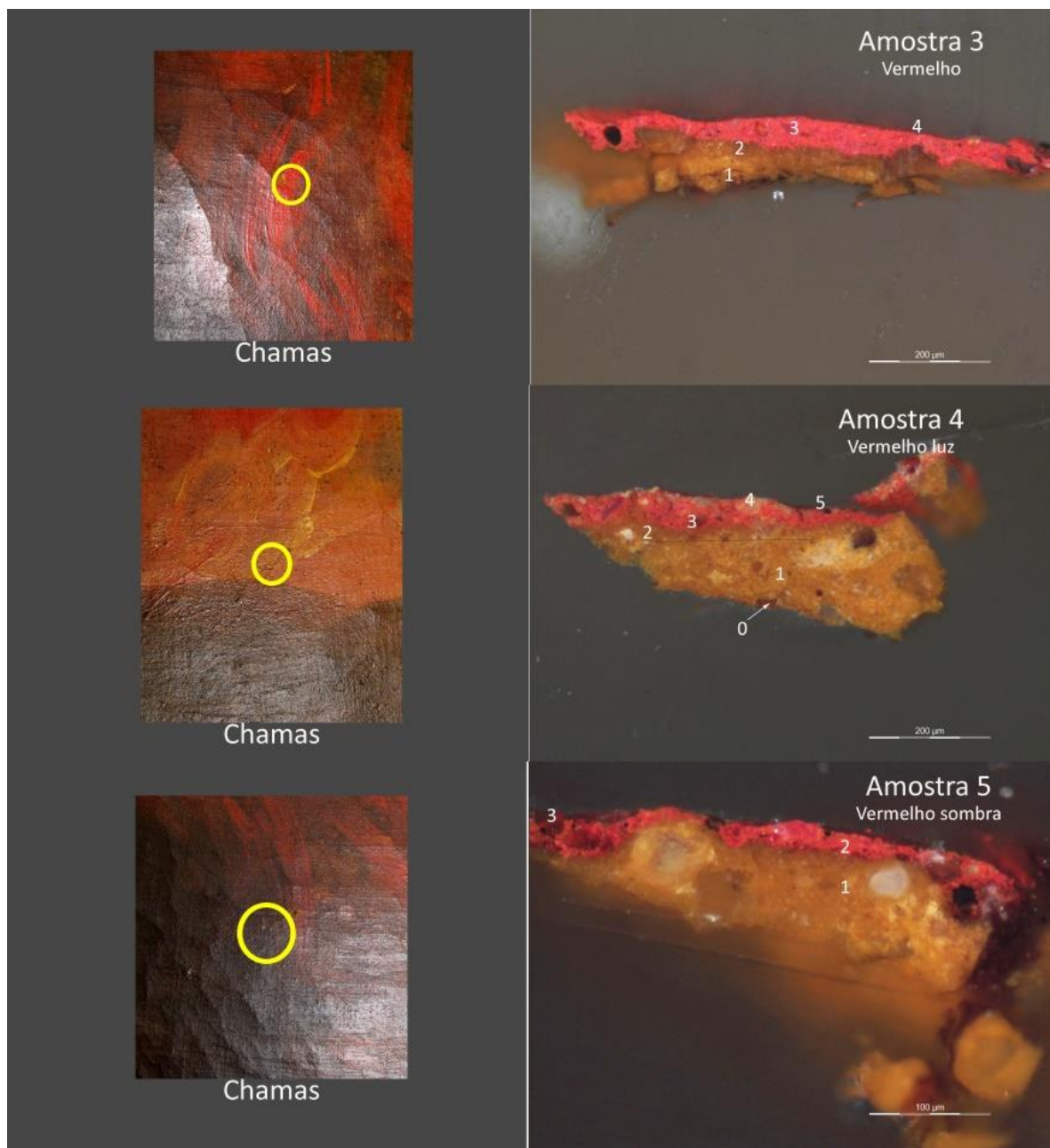
nas partículas de amarelas (Vd. Fig. 6.30). Na camada cromática, há ainda algumas partículas de carbonato de cálcio, cuja presença foi confirmada por  $\mu$ -FTIR. No espectro de IV obtido para esta camada, surgem igualmente bandas atribuídas à presença de minerais do grupo da caulinite e óleo (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na p. 844 do vol. 2).

### *Área de cor vermelha*

As três micro-amostras provenientes da cor vermelha (amostras 3, 4 e 5) foram igualmente recolhidas das chamas (Vd. Fig. 6.31). Nas áreas de luz intermédia e de sombra, o artista aplicou um só estrato de cor, ao passo que na área de luz se aplicaram duas camadas.

Os mapas de EDS da amostra 3 (Vd. resultados de SEM-EDS na p. 847 do vol. 2) indicam que a camada cromática é composta essencialmente por vermelhão, misturado com algumas partículas de carvão animal e de óxidos de ferro, o que é corroborado com o espectro de FTIR da mesma camada, que indica a presença de silicatos, que surgem associados aos pigmentos terra (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na p. 846 do vol. 2).

Pelo facto de o vermelhão ser o pigmento que confere o tom vibrante à amostra, deduz-se que nas outras duas amostras vermelhas conste este pigmento. Assim, na amostra 5, vermelho-sombra, haverá uma maior quantidade de pigmentos à base de óxidos de ferro (escurecendo a cor) associados ao vermelhão e na amostra 4, vermelho luz, a abertura da cor foi auxiliada com o uso de pigmento amarelo.



**Fig. 6.31** – Cortes estratigráficos das amostras 3, 4 e 5, das áreas de cor vermelha das chamas, da pintura Br-Sant/B.

## 6.4 – *Senhora da Boa Morte*



**Fig. 6.32** – Fotografia com radiação visível da pintura *Senhora da Boa Morte*, do altar principal de uma capela privada do concelho de Sabrosa

A tela de altar *Senhora da Boa Morte* (Vd. Fig. 6.32) foi pintada para a capela privada da *Casa dos Pessanhas*, um solar brasonado do concelho de Sabrosa, em Vila Real. A decoração interior da capela resume-se ao retábulo principal (Vd. p. 154, volume 2), do qual a pintura foi removida, tendo a sua encomenda sido efectuada através de Luís Pereira da Silva e Sousa Mourão, que era monsenhor da Sé Patriarcal e irmão do então proprietário do solar com a capela privada<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Informação gentilmente cedida pelos descendentes da família que fez a encomenda.

A obra é citada, em livros de História da Arte Portuguesa<sup>22</sup>, como sendo da autoria em Pedro Alexandrino de Carvalho. Inclusivamente, é eleita por Luís Reis-Santos como “uma das melhores obras de Pedro Alexandrino de Carvalho”<sup>23</sup>. A pintura está assinada “PETRVS. ALEXAN DRINVS. PINXT2, na base da laje, onde assenta a campa (Vd. Fig. 6.33).



**Fig. 6. 33** – Assinatura do autor em letras maiúscula “PETRVS . ALEXAN DRINVS PINXE” na pintura *Senhora da Boa Morte* (P5).

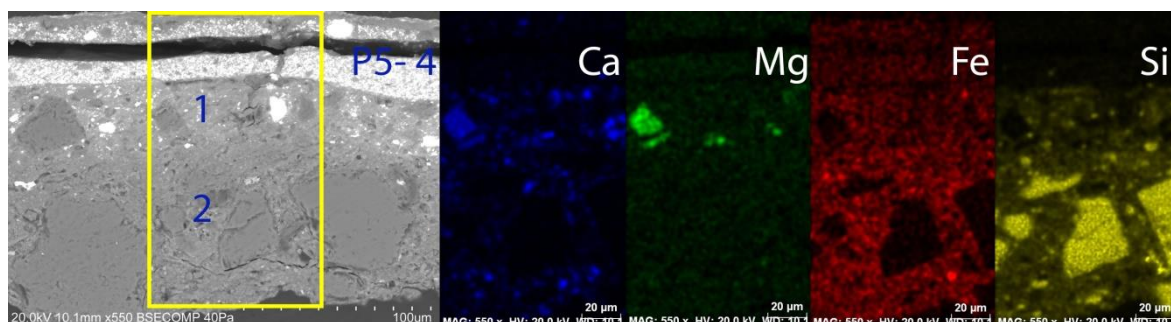
### ***Camadas de preparação***

A observação ao microscópio óptico dos cortes transversais da pintura permitiu distinguir uma preparação de coloração amarela aplicada em duas demãos. Os mapas de EDS da amostra 4 (Vd. Fig. 6.34) permitiram identificar os materiais e a sua distribuição nas camadas de preparação visíveis no corte estratigráfico preparado com esta amostra, constituídas essencialmente por carbonato de cálcio e pigmentos à base de óxidos de ferro (ocres). Foi ainda identificado carvão vegetal, em baixa proporção, e dolomite (que se encontra apenas na camada superior da preparação).

---

<sup>22</sup>PAMPLONA, Fernando – *Dicionário de Escultores e Pintores Portugueses*. Barcelos: Livraria Civilização, 2000, 4 vol., p. 279. SERRÃO, Vítor – Uma obra-prima de Pedro Alexandrino em Santarém [1969]. In SERRÃO, Victor – *Estudos de pintura maneirista e barroca*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989, pp. 274, 275. REIS-SANTOS, Luís – *Estudos de pintura antiga*. Lisboa: L.R. Santos, 1943, pp. 62 -64.

<sup>23</sup> IDEM, *ibidem*.



**Fig. 6.34** – Micrografia electrónica e mapas de EDS, correspondentes ao corte estratigráfico da micro-amostra 4, azul, da pintura P5.

### ***Camadas cromáticas***

Nesta pintura, as gradações de luminosidade são alcançadas dentro da mesma cor, apenas com o recurso à utilização de uma mistura de pigmentos mais ou menos rica em pigmento branco. Portanto, não há vibrações cromáticas transmitidas pela interferência de outras cores.

A pintura, no seu todo, tem um aspecto acastanhado. A predominância dos tons quentes resulta do fundo estar pintado num tom próximo do da preparação e, apesar de haver uma atmosfera de céu, conseguida com a utilização parcial do azul, nas laterais da pintura, o que predomina são os castanhos do clarão que se abre para a elevação da Virgem. Mesmo a tinta azul do céu, com pouca opacidade, transparece a cor da preparação (Vd. Fig. 6.35).



**Fig. 6.35** – Áreas de cor azul da pintura *Senhora da Boa Morte*.

Todas as personagens, à excepção de São Pedro, São João e da Virgem, trajam roupas com tons neutros (beges, castanhos, cinzentos, brancos). Assim, sobre a mancha de cor castanha, sobressaem três personagens com cores mais intensas na indumentária, como o verde e vermelho em São João, o azul e ocre em São Pedro e o rosa e o azul na Virgem Maria (Vd. Fig. 6.35 e 6.36).



**Fig. 6.36** – Áreas correspondentes às cores mais intensa da pintura *Senhora da Boa Morte*.

#### *Área de cor da carnação*

A amostra 1 foi recolhida da área do pescoço de Maria e apresenta duas camadas cromáticas de coloração semelhante (Vd. Fig. 6.37). Nos mapas de EDS (Vd. resultados de SEM-EDS na p. 162 do vol. 2) identificam-se, em ambas, os mesmos pigmentos, que são o branco de chumbo, o vermelhão e ocre vermelho. Também, se identificam algumas partículas de cor negra nas camadas cromática, deduzindo-se ser de carvão vegetal.

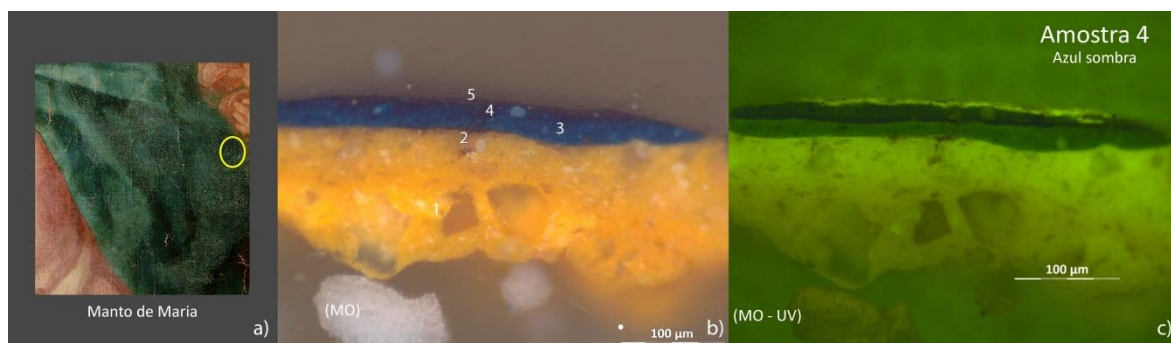
A aplicação de duas camadas de cor, com os mesmos pigmentos e coloração semelhante, pode estar relacionada com a intenção de reforçar a intensidade da luz. Na radiografia do rosto da figura feminina verifica-se que o ponto onde se fez a recolha da amostra apresenta maior radiopacidade, o que valida esta hipótese (Vd. Fig. 6.37).



**Fig. 6.37** – Fotografia do RX, fotografia com radiação visível do rosto de Maria e corte estratigráfico da amostra 1, da área de cor da carnação, da pintura P5.

### *Área de cor azul*

A amostra 4 foi recolhida do manto azul da Virgem (Vd. Fig. 6.38) e é constituída por duas camadas de cor azul. Em ambas as camadas a cor foi conseguida pela mistura de azul da Prússia com branco de chumbo (SEM-EDS; vd. resultados p. 172, volume 2).

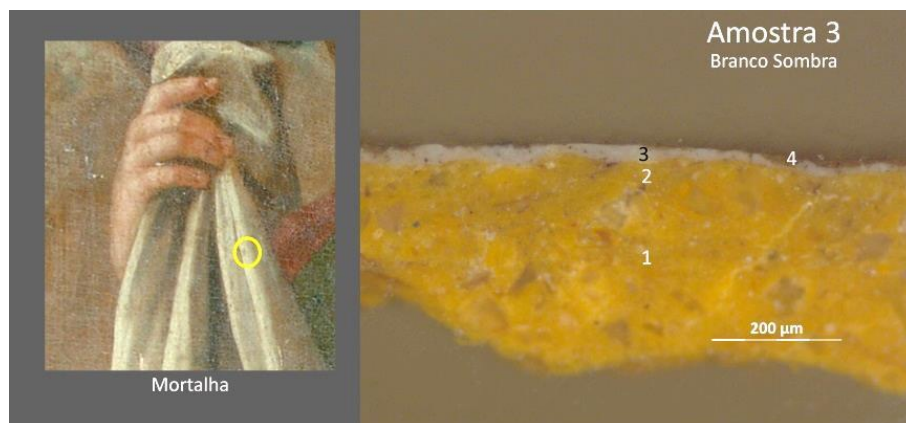


**Fig. 6.38** – Pormenor do manto da Virgem (a) e microfotografias do corte estratigráfico da amostra 4, adquiridas por MO com luz visível (b) e com luz ultravioleta (c).

*Área de cor branca*

A amostra 3 foi recolhida de um ponto correspondente a um branco-sombra da mortalha de Santa Maria (Vd. Fig. 6.39). O corte transversal tem dois estratos de cor, o inferior de coloração branca e o superior, muito fino ( $\sim 7 \mu\text{m}$ ), castanho, que é à cor escolhida para dar sombra.

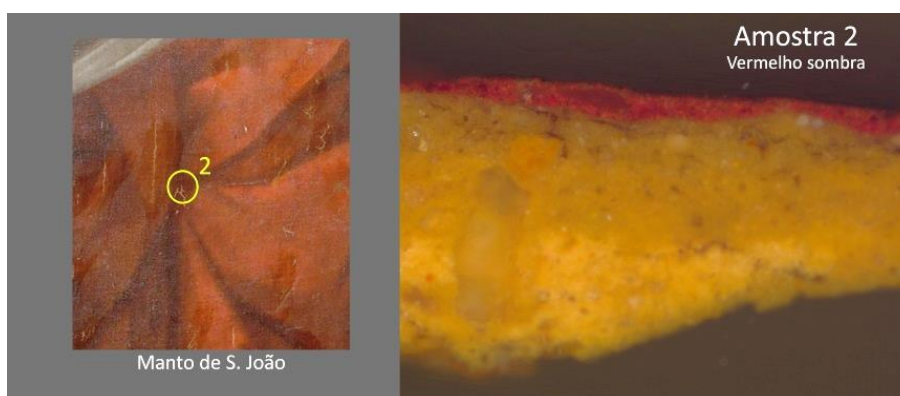
Nesta pintura, efectuou-se uma análise por espectrometria de fluorescência de raios-X (EDXRF), nos pontos correspondentes aos locais de onde foram posteriormente recolhidas as amostras. O espectro de fluorescência de raios-X (Vd. resultados de  $\mu\text{-FTIR}$  na p. 170 do vol. 2) correspondente à amostra 3, revela a presença dos elementos químicos chumbo (Pb), cálcio (Ca) e ferro (Fe), o que, por si só, não permite concluir quais os pigmentos presentes nas camadas cromáticas, pois estes elementos podem encontrar-se tanto nas camadas cromáticas, como na preparação. No entanto, é possível colocar a hipótese de que a camada 3 seja constituída principalmente por branco de chumbo e que na aplicação da camada correspondente à sombra, camada 4, terá sido utilizado um pigmento à base de ferro, possivelmente um ocre castanho.



**Fig. 6.39** – Corte estratigráfico da amostra 3, da área de cor branca da mortalha, da pintura P5.

*Área de cor vermelha*

O manto de São João, de onde se retirou a amostra 2, possui um só estrato de cor (Vd. Fig. 6.40). A tinta é uma mistura de branco de chumbo, vermelhão e pigmentos à base de óxidos de ferro, tal como se pode verificar nos mapas de EDS (Vd. resultados de SEM-EDS na p. 169 do vol. 2).

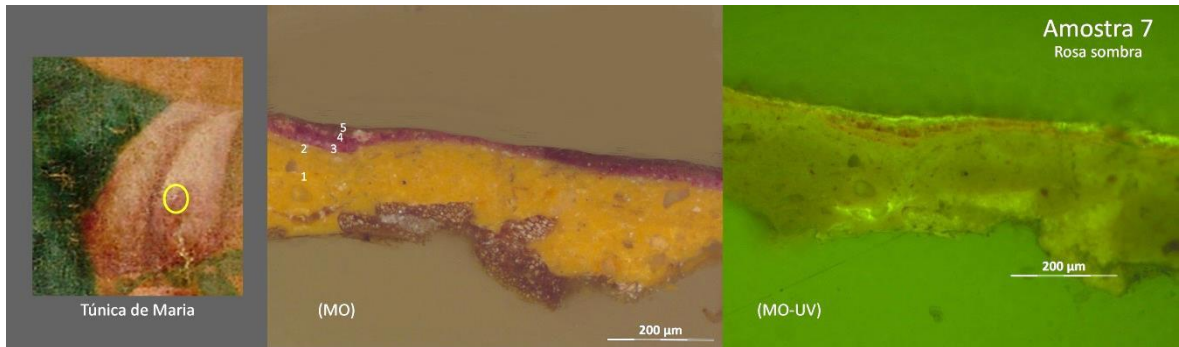


**Fig. 6.40** – Corte estratigráfico da amostra 2, da área de cor vermelha do manto de S. João, da pintura P5.

*Área de cor-de-rosa*

A amostra 6 foi recolhida da túnica de Maria e corresponde a uma zona de sombra (Vd. Fig. 6.41). Na observação do corte transversal, no primeiro estrato cromático, constata-se a utilização de uma mistura de um corante rosa (na forma de pigmento) com branco de chumbo, enquanto na camada superior, correspondente ao efeito de sombra, foi aplicada uma velatura com o referido corante. A natureza das partículas e da velatura rosada é essencialmente orgânica, pois não se detectou, por SEM-EDS, nenhum outro elemento que se possa associar a um pigmento vermelho, mas apenas carbono, o principal elemento químico nos materiais orgânicos (Vd. resultados de SEM-EDS na p. 176 do vol. 2). É ainda possível constatar que a passagem da zona de luz

para a sombra é feita com as tintas ainda frescas, por esbatimento, uma vez que não se distingue com clareza a sucessão de estratos cromáticos (nr. 3 e nr. 4).



**Fig. 6.41** – Corte estratigráfico da amostra 7 com luz reflectida e luz ultravioleta, da área de cor rosa do manto de Maria, da pintura P5.

## 6.5 – *Pentecostes*



**Fig. 6.42** - Fotografia com radiação visível do estudo *Pentecostes*, datada de c. 1788-89. Inv. nº 1816, MNAA. © Fotos: Sónia Costa, IFJ/HERCULES-EU.

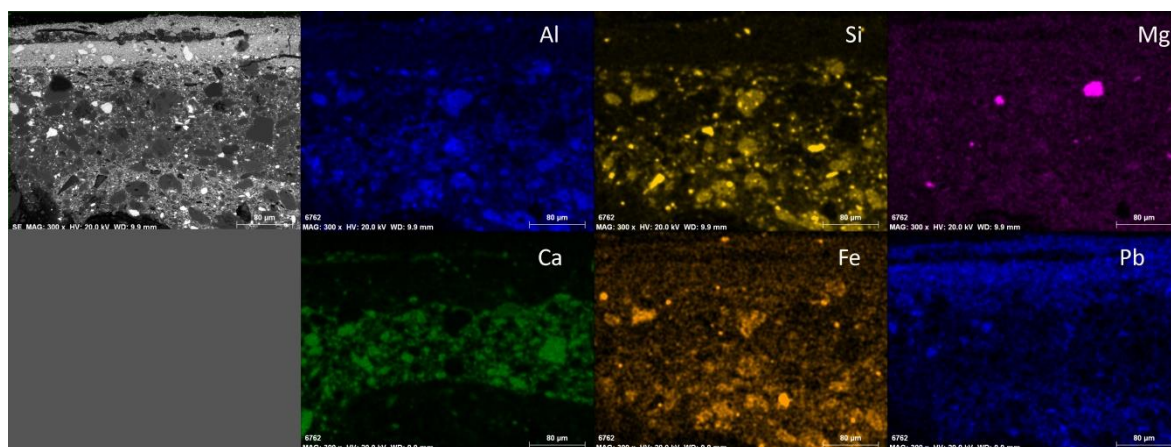
A pintura *Pentecostes* (Vd. Fig. 6.42) é aparentemente o estudo prévio, realizado por Pedro Alexandrino, para a tela, sob a mesma designação, do altar secundário da igreja de Santo António em Lisboa, que ainda hoje se encontra no seu local original, exposta ao culto. As similitudes entre este modelo e a obra final, o facto de a tela de altar se encontrar assinada por Pedro Alexandrino de Carvalho e as características estilísticas entre as duas obras atestam que este modelo tenha sido, efectivamente o estudo prévio realizado pelo artista para a execução da tela do altar secundário da igreja de Santo António de Lisboa.

A datação do modelo e da tela de altar é feita com base em dois recibos de pagamento a Pedro Alexandrino, um em 1788 e outro em 1789 (Vd. secção 6.6).

### ***Camadas de preparação***

Na observação dos cortes transversais (Vd. Ficha 60, no volume 2), preparados com as micro-amostras recolhidas desta pintura, distingue-se que a preparação é formada por três camadas amarelas.

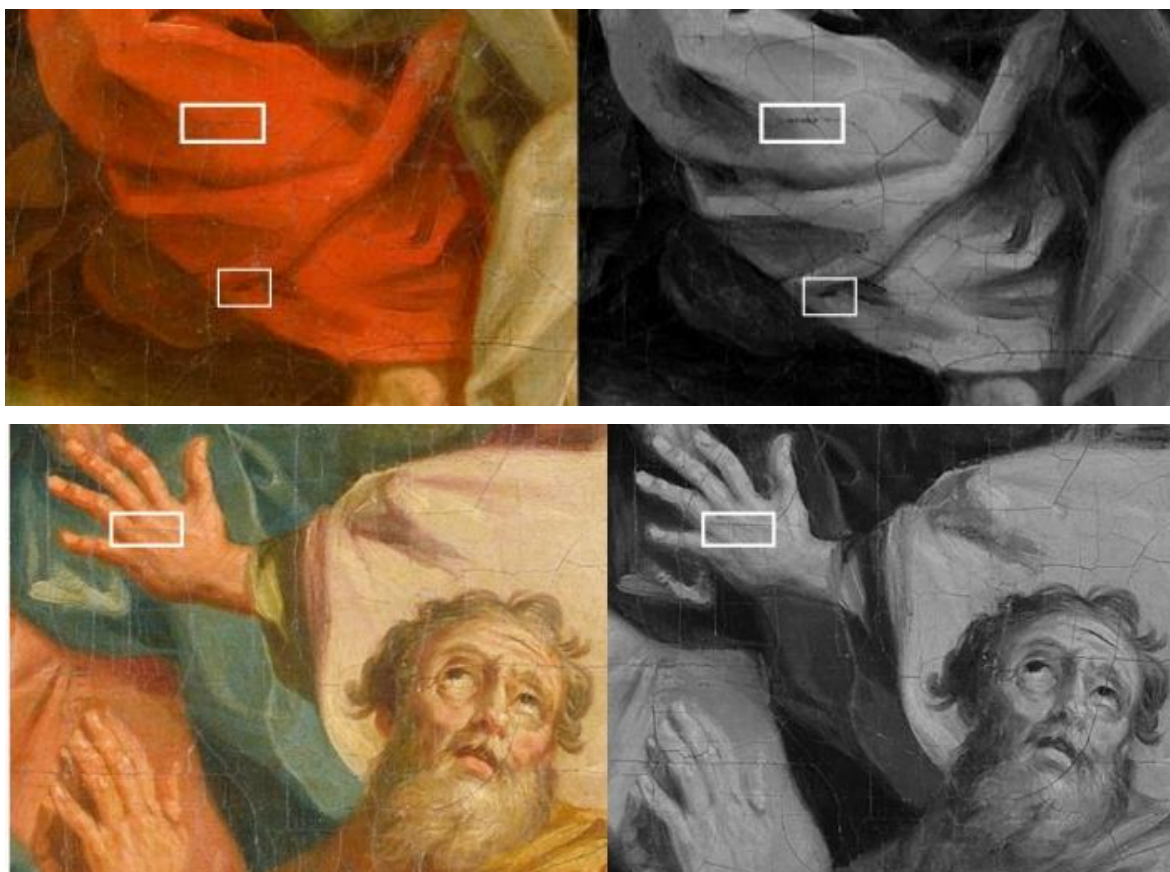
Os mapas de EDS da amostra 17 (Vd. Fig. 6.43) revelam que nas três preparações há essencialmente pigmentos terra (considerando a identificação de aluminossilicatos e óxidos de ferro), branco de chumbo, carbonato de cálcio e algumas partículas de carbono, que correspondem a carvão vegetal. O carbonato de cálcio foi detectado principalmente na camada 2, que é a única em que existe dolomite em quantidades vestigiais. Em contrapartida, as camadas 1 e 3 têm maior quantidade de branco de chumbo (Pb), o que faz com que esses estratos sejam mais claros do que o intermédio. Através das análises, por  $\mu$ -FTIR, foi possível confirmar a presença destes materiais, verificando-se ainda que estes foram aglutinados em óleo (Vd. Ficha 60, no volume 2).



**Fig. 6. 43** – Micrografia electrónica e mapas de EDS, obtidos com o corte estratigráfico da micro-amostra 17, branco, da pintura L-MAA/A.

### Desenho

As características do desenho subjacente, identificáveis na FIV (Vd. Vd. p. 737, volume 2), do modelo *Pentecostes* são as mesmas do modelo *Salvador Mundo*. Nesta pintura encontram-se, porém, alguns traços na horizontal, que podem corresponder a possíveis indicações de altura, duas encontradas na túnica vermelha do apóstolo mais próximo do canto inferior direito (p. v. o.) e uma na mão do apóstolo sobre a margem esquerda com o manto lilás (Vd. Fig. 6.44).



**Fig. 6.44** – Fotografias com radiação visível e infravermelho, indicando os traços/marcações horizontais de desenho subjacente. © Fotos: Sónia Costa, IFJ/HERCULES-EU.

Na amostra 16, do azul do céu (Vd. Fig. 6.45), entre a camada 1, de preparação, e a camada 2, cromática, há um estrato de aspecto translúcido, semelhante ao identificado

nas amostras 3 e 14 do modelo *Salvador Mundo*, lançando-se a hipótese deste estrato corresponder a desenho a giz. Esta suposição não foi possível de confirmar, pois a amostra não foi analisada por SEM-EDS e porque os traços a giz não são revelados na fotografia de infravermelho <sup>24</sup>.



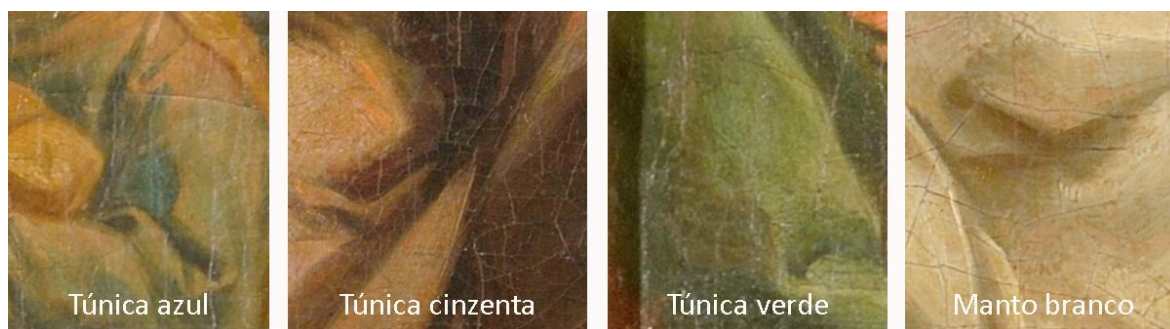
**Fig. 6.45** – Corte estratigráfico da amostra 16, referente à área de cor azul do céu, da pintura L-MNAA/A.

### ***Camadas cromáticas***

As zonas mais luminosas, nesta pintura, têm uma coloração alaranjada que contamina a obra. Assim, na modelação do claro-escuro há influência do tom laranja nas gradações mais luminosas, o que dá vivacidade e vibração cromática à pintura (Vd. Fig. 6.46).

---

<sup>24</sup>VAN SCHOUTE, Roger; GARRIDO, Carmen – El dibujo subyacente: Principios e características esenciales. In IBÁÑEZ BARBERÁN, Gema – *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible*. Valencia: GENERALIDAD DE VALENCIA, 2010, p. 33.



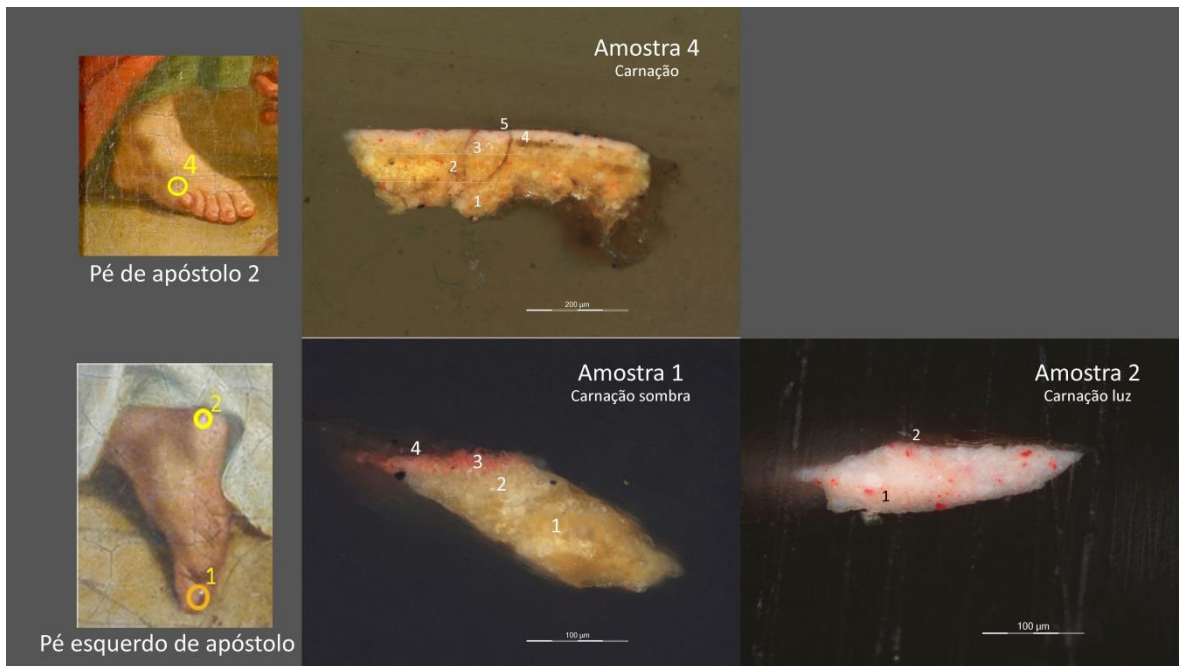
**Fig. 6. 46** – Interferência da cor alaranjada do foco de luz sobre a modelação dos panejamentos.

### *Área de cor da carnação*

As misturas e a modelação do claro-escuro das carnações foi estudada através da amostra 1 (sombra), 2 (luz) e 4 (luz intermédia) (Vd. Fig. 6.47) e em todas há apenas um estrato de cor.

Nas amostras 1 e 2, analisadas por  $\mu$ -FTIR, identificou-se que o estrato de cor é, em ambas, constituído por essencialmente branco de chumbo e óleo (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na pp. 740 e 741 do vol. 2, respectivamente). Na amostra 1 identificou-se ainda minerais do grupo da caulinite e carbonato de cálcio o que quer dizer, que no ponto de sombra, há a mistura de mais pigmentos, nomeadamente ocre vermelho e castanho. Na observação dos cortes, por MO, com os polarizadores em planos paralelos, identificam-se nas duas amostras partículas de cor vermelha, que poderão corresponder a vermelhão (HgS).

A modelação da luz é feita então pela aplicação de um só estrato de cor, quer nas áreas mais claras como nas mais escuras, nas quais se adicionando-se à mistura pigmentos ocre.



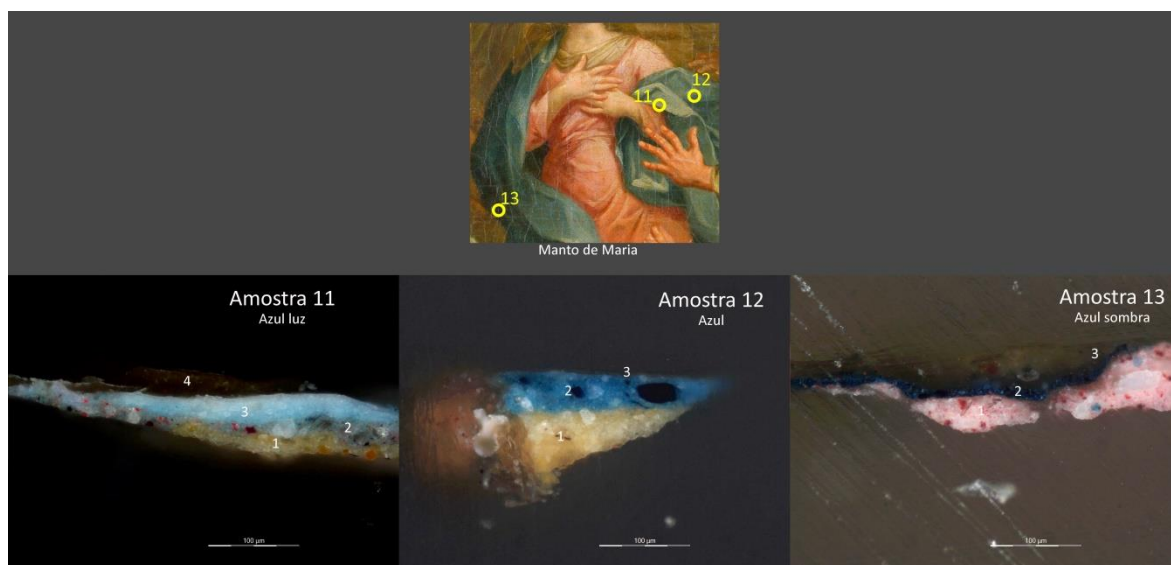
**Fig. 6.47** – Cortes estratigráficos das amostras 1, 2 e 4, referentes à área de cor da carnação de três apóstolos, da pintura L-MNAA/A.

### *Área de cor azul*

A cor azul foi estudada através de observação da superfície pictórica e da recolha de três micro-amostras do manto de Maria, correspondentes a um ponto de luz (amostra 11), a um intermédio (amostra 12) e outro de sombra (amostra 13) (Vd. Fig. 6.48).

Das três amostras, apenas a que corresponde à luz intermédia (amostra 12) tem um estrato de cor. Na amostra 11 e 13 os dois estratos de cor, não parecem corresponder a uma sobreposição de elementos da composição ou áreas de cor, mas a um particularismo técnico para anular a influência da cor da preparação – sob a cor azul foi aplicada uma camada cinza (em áreas de luz) e rosa (em áreas de sombra).

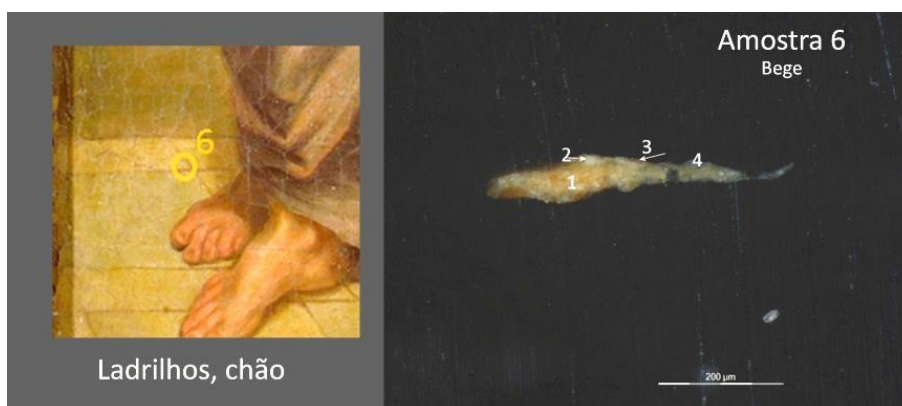
As amostras 11 e 12 foram submetidas à análise de  $\mu$ -FTIR, com vista à identificação dos materiais presentes, identificando-se em todas as camadas azuis abanda característica do azul da Prússia (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR nas pp. 750 e 751 do vol. 2, respectivamente).



**Fig. 6.48** – Cortes estratigráficos das amostras 11, 12 e 13, 4 e 5, referentes à área de cor azul do manto de Maria, da pintura L-MNAA/A.

### *Área de cor verde*

A amostra 6 foi recolhida de uma área limite dos ladrilhos do chão (beges e verdes) (Vd. Fig. 6.49). Assim, sobre a camada de preparação (camada 1) há dois estratos de cor confinantes, um branco (camada 2) e outro verde (camada 4). Sobre a camada branca há um estrato fino (6 µm de espessura) de cor castanha, que corresponde à linha que perfila os rectângulos do chão. Isto demonstra, mais uma vez, que o artista trabalha por áreas de cor e que tem segurança no manejar do pincel, ao recorte as formas.



**Fig. 6. 49** – Corte estratigráfico da amostra6, referente à área de cor bege, da pintura L-MNAA/A.

### *Área de cor castanha/ocre*

O manto ocre de um dos discípulos de Cristo foi pintado aplicando-se a cor com uma luminosidade intermédia a toda a forma e depois, consoante fossem as áreas de sombra ou de luz do drapejado, aplicaram-se tons mais escuros ou mais claros. Este facto é possível verificar através da observação da superfície obra, assim como nos cortes estratigráficos das amostras 9 e 10 (Vd. Fig. 6.50).

As camadas 4 e 1 das amostras 9 e 10, respectivamente, são da mesma cor e correspondem à cor ocre com luz intermédia. A sombra foi feita através de velatura castanha que transparece a cor ocre subjacente. Na amostra 9, ocre luz, a camada 3 de cor rosada, sobre a preparação, corresponde ao tom do manto adjacente ao do apóstolo, havendo uma pequena sobreposição nos limites destes elementos, concluindo-se que o manto do apóstolo de costas voltadas foi pintado antes do manto do apóstolo barbado.



**Fig. 6.50** – Cortes estratigráficos das amostras 9 e 10, referente à área de cor ocre, da pintura L-MNAA/A.

### *Área de cor vermelha*

As áreas de cor vermelha foram estudadas em maior detalhe através da análise da túnica vermelha, que traja o apóstolo que se encontra de joelhos (Vd. Mapa de amostragem da ficha 60, p. 739 do volume 2), de onde se recolheram as amostras 7 (luz) e 8 (sombra) (Vd. Fig. 6.51).

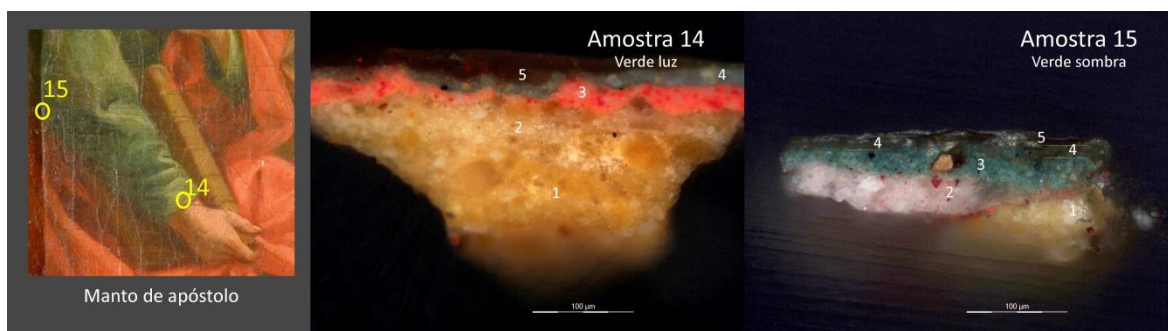


**Fig. 6.51** – Cortes estratigráficos das amostras 7 e 8, referente há área de cor vermelha, da pintura L-MNAA/A.

Os mapas de EDS da amostra 7 (Vd. resultados de SEM-EDS na p. 746 do vol. 2) revelam que a camada cromática vermelha foi pintada com uma mistura de branco de chumbo e vermelhão. A presença de branco de chumbo foi confirmada por  $\mu$ -FTIR (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na p. 745 do vol. 2). As partículas pretas são de carvão vegetal, pois por SEM-EDS detectou-se apenas carbono (C) e não fósforo (P) e não se identificaram as bandas atribuíveis ao carvão animal por  $\mu$ -FTIR.

#### *Área de cor verde*

As amostras 14 e 15 são da túnica verde do apóstolo S. João (Vd. Fig. 6.58) e ambas apresentam dois estratos cromáticos, correspondendo o primeiro a uma base vermelha, para as áreas de luz, e rosa, para as sombras, utilizada para quebrar a cor amarela da preparação (Vd. Fig. 6.52).



**Fig. 6.52** – Cortes estratigráficos das amostras 14 e 15, referente há área de cor verde, da pintura L-MNAA/A.

## 6.6 – Pentecostes



**Fig. 6.53** – Fotografia com radiação visível da pintura *Pentecostes* do altar secundário da igreja de Santo António de Lisboa. © Fotos: Sónia Costa, IFJ/HERCULES-EU.

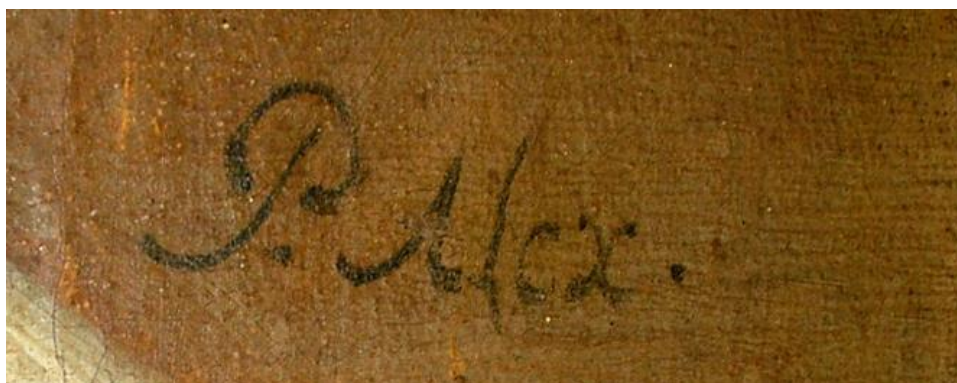
A igreja de Santo António da Sé, em Lisboa, foi um dos edifícios religiosos arruinados pelo terramoto de 1755. Em 1767, iniciou-se a campanha de reconstrução da igreja, cujo arquitecto responsável pelo projecto foi Mateus Vicente de Oliveira (1706 – 1786). A igreja foi consagrada a 15 de Maio de 1787, mas só se deu como concluída em 1812<sup>25</sup>.

As pinturas de Santo António de Lisboa são das mais referidas na bibliografia, muitas vezes, não se precisando em que obras está presente a mão de Pedro

---

<sup>25</sup> ARAÚJO, Norberto de – *Peregrinações em Lisboa*. Lisboa: parceria A. M. Pereira, [s.d.], vol. 1, pp. 27-28.

Alexandrino<sup>26</sup>. Coube a este artista a pintura de quatro telas de altar e um quadro de parede, que coroa o altar-mor. As quatro telas de altar, entre as quais se encontra a dedicada ao tema *Pentecostes* (Vd. Fig. 6.53), estão assinadas (Vd. Fig. 6.54).



**Fig. 6.54** – Assinatura de Pedro Alexandrino de Carvalho da pintura *Pentecostes*, do altar secundário da nave da igreja de Santo António de Lisboa.

A datação das cinco pinturas é feita com base em dois registos de pagamento a Pedro Alexandrino de Carvalho. O primeiro documento é de 1787 e é referente ao “(...) pagamento a Pedro Alexandrino de Carvalho por pinturas da igreja (235\$200) (...)” e o segundo de 1788 no qual se indica o “(...) pagamento de 3:332\$000 a Pedro Alexandrino de Carvalho pela pintura dos painéis (...)”<sup>27</sup>.

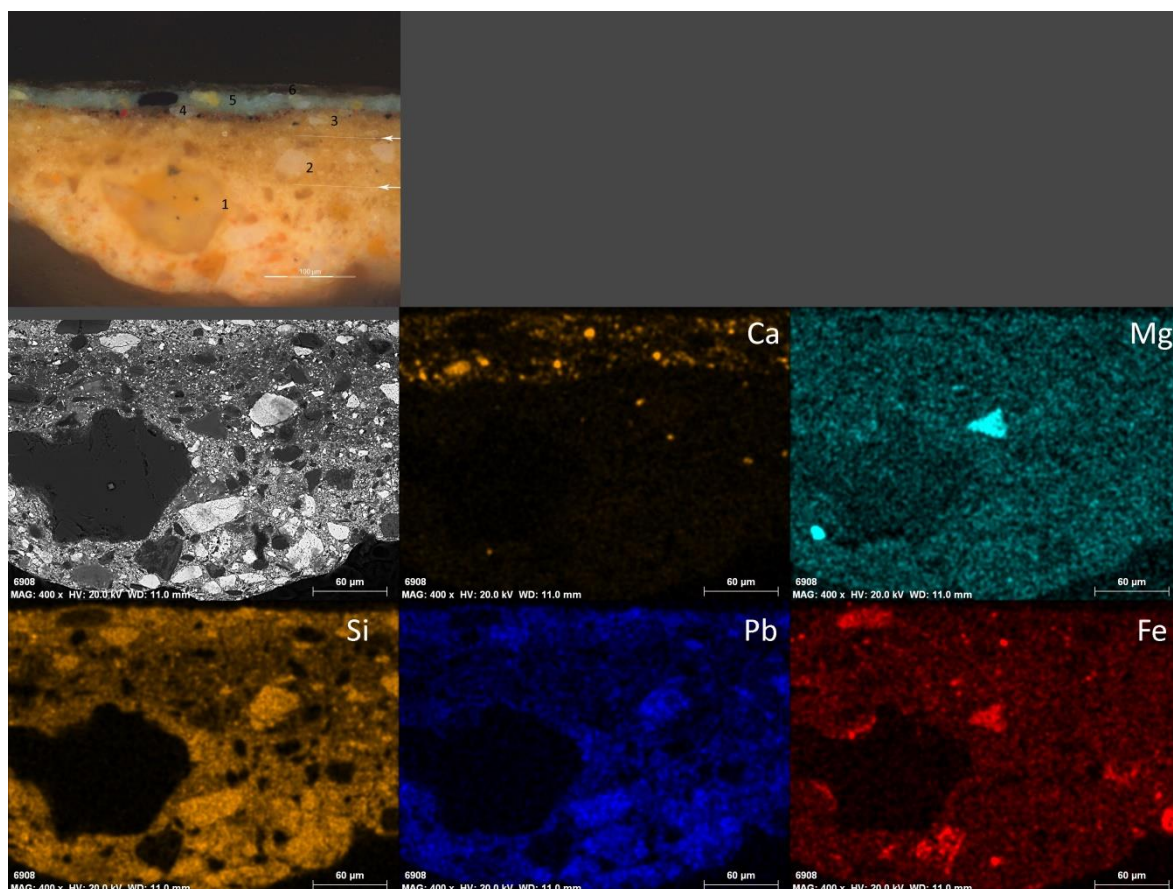
<sup>26</sup> RACZYNSKI, Le Comte A. – *Les arts en Portugal : lettres adressées a la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*. Paris: Jules Renouard, 1846, p. 522; ANÓNIMO – Alexandrino (Pedro). In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Lisboa e Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada, 1935, vol. 24, p. 886. REIS-SANTOS – *Ob. cit.*, p. 63. PAMPLONA, Fernando – *Dicionário de Escultores e Pintores Portugueses*. Barcelos: Livraria Civilização, 2000, vol.4, p. 190. PAIS DA SILVA, Jorge Henrique – Igreja de Santo António da Sé. In *MONUMENTOS e edifícios notáveis do distrito de Lisboa*. Lisboa: Junta Distrital, 1973, vol. 5, p. 49. FRANÇA, José-Augusto – Alexandrino, Pedro (P. A. de Carvalho). In CHICÓ, Mário Tavares; SANTOS, Armando Vieira; FRANÇA, José-Augusto – *Dicionário da Pintura Universal*. Lisboa: Estúdios Cor, 1973, vol. 3, p. 24. CALADO, Margarida – Alexandrino, Pedro (P. A. de Carvalho). In PEREIRA, José Fernandes (dir); PEREIRA, Paulo (cord.) – *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989, p. 24. 18. ARRUDA, Luisa – Alexandrino, Pedro. In TURNER, Jane (dir.) - *The Dictionary of Art*. Nova Iorque e Londres: Macmillan Publishers, 1996, vol. 1, p. 903

<sup>27</sup> VALE, Teresa; GOMES, Carlos (1993); FIGUEIREDO, Paula (2007) – Igreja de Santo António de Lisboa. Santuário de Santo António. In <http://www.monumentos.com> (2012.05.15; 17 h).

### ***Camadas de preparação***

Na observação dos cortes transversais das amostras da tela de altar *Pentecostes*, distinguem-se três camadas de preparação de cor amarela (Vd. Ficha 42 no volume 2). A primeira, em contacto com o suporte têxtil, é a mais clara e mais espessa (55  $\mu\text{m}$  – 89  $\mu\text{m}$ ). A segunda e a terceira camadas têm a cor e distribuição de pigmentos semelhantes, tornando-se difíceis de destringar. Tarefa que se torna, por vezes possível, com a aplicação do filtro azul (com a referência U-MWBSE) à luz reflectida.

A partir dos mapas elementares obtidos na análise, por SEM-EDS, das amostras 16 e 22 (Vd. resultados de SEM-EDS da amostra 16 nas pp. 541 do vol. 2 e Fig. 6.55), percebe-se que há alguma variação na composição das três camadas de preparação (Vd. Fig. 6.55), constituídas por branco de chumbo, carvão vegetal, ocre (pela detecção de óxidos de ferro e silicatos). Os factores de diferenciação das três camadas são: a maior concentração de branco de chumbo na primeira camada, que é a mais clara; a presença de algumas partículas de dolomite, na segunda camada, assim como uma aparente maior quantidade de partículas de ferro; e o facto de haver carbonato de cálcio, na terceira camada, material que não está presente nas restantes.



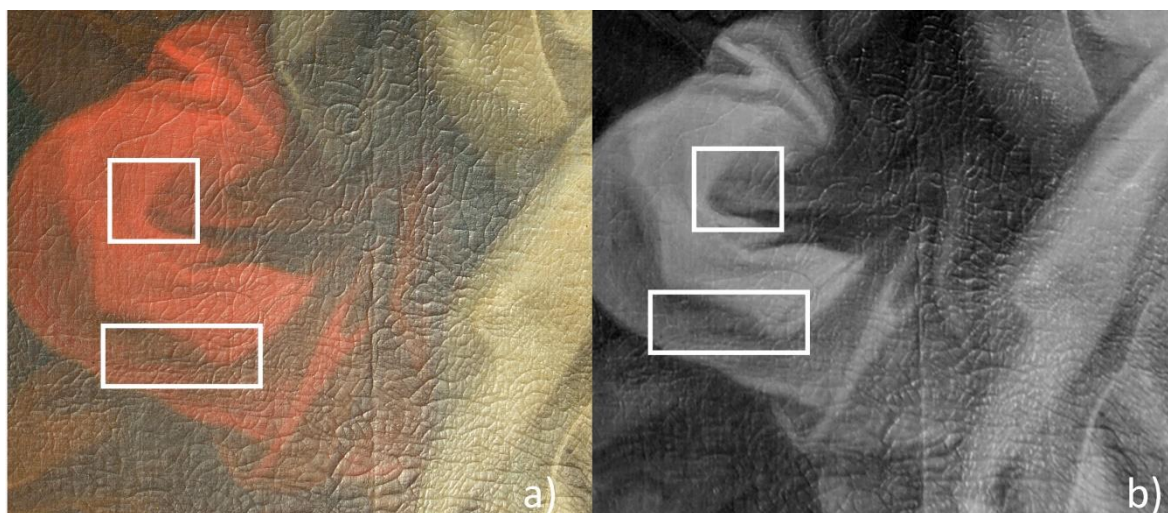
**Fig. 6.55** – Corte estratigráfico, micrografia electrónica e mapas de EDS elementares, obtidos da micro-amostra 22, verde, da pintura L-MNAA/A.

### **Desenho**

Tal como se pode verificar na fotografia de infravermelho (FIV) apresentada nas páginas 522 à 524 da ficha 42 do volume 2, existe desenho subjacente nesta tela de altar dedicada ao tema *Pentecostes*. O desenho chega a ser mesmo perceptível ao observar-se, à vista desarmada, a superfície cromática.

O desenho preparatório desta pintura, à semelhança do existente no estudo prévio, que pertence ao acervo do Museu Nacional de Arte Antiga, posiciona, delinea e modela as formas, assim como indica a fisionomia, a anatomia (veias, músculos, rugas, etc.) e o movimento dos cabelos e pregas da indumentária. Há alguns traços de pequeno

comprimento na horizontal, que têm entre si distâncias irregulares, que parecem ser marcas de posição ou de altura (Vd. Figs. 6.56 e fig. Fig. 42. 13, p. 524 no volume 2). Estas marcas também se identificam no modelo da pintura, o que reforça a hipótese de serem linhas de guia para posicionar os elementos da composição.



**Fig. 6.56** – Pormenor do manto de um apóstolo: a) fotografia com radiação visível; b) fotografia de infravermelho, com indicações de traços de desenho subjacente feitos na horizontal. © Fotos: Sónia Costa, IFJ/HERCULES-EU

No desenho *Alegoria para um tecto*, da autoria de Pedro Alexandrino de Carvalho e também pertencente ao MNAA (inv. nº 40 Des), é possível confirmar que o artista utilizava, efectivamente, o sistema de grelha e que recorre a espaçamentos desiguais entre linhas (Vd. Fig. 6.57). Com base neste exemplar, pressupõe-se que os pequenos traços horizontais encontrados na tela de altar, como no seu modelo, com o tema *Pentecostes*, correspondam a uma forma simplificada de grelha.

Comparando os traços do modelo e da tela, apenas os identificados no manto vermelho coincidem, o que não descarta a hipótese de haver mais, mas que não são visíveis com a fotografia de infravermelho.



**Fig. 6.57** – Desenho *Alegoria para um Tecto* de Pedro Alexandrino de Carvalho, nr. Inv. 40 Des, MNAA. Desenho a pena, aguarelada a tinta-da-china. © Foto: Luísa Oliveira, 2006, IMC / MC In <http://www.matrizpix.dgpc.pt> (2013.02.9; 7h).

### ***Camadas cromáticas***

A pintura tem quase sempre um a dois estratos de cor, apenas na amostra 9, branco-luz, se encontram três estratos de cor (p. 535 no volume 2).

O artista pinta isoladamente as figuras por áreas de cor e de claro-escuro (no caso destas terem alguma extensão), havendo nestes casos apenas um estrato de cor. Há também algumas situações em que trabalha as diferentes gradações de luz por sobreposição de camadas, mas, de forma geral, quando essas gradações são meros apontamentos de luz, ou seja, têm pouca amplitude.

A cor da preparação por vezes transparece, sobretudo nos tons acastanhados e cinzentos mais diluídos, do plano mais afastado, o que parece ser intencional e não, apenas, o resultado de pinceladas rápidas. Mesmo no recortar das formas com maior opacidade, como é o caso das carnações, por vezes, o artista tira partido da preparação como cor, deixando-a visível (Vd. Fig. 6.58)



**Fig. 6.58** – Fotografia de pormenor da mão de um Apóstolo, onde é visível a cor da preparação.

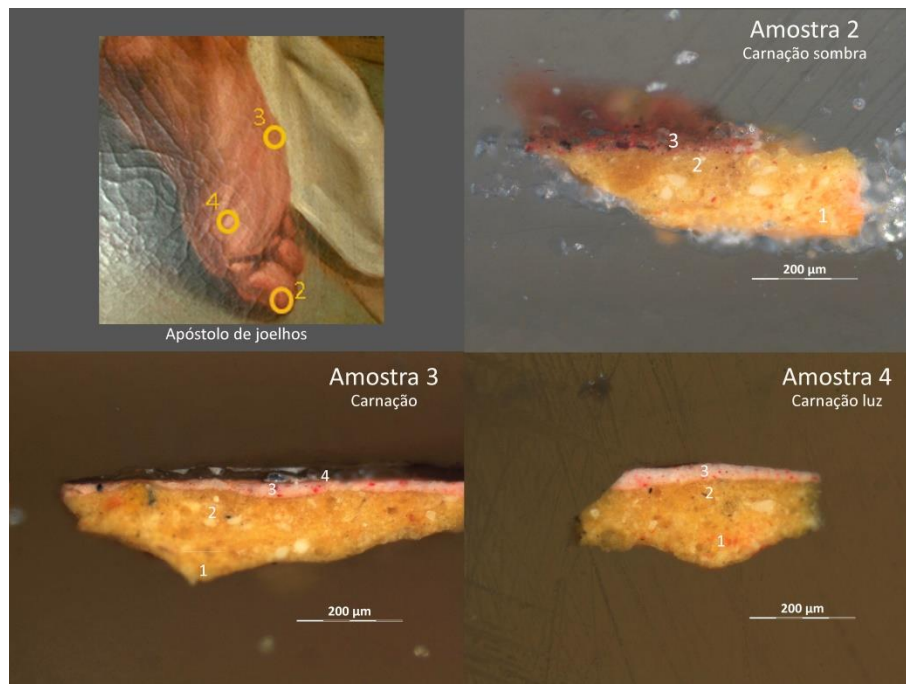
O tom da preparação é trazido, também, para a superfície, através de algumas pinceladas amarelas, o que torna os jogos de cor e luz mais ricos e variados (Vd. Fig. 6.59).



**Fig. 6.59** – Pormenor da modelação das cores com amarelo, da túnica cinzenta do apóstolo com o livro no colo (a) e da túnica verde de S. João (b).

### *Área de carnação*

Foram recolhidas três amostras da carnação – 2, 3 e 4 – correspondentes, respectivamente, a um ponto de sombra, um de luz intermédia e outro de luz (Vd. Fig. 6.60).



**Fig. 6.60** – Cortes estratigráficos das amostras 2, 3 e 4, da área de cor da carnação, da pintura L-Sto A S/A.

No pé do Apóstolo de joelhos, os tons mais claros (correspondentes às áreas de luz) foram aplicadas directamente sobre a preparação, e os tons intermédios e mais escuros foram justapostos, o que se verifica pela observação da superfície cromática e nos cortes transversais das três amostras, que têm apenas há um estrato cromático (Vd. Fig. 6.60).

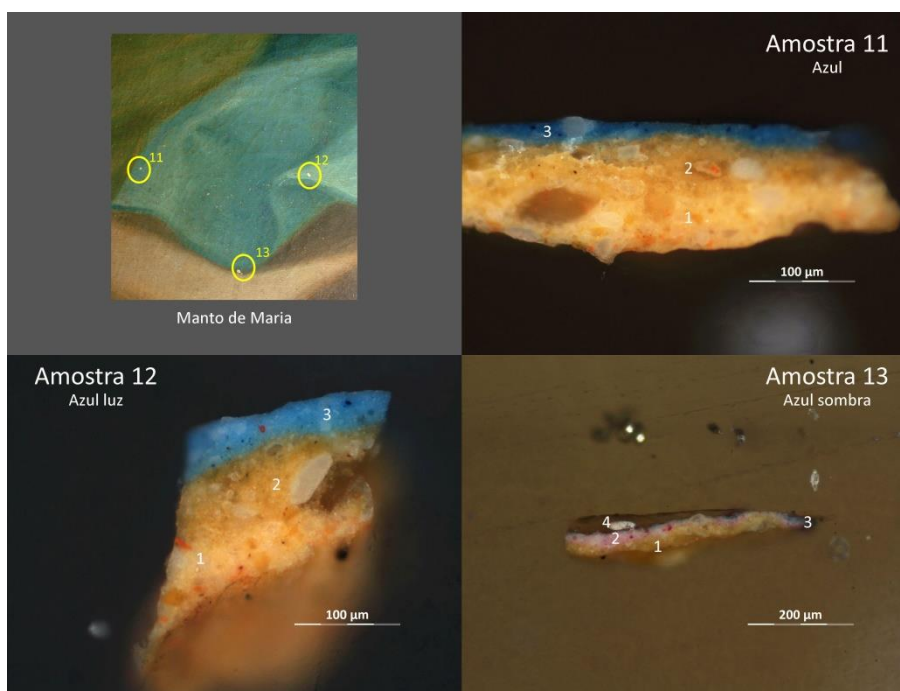
A análise por  $\mu$ -FTIR das camadas de cor, das amostras 2 e 4, revelou a presença de óleo, branco de chumbo, ocre vermelho (considerando que se identificaram minerais do grupo da caulinite), carvão vegetal (dado que não se detectou fosfato de cálcio) e carboxilatos metálicos (vd. resultados de  $\mu$ -FTIR nas pp. 530 e 532 do vol. 2, respectivamente). Na amostra 4, foi também identificado carbonato de cálcio. Os minerais do grupo da caulinite correspondem aos pigmentos vermelhos, visíveis nos cortes, que dão a coloração rosada, não se tendo identificando a presença de vermelhão, recorrendo à observação por MO com polarizadores em planos paralelos. Portanto, a modelação luz/sombra é conseguida através da adição de maior quantidade de pigmentos negros e vermelhos à mistura, à medida que se vai passando da luz para a sombra.

#### *Área de cor azul*

Os cortes estratigráficos das amostras 11, 12 e 13, correspondem, respectivamente, a uma zona de luz intermédia, de luz e de sombra (Vd. Fig. 6.61). As amostras 11 e 12 quando observados ao MO são semelhantes, ao nível da coloração e números de camadas cromáticas.

Na amostra 11, identificam-se partículas de pigmentos brancos e azuis, que são, respectivamente, branco de chumbo e azul da Prússia, considerando os resultados obtidos por  $\mu$ -FTIR da amostra 12 (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na p. 537 do vol. 2). A amostra 12, para além dos pigmentos brancos e azuis, revela ainda algumas partículas

vermelhas, que correspondem a vermelhão, o que foi confirmado pelo exame do por MO, com os polarizadores em planos paralelos.

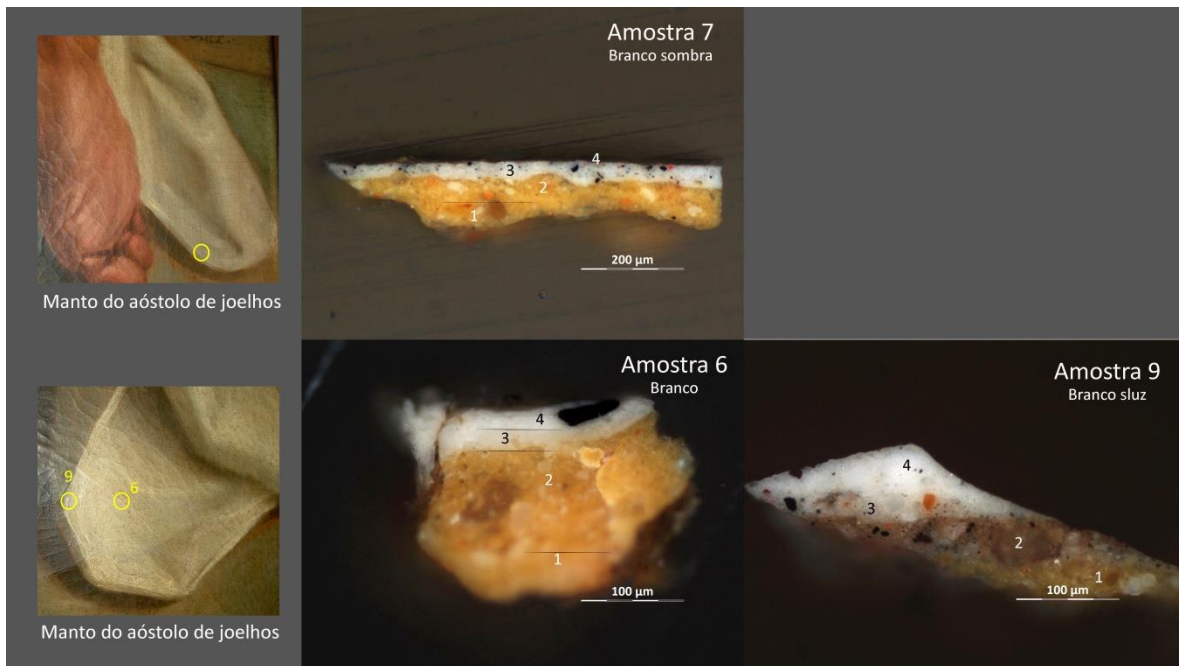


**Fig. 6.61** – Cortes estratigráficos das amostras 11, 12 e 13, da área de cor azul, da pintura L-Sto A S/A.

No trabalho da zona de sombra (amostra 13) há dois estratos de cor: a cor mais escura foi conseguida pela sobreposição de um camada azul a uma camada rosa, o que se coaduna com o trabalho do azul-sombra do modelo desta pintura – *Pentecostes* – e demonstra constância no processo pictórico do modelo para a obra final.

### *Área de cor branca*

A cor branca foi estudada através de três amostras, 7, 6 e 9 (Vd. Fig. 6.62), do manto do apóstolo de joelhos (Vd. Mapa de amostragem, na pág. 526, do volume 2).



**Fig. 6.62** – Cortes estratigráficos das amostras 6, 7 e 9, da área de cor branca, da pintura L-Sto A S/A.

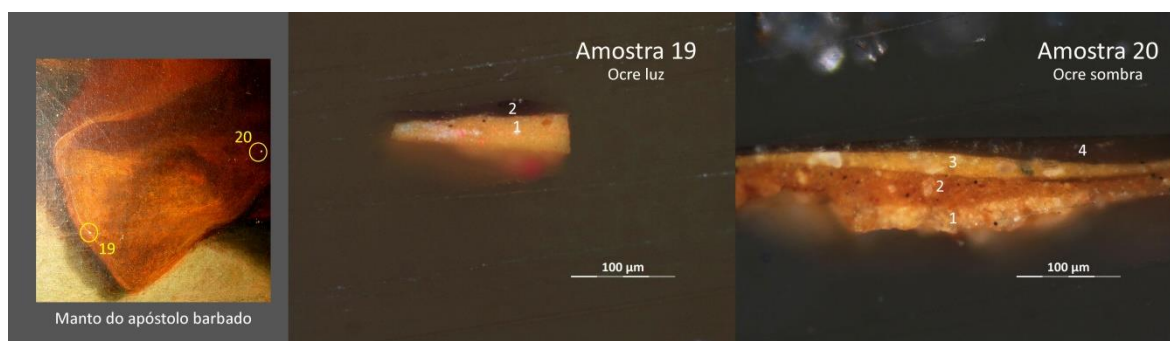
Nos locais de sombra ou de luz intermédia utilizaram-se gradientes dentro do cinza-claro e do castanho-claro, como se verifica nos cortes transversais das amostras 7 e 9 (Vd. Fig. 6.62). A escolha destas gradações já foi verificada no modelo *Salvador Mundo*, executado cerca de 10 anos antes.

As camadas nº 3, cinzentas, das amostras 9 e 7 são idênticas, utilizando-se na mistura pigmentos brancos, com alguns grãos de pigmentos negros, ocre e vermelhos. Através da análise,  $\mu$ -FTIR, da camada cromática 3 da amostra 7, verificou-se que estes pigmentos são o branco de chumbo, o carbonato de cálcio e os pigmentos terra e depreende-se que os pigmentos negros sejam de carvão vegetal (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na p. 534 do vol. 2).

### Área de cor ocre

O manto ocre do apóstolo barbado, com as mãos em prece (Vd. Mapa de amostragem, na pág. 526, do volume 2), foi pintado com tons entre o amarelo e os castanhos, como se verifica na fotografia e nos cortes das amostras 19 e 20 (Vd. Fig. 6.63).

A camada 3 da amostra 20 (zona de sombra) e a camada 1 da amostra 19 (zona de luz) apresentam uma coloração semelhante, tendo-se obtido o escurecimento da área, representada pela amostra 20, através da aplicação de uma velatura castanha (camada 4), que tem maior espessura relativamente à da amostra 19 (camada 2).



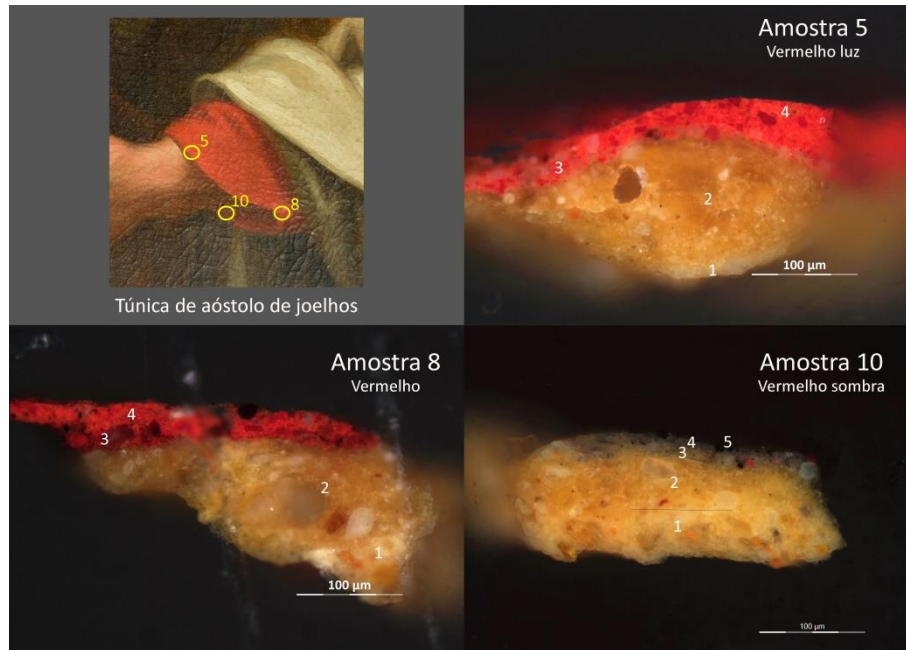
**Fig. 6.63** – Cortes estratigráficos das amostras 19 e 20, da área de cor ocre, da pintura L-Sto A S/A.

### Área de cor vermelha

As amostras 5, 8 e 10 foram recolhidas da túnica vermelha do apóstolo mais próximo do canto inferior esquerdo (Vd. Mapa de amostragem, na pág. 526, do volume 2).

Na observação dos três cortes transversais (Vd. Fig. 6.64) verifica-se que existem duas camadas cromáticas, podendo a inferior corresponder à camada morte-cor. Optou-

se pela utilização da cor cinzenta para as áreas de sombras, mais intensas, e as partículas vermelhas da amostra 5 e 8 são de vermelhão <sup>28</sup>.



**Fig. 6.64** – Cortes estratigráficos das amostras 5, 8 e 10, da área de cor vermelha, da pintura L-Sto A S/A.

### Área de cor verde

O verde da túnica do apóstolo S. João foi conseguido pela aplicação de uma tinta verde-água sobre a preparação amarela (Vd. Fig. 6.65).



**Fig. 6.65** – Cortes estratigráficos das amostras 21 e 22, da área de cor verde, da pintura L-Sto A S/A.

<sup>28</sup> A discussão sobre a dedução da existência do vermelhão está apresentada nas páginas 206 e 220.

Tendo em conta os cortes estratigráficos, verifica-se que a túnica verde foi pintada depois do castanho da base da pedra, pois na amostra 22 a camada verde (nº 5) está sobre uma fina camada castanha (nº4).

Comparando a cor dos pigmentos e os elementos químicos identificados nos mapas de EDS da amostra 22, sabe-se que a camada 4, castanha, foi composta por branco de chumbo, ocre e carvão vegetal. A camada 5, verde, foi obtida pela mistura de carbonato de cálcio, azul da Prússia, massicote e branco de chumbo. Levanta-se a hipótese de haver massicote pois as partículas amarelas mais discerníveis contêm apenas chumbo (Pb) (Vd. resultados de SEM-EDS nas pp. 546 e 547 do vol. 2).

## 6.7 – *São Francisco de Paula*



**Fig. 6. 66** – Fotografia com radiação da pintura *São Francisco de Paula* do altar secundário da capela do palácio de Queluz, nº inv. PNQ 762, 1791.

A pintura *São Francisco de Paula* (Vd. Fig. 6.66) foi pintada por Pedro Alexandrino de Carvalho, em 1791. A datação foi apontada mediante o recibo de pagamento, ao artista, de 72 000 mil reis, nesse mesmo ano <sup>29</sup>.

A capela do Palácio Nacional de Queluz e os altares já estariam concluídos em 1752 <sup>30</sup>, ano em que André Gonçalves terminou a pintura para o altar-mor <sup>31</sup>. Este pintor

---

<sup>29</sup> “Recebeo Pedro Alexandrino de Ahostinho Jozé Gomes setenta e dois mil reis porsedidos do paynel que fes de S. Francisco de Paula para a Real Capela”. Cf. PIRES, António Pequito Caldeira – *História do Palácio Nacional de Queluz*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924, vol. 1, pp. 362, 363.

<sup>30</sup> GUEDES, Natália Brito Correia – *Palácio de Queluz*. Lisboa: Livros Horizonte, 1971, p. 161.

<sup>31</sup> PIRES, António Pequito Caldeira *Ob. cit.*, vol 1, pp. 359 - 362.

foi também o responsável pelas telas originalmente encomendadas para os dois altares secundários <sup>32</sup>.

Em 1791, a pintura *São Francisco de Paula* feita por André Gonçalves, por estar em mau estado de conservação, foi substituída por uma nova da autoria de Pedro Alexandrino de Carvalho <sup>33</sup>. Através dos documentos conhecidos da Casa do Infantado, publicados por Caldeira Pires <sup>34</sup> e por tradição historiográfica <sup>35</sup>, apenas o tema *São Francisco de Paula* é atribuído a Pedro Alexandrino e os outros dois permanecem, recorrentemente, associados ao trabalho de André Gonçalves, o que se reflecte nas fichas de inventário da DGPC, disponíveis na plataforma *on-line MatrizNet* <sup>36</sup>. No entanto, desde 1995, há uma tese contrária, mas que ainda não foi amplamente absorvida, lançada por José Gomes Machado <sup>37</sup> e defendida por Anne-Louise Fonseca <sup>38</sup>, Susana Gonçalves <sup>39</sup> e pelo presente estudo, que atribui as três telas de altar a Pedro Alexandrino de Carvalho, pois ambas têm conformidades estilísticas com a mão do pintor, sobretudo os temas *São Francisco de Paula* e *Imaculada Conceição*.

---

<sup>32</sup> “A André Gonçalves de deve o painel de Nossa Senhora da Conceição que está na Capela-Mór, bem como os painéis dos alteres laterais, que representam as Imagens de S. Francisco de Paula e a prisão de S. Pedro e S. Paulo, tudo de belo feito.” Cf. PIRES, António Pequito Caldeira – *Ob. cit.*, pp. 347-348.

<sup>33</sup> “Recebeo Pedro Alexandrino de Ahostinho Jozé Gomes setenta e dois mil reis porsedidos do paynel que fes de S. Francisco de Paula para a Real Capela”. Cf. PIRES, António Pequito Caldeira – *Ob. cit.*, pp. 362, 363.

<sup>34</sup> IDEM, *Ibidem*, pp. 359 – 363.

<sup>35</sup> GUEDES, Maria Natália Correia – *Ob. cit.*, p. 6. FERRO, Maria Inês – *Queluz: o palácio e os jardins*. London: Scala Books, 1997, p. 61. Machado, Cirilo Volkmar - *Ob. cit.*, p. 71.

<sup>36</sup> A pintura *Prisão de S. Pedro e S. Paulo*, inv. nº PNQ 761, está atribuída a André Goncalves. Fonte: [www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=999219&EntSep=3#gotoPosition](http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=999219&EntSep=3#gotoPosition) (9.04.2013; 8h).

A pintura *Nossa Senhora da Conceição*, inv. nº PNQ 747, está atribuída a André Goncalves. Fonte: [www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=998677&EntSep=3#gotoPosition](http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=998677&EntSep=3#gotoPosition) (9.04.2013; 8h).

A pintura *S. Francisco de Paula*, inv. nº PNQ 762, está atribuída a Pedro Alexandrino de Carvalho. Fonte: [www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=999220&EntSep=3#gotoPosition](http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=999220&EntSep=3#gotoPosition) (9.04.2013; 8h)

<sup>37</sup> MACHADO, José Alberto Gomes – *André Gonçalves: Pintura do Barroco português*. Lisboa:, Editorial Estampa, 1995, p. 243-244.

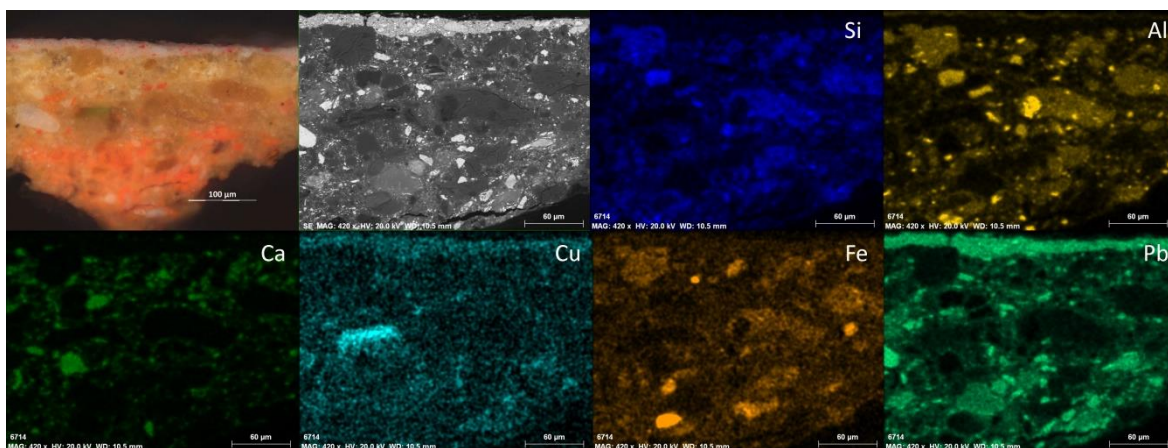
<sup>38</sup> FONSECA, Anne-Louise Gonçalves – *Ob. cit.*, vol. 1, pp. 117 - 119.

<sup>39</sup> GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre – *André Gonçalves e a pintura de cavalete no tempo de D. João V (1706-1750): o caminho da internacionalização*. [S.l: s.n.], 2002. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002, vol. 1, p. 107.

### ***Camadas de preparação***

Na pintura *São Francisco de Paula* a preparação é constituída por três estratos (Vd. Ficha 47, no volume 2). O primeiro, junto ao suporte, tem coloração alaranjada, o segundo e terceiro são amarelos, mas o intermédio é menos opaco.

Os mapas de EDS da preparação da amostra 7 (Vd. Fig. 6.67) revelam a presença, nos três estratos, de cálcio (Ca), ferro (Fe), alumínio (Al), silício (Si) e chumbo (Pb), o que indica a presença de carbonato de cálcio, óxidos de ferro, aluminossilicatos e branco de chumbo. As partículas cor-de-laranja, em maior abundância na primeira das três camadas de preparação, são constituídas unicamente por Pb, o que, o que sugere a presença de mínio ( $Pb_3O_4$ ), também designado como vermelho de chumbo. O mínio encontra-se em maior concentração na composição da primeira camada o que lhe confere a cor alaranjada. Foi ainda identificado cobre (Cu) numa partícula verde da preparação intermédia. Estes materiais foram aglutinados em óleo, tendo em conta os resultados obtidos por  $\mu$ -FTIR (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na p. 617 do vol. 2).



**Fig. 6.67** – Microfotografia do corte estratigráfico, micrografia electrónica e mapas de EDS elementares, obtidos do corte estratigráfico da micro-amostra 7, cor-de-rosa, céu, da pintura L-PNQ.

### ***Camadas cromáticas***

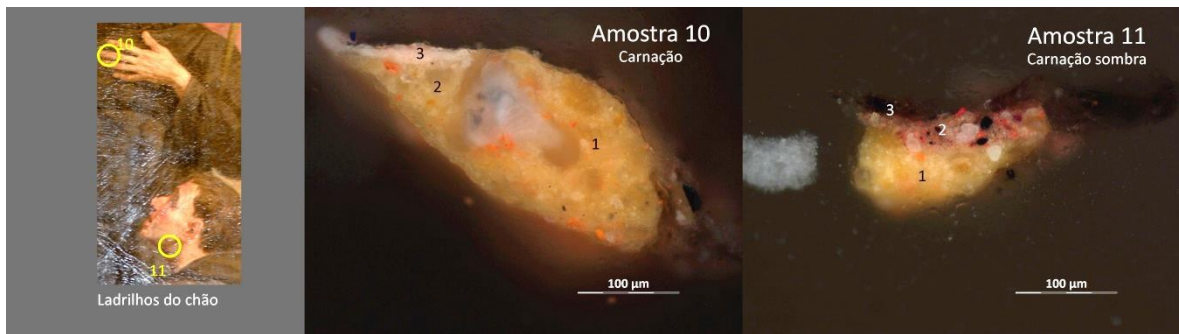
A gradação da luz para modelar as vestes das personagens é feita dentro do mesmo tom, a maior variação cromática ocorre na representação do céu com o objectivo de criar o efeito de aurora ou crepúsculo. Entre as nuvens surge uma mancha ocre, que se assemelha ao tom quente da preparação, onde está representado num emblema em chamas, com cores fortes (laranja e azul), a inscrição “CHARITAS” (Vd. Fig. 6.68).



**Fig.6.68** – Inscrição “CHARITAS” na pintura *São Francisco de Paula*.

### ***Área de cor da carnação***

As duas amostras da carnação (10 e 11) têm um só estrato cromático como se observa nos cortes transversais (Vd. Fig. 6.69), sendo a correspondente à zona de sombra a mais rica em pigmentos negro e vermelho.



**Fig. 6.69** – Cortes estratigráficos das amostras 10 e 11, da área de cor da carnação, da pintura L-PNQ.

A carnação-sombra tem uma coloração avermelhada, conseguida pela mistura de carvão animal, branco de chumbo, vermelhão e ocre vermelho, tendo em conta os dados obtidos por SEM-EDS (Vd. resultados de SEM-EDS na p. 622 do vol. 2)

#### *Área de cor ocre*

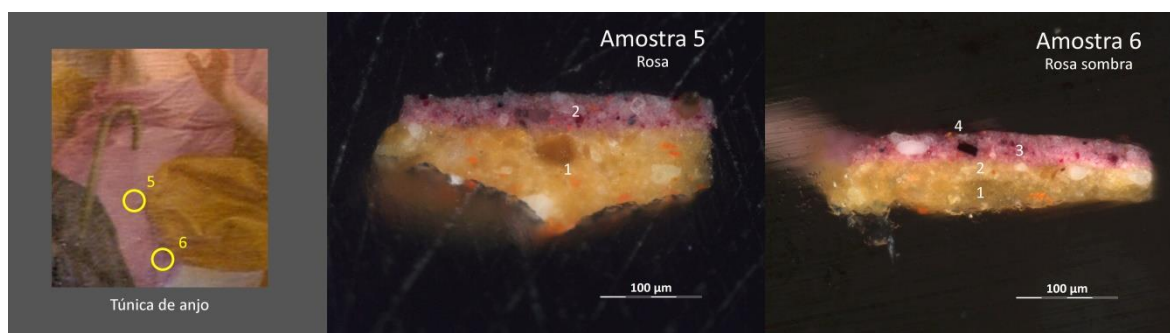
Os cortes transversais das amostras 1 e 2, da área ocre do manto do anjo que sobrevoa São Francisco de Paula, têm apenas um estrato cromático (Vd. Fig. 6.70). A cor ocre com luminosidade intermédia, correspondente à camada 2 da amostra 1, tem uma coloração semelhante à da preparação superior, diferenciando-se porque não há pigmentos cor-de-laranja tal como na preparação. A cor amarela resulta do uso de ocre amarelo com branco de chumbo, com base no espectro obtido por  $\mu$ -FTIR (Vd. resultados na p. 613 do vol. 2).



**Fig. 6.70** – Cortes estratigráficos das amostras 1 e 2, da área de cor ocre, da pintura L-PNQ.

### Área de cor-de-rosa

A túnica cor-de-rosa do anjo, que sobrevoa São Francisco de Paula, tem uma coloração que pende para o azul. Os cortes transversais das amostras 5, rosa, e 6, rosa sombra, têm, respectivamente, um e dois estratos de cor (Vd. Fig. 6.71). A camada de cor aplicada, em ambos os casos, sobre a preparação tem uma coloração semelhante. As partículas de pigmentos têm cor grená, vermelha, azul, preta e branca. Através da análise da camada cromática da amostra 5, por  $\mu$ -FTIR, identificou-se óleo, branco de chumbo, carbonato de cálcio e azul da Prússia, que é o pigmento que dá alguma frieza ao cor-de-rosa da túnica (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na p. 615 do vol. 2). A origem da cor rosa ficou por determinar, podendo estar relacionada com a presença de um corante.



**Fig. 6.71** – Cortes estratigráficos das amostras 5 e 6, da área de cor-de-rosa, da pintura L-PNQ.

## 6.8 – *Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro*



**Fig. 6.72** – Fotografia com radiação visível da pintura *Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro* do altar secundário da nave da capela do Paço Real da Bemposta. Datada de c. 1793.

A Capela Real da Bemposta foi outro dos edifícios abalados pelo sismo de 1775. A reconstrução do edifício data, provavelmente, de 1760, tendo o projecto ficado a cargo do arquitecto Manuel Caetano de Sousa (1742 – 1802)<sup>40</sup>. Pedro Alexandrino de Carvalho ficou responsável por uma parte considerável da decoração pictórica da capela e, segundo Vítor Reis, terá pintado os quatro tectos da capela – nave, capela-mor, capela do Santíssimo e sacristia –, que têm como temas, respectivamente, a *'Alegoria à Virgem Maria com os Evangelistas, os Doutores da Igreja e Santos'*, *'Nossa Senhora da Conceição como Rainha de Portugal'*, *'Ascensão de Cristo'* e *'Alegoria à Igreja com São Pedro'*, os três

---

<sup>40</sup> MOITA, Luís – *A Bemposta: O "Paço da Rainha"*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005, p. 47.

primeiros em colaboração com outros artistas <sup>41</sup>. É também da sua autoria as três telas de altar da nave e a da capela do Santíssimo Sacramento, encontrando-se todas assinadas com o “P.A.” ou o “P. Alex.” (Vd. Fig. 6.73).



**Fig. 6.73** – Assinatura de Pedro Alexandrino de Carvalho na pintura *Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro*, do altar secundário da nave da capela real do Paço da Bemposta.

A datação das pinturas, entre as quais se encontra o tema *Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro* (Vd. Fig. 6.72), é de cerca 1793, definida com base em duas placas existentes na capela, qua indicam o término da sua reconstrução e decoração: uma sobre o teclado do órgão, onde se pode ler “António Xavier Machado e Cerveira o fez. / Anno de 1792 / N.º 37” <sup>42</sup>; a outra, no lado interno da porta principal para o exterior, apresenta uma inscrição em latim referindo que a obra estava concluída em 1793 <sup>43</sup>.

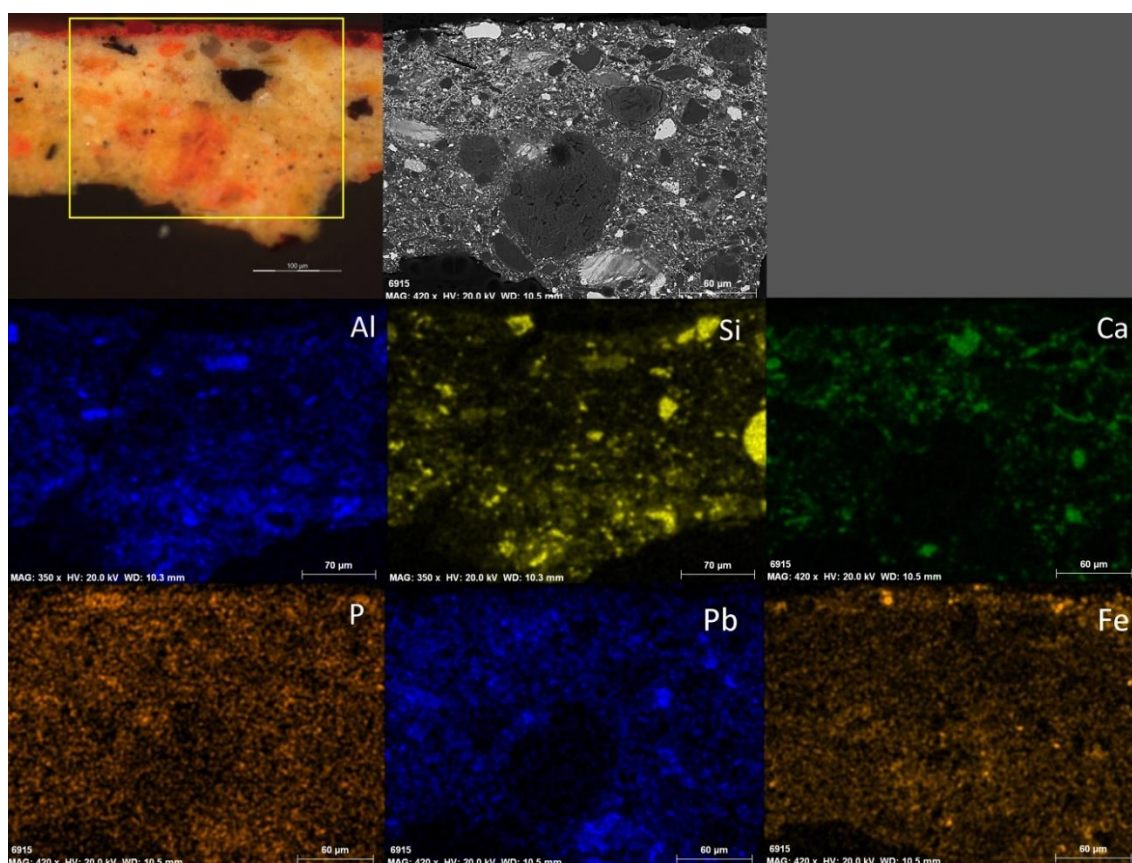
<sup>41</sup>REIS, Vítor Manuel Guerra dos – *O rapto do observador: invenção, representação e percepção do espaço celestial na pintura de tectos do século XVIII*. Lisboa: [s.n.], 2006. Dissertação de doutoramento em Belas-Artes (Teoria da Imagem) apresentada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, vol. 1, p. 151, vol. 2, pp. 115 – 118 (apêndices).

<sup>42</sup>MOITA, Luís – *Ob. cit.*, p. 64.

<sup>43</sup>MOITA, Luís – *Ob. cit.*, p. 47. FRANÇA, J.A. – *A arte em Portugal no séc. XIX*. Lisboa: Bertrand Editora, 1990, vol. 1, p. 42. COSTA, Fernando Rodrigues de Sousa – *Esboço histórico do palácio da Bemposta*. Lisboa: Academia Militar, 1995, p. 9.

### ***Camadas de preparação***

O suporte desta obra foi preparado com três aplicações de um preparo com coloração amarela e cujas composições têm ligeiras diferenças. Todas têm os mesmos pigmentos aglutinados em óleo (ver resultados obtidos por  $\mu$ -FTIR, apresentados na Ficha 27 do volume 2), variando as proporções. Nos mapas de EDS da amostra 2 (Vd. Fig. 6.74) identifica-se que são constituídas por óxidos de ferro, que dão a coloração amarelada (e que se encontram em maior proporção na 1ª camada), branco de chumbo (em maior concentração na 3ª camada), carbonato de cálcio (em maior concentração na 2ª camada), aluminossilicatos (relacionados com a composição do pigmento ocre à base de ferro), carvão vegetal e ainda algumas partículas de mínio.



**Fig. 6.74** – Microfotografia, micrografia electrónica e mapas de EDS elementares da micro-amostra 2, vermelho-luz do manto de apóstolo, da pintura L-Bemp.

### ***Camadas cromáticas***

A paleta de cores da pintura é menos vibrante, quando comparada com as outras obras da autoria exclusiva da oficina de Pedro Alexandrino, analisadas neste capítulo.

A modelação da luz é feita de forma acentuada entre o lado direito (de onde provém a luz) e o esquerdo (sombra), sentida sobretudo no manto de Jesus Cristo e a túnica de São Pedro (Vd. Fig. 6.72). A passagem abrupta da zona de luz para a sombra é marcada por linhas, definindo quase formas geométricas na área de luz.

### ***Área de cor da carnação***

Foram analisadas por microscopia óptica três amostras do pé de Jesus Cristo – as amostras 11 (intermédia), 12 (luz) e 13 (sombra). Nas áreas de luz e sombra há apenas uma camada de cor (Vd. Fig. 6.75) e na área de cor intermédia há duas, sendo que a inferior (nº 3) tem uma cor semelhante à da área de luz. Ou seja, o artista aplicou primeiro as cores relativas às gradações de sombra e luz e depois, para suavizar as passagens, aplicou um tom intermédio avermelhado (Vd. Fig. 6.75).

Por  $\mu$ -FTIR identificou-se que as duas camadas cromáticas da amostra 11 têm branco de chumbo aglutinado em óleo (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na p. 423 do vol. 2). Há, igualmente, carboxilatos metálicos e oxalatos, mas que resultam da degradação dos materiais. O facto de não se ter identificado nenhum pigmento vermelho, que dá a coloração rosa, pode dever-se, respectivamente, à presença de vermelhão<sup>44</sup> e/ou de um corante.

---

<sup>44</sup> A discussão sobre a dedução da existência do vermelhão está apresentada nas páginas 206 e 220.

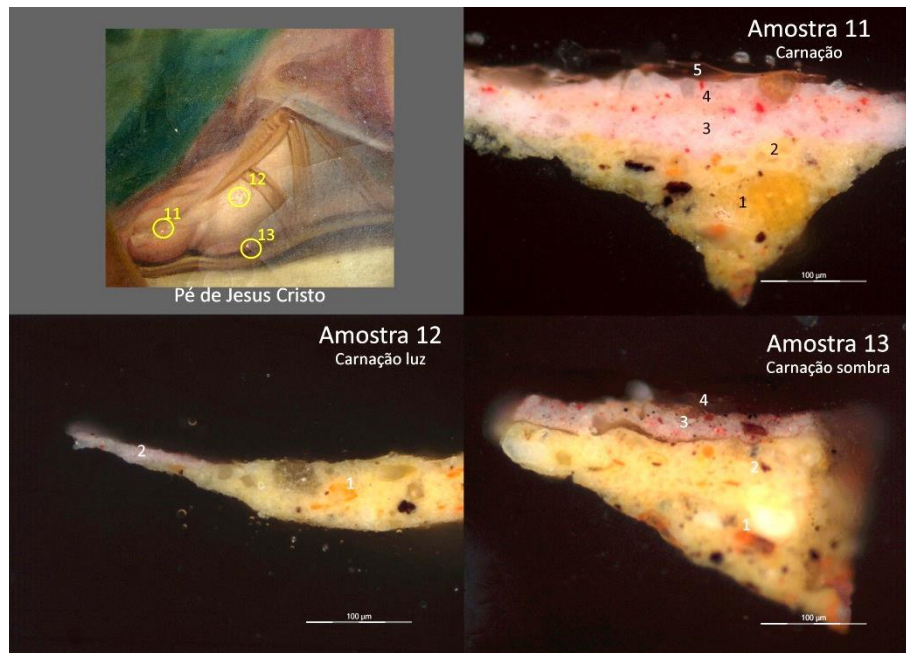


Fig. 6.75 – Cortes estratigráficos das amostras 11, 12 e 13, da área de cor da carnação, da pintura L-Bemp.

### Área de cor azul

A cor azul foi estudada em maior profundidade através de duas amostras – a 14 e a 15 – ambas recolhidas da túnica de São Pedro (Vd. Fig. 6.76).



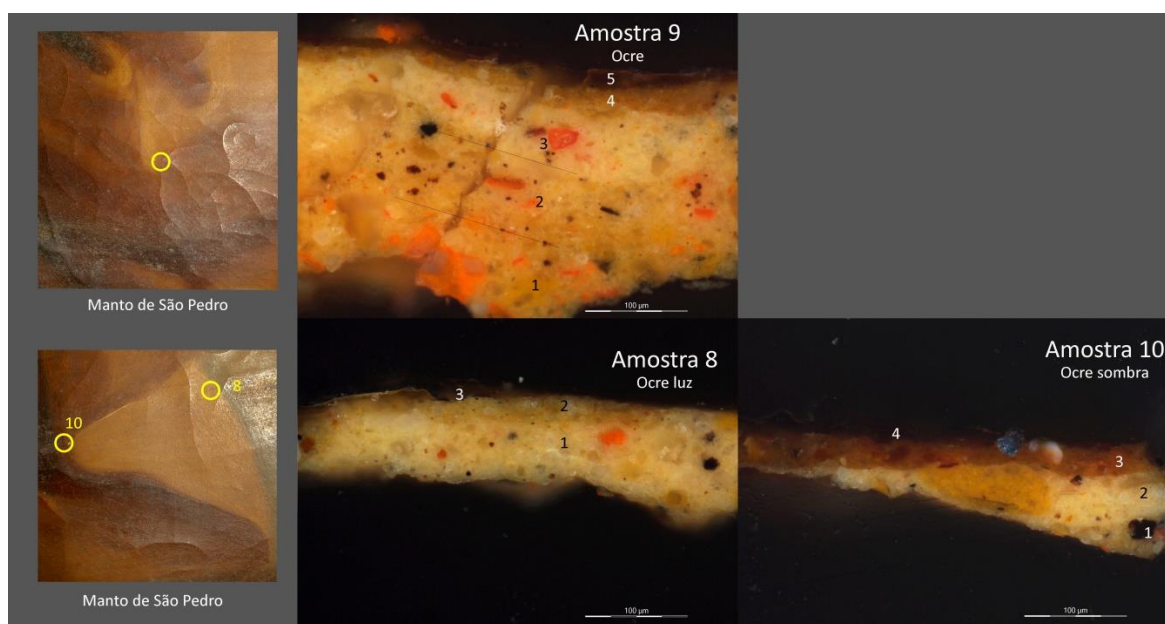
Fig. 6.76 – Cortes estratigráficos das amostras 14 e 15, da área de cor da azul, da pintura L-Bemp.

A amostra 14, que corresponde a uma zona de sombra, possui dois estratos de cor. O primeiro, sobre a preparação, é ligeiramente mais claro. Os mapas de EDS revelam que a cor mais clara foi conseguida por maior concentração de branco de chumbo ao qual se misturou o azul da Prússia e vermelhão (Vd. resultados de SEM-EDS nas pp. 426 e 427

do vol. 2). No estrato superior, para além dos pigmentos referidos, verificou-se que há também carbonato de cálcio na sua composição. Estes resultados foram confirmados por  $\mu$ -FTIR (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na p. 425 do vol. 2).

### *Área de cor ocre*

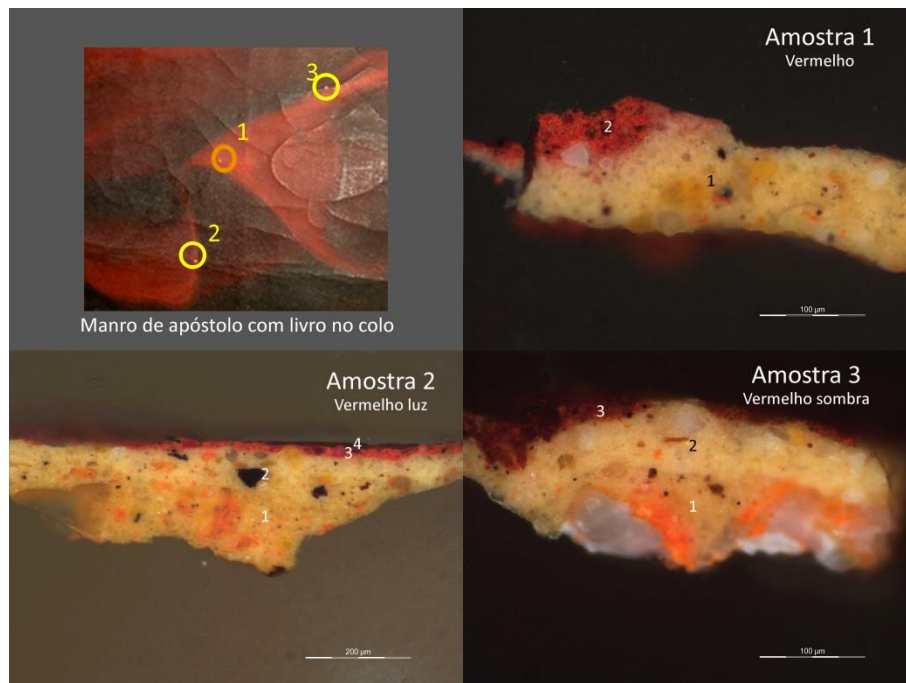
O manto ocre de São Pedro foi pintado por áreas com diferentes gradações de luminosidade. Assim, nas três amostras recolhidas – 8 (luz), 9 (luz intermédia) e 10 (sombra) – há apenas um estrato de cor (Vd. fig. 6.77). A cor intermédia, representada pela amostra 9, tem branco de chumbo, óxidos de ferro e aluminossilicatos na sua composição (ver resultados de SEM-EDS, pág. 421, do vol. 2). Há maior adição de pigmento branco na área de maior luminosidade (correspondente à amostra 8) e em oposição na zona de sombra (correspondente à amostra 10) apenas se identificou minerais do grupo da caulinite, por  $\mu$ -FTIR (Vd. pág. 422 do vol. 2), o que indica que apenas foram utilizados pigmentos terra na camada cromática.



**Fig. 6.77** – Cortes estratigráficos das amostras 8, 9 e 10, da área de cor ocre, da pintura L-Bemp.

*Área de cor vermelha*

A cor vermelha foi utilizada de forma predominante no manto do apóstolo, que se encontra sobre o canto inferior direito (Vd. Mapeamento de amostras vd. p. 412, do volume 2). As três amostras recolhidas desta veste – amostras 1, 2 e 3 – têm um só estrato de cor (Vd. Fig. 6.78). Na camada cromática da amostra 2 estão presentes os elementos químicos mercúrio (Hg), chumbo (Pb) e, em algumas partículas, ferro (Fe) (SEM-EDS – Vd. pág. 415 do vol. 2), ou seja, é formada essencialmente por vermelhão ao qual se misturou branco de chumbo e pigmentos à base de óxidos de ferro (principalmente ocre castanho, considerando a cor das partículas observadas no corte estratigráfico). Já na camada cromática da amostra 3, identificou-se carbonato de cálcio e silicatos por  $\mu$ -FTIR (Vd. pág. 416 do vol. 2), o que significa que a sua composição se baseia essencialmente em ocre castanho, carbonato de cálcio e, possivelmente, vermelhão, não havendo branco de chumbo na mistura de pigmentos.

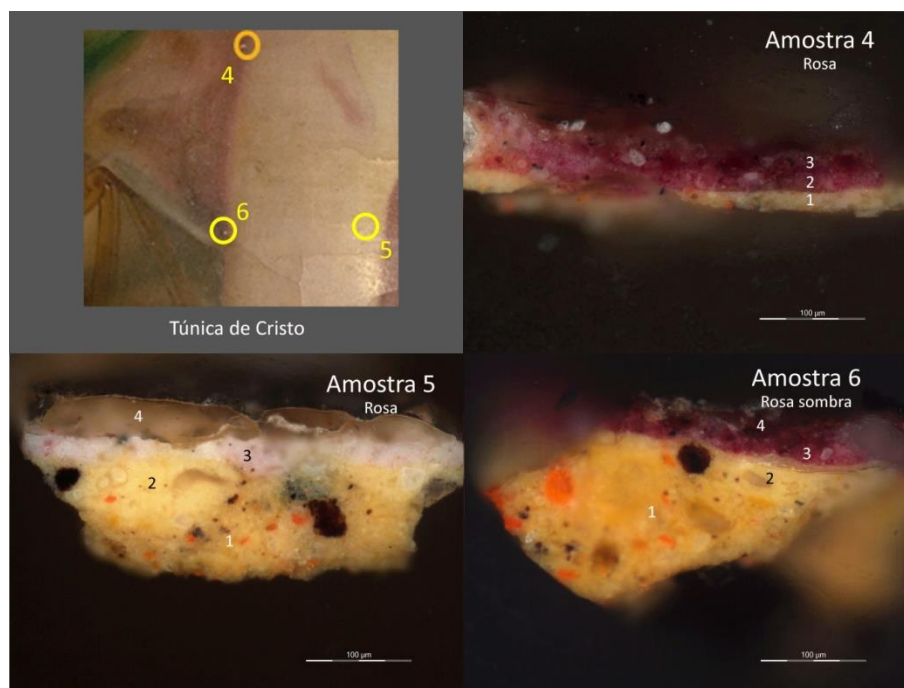


**Fig. 6.78** – Cortes estratigráficos das amostras 1, 2 e 3, da área de cor vermelha, da pintura L-Bemp.

*Área de cor-de-rosa*

Nas zonas de luz, representadas pela amostra 5, foi aplicada uma camada de cor, por sua vez, nas áreas de sombra e de transição há duas camadas cromáticas, como se verifica nas amostras 4 e 6 (Vd. Fig. 6.79), em que a inferior é ligeiramente mais clara.

A análise por  $\mu$ -FTIR das duas camadas cromáticas da amostra 4 revelou a presença de carbonato de cálcio e branco de chumbo (Vd. pág. 417 do vol. 2). Foram também reconhecidas as bandas características dos silicatos, que podem estar associados aos pigmentos terra, mas que não justificam, em associação com os pigmentos brancos a coloração rosa, que se pode dever à presença de um corante.



**Fig. 6.79** – Cortes estratigráficos das amostras 4, 5 e 6, da área cor-de-rosa, da pintura L-Bemp.

## 6.9 – *Pentecostes*

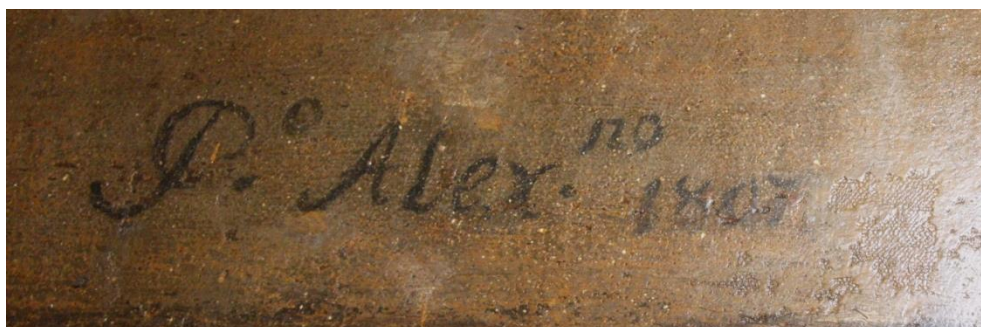


**Fig. 6.80** – Fotografia com radiação visível da pintura *Pentecostes*, do altar principal da igreja da Madalena, em Lisboa, 1807.

A igreja da Madalena, em Lisboa, não foi propriamente afectada pelo sismo de 1755, mas pelos incêndios que ocorreram após a catástrofe. A reconstrução do edifício iniciou-se em 1761 e foi aberta ao público em 1783<sup>45</sup>. Porém, a tela de altar da capela-mor, com o tema *Pentecostes* (Vd. Fig. 6.80), data de 1807 mediante a inscrição junto da assinatura de Pedro Alexandrino de Carvalho (Vd. Fig. 6.81)

---

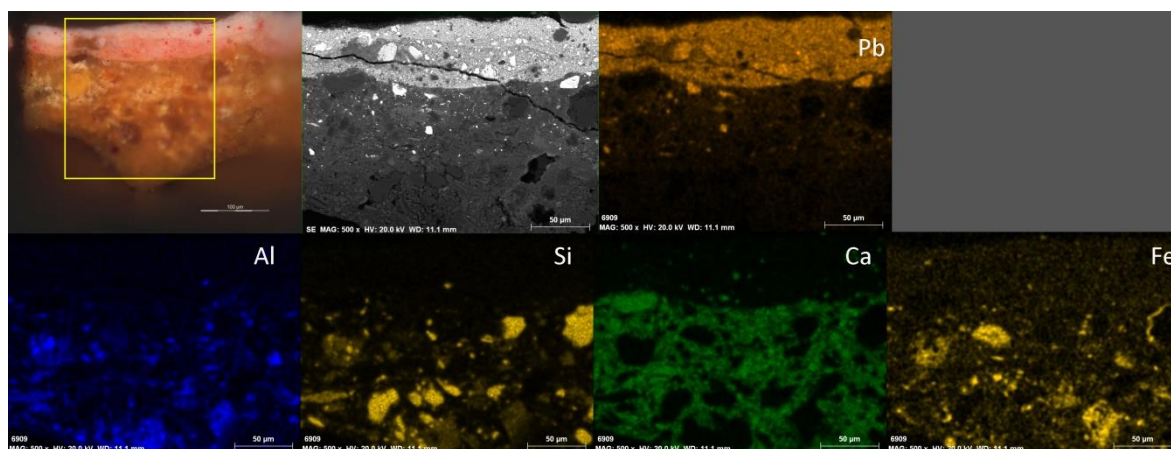
<sup>45</sup> ALMEIDA, Fernando de (dir) – *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*. Lisboa: Junta Distrital de Lisboa, 1973, vol 1, pp. 83 – 85.



**Fig. 6.81** – Assinatura “ P. Alex.<sup>no</sup> 1807” no canto inferior esquerdo da pintura *Pentecostes*, do altar-mor da igreja da Madalena, em Lisboa.

### ***Camadas de preparação***

O suporte desta pintura foi preparado com uma mistura de carbonato de cálcio e ocre amarelo (tendo-se detectado óxidos de ferro e aluminossilicatos por SEM-EDS, nas amostras 3 e 6 - vd. pág. 573 e 575 do vol. 2, respectivamente), aglutinados em óleo (considerando os resultados obtidos  $\mu$ -FTIR, Vd. Ficha 44 no volume 2). A preparação apresenta uma coloração amarela e foi aplicada em duas de mãos, tal como é facilmente verificável através da observação da micrografia electrónica na figura 6.82. As duas camadas aplicadas apresentam, no entanto, uma diferença: a segunda, para além dos materiais referidos, contém, ainda branco de chumbo (Vd. Fig. 6.82).



**Fig. 6.82** – Microfotografia, micrografia electrónica e mapas de EDS da micro-amostra 3, vermelho-luz do manto de apóstolo, da pintura L-Mad/G.

### ***Camadas cromáticas***

A pintura do altar-mor da igreja de Santa Madalena, em Lisboa, caracteriza-se pelo contraste cromático da paleta, com cores fortes e saturadas - amarelos, vermelhos e azuis - aplicadas nas vestes, que sobressaem quando enquadradas com os tons cinzentos e castanhos da arquitectura e das personagens secundárias.

A coloração da preparação é usada quer na matização dos arcos e colunas do plano do fundo, quer no clarão que se abre para a representação da pomba branca, que significa o divino Espírito Santo.

A nível de organização e sequência dos cortes transversais a pintura é simples, possuindo um a dois estratos de cor, com espessuras entre os 9  $\mu\text{m}$  e os 40  $\mu\text{m}$ . Das amostras recolhidas, a área de cor com maior espessura corresponde à carnação (22-40  $\mu\text{m}$ ). Contrariamente, a túnica vermelha de São João é a área de cor em que as camadas são mais finas (12-21  $\mu\text{m}$ ), transparecendo a cor da preparação na superfície (Vd. Fig. 6.83).



**Fig. 6.83** – Pormenores da superfície pictórica da túnica de cor vermelha de São João.

### Área de cor da carnação

A amostra 3 corresponde a um ponto de luz do pé do apóstolo São João, havendo a sobreposição de uma cor branca-rosada (camada 4) à cor rosada de luminosidade intermédia (camada 3), como se verifica na microfotografia do corte transversal (Vd. Fig. 6.84). Através dos mapas de EDS obtidos para esta amostra, é possível saber que a cor considerada de luz intermédia foi feita com uma mistura de branco de chumbo, vermelhão e carbonato de cálcio, com alguns vestígios de pigmentos terra, dada a detecção de silicatos e óxidos de ferro; na camada de cor branca-rosada apenas branco de chumbo e algumas partículas de vermelhão foram identificados (vd. resultados de SEM-EDS na p. 573 do vol. 2). A zona de sombra, representada pela amostra 4 (Vd. Fig. 6.84), tem apenas um estrato de coloração acastanhada, conseguida pela mistura de pigmentos de cor vermelha e castanha.



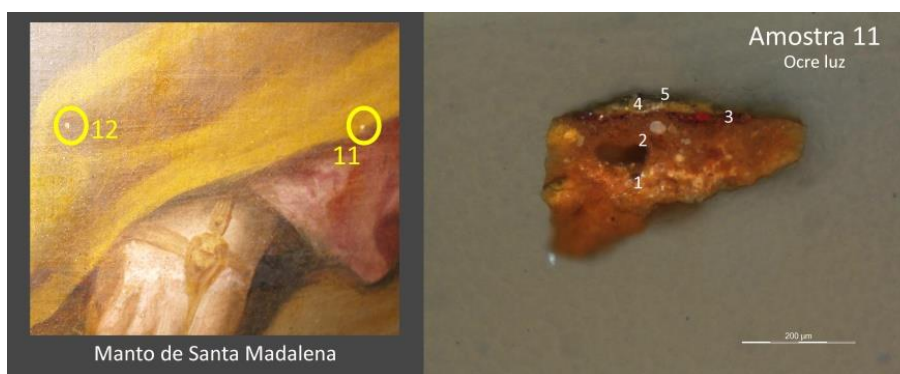
**Fig. 6.84** – Cortes estratigráficos das amostras 2,3 e 4, da área de cor da carnação, da pintura L-Mad/G.

### Área de cor ocre

As amostras 11 e 12 são representativas da zona de luz e de sombra da cor amarela, com que se pintou o manto de Santa Madalena (Vd. Fig. 6.85). Na observação dos cortes transversais ao microscópio, verificou-se que a camada 3 da amostra 11, corresponde à cor da túnica cor-de-rosa de Santa Madalena, havendo uma ligeira

sobreposição de elementos, nos seus limites, que permite inferir que a túnica cor-de-rosa foi pintada antes do manto.

Utilizou-se ocre amarelo para se obter a coloração amarela do manto, correspondente à camada 4 da amostra 11. A identificação deste pigmento foi feita por  $\mu$ -FTIR, uma vez que se o espectro de IV obtido apresenta bandas características de minerais do grupo da caulinite, um dos principais componentes dos pigmentos à base de óxidos de ferro (vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na p. 578 do vol. 2).



**Fig. 6.85** – Cortes estratigráficos das amostras 11, da área de cor ocre, da pintura L-Mad/G.

### *Área de cor vermelha*

O manto vermelho do apóstolo São João é o local onde o vermelho foi aplicado de forma mais evidente, recolhendo-se duas amostras: 6 (luz intermédia) e 7 (sombra) (Vd. Fig. 6.86). Nas áreas de luz, foi aplicado um estrato de cor obtido pela mistura de vermelhão e branco de chumbo, com algumas partículas de óxidos de ferro (SEM-EDS – vd. pág. 575, do vol. 2)<sup>46</sup>. Nas áreas de sombra, sobre a cor intermédia foi aplicado um vermelho-escuro, trabalhando-se da luz para a sombra.

<sup>46</sup> A interpretação dos resultados de SEM-EDS é feita com base das deduções feitas anteriormente. Identificando-se alguns pigmentos mediante a deteção/ausência de alguns elementos químicos.



**Fig. 6.86** – Cortes estratigráficos das amostras 6 e 7, da área de cor vermelha, da pintura L-Mad/G.

### *Área de cor-de-rosa*

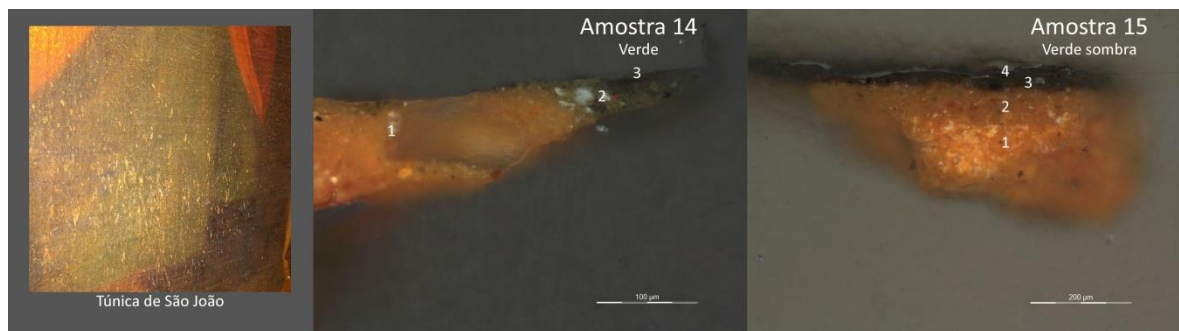
A amostra 17, seleccionada de uma zona de luz, apresenta duas camadas cromáticas (Vd. Fig. 6.87), trabalhando-se a luminosidade nesta cor do escuro para o claro. Os espectros de FTIR, que resultaram da análise isolada das duas camadas cromáticas desta amostra, apenas revelam a presença de carbonato de cálcio e branco de chumbo (vd. resultados de  $\mu$ -FTIR na p. 583 do vol. 2). Possivelmente, a cor rosa de ambas as camadas foi obtida pela utilização de um corante, utilizando-se o carbonato de cálcio como substrato, isto porque: não se detectou nos espectros de infravermelho quaisquer bandas referentes a pigmentos de cor vermelha; e a camada nº 4 tem um aspecto translúcido, semelhante àquele observado nas velaturas em que se emprega um corante diluído no aglutinante.



**Fig. 6.87** – Cortes estratigráficos, com luz reflectida e luz reflectida com filtro azul, da amostras 17 da área cor-de-rosa, da pintura L-Mad/G.

*Área de cor verde*

As duas amostras recolhidas da túnica verde do apóstolo São João – 14 (luminosidade intermédia) e 15 (sombra) – têm apenas um estrato de cor (Vd. Fig. 6.88). O verde intermédio foi obtido pela aplicação de uma camada que resultou da mistura de pigmentos terra, azul da Prússia, branco de chumbo e carbonato de cálcio com óleo ( $\mu$ -FTIR – Vd. pág. 579 do vol. 2). Apesar da amostra do verde sombra não ter sido submetida a análise por  $\mu$ -FTIR ou SEM-EDS, para a identificação dos materiais, através da observação do corte transversal ao microscópio óptico verifica-se que, como seria de esperar, a tinta é menos rica em pigmentos brancos o que torna a cor mais saturada e escura.



**Fig. 6.88** – Cortes estratigráficos das amostras 14 e 15, da área de cor verde, da pintura L-Mad/G.

## 6. 10 – *Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro*



**Fig. 6.89** – Fotografia com radiação visível da pintura *Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro*, da igreja da Confraria do Bom Jesus do Monte, em Braga. Actualmente na núcleo museológico “Casa das Estampas” do mesmo santuário.

A pintura *Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro* (Vd. Fig. 6.89) faz parte de um conjunto de oito pinturas atribuídas a Pedro Alexandrino de Carvalho e dispostas em diferentes locais da igreja do santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga (Vd. Tabela 1, do apêndice I, do volume 2).

Desta série de pinturas, há quatro pinturas que foram descoladas para o núcleo museológico do santuário, localizado num edifício anexo à igreja. Tratam-se das duas telas de altar dos braços do transepto, das quais uma é a obra em estudo, e dois quadros ovais. A data exacta da sua transferência para a actual dependência do santuário é incerta, mas

há duas cópias dos quadros ovais na capela-mor, assinados e datados por António Alves, em 1821 (Vd. Fig. 5. 5 na p. 195 do volume 2).

Segundo o levantamento documental feito por Maria Luísa Reis Lima, no arquivo da Confraria, há um registo de entrada das pinturas no santuário a 2 de Janeiro de 1809, que resultou de uma doação de Pedro José da Silva<sup>47</sup>. Apesar dos atrasos, relacionados com a conclusão dos altares<sup>48</sup>, que protelaram a aplicação das pinturas nos seus locais, provavelmente, em Setembro de 1809, as pinturas já estariam em exposição, pois os caixilhos dos dois quadros da capela-mor foram mandados dourar nessa data<sup>49</sup> ao pintor António José da Rocha<sup>50</sup>.

A série iconográfica do santuário do Bom Jesus do Monte não sendo das pinturas atribuídas ao artista mais referidas na bibliografia, não deixa de ser mencionada<sup>51</sup>. Para Anne-Louise Fonseca, apesar das pinturas se encontrarem assinadas (Vd. Fig. 6.90), estas resultam de trabalho do *atelier* do pintor, pois as figuras têm menor qualidade plástica face a outras obras de Pedro Alexandrino, do final do século XVIII<sup>52</sup>. A juntar a esta fundamentação, com base em critérios estilísticos, está a idade avançada que o pintor teria na época. Se as pinturas deram entrada no santuário em Janeiro de 1809, mesmo que tenham sido pintadas no decorrer do ano anterior, o pintor já teria 79 anos, sendo razoável que tenha delegado trabalho aos seus discípulos.

<sup>47</sup> *E mais a esta Meza se fizeram patentes os magníficos painéis para o altar do santuário do Bom Jesus, que tinha dado de esmola para o mesmo santuario Pedro Joze da Silva*. Vd. A.C.B.J.M., 3º Livro dos Termos do Acórdão, fl.182 - 183, publicado por LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis – *A renovação estética da igreja do Bom Jesus do Monte na época contemporânea*. Porto: [s.n.], 1996. Dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. 2, p. 151.

<sup>48</sup> LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis – *Ob. cit.*, vol. 1, pp. 246 - 248 .

<sup>49</sup> A.C.B.J.M., 3º Livro dos Termos do Acórdão (1786 – 1809), 2 de Setembro de 1809, fl. 188 v., publicado por LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis – *Ob. cit.*, vol. 2, p. 151.

<sup>50</sup> A.C.B.J.M., *Livro de Contas* (documento avulso), 18 de Outubro 1809, bilheta n. 875, publicado por LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis – *Ob. cit.*, p. 150.

<sup>51</sup> REIS-SANTOS – *Ob. cit.*, p. 63. A.C.B.J.M., p. 106. LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis – *Ob. cit.*, vol. 1, pp.258 – 264. FONSECA, Anne-Louise Gonçalves – *Ob. cit.*, vol. 1, pp. 128 - 130.

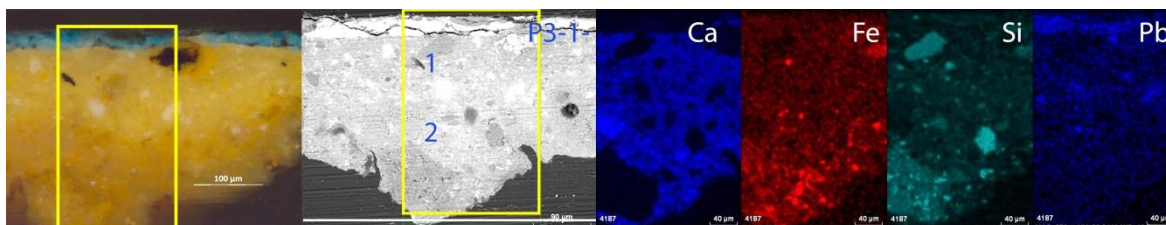
<sup>52</sup> FONSECA, Anne-Louise Gonçalves – *Ob. cit.*, vol. 1, p. 130.



**Fig. 6.90** – Pormenor da assinatura de Pedro Alexandrino de Carvalho na pintura *Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro*, localizada sobre a margem inferior direita (p.v.o.) na base de pedra.

### ***Camadas de preparação***

A preparação é composta por duas camadas de coloração amarela. Nos mapas de EDS das amostras 1, 4 e 5, verificou-se que as camadas são formadas principalmente por carbonato de cálcio e ocre amarelo (óxidos de ferro e argilas) (Vd. Fig. 6.91 e resultados de SEM-EDS das amostras 4 e 5 nas pp. 222 e 224 do vol. 2, respectivamente). Há ainda algumas partículas negras que foram identificadas como sendo de carvão vegetal, pois apresentam apenas carbono na sua estrutura. A diferença de coloração entre a camada inferior e superior, mais clara, reside na presença de branco de chumbo apenas na camada superior de preparação. O mapa de EDS do Fe revela uma maior distribuição na camada inferior, enquanto o mapa do Pb mostra que este elemento se encontra apenas na segunda camada de preparação, coincidindo com as partículas brancas, visíveis na microfotografia do corte estratigráfico, obtida por MO (Vd. Fig. 6.91).



**Fig. 6.91** – Microfotografia e micrografia electrónica e mapas de EDS elementares da amostra 1, azul, da pintura P3.

### ***Camadas cromáticas***

No momento em que se fez a observação *in situ* da obra, esta encontrava-se com a superfície pictórica bastante alterada pela sujidade, o que distorcia parcialmente a leitura das cores e das formas. No entanto, foi possível retirar algumas elações apesar do seu aspecto.

Do conjunto das doze pinturas estudadas neste capítulo, esta é a única em que a cor da preparação não é utilizada para quebrar e contrastar com o azul do céu. Cerca de um terço da pintura tem como fundo o azul do céu, que não é preenchido pela profusão de figuras, de vegetação ou pela abertura de um clarão amarelado, como se verifica nas restantes obras do conjunto. Na pintura *Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro* predomina, assim, a luminosidade, a simplicidade e algum espaço vazio.

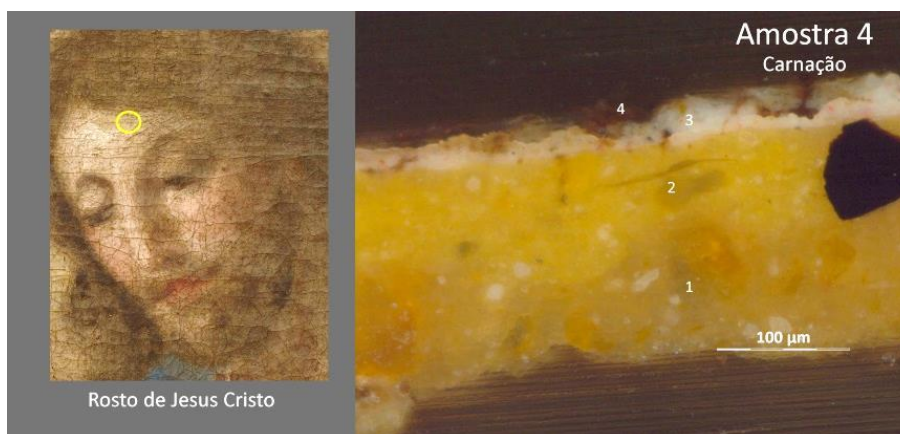
Na pintura, trabalhou-se a mancha de cor dentro da sua gradação, sem a interferência de outras cores, sendo estas suaves. A modelação das formas é das mais planas, com os locais de quebras do panejamento marcadas por linhas (Vd. Fig. 6.92). A composição é assim mais rígida e as cores menos apelativas, em relação a outras pinturas de Pedro Alexandrino.



**Fig.6.92** – Pormenor do modelado da cor em diferentes peças de vestuário das personagens da pintura P3.

### *Área de cor da carnação*

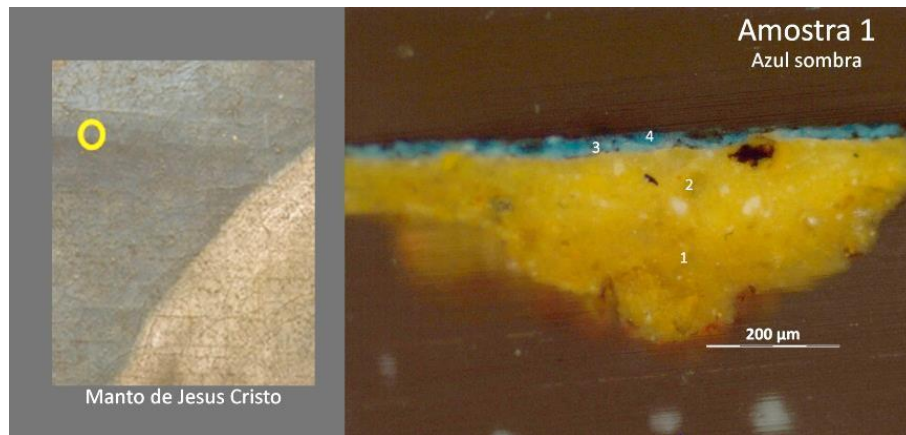
A amostra 4, recolhida do rosto de Jesus Cristo (Vd. Fig. 6.93), é constituída por branco de chumbo, ocres e carvão vegetal. Resultado obtido através da confrontação dos mapas de EDS com o espectro de  $\mu$ -FTIR (Vd. da pp. 221 e 222, no volume 2).



**Fig. 6.93** – Corte estratigráfico da amostra 4, da área de cor da carnação, da pintura P3.

### *Área de cor azul*

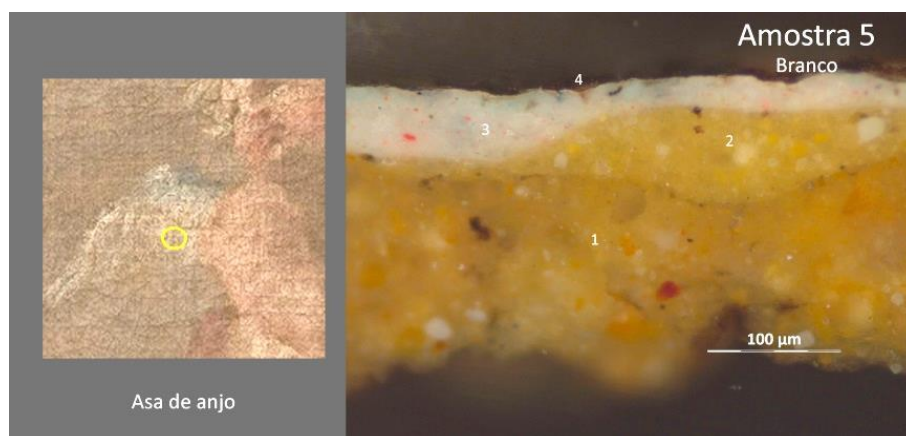
A cor azul, aplicada no manto de Cristo, foi alcançada pela mistura de azul da Prússia com branco de chumbo (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR e SEM-EDS nas pp. 217 e 218, do volume 2). O corte transversal da amostra 1 (Vd. Fig. 6.94), recolhida de uma zona de sombra, exhibe dois estratos de cor e, em ambos, verifica-se a utilização de pigmento branco, embora em menor quantidade na camada superior, correspondente a uma tonalidade azul mais escura.



**Fig. 6.94** – Corte estratigráfico da amostra 1, da área de cor azul, da pintura P3.

#### *Área de cor branca*

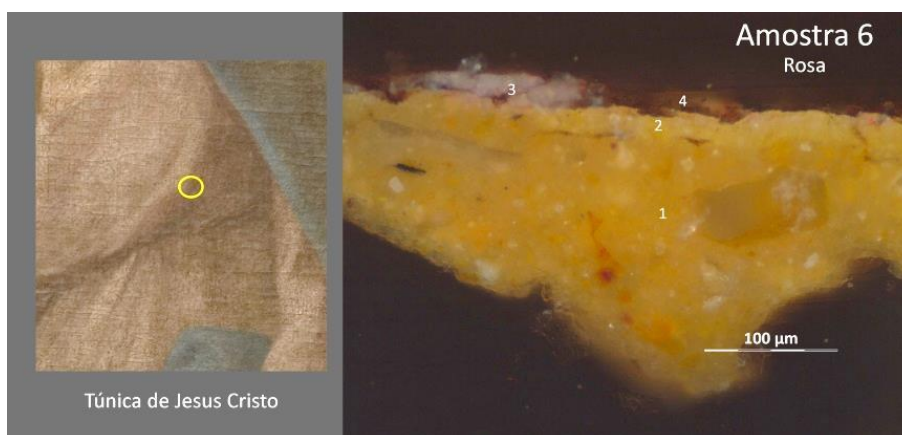
As asas brancas dos anjos (Vd. Mapeamento de amostras na p. 215 do vol. 2) foram pintadas, essencialmente, com uma mistura de branco de chumbo e vermelhão (Vd. resultados de SEM-EDS nas pp. 224 e 225 do volume 2), sendo a quantidade deste pigmento relativamente reduzida, como se pode constatar no respectivo corte, na figura 6.95, onde se identifica apenas um estrato de cor na amostra 5. É interessante notar, ainda, neste corte que as camadas de preparação apresentam uma espessura irregular, nomeadamente a última destas, que parece ser quase inexistente em parte da amostra.



**Fig. 6.95** – Corte estratigráfico da amostra 5, da área de cor branca, da pintura P3.

### Área cor-de-rosa

A área cor-de-rosa dominante na composição corresponde à da túnica de Jesus Cristo. A amostra 6 foi recolhida de um zona de sombra (Vd. Fig. 6.96), sendo composta por um primeiro estrato cromático, constituído por uma mistura de um corante rosa, carbonato de cálcio e branco de chumbo, e por uma segunda camada cromática, correspondente ao efeito de sombra, constituída apenas por corante, identificável quer pela presença de algumas bandas que podem indicar a presença deste material, como pelo aspecto translúcido que possui (Vd. resultados de  $\mu$ -FTIR – p. 227 do vol. 2).



**Fig. 6.96** – Corte estratigráfico da amostra 6, da área cor-de-rosa, da pintura P3.

## 6. 11 – *Última Ceia*



**Fig. 6.97** - Fotografia com radiação visível da pintura *Última Ceia* para o altar principal de São Faustino, em Peso da Régua, Vila Real.

A pintura *Última Ceia* (Vd. Fig. 6.97) foi executada para o altar-mor da igreja de São Faustino. Esta tela encontra-se assinada, podendo observar-se no canto inferior esquerdo, segundo o ponto de vista do observador, a inscrição “P. Alexandrino fect.” (Vd. Fig. 6.98).



Fig. 6.98 – Assinatura de Pedro Alexandrino de Carvalho na pintura *Última Ceia*.

É incerta a data da pintura do altar-mor da igreja de São Faustino. Porém, segundo Armando Palavra, que fez o levantamento documental da igreja, nos livros de notas do Arquivo Distrital de Vila Real, a escritura das obras de “intalha” 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 foram 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<sup>53</sup>. A data de término do altar baliza a da pintura, que se aponta que seja posterior a 1786.

A pintura *Última Ceia*, apesar de não fazer parte da lista de obras atribuídas a Pedro Alexandrino, presentes em enciclopédias de História da Arte Portuguesa e na tese de doutoramento de Anne-Louise Fonseca<sup>54</sup>, é referida em algumas publicações de âmbito regional<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> PALAVRAS, Armando – Peso da Régua....no Coração do Douro!. *Terra quente: periódico de informação regional*. Mirandela: RTQ. nº 270 (ano XII) (15 de Novembro de 2002), p. 9

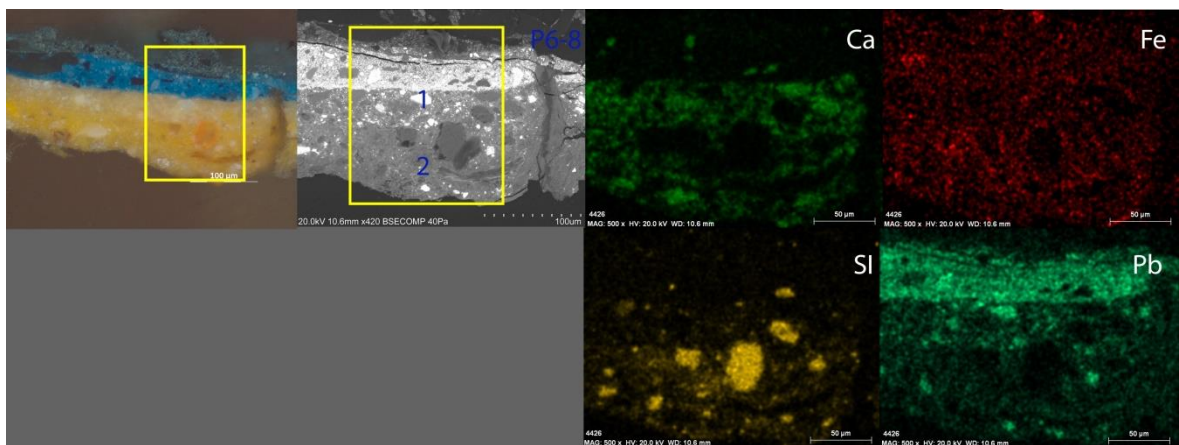
<sup>54</sup> FONSECA, Anne-Louise Gonçalves – *Ob. cit.*

<sup>55</sup> 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. In *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. BRAGANÇA, Alfredo – A Régua possui um painel do século XVII. Que Pedro Alexandrino fez e que merece ser restaurado. *Jornal da Régua*. Régua: s.n.]. 270 (Ano VI) (27 Set. 1936), pp. 1, 2.

### ***Camadas de preparação***

A observação ao microscópio óptico dos cortes transversais permitiu distinguir uma preparação de coloração amarela aplicada em duas demãos. A primeira camada, em contacto com a tela, é mais escura do que a segunda e, de uma forma geral, mais espessa.

Os mapas de EDS correspondentes às duas camadas de preparação, exibidas pela amostra 8 (Vd. Fig. 6.99), revelam a presença de cálcio (Ca), ferro (Fe), silício (Si) e chumbo (Pb), indicando respectivamente a presença de carbonato de cálcio, branco de chumbo e ocre amarelo. A identificação destes materiais foi confirmada por  $\mu$ -FTIR (vd. resultados na p. 143 no vol. 2), tendo-se ainda verificado que o aglutinante da preparação tem natureza oleosa. A principal diferença entre as duas camadas de preparação está na maior quantidade de pigmento branco na segunda destas camadas, o que faz com que o haja uma diferença de coloração entre ambas.



**Fig. 6.99** – Microfotografia, micrografia electrónica e mapas de EDS elementares correspondentes ao corte estratigráfico da amostra P6-8, azul.

## **Desenho**

O esboço em papel da *Última Ceia* (inv. nº 21 DES), existente no MNAA, permite perceber melhor as etapas de conceptualização e execução da tela de altar. Comparando esse estudo com a obra final, é evidente que a qualidade plástica do primeiro é superior. Na obra final, a indumentária não cai de forma tão natural sobre o corpo dos personagens, as pregas dos tecidos foram simplificadas, o desenho das figuras não é tão delicado e não há tanto pormenor nos elementos da composição.

Outra das conclusões que se pode tirar é que o artista, ao realizar o estudo prévio da *Última Ceia*, já tinha em conta o formato final que esta iria ter enquanto tela de altar. O artista desenvolveu a composição na vertical, com a terminação superior num arco de volta perfeita. No entanto, teve que haver um reajuste da composição, quando esta foi passada para a tela, que apresenta uma relação de proporcionalidade entre a largura e altura diferente daquela apresentada pelo desenho. Assim, na tela o pintor terá tido menos espaço para representar as figuras constantes no desenho, tendo que comprimir toda a composição para conseguir representá-las todas, imprimindo menor dinâmica e movimento à representação. Essa falta de espaço é visível, igualmente, ao nível da arquitectura, principalmente no que diz respeito à cúpula desenhada na parte superior direita do esboço. Por outro lado, preencheu algumas áreas que se encontravam mais vazias no desenho. Por exemplo, sobre a mesa, o artista pintou dois pratos e ainda acrescentou um pano. Com este mesmo propósito, representou deitada a jarra do lava-pés, existente em primeiro plano, enquanto no desenho esta se encontra posicionada na vertical.

### ***Camadas cromáticas***

A superfície pictórica da *Última Ceia* encontra-se alterada por diversos factores, como o envelhecimento do verniz, introdução de novos materiais em intervenções de conservação e restauro e o depósito de sujidade. Pode, no entanto, perceber-se que predominam os tons terra do fundo, selecção feita por a cena se representar dentro de um espaço fechado, em que é dominante a presença das paredes, normalmente pintadas com tonalidades cinza ou castanhas (Vd. Fig. 6.100).



Fig. 6. 100 – Quadrante superior da pintura *Última Ceia*.

A escolha das cores da indumentária dos apóstolos, que se encontram no plano intermédio e mesmo a da túnica de São Pedro, é dentro de uma paleta de tons neutros (castanhos, cinzentos e beges) o que, juntamente com o enquadramento mais escuro do fundo dá uma ambiência soturna à pintura (Vd. Fig. 6.101), embora este seja acentuado pelo escurecimento produzido pelo envelhecimento do verniz e deposição de poeiras.



**Fig. 6.101** – Pormenores das vestes dos apóstolos da pintura *Última Ceia*.

Das seis amostras, recolhidas da pintura *Última Ceia*, em quatro foi possível verificar que existem camadas que correspondem a re integrações cromáticas<sup>56</sup>, realizadas numa intervenção posterior á execução original da pintura. Excluindo os estratos que correspondem a essas re integrações, o estrato pictórico apresenta-se constituído por uma ou duas camadas cromáticas, para além daquelas referentes à preparação.

#### *Área de cor da carnação*

A amostra 5 foi recolhida de um ponto de sombra do pé de Jesus Cristo (Vd. Fig. 6.102). O estrato de cor tem uma coloração acastanhada, obtida pela utilização de branco de chumbo com ocres e carvão vegetal (Vd. resultados de SEM-EDS – p. 141 do vol. 2).



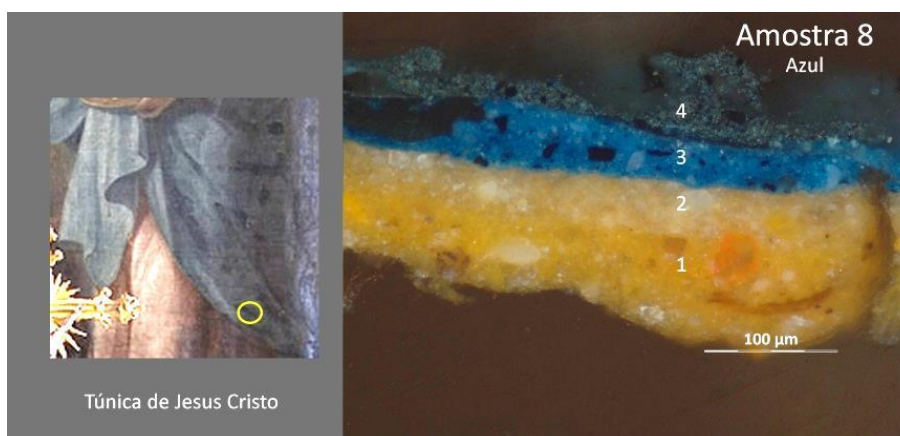
**Fig. 6.102** – Corte estratigráfico da amostra 5, da área de cor da carnação, da pintura P6.

<sup>56</sup> Reintegração pictórica é a acção de conservação e restauro baseada na reconstituição da cor em falta. Vd. BAILÃO, Ana – Terminologia associada à conservação e restauro de pintura. *Conservar Património*. [Lisboa]:ARP - Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. 18 (2013), pp. 55-62.

*Área de cor azul*

A cor azul foi aplicada de forma mais notória no manto de Jesus Cristo (Vd. Fig. 6.103). Na cor azul de luminosidade intermédia (representada pela amostra 8) foi identificado branco de chumbo e azul da Prússia, aglutinados em óleo (SEM-EDS e  $\mu$ -FTIR – pp. 143 e 144 do volume 2).

Na observação do corte da amostra 8 (Vd. Fig. 6.103), verifica-se que os grãos de pigmento na camada 4 são mais regulares, levantando a suspeita que nesta camada se teriam utilizado pigmentos de origem sintética, produzidos mais recentemente. De facto, os mapas de EDS obtidos vieram a revelar a existência de partículas de titânio (Ti) na segunda camada cromática. O titânio está relacionado com a aplicação do pigmento branco de titânio, nesta camada, sendo este um pigmento cuja utilização se iniciou apenas por volta do ano de 1918<sup>57</sup>, uma data bastante posterior à da execução da pintura.



**Fig. 6.103** – Corte estratigráfico da amostra 8, da área de cor azul, da pintura P6.

<sup>57</sup> CABRAL, João M. Peixoto – Exame científico da pintura de cavalete. *Revista de Cultura Científica*. Lisboa: [s.n.]. 16 (1995), p. 66.

### *Área de cor branca*

Na observação do corte transversal da amostra 4 <sup>58</sup>, recolhida do pano sobre a jarra (Vd. Mapa de amostragem na p. 130 do volume 2), verifica-se que há dois estratos de cor sobre a preparação (Vd. Fig. 6.104).

À semelhança da amostra azul, os pigmentos do estrato superior (camada 4) têm um tamanho regular, estão distribuídos de forma homogênea e têm uma aparência pulverulenta. Por sua vez, a camada inferior (camada 3) é mais heterogênea na distribuição dos pigmentos, que possuem diferentes granulometrias, como se verifica nos pigmentos negros.

Por SEM-EDS, determinou-se que a camada 4 é formada, essencialmente, por silicatos, carbono e oxigênio. Estes dois últimos elementos químicos podem ser o resultado da resina alquídica, identificada no espectro de  $\mu$ -FTIR desta camada (Vd. pp. 139 e 140 do volume 2). A resina alquídica é um polímero que surgiu em 1923 <sup>59</sup>, datação que auxiliada pela morfologia e distribuição dos pigmentos deste estrato confirma que resulta de uma reintegração cromática.

O estrato de cor inferior coaduna-se mais com a paleta de Pedro Alexandrino de Carvalho, sendo formado principalmente por branco de chumbo, ao qual se incorporou algum carvão vegetal e silicatos (possivelmente devido à presença de algumas partículas de um pigmento terra), aglutinados em óleo (ver os resultados de SEM-EDS e  $\mu$ -FTIR nas pp. 139 e 140 do volume 2).

---

<sup>58</sup> A toalha, sobre a mesa, é a área de cor branca que mais se evidencia na composição. Porém devido ao grande formato da pintura e à altura em que ela se encontra exposta, a análise da cor recaiu sobre o pano branco que se encontra sobre a jarra, no primeiro plano.

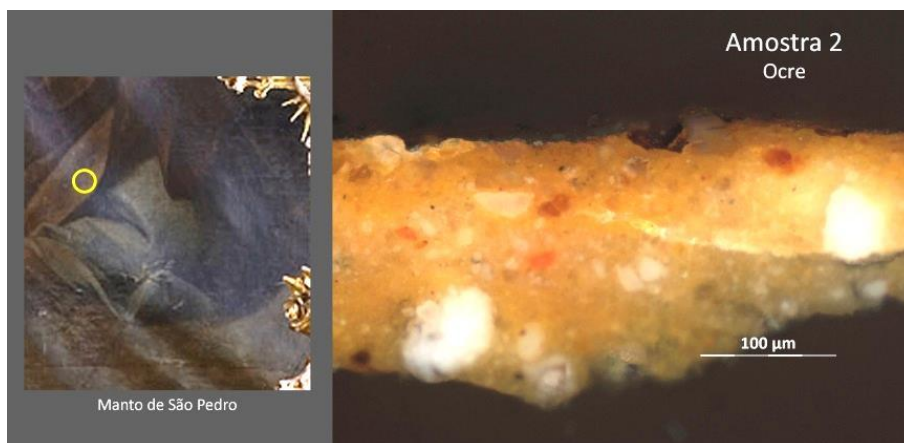
<sup>59</sup> MARTINHO, Luiz António Pereira – Polímeros na formação de tintas. PowerPoint apresentado na cadeira do *MINICURSO CRQ-IV – 2010: Polímeros na formação de tintas*. São Paulo: Conselho Regional de Química IV Região, 2010, p. 69.



**Fig. 6.104** – Corte estratigráfico da amostra 4, da área de cor branca, da pintura P6.

#### *Área de cor ocre*

A cor ocre foi aplicada ao manto de São Pedro, representada pela amostra 2 (Vd. Fig. 6.105). O estrato de cor ocre é formado por ocre amarelo (detectou-se silício e óxidos de ferro) e por algumas partículas de carbonato de cálcio, que poderão ser impurezas associadas ao ocre amarelo, que é essencialmente uma terra (ver resultados de SEM-EDS e  $\mu$ -FTIR apresentados nas pp. 136 e 137 do volume 2).



**Fig. 6. 105** – Corte estratigráfico da amostra 2, da área de cor ocre, da pintura P6.

### Área cor-de-rosa

A amostra 7 foi recolhida de uma zona de sombra da túnica cor-de-rosa de Cristo (Vd. Fig. 6.106). Na observação do corte transversal, verifica-se que há três camadas sobre a preparação. A primeira camada (nº 2) tem uma coloração avermelhada, a seguinte (nº3) tem um aspecto mais translúcido, sem pigmentos, com uma coloração acastanhada, e na camada superficial (nº 4) constata-se a utilização de pigmentos de fina moagem, com um aspecto semelhante ao das camadas superiores das amostras 4 e 8, que correspondem a reintegrações.

Não foi possível fazer a análise desta amostra por SEM-EDS, nem analisar separadamente cada camada por  $\mu$ -FTIR. Porém, o espectro de IV que resultou da análise das três camadas, aplicadas sobre a preparação, indicou a presença de minerais do grupo da caulinite, óleo e proteína. A presença de um material proteico poderá estar relacionada com a composição da camada intermédia de coloração castanha e de aspecto translúcido, pois é possível distinguir na superfície da própria pintura que foram feitas fixações pontuais, que deixaram auréolas com os vestígios de um adesivo, que pode ser a proteína identificada na amostra.



Fig. 6. 106 – Corte estratigráfico da amostra 7, da área cor-de-rosa, da pintura P6.

## 6. 12 – *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade*



**Fig. 6.107** – Fotografia com radiação visível da pintura *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade*, do altar-mor do extinto convento das Trinas de Mocambo. Actualmente no Convento de Cristo, em Tomar.

A pintura *Coroação da Virgem* (Vd. Fig. 6.107) fazia parte do programa decorativo do convento das Trinas de Mocambo, em Lisboa, que é actualmente o Instituto Hidrográfico. Com a extinção das Ordens Religiosas, em 1834, parte substancial do acervo de arte sacra do edifício foi desmantelado. A pintura em questão foi transferida para o Convento de Cristo, em Tomar, pela União dos Amigos dos Monumentos da Ordem de Cristo (UAMOC)<sup>60</sup>, onde se manteve em exposição, até 2001, na sala do refeitório (Vd. Fig. 19.1, p. 317 do volume 2).

<sup>60</sup> Organização fundada em 1918 em Tomar. Vd. BARBOSA, Álvaro José – Habitar o Património: O Caso do Convento de Cristo. *In Máthesis*. Viseu: C.R.V.U.C.P. 18 (2009), pp. 177-193.

Esta tela de altar é, tradicionalmente, atribuída a André Gonçalves, que recebeu uma importante encomenda para a realização de várias pinturas para o convento <sup>61</sup>. Porém, há um desenho da mão de Alexandrino, existente no MNAA com o número de inventário 11 D, que revela que o estudo desta composição foi feito por Alexandrino, assim como o desenho que a pintura apresenta segue as linhas deste esboço e as características formais das figuras seguem os traços apresentados em outras pinturas da sua autoria.

A pintura estaria integrada no altar-mor do convento, que se encontra actualmente, fragmentado e repintado, no convento de São Francisco em Tomar e, segundo João Miguel Simões, seria móvel “para se poder ver o trono em talha dourada quando se expunha o Santíssimo” <sup>62</sup>. Para complementar a invocação do altar e da pintura, havia uma escultura de vulto redondo da Virgem, que se encontra em paradeiro incerto.

### ***Camadas de preparação***

Em 2001, a pintura sofreu uma intervenção de conservação e restauro, adjudicando-se o seu estudo material ao laboratório espanhol *Arte-Lab* <sup>63</sup>. No estudo realizado, foram analisadas sete amostras, recolhidas das cores branca, negra, vermelha, amarela, azul, verde e da carnação (Vd. Fig. 6.108). Apesar de se distinguirem nas microfotografias dos cortes transversais duas camadas de preparação, sendo a inferior mais escura, no relatório elaborado pela *Arte-lab* apenas foi considerada a existência de uma, concluindo-se que esta é composta por ocre, carbonato de cálcio e branco de chumbo.

---

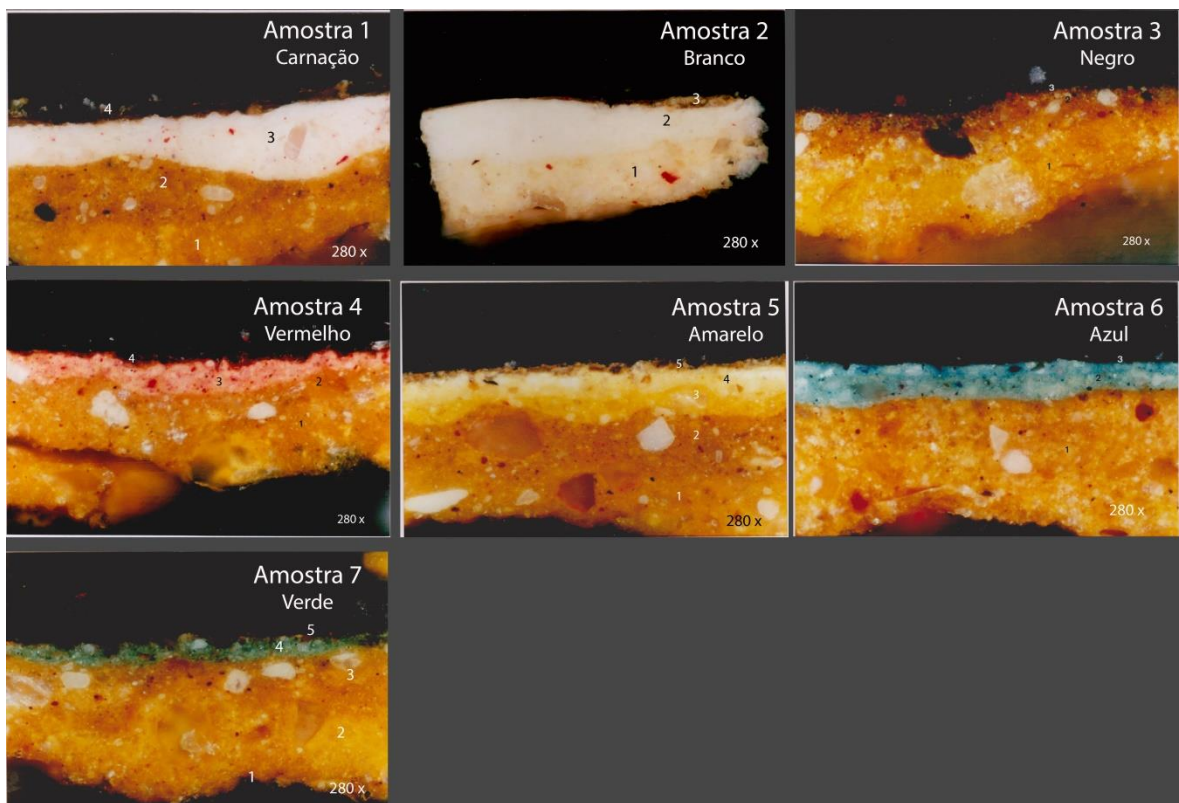
<sup>61</sup> GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre – *Ob. cit.*, pp. 21-29.

<sup>62</sup> SIMÕES, João Miguel – *O Convento das Trinas de Mocambo: estudo histórico-artístico*. Lisboa: Instituto Hidrográfico, Lisboa, pp. 21-29.

<sup>63</sup> *Arte-Lab*: Laboratório de Análise e Documentação sediado em Madrid (Espanha). Técnicos responsáveis: Andrés Sánchez Ledesma e Maria Jesús Gómez García. O relatório encontra-se em anexo no volume 2.

### ***Camadas cromáticas***

Pelo facto de não se ter informação detalhada sobre os locais de onde foram retiradas as amostras, não é possível compreender, pela análise das estratigrafias apresentadas na figura 6.108, como foi modelada a luz, na execução desta obra. Não obstante, os cortes estratigráficos, à semelhança do que sucede nas restantes pinturas analisadas neste capítulo, revelam que foram aplicados entre um a dois estratos de cor, nas várias cores estudadas.



**Fig. 6.108** – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras 1 à 7 da pintura L-Trin Moc.

Na preparação das tintas aplicadas nesta obra, utilizaram-se as seguintes misturas de pigmentos:

- Branco de chumbo, vermelhão e carbonato de cálcio (em baixas proporções), na carnação e na cor branca (na primeira camada cromática);

- Branco de chumbo, na cor branca (na segunda camada cromática);
- Ocre, carvão vegetal e branco de chumbo, na cor negra;
- Branco de chumbo e vermelhão, na cor vermelha;
- Azul da Prússia e branco de chumbo, no azul;
- Branco de chumbo, carbonato de cálcio, azul da Prússia e ocre, na cor verde.

## Considerações finais do capítulo

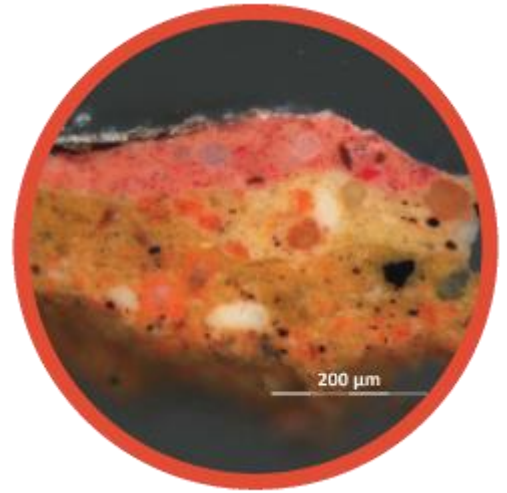
Através do estudo destas doze pinturas identificou-se a paleta de pigmentos e os aglutinantes utilizados por Pedro Alexandrino de Carvalho. O artista fez uso do azul da Prússia, carvão vegetal, carvão animal, branco de chumbo, vermelhão, ocres (vermelho, amarelo e castanho), o mínio (utilizado apenas nas preparações), um corante vermelho e excepcionalmente, o amarelo de Nápoles e o massicote.

No que diz respeito ao corante, não foi possível a sua identificação, uma vez que as técnicas analíticas a que se teve acesso não permitem a identificação desta classe de materiais. Ter-se-ia recorrer à cromatografia líquida de alta eficiência (HPLC) para averiguar a identidade dos corantes empregues por Pedro Alexandrino. Não obstante, verificou-se ainda que todas as pinturas são pintadas a óleo, o aglutinante utilizado tanto nas preparações como nas camadas cromáticas.

As preparações têm duas a três camadas e são amarelas, sendo o principal pigmento o ocre amarelo, frequentemente misturado com branco de chumbo e ocasionalmente pigmentos negros de carvão vegetal ou animal. Em algumas camadas detectou-se carbonato de cálcio que, poderá resultar de uma adição voluntária à mistura, em alguns casos, ou encontrar-se, como impureza, associado ao pigmento ocre. É de notar que, em algumas pinturas, se detectou a presença de dolomite nas camadas que contêm carbonato de cálcio, o que é um factor de diferenciação entre as pinturas de Pedro Alexandrino de Carvalho e pode estar relacionado com a procedência da matéria-prima.

O estudo permitiu ainda compreender como foram executadas as pinturas do ponto de vista da execução das cores e da modelação luz/sombra, tendo-se verificado alguma repetição nos procedimentos, aspectos que serão abordados em maior pormenor no capítulo 7.

# Capítulo 7





---

## CAPÍTULO 7 – O PROCESSO PICTÓRICO DE PEDRO ALEXANDRINO DE CARVALHO

### Introdução

Neste capítulo, é feita a avaliação global dos dados materiais e técnicos apresentados anteriormente, no capítulo 6, referentes ao núcleo principal de doze pinturas (grupo C), extrapolando-se a caracterização técnica para as 70 pinturas (grupo A), das quais 63 são telas de altar. Por fim, abordam-se algumas questões de relevo relacionadas com os problemas de conservação, específicos das telas de altar, através de uma breve reflexão, baseada nos dados recolhidos ao longo desta investigação.

O estudo das 70 pinturas permitiu determinar o método de trabalho de Pedro Alexandrino de Carvalho, no que diz respeito ao acabamento que dava às preparações (texturadas ou polidas), ao aspecto da superfície pictórica (empastamentos, tintas fluídas e transparentes, tintas opacas, marcas dos instrumentos de trabalho), à existência de possíveis arrependimentos, à modelação das carnações e dos panejamentos, à expressividade da pincelada, entre outros aspectos. Para além de se aprofundar o conhecimento de um artista português, que deixou tanto trabalho feito entre a segunda metade do século XVIII e a primeira década do século XIX, este estudo permitiu também assinalar algumas obras, que integram os casos de estudo, como atribuições pouco verosímeis.

Através da recolha de micro-amostras a 36 pinturas do grupo A (constituindo estas o designado grupo B) foi possível conhecer a sequência estratigráfica das pinturas, ou seja, a complexidade técnica, a frequência do número de camadas cromáticas, a sequência de trabalho, como é feita a passagem do claro para o escuro e se o artista aplicou ou recorreu a velaturas. Entre as 36 pinturas encontram-se as 12 telas do núcleo principal, às

quais foi feita a identificação dos materiais, através de uma selecção de amostras que foram submetidas a  $\mu$ -FTIR e SEM-EDS.

Com a interpretação dos relatórios analíticos identificou-se a paleta de pigmentos do artista, os aglutinantes usados e determinou-se os principais pigmentos usados nas misturas das preparações e das áreas de cor, nomeadamente, carnações, brancos, azuis, vermelhos, cor-de-rosa, ocres e verdes. Foi deste modo que se pôde determinar que a paleta de pigmentos é reduzida, identificando-se com os meios analíticos disponíveis, os seguintes:

- Brancos: branco de chumbo e carbonato de cálcio
- Vermelhos: vermelhão, vermelho ocre, corante (?)
- Laranja: mínio (utilizado apenas nas preparações)
- Amarelos: ocre amarelo, e excepcionalmente, amarelo de Nápoles e massicote.
- Castanho: ocre castanho
- Azul: azul da Prússia
- Roxos: excepcionalmente, corante (?)
- Negros: carvão animal e carvão vegetal.

Nas preparações, de acordo com a cor, o número de camadas, a espessura e composição foram identificadas algumas tendências materiais em determinados momentos da sua carreira, conseguindo-se, assim, uma aproximação aos particularismos técnicos e materiais que ajudam a distinguir o trabalho de Pedro Alexandrino de Carvalho, algo que só ficará mais claro no capítulo seguinte, que se debruça sobre as características formais da sua pintura. Não obstante, neste sétimo capítulo, foi traçada a evolução ou continuidade do método de trabalho aplicado na sua obra.

## 7.1 – Preparações

A observação da superfície pictórica e a organização dos cortes transversais (sequência e cor) das 36 pinturas, que compõem o grupo de estudo B, e a identificação dos materiais constituintes de 12 pinturas, que constituem o grupo C, permitiu caracterizar a preparação aplicada sobre os suportes das obras de Pedro Alexandrino (Vd. Tabelas 33 e 34, no apêndice 1 do volume 2).

Em catorze pinturas foi observada, sobre o suporte têxtil, uma camada de *encolagem* com um aspecto translúcido acastanhado (Cf. Fichas 4, 17, 19, 37, 56, 57, 59, 63-70, no apêndice 2, do volume 2). O facto de não se ter identificado a *encolagem* em todas as pinturas amostradas pode estar relacionado com a representatividade das amostras ou o grau de impregnação desta camada no suporte, ou seja, provavelmente esta camada até existe mas não foi possível fazer a sua recolha. A *encolagem*, normalmente à base de uma cola animal, apresenta-se normalmente fortemente aderida à superfície do suporte, sendo efectivamente difícil removê-la no processo de recolha das amostras. Por sua vez, a preparação como apresenta menor coesão tende a separar-se da *encolagem*, mais facilmente do que a *encolagem* em relação ao suporte.

A preparação em si é composta por duas a três camadas, que têm, entre si, ligeiras diferenças na cor e na composição, principalmente ao nível das proporções relativas dos pigmentos usados.

De forma geral, a cor das preparações varia entre diferentes gamas de amarelo (usado de forma mais constante), de cor-de-laranja e de castanho-claro, havendo uma tendência para a camada superior ser a mais clara (Vd. Tabelas 34, no apêndice 1 do volume 2). Preparações completamente brancas só se identificaram nos dois quadros de parede, cujo suporte é também sobre tela, representativos da fase final da carreira de Pedro Alexandrino. O uso das preparações brancas pode estar relacionado com a propensão de se voltarem a usar preparações brancas no século XIX.

As preparações coloridas, aplicadas em mais de uma demão, é o que se coaduna com a forma de preparar os suportes na época de Pedro Alexandrino de Carvalho. O emprego de duas demãos na preparação de suportes têxteis já era recomendada por Filipe Nunes <sup>1</sup>, em 1615, mas só se tornou mais comum no século XVIII <sup>2</sup>. Já a utilização das preparações coloridas é usual na Europa a partir do século XVI até ao século XVIII. No contexto português, outros artistas empregaram a mesma técnica de sobreposição de estratos de preparação de tonalidades semelhantes, como acontece com Bento Coelho da Silveira <sup>3</sup> ou André Gonçalves. No caso de André Gonçalves, de quem Pedro Alexandrino era muito próximo <sup>4</sup>, as preparações apresentam uma coloração amarelada e os estratos superiores são, também, com frequência, mais claros <sup>5</sup>.

Nas pinturas de Pedro Alexandrino de Carvalho com três camadas de preparação, há amostras, com a estratigrafia completa, em que se visualizam apenas duas das camadas, como são exemplo as amostras L-Sta Is/A-7 e L-Sto A S/A-12 (Vd. Ficha 25 e 42, no apêndice 2 do volume 2). Este facto pode estar relacionado com o polimento destas camadas para se obter uma superfície lisa para pintar, com a forma manual como foi aparelhado o têxtil, o que possibilita haver falhas na aplicação do preparo em alguns locais da superfície da pintura, o que se verifica na amostra P3-5 (Vd. p. 223 do vol. 2) ou com limitações analíticas, uma vez que, não foi possível estudar todos os cortes estratigráficos por

<sup>1</sup> NUNES, Filipe (1615) – *A Arte de Pintar. Symetria e Prespectiva*. Porto: Editorial Paisagem, 1982, p. 102.

<sup>2</sup> VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana – *La pintura sobre tela I: historiografía, técnicas y materiales*. Coruña: Edicions do Castro, 1999, p. 34.

<sup>3</sup> CRUZ, António João – *Da sombra para a luz: materiais e técnicas da pintura de Bento Coelho da Silveira*. Lisboa: IPPAR, 1999, pp. 34-37.

<sup>4</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar – *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portugueses, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Coimbra: Imp. da Universidade, 1922, p. 72.

<sup>5</sup> MELO, Helena Pinheiro de – Conservação e Restauro do trono e oito retábulos com suas pinturas – A pintura. In *Reabilitação Urbana Urbana. Intervenção de Conservação e restauro do património artístico integrado – A Igreja do Menino Deus*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 1 (2005), pp. 52 -75. MELO, Helena Pinheiro de – Conservação e Restauro de seis pinturas do ciclo eucarístico da capela-mor. In *Reabilitação Urbana Urbana. Intervenção de Conservação e restauro do património artístico integrado – A Igreja dos Paulistas ou de Santa Catarina*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 2. (2005), pp. 52 – 75. SALGADO, António [et al] – Relatório final do tratamento de conservação e restauro da pintura Calvário. In *ARTE e devoção: formas e olhares: desvelar o património... velar pelo património : exposição*. Vila Franca de Xira: C.M., 2009, p. 62-75.

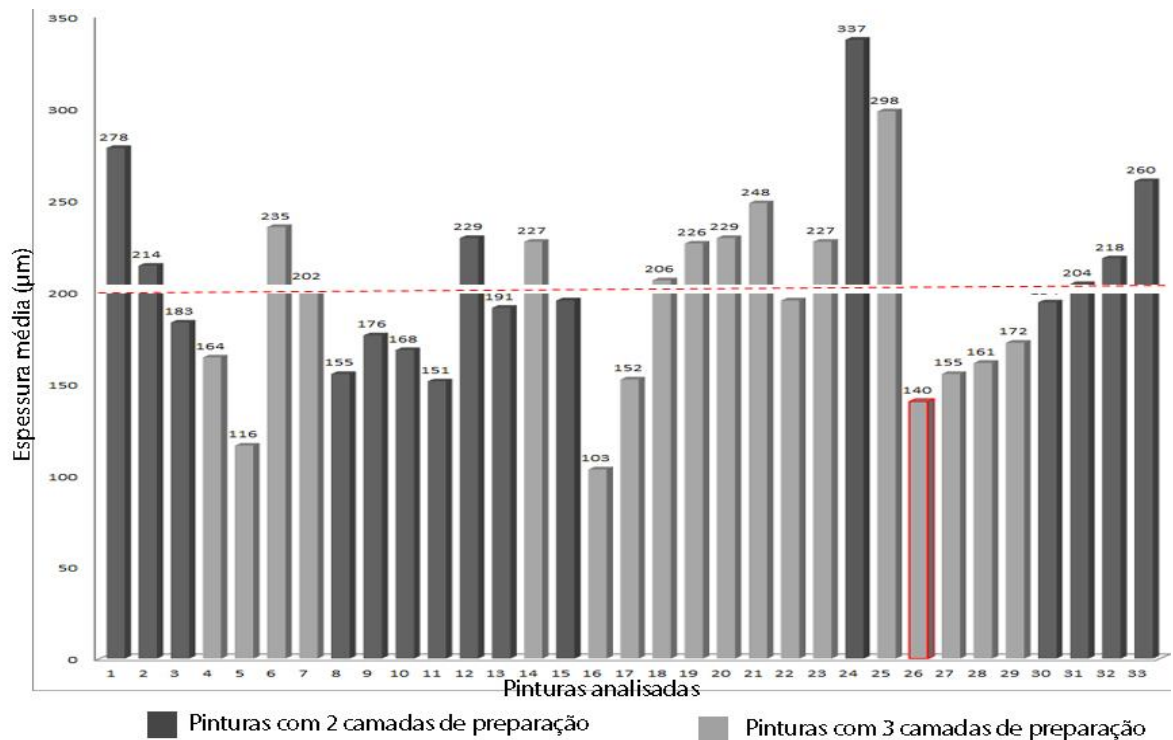
SEM-EDS, que é uma técnica através da qual é possível obter imagens com maior detalhe do que aquelas obtidas com o microscópio óptico. De qualquer modo, nota-se a necessidade de aplicar várias camadas de preparação, possivelmente para evitar fissuras da massa, uma vez, que as preparações são de média ou elevada espessura (Vd. Fig. 7.1).

Com base nos dados observados no gráfico da figura 7.1, considerou-se preparação de espessura elevada as que se situam acima dos 200  $\mu\text{m}$  e atingem os 336  $\mu\text{m}$ . Por norma a primeira camada de preparação, que se encontra aplicada directamente sobre o suporte, é a que possui a espessura mais irregular e elevada, o que seria de esperar tendo em conta a irregularidade do próprio suporte, e a superior é a mais fina.

Comparando os dados das espessuras em função do tipo de tensionamento a que as pinturas estão sujeitas – telas suspensas e as telas engradadas – e apesar de só ter sido possível recolher amostras de uma tela de enrolar, nomeadamente, a *Última Ceia* da igreja de São Faustino (P6 – Vd. Ficha 1, no apêndice 2 do volume 2), parece ter havido alguma preocupação de se aplicar uma preparação mais fina na tela de enrolar, que fica sujeita a uma maior tensão quando é dobrada. Esta ilação foi tirada com base no intervalo das espessuras médias das preparações por pintura, que varia entre os 103  $\mu\text{m}$  e os 337  $\mu\text{m}$ , situando-se a *Última Ceia* (P6) nos 145  $\mu\text{m}$  (Vd. Fig. 7.1). Noutras pinturas sujeitas a igual tensionamento desigual (que não estão engradadas mas suspensas dum rolo), como são as sargas para os Telões Quaresmais, o cuidado com a aplicação de estratos mais finos (inexistentes em alguns casos) é identificável e é um dos cuidados apontados nas *Ordenanzas*<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> As sargas são telas pintadas maioritariamente a têmpera – técnica magra – que podiam ser enroladas e dobradas, havendo a recomendação da aplicação de plastificantes, como o mel, às cores e a proibição de se preparar os suportes com cargas ou no caso da sua utilização, as preparações deviam ser finas e restringidas às áreas de carnações e vestes. Vd. SANTOS GOMÉZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita – La pintura de sargas. In *Archivo Español de Arte*. Madrid: Departamento de H.<sup>ª</sup> del Arte “Diego Velázquez”, Instituto de História. 305 (Janeiro- Março 2004), p. 63. CALVO, Ana; RODRÍGUEZ DE AUSTRIA, Lucila; MANSO, Begoña – Nuevas aportaciones al estudio de las técnicas en la pintura de sargas (la sarga de Santa Ana de la Iglesia Parroquial de Madracos de la Sierra, Madrid). In *I CONGRESO del GEIIC: Conservación del Patrimonio: Evolución y nuevas perspectivas: actas, Valencia – España, 25, 26 y 27 de Noviembre de 2002*. Valencia: GEIIC, 2002, p. 452. CENNINI, Cennino – *El libro del arte*. [S.l.]: Akal, 2000, p. 201.



**Legenda das pinturas analisadas:**

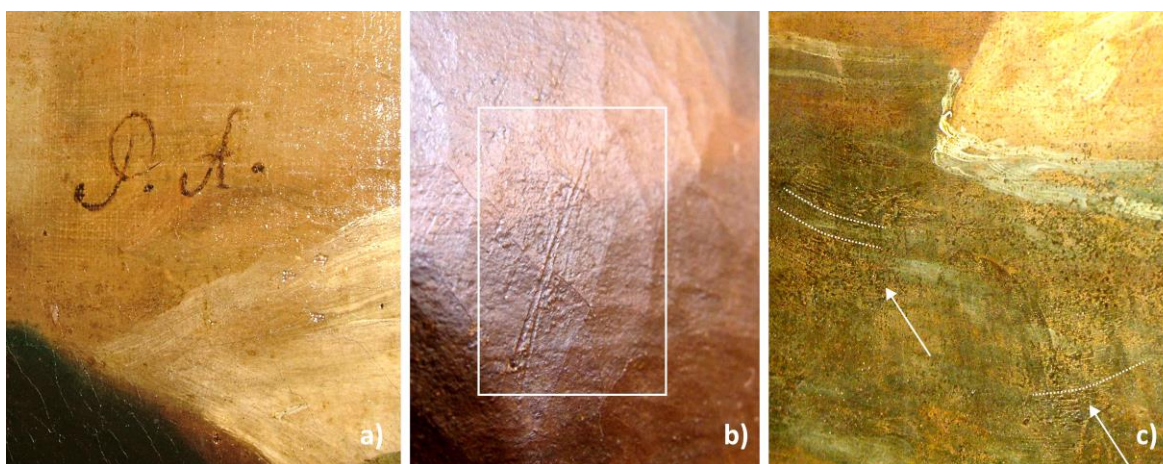
- |   |  |
|---|--|
| 1 – L-Sta Is/A_ Educação da Virgem                      | 17 – L-Sacr_ Sagrada Família                               |
| 2 – L-Sta Is/B_ A Virgem, o Menino e Sto António        | 18 – L-Mad/G_ Pentecostes                                  |
| 3 – L-MNAA/B_ Salvador Mundo                            | 19 – P1_ Jesus Cristo curando um cego de nascença          |
| 4 – Br-Sant/A_ A Visão do Bispo de Alexandria           | 20 – P2_ Jesus Cristo perdoando a mulher adúltera          |
| 5 – Br-Sant/B_ Arcanjo São Miguel                       | 21 – P3_ Jesus Cristo entrega as Chaves a São Pedro        |
| 6 – P5_ Senhora da Boa Morte                            | 22 – P4_ Jesus Cristo salvando S. Pedro das ondas do mar   |
| 7 – L-Márt_ Santa Cecília                               | 23 – PI-MMSR_ Aparição da Virgem do Carmo a S. Simão Stock |
| 8 – L-MNAA/C_ Natividade                                | 24 – L-Sto V_ Última Ceia                                  |
| 9 – L-Sto A S/C_ Natividade                             | 25 – L-MNAA/D_ A Eucaristia                                |
| 10 – L-MNAA/A_ Pentecostes                              | 26 – P6_ Última Ceia                                       |
| 11 – L-Sto A S/A_ Pentecostes                           | 27 – L-PNS_ Anunciação                                     |
| 12 – L-PNQ_ São Francisco de Paula                      | 28 – L-Trin Moc_ Coroação da Virgem                        |
| 13 – L-Bemp_ Jesus Cristo entrega as Chaves a São Pedro | 29 – L-MNAA/G_ Nossa Senhora do Rosário                    |
| 14 – PI-MS_ Pentecostes                                 | 30 – Br-Pen/A_ Arcanjo São Miguel                          |
| 15 – L- Mad/B_ Baptismo de Cristo                       | 31 – Br-Pen/C_ Santa Coleta                                |
| 16 – L- Barc_ Ceia                                      | 32 – Br-Pen/D_ Santa Clara Princesa                        |
|   | 33 – Br-Pen/E_ Santa Clara Religiosa                       |

**Fig. 7. 1** – Espessura média das preparações por pintura do grupo B<sup>7</sup>.

De forma geral, a preparação de todos os suportes foi polida. Apenas se distingue na superfície pictórica o desenho da tecelagem, nas cores mais transparentes e menos espessas e as pinceladas de tinta (Vd. Fig. 7.2 – a).

<sup>7</sup> Excluíram-se as três telas de altar da igreja de São Paulo, em Lisboa, da imagem 7.1, pois não foi possível tirar amostras com a totalidade da espessura das preparações.

Em algumas pinturas há impressões deixadas na preparação, sob os motivos pintados, como incisões possivelmente feitas pelas extremidades de uma espátula ou de uma faca (Vd. Fig. 7.2–b), ou marcas deixadas pelo arrastar da massa com uma espátula larga seguindo o artista um movimento ondular (Vd. Fig. 7.2–c), o que indica a forma como foi aplicada a preparação e que esta, por vezes, não foi polida de forma uniforme.



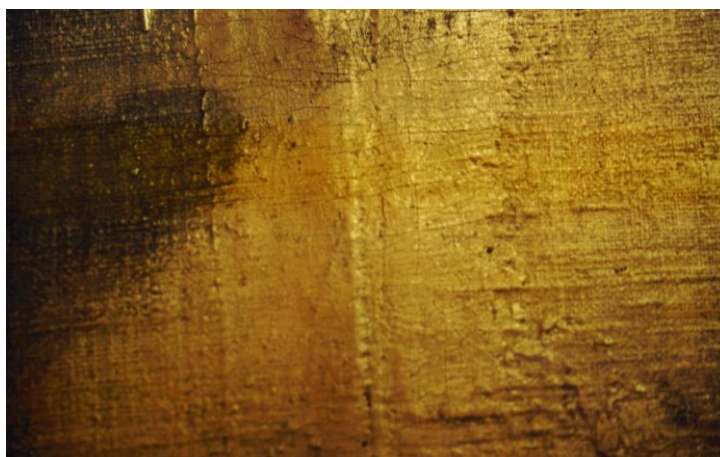
**Fig. 7. 2** – Impressões deixadas na preparação, reveladas sobre a superfície pictórica: a) *Estigmatização de São Francisco* do altar secundário da igreja do Sacramento em Lisboa; b) pintura *A visitação do Bispo de Alexandria* do altar secundário da igreja de Santana, em Belém do Pará; c) *O Baptismo de Cristo* do altar do baptistério da igreja de São Paulo em Lisboa.

Na pintura *Transfiguração de Jesus no Monte Tabor*, do altar-mor da igreja do mosteiro de São Salvador, houve um reforço da preparação ao longo das linhas da costura<sup>8</sup>, que se reconhece pelos sulcos de massa deixados, elevação que também pode resultar da aplicação de uma tira de um tecido fino sob a preparação<sup>9</sup> (Vd. Fig. 7.3). A justificação para este cuidado ao aparelhar as costuras pode estar relacionada com a tentativa de disfarçar os desníveis criados pelas uniões de panos na superfície pictórica, ou a tenta-

<sup>8</sup> Informação gentilmente cedida por Ana Brito, responsável pela intervenção de conservação e restauro da pintura, realizada pela empresa *Porto Restauro*, em 2003.

<sup>9</sup> A técnica de aplicar uma tira de tecido bastante fino, semelhante ao que hoje se designa como gaze, sobre a costura antes da aplicação da preparação foi verificada em algumas telas barrocas espanholas, como *Las ánimas*, de um pintor desconhecido do século XVII, da igreja de San Mateo em Figueroles, Castellón. Vd. CALVO, Ana – *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002, p. 98.

tiva de dar maior estabilidade à pintura, uma vez que, esta é a tela de altar de maiores dimensões. De qualquer das formas este comportamento demonstra alguma sensibilidade e conhecimento artístico sobre o comportamento dos materiais.



**Fig. 7. 3** – Pormenor da superfície pictórica na linha de costura da pintura *Transfiguração de Jesus no Monte Tabor*, do altar-mor da igreja do Mosteiro de São Salvador, Gaia. © Foto: Empresa *Porto Restauro*.

As análises laboratoriais (MO,  $\mu$ -FTIR e SEM-EDS), efectuadas às pinturas do grupo C, permitiram a identificação dos materiais utilizados na preparação destas obras e identificar os factores de variação entre estratos. As preparações são compostas, essencialmente, por óxidos de ferro, aluminossilicatos ou apenas silicatos, branco de chumbo e carbonato de cálcio. O carbonato de cálcio apenas não se encontra presente na primeira camada de preparação da pintural *Salvador Mundo* (L-MNAA/B) e na primeira e segunda camadas da pintura *A Virgem, o Menino e Santo António* (L-Sto A S/A). O branco de chumbo não foi usado nas primeiras camadas de preparação das pinturas *Arcanjo São Miguel* (Br-Sant/B), *Pentecostes* (Mad/G) e *Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro* (P3). Contudo, em todas as camadas de preparação das pinturas há sempre um destes pigmentos brancos e, em pelo menos uma das camadas de preparação de todas as pinturas estudadas, há o branco de chumbo misturado com o carbonato de cálcio.

Em cada pintura, a variação na composição das duas ou três camadas de preparações é feita por uma modificação na proporção de cada pigmento na mistura, o que

acontece nas pinturas a *Virgem, o Menino e Santo António* (L-Sta Is/A) e na *Última Ceia* (P6), ou pela diferente mistura e proporção de pigmentos, o que acontece nas restantes (Vd. Tabela 33, no apêndice 1 do volume 2). Estas alterações promovem a mudança da cor e da transparência das diferentes preparações, por vezes de forma significativa (Vd. Tabela 34, no apêndice 1 do volume 2). A maior transparência de algumas camadas está eventualmente ligada ao uso de uma maior proporção do carbonato de cálcio, que aglutinado em óleo apresenta pouco poder de cobertura <sup>10</sup>.

Com base na tabela 33 do apêndice 1 do segundo volume da tese, concluiu-se que, para além da ausência de um dos pigmentos brancos na matriz de carbonato de cálcio, branco de chumbo, silicatos ou aluminossilicatos e óxidos de ferro, as diferentes misturas das preparações são obtidas pela presença de outros pigmentos, nomeadamente:

- Carvão animal: em todas as camadas de preparação da pintura L-MNAA/B;
- Carvão vegetal: em todas as camadas de preparação das pinturas P5, L-MNAA/A e P3; e nas segunda e terceira camada da pintura L-Sto A S/A;
- Dolomite: nas segundas camadas das pinturas P5, L-MNAA/A e L-Sto A S/A;
- Mínio: em todas as camadas de preparação das pinturas L-PNQ e L-Bemp.
- Pigmento à base de cobre: identificado na segunda camada da preparação da amostra L-PNQ-7. Nesta camada, observa-se uma partícula verde que contém cobre na sua constituição, podendo tratar-se de malaquite, verdigris ou resinato de cobre.

Se se tiver que traçar alguma evolução técnica e material nas preparações das pinturas de Pedro Alexandrino de Carvalho podem apontar-se disposições relacionadas com coincidências na selecção de pigmentos, a localização destes na estratigrafia e o número de camadas das amostras num determinado período de tempo, assim:

- Em 1778 – incorporou-se o carvão animal à matriz da preparação (pintura L-MNAA/B);

---

<sup>10</sup> O que ocorre devido à proximidade do índice de refração entre o óleo e o carbonato de cálcio.

- Entre cerca de 1780 e cerca de 1787-88 foi usado o carvão vegetal e um carbonato de cálcio contendo dolomite, na segunda aplicação de preparação (pinturas P5, L-MNAA/A e L-Sto A S/A);

- No início da década de 90 foi recorrente o uso do mínio;

- A partir de 1800 foi mais sistemática a aplicação de duas camadas de preparação e não três, com o aclaramento do estrato superior nas telas de altar e o uso de massas de preparação brancas nos quadros executados para o ciclo da igreja do Bom Jesus do Monte, em Braga.

Partindo destas propensões no uso dos materiais e a forma de os aplicar, pode-se enquadrar temporalmente algumas pinturas de Pedro Alexandrino que não estavam datadas, nomeadamente, as pinturas *Aparição da Virgem do Carmo a S. Simão Stock* (PI-MMSR), a *Última Ceia* (L-Sto V), a *Imaculada Conceição* (L-PNS) e a *Última Ceia* (P6). Estas quatro pinturas possuem duas a três camadas de preparação, sendo a última mais clara (quase branca) e possuem partículas de cor-de-laranja, que podem corresponder a mínio e como tal podem ter sido pintadas a partir de 1790. No caso da pintura *Última Ceia* (P6) já havia referências documentais que apontavam para a hipótese da pintura ter sido executada após 1786, o que vai ao encontro do que aqui se sugere.

As pinturas da capela da Venerável Ordem Terceira da Penitência possuem preparações com tons mais escuros – as duas inferiores são castanhas e a superior branca –, do que as usadas frequentemente nas pinturas de Alexandrino. Contudo, entre as cinco telas de altar desta capela a preparação do suporte é coincidente.

## 7.2 – Desenho

No pensamento da época, o desenho o “é a chave das Belas Artes”<sup>11</sup>, sendo o primeiro passo para a criação de uma pintura a construção de uma ideia preconcebida através do esboço<sup>12</sup>.

Sabe-se pela existência de um conjunto de desenhos sobre papel, existentes no Museu Nacional de Arte Antiga, que Pedro Alexandrino fazia estudos para as suas composições. Alguns destes desenhos são estudos para telas de altar, nomeadamente os desenhos: *Estigmatização de São Francisco*, inv. n. 10 D, *Casamento místico de Santa Catarina*, inv. n. 17 D, e *Última Ceia*, inv. n. 30 D, os dois primeiros destinados a dois dos altares secundários e o terceiro ao principal da igreja do Sacramento, em Lisboa; *Adoração dos Magos*, inv. n. 27 D, realizado para um altar da igreja do Campo Grande, em Lisboa; *Santíssima Trindade coroando a Virgem*, inv. n. 11 D, possivelmente para o altar principal do extinto convento das Trinas de Mocambo, em Lisboa; *Adorando o Santíssimo Coração de Jesus*, inv. n. 24 D, destinado ao altar da capela da casa paroquial da Basílica da Estrela, em Lisboa; e *Última Ceia*, inv. n. 21 D, para o altar principal da igreja de São Faustino, no Peso no Régua.

Nos desenhos preparatórios, Pedro Alexandrino de Carvalho utilizou diferentes materiais, muitas vezes combinados, como o lápis, o carvão e o giz (meios secos), assim como a tinta-da-china e tinta sépia (meio húmido).

As técnicas de Alexandrino de passagem do esboço para as telas de altar têm permanecido pouco estudadas. O artista pode ter utilizado os estudos prévios como gui-

<sup>11</sup> PILES, Roger de (1708) – *Cours de Peinture par Participes*. [S.l.: s.n., s.d.], pp. 127-128. *Apud* SOBRAL, Luís de Moura – *Do sentido das imagens: ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*. Lisboa: Estampa, 1996, p. 192.

<sup>12</sup> SOBRAL, Luís de Moura – *Ob. cit.*, p. 191. IBÁÑEZ BARBERÁN, Gema. *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible*. Valência: GENERALIDAD DE VALÈNCIA, 2010, p. 19.

as, colocando o esboço diante da tela preparada e pronta a ser pintada <sup>13</sup> e efectuando um desenho solto à mão livre. Para além desta técnica, uma das mais tradicionais, que também poderá ter sido usada, é a do quadriculado, que consiste na subdivisão do desenho numa grelha e depois passar essa mesma subdivisão à escala para a obra final, copiando os vários elementos de cada subdivisão. Apesar de não ter sido encontrado nenhum esboço para tela de altar em que o artista utilizasse o sistema de quadrícula, sabe-se que Pedro Alexandrino recorreu a este em estudos para pinturas de tecto <sup>14</sup>.

Por sua vez, nas fotografias de infravermelho de duas pinturas com o mesmo tema – Pentecostes (modelo L-MNAA/A e tela de altar L-Sto A S/A – foram encontradas pequenas linhas na horizontal, que podem eventualmente corresponder a algum artifício de transferência do desenho ou simples divisão do espaço (Vd. Fig. 6.57). Num anúncio da “Gazeta de Lisboa”, publicado a 13 de Setembro de 1810, a sobrinha e herdeira universal de Pedro Alexandrino de Carvalho, Ana Maria de Lara, dá a conhecer que vai leiloar os bens herdados do seu tio, entre os quais (quadros, móveis, e cruxifixo) se encontra “huma boa Camara-othica com Estampas grandes, muitas delas illuminadas pelo mesmo Author”<sup>15</sup>. Poderá esta câmara óptica ter servido de auxílio para a execução das grandes composições? Esta é uma pergunta à qual não se obteve resposta, ficando lançada a hipótese.

Refere-se que, a partir do século XVIII, é menos frequente encontrar desenho subjacente, contrariamente à época anterior <sup>16</sup>, todavia, este existe, de facto, nas pinturas de Pedro Alexandrino de Carvalho e mostram-no tanto as fotografias de infravermelho, ad-

<sup>13</sup> “por los debuxos pequeños, o por cuadrícula, o ojo teniéndos delante, se podrán debuxar las figuras, o historias sobre pared, tablas o lienzo”. Vd. PACHECO, Francisco (1649) – *El Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 482.

<sup>14</sup> O sistema de quadrícula foi utilizado nos desenhos *Alegoria para um tecto*, inv. n. 40 D e na *Fauna*, inv. n. 15 D, que fazem parte do acervo do MNAA.

<sup>15</sup> Quinta-feira 13 de Setembro de 1810 – Avisos. *Gazeta de Lisboa*, nº 220 (Setembro de 1810). Apud 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, Vol. 1, p. 65.

<sup>16</sup> GABALDÓN, Araceli – *Técnicas de Análisis Físico: Radiografía y Reflectografía de Infrarrojo, aplicadas al estudio de los bienes muebles*. *Arbor: ciencia pensamiento y cultura*. Madrid: [s.n.]. 645 (Setembro 1999), pp. 27 – 42.

quiridas sobre diversas obras, como os resultados analíticos incidentes nas amostras recolhidas das pinturas. Nas fotografias de infravermelho realizadas a dois modelos e às correspondentes telas de altar – *Pentecostes* (L-MNAA/A, L-Sto A S/A) e *Natividade* (L-MNAA/C, L-Sto A S/C) –, verificou-se que há desenho subjacente. Através da observação de diversos cortes transversais ao microscópio óptico e da análise por SEM-EDS, conseguiu identificar-se uma camada fina, sobre a de preparação, de aspecto translúcido que é constituída por carbonato de cálcio e que se sugere corresponder a desenho com giz. Deste modo, aponta-se para o uso de diferentes meios secos, na pintura de Pedro Alexandrino, combinados entre si para realçar diferentes áreas, na realização do desenho subjacente – o carvão ou o lápis e o giz.

### 7.3 – Pigmentos, misturas e método de trabalho

Os estratos cromáticos das pinturas do grupo C são constituídos por pigmentos comuns para o período em que as obras foram produzidas. Nas áreas de cor analisadas, os pigmentos não foram utilizados puros e, independentemente da tonalidade, nas misturas é recorrente o uso do branco de chumbo. Assim, para uma dada cor, a mistura é usualmente a mesma. Ou seja, de acordo com a paleta de pigmentos mais recorrentes nas pinturas de Pedro Alexandrino de Carvalho, misturava-se o pigmento principal da cor que se pretendia construir com branco de chumbo. Por exemplo, nas superfícies azuis, mesmo em zonas de sombra, em que a cor azul é mais intensa e não são perceptíveis grãos brancos nas correspondentes camadas, que se visualizam nos cortes estratigráficos, para além de azul da Prússia, foi sempre detectada a presença de branco de chumbo. Apenas não se identificou o branco de chumbo em duas misturas de sombra, ambas da mesma pintura – uma carnação (amostra Br-Sant/B-12) e um vermelho (amostra Br-Sant/B-3). Os pigmentos principais por áreas de cor, apresentados na Tabela 7.1, que resume a mistura de pigmentos das tabelas 35 a 42 no apêndice 1 do volume 2, são:

**Tabela 7. 1 – Pigmentos predominantes por áreas de cor**

Área de cor	Pigmentos principais	
Ocres		Ocre Amarelo
Vermelhos Carnações	Luz	Verme lhão
	Intermédio	Ocres +Verme lhão
	Sombra	Ocres
Azuis		Azul da Prússia
Branco		Branco de chumbo
Verdes		Azul da Prússia + Ocre amarelo
Cor-de-rosa		Corante Vermelho (?) + Carbonato de cálcio

Um facto interessante revela-se, nos vermelhos e nas carnações, no uso predominante de ocre, nas zonas de sombra, de uma mistura de vermelhão e ocre, nas de luminosidade intermédia, e de vermelhão, nas áreas de luz. O que essencialmente faz variar a tonalidade alcançada nas áreas de cor vermelha e nas de carnação são as proporções de branco de chumbo, maiores nas últimas.

Excepções às fórmulas encontram-se na escolha dos pigmentos amarelos na pintura *Pentecostes* (L-Sto A S/A), nas áreas de cor verde, onde há a substituição do ocre amarelo (óxidos de ferro) por massicote, e na tela com a representação do *Arcanjo São Miguel* (Br-Sant/B), onde se verificou o uso de amarelo de Nápoles para os tons mais claros das chamas vermelhas (Vd. Fig. 7.4). A substituição do ocre amarelo por outros pigmentos amarelos pode estar relacionada com a intenção do artista de obter diferentes efeitos cromáticos, que não conseguia atingir apenas com a utilização de um pigmento terra.

Às misturas de pigmentos por áreas de cor, identificadas neste estudo, para além dos pigmentos principais apresentados na tabela 7.1, iam-se adicionando também pequenas proporções de outros pigmentos como os negros, os silicatos, o vermelhão e o carbonato de cálcio, como se pode verificar na figura 7.4. Esta adição de pequenas proporções de outros pigmentos à mistura matriz (pigmento principal + branco de chumbo) pode ser o resultado de contaminações de outras cores da paleta, dos pincéis, devida à origem natural dos próprios pigmentos, ou simplesmente à incorporação intuitiva de pequenas quantidades de outros pigmentos para ir obtendo variações tonais, à medida que ia trabalhando a cor na paleta.

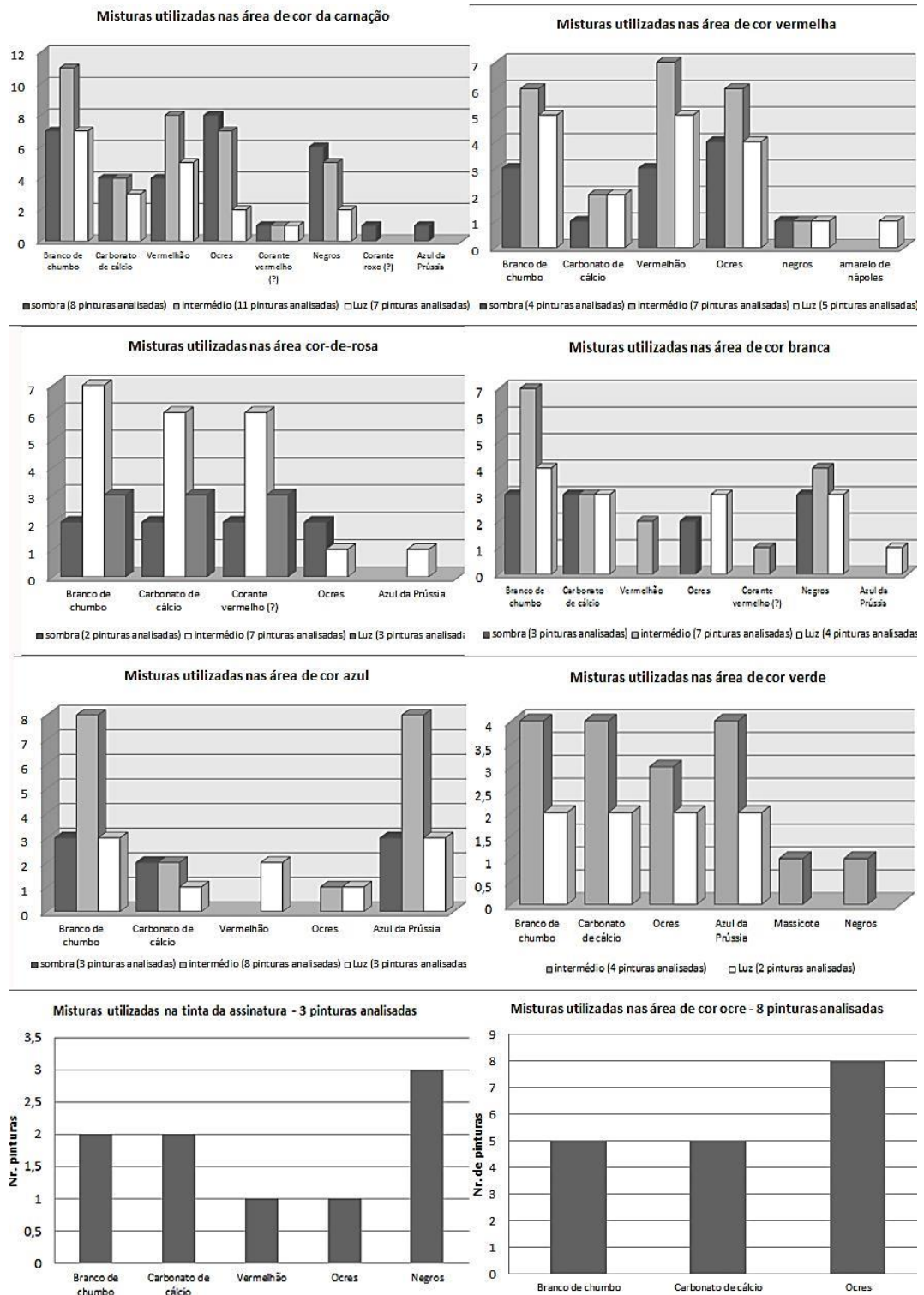


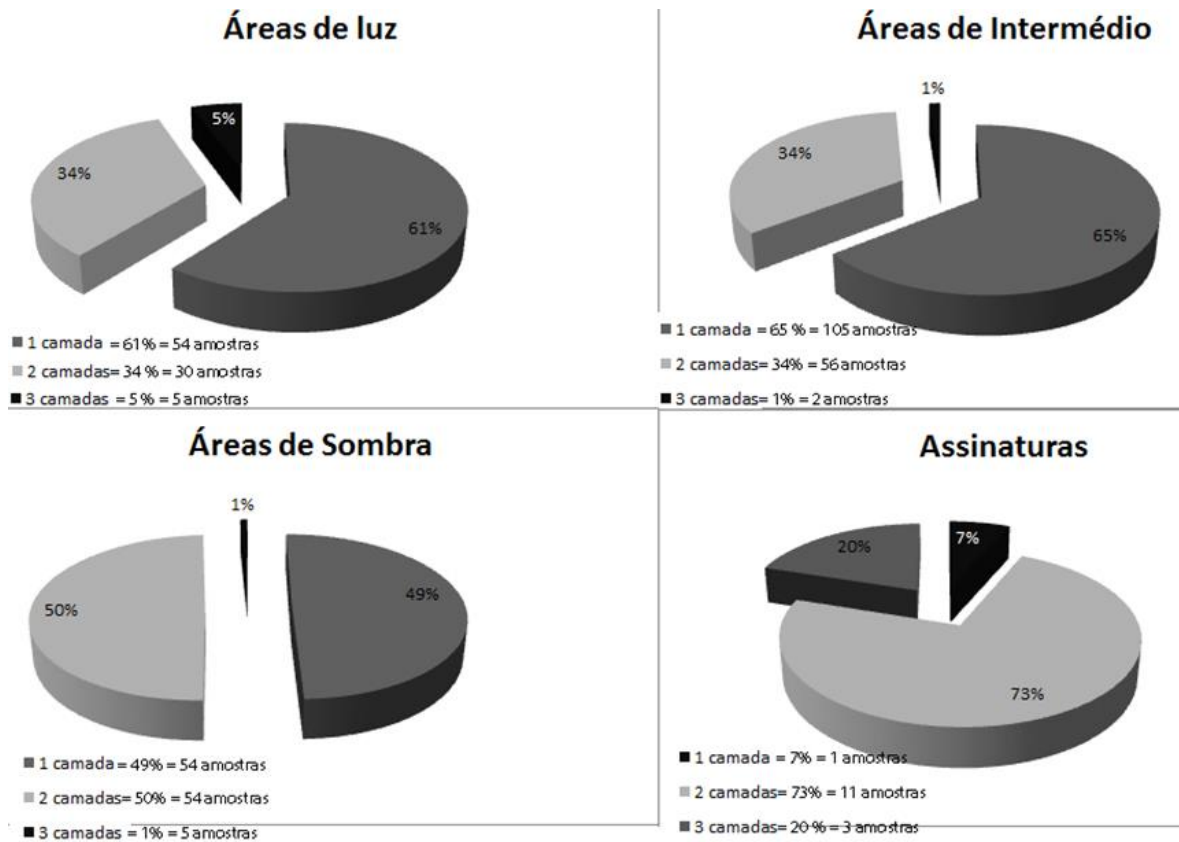
Fig. 7. 4 – Frequência dos pigmentos nas misturas por áreas de cor nas pinturas de Pedro Alexandrino.

Em três das pinturas em estudo foi possível aferir a composição da tinta das respectivas assinaturas (Vd. Fig. 7.4), de cor preta, verificando-se que esta é diferente nos três casos. A pintura *Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro* (P3) é a que tem a composição mais simples, utilizando-se apenas carvão vegetal. No tema *Pentecostes* (L-Sto A S/A) utilizou-se carvão vegetal, com algumas partículas de branco de chumbo e carbonato de cálcio e, no tema *Arcanjo São Miguel* (Br-Sant/B), foi onde se usou a composição mais complexa com carvão vegetal, branco de chumbo, carbonato de cálcio, vermelho e óxidos de ferro.

Com base em 394 amostras recolhidas de 29 pinturas atribuídas a Pedro Alexandrino de Carvalho <sup>17</sup> verificou-se que quase todas as áreas são pintadas com a aplicação de um ou dois estratos de cor, sobre a preparação, sendo inclusivamente mais frequente a aplicação de apenas um estrato como se pode conferir na figura 7.6.

---

<sup>17</sup> Excluiu-se do tratamento de dados – número de camadas cromáticas – sete das trinta e seis pinturas amostradas, grupo B, por não serem representativas. Entre as quais estão as cinco telas de altar da capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco pois apenas se levantava a hipótese de uma delas ter sido executada por Pedro Alexandrino de Carvalho e as duas telas de altar da igreja de Santa Isabel, em que o contributo de Alexandrino foi a título de colaboração. Eliminaram-se também duas amostras que não tinham todos os estratos de cor e não se contabilizaram as camadas correspondentes a integrações que não são originais.



**Fig. 7. 5** – Número de camadas cromáticas por zonas de gradação de cor e nas assinaturas.

Nas 15 pinturas em que se fez a recolha de uma amostra da assinatura esperava-se encontrar a aplicação de dois estratos de cor, o primeiro sobre a preparação correspondente à base sobre a qual se teria assinado e o segundo à própria assinatura, o que se verificou em 11 pinturas (Vd. Fig. 7.6). Em três amostras distinguem-se três camadas de cor, a inferior correspondente uma camada morte-cor para criar vibrados ou à sobreposição de elementos (ladrilhos de duas cores). Porém, na pintura *Batismo de Cristo* (L-Mad/B) a assinatura de Pedro Alexandrino foi feita directamente sobre a preparação, criando-se inclusivamente um vazio em torno da assinatura, o que faz levantar a hipótese da pintura ter sido primeiro assinada e depois pintada (Vd. Fig. 7.6).



**Fig. 7. 6** – Fotografia e microfotografia do corte transversal da assinatura da pintura *Baptismo de Cristo* (L-Mad/B).

### *Etapas do processo pictórico*

A justaposição de formas e de zonas de diferentes gradações de luz, mesmo que numa extensão reduzida, possibilita averiguar a ordem com que Pedro Alexandrino de Carvalho pintava as suas obras. Independentemente de ser uma tela de grandes dimensões para um altar ou de médio e grande formato para a parede, este trabalha por áreas de reserva. Assim, num momento pinta as maiores extensões como é o caso do azul do céu e os ladrilhos do chão e noutro o preenche as formas, como os tecidos e as carnações. São poucos os cortes em que houve a possibilidade de identificar a ordem com que foram pintados os enquadramentos e as figuras, mas em quatro amostras<sup>18</sup> o fundo foi pintado antes das figuras. Esta sequência pictórica vai ao encontro do método recomendado por Filipe Nunes<sup>19</sup> de pintar primeiro os fundos e depois as figuras. Nas restantes amostras, mesmo as recolhidas dos limites de forma não se verificou sobreposição de elementos.

<sup>18</sup> A sobreposição das figuras sobre os fundos verificou-se nos cortes transversais das amostras: L-Sto V-6, branco-luz; L-MNAA/B-2, carnação; L-Sto A S/A-10 e 22, vermelho-sombra e verde-sombra, respectivamente (Vd. Fichas das pinturas, no apêndice 2 do volume 2).

<sup>19</sup> NUNES, Filipe (1615) – *Ob. cit.*, p. 102.

<sup>19</sup> VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana – *Ob. cit.*, p. 110.

Dentro das formas, os matizes (de luz, intermédio e sombra) também são feitos por áreas de reserva, daí que na maioria dos cortes transversais, das amostras recolhidas de zonas de sombra ou de luz, haja apenas um estrato de cor (Vd. Fig. 7.6). Por fim, são aplicados os tons que vão definir os pormenores, reforçadas as áreas de luz e sombra e definidos os pormenores da anatomia (unhas, elementos do rosto, nuances do cabelo, entre outros). Para estas ultimações são frequentes, nas pinturas, as pinceladas soltas e curtas – a *toc de macchia* (pincelada e mancha) – típicas dos artistas de trabalho célere<sup>20</sup>, o que dá expressividade e ritmo à pintura (Vd. Fig. 7.7) e em algumas pinturas, como nas telas dos altares secundários da igreja de São Paulo ou o *Batismo de Cristo* da igreja da Madalena, ambos os espaços em Lisboa, os contornos das carnações são perfilados a uma cor castanha diluída.



**Fig. 7. 7** – Pormenor das pinceladas de curta extensão: a) Virgem do Rosário, MNAA, in. Nº 1681; b) Santa Cecília, do altar lateral da igreja dos Mártires.

<sup>20</sup> SALDANHA, Nuno – A cópia na Pintura do Século XVIII – O gosto do encomendador como forma de poder na representação. In *ACTAS do 1.º Congresso de Arqueologia do Estado*. Lisboa: FLUL, 1988, pp. 763 – 776.

O uso de poucas camadas de cor e o conhecimento prévio de quais seriam os locais das diferentes gradações revela a possibilidade do artista ter criado a cor pretendida na paleta e só depois a ter aplicado, bem como a idealização e estudo do que ia pintar e dos efeitos pretendidos – o que é típico de um pintor *a la prima*. Este é um procedimento que vai ao encontro da crítica, que dizia que Pedro Alexandrino tinha uma técnica expedita, um “*fa presto*”. Como se viu, o domínio técnico das pinturas de Pedro Alexandrino de Carvalho tem por trás o estudo das composições e da modelação da cor, quer através de esboços em papel como de pequenas pinturas que por certo serviram de maquete para a execução das telas de altar – auxiliares para Pedro Alexandrino e para os seus discípulos conseguirem à primeira vez pintar os grandes formatos. Este método de trabalho, usado pela oficina de Alexandrino, corresponde aos esquemas de pensamento do que é a pintura do século XVIII, que é estruturada hierarquicamente em três momentos, que são eles, a “invenção, debuxo e cor”<sup>21</sup>.

#### *Modelação da luz e particularismos de um pintor “fa presto”*

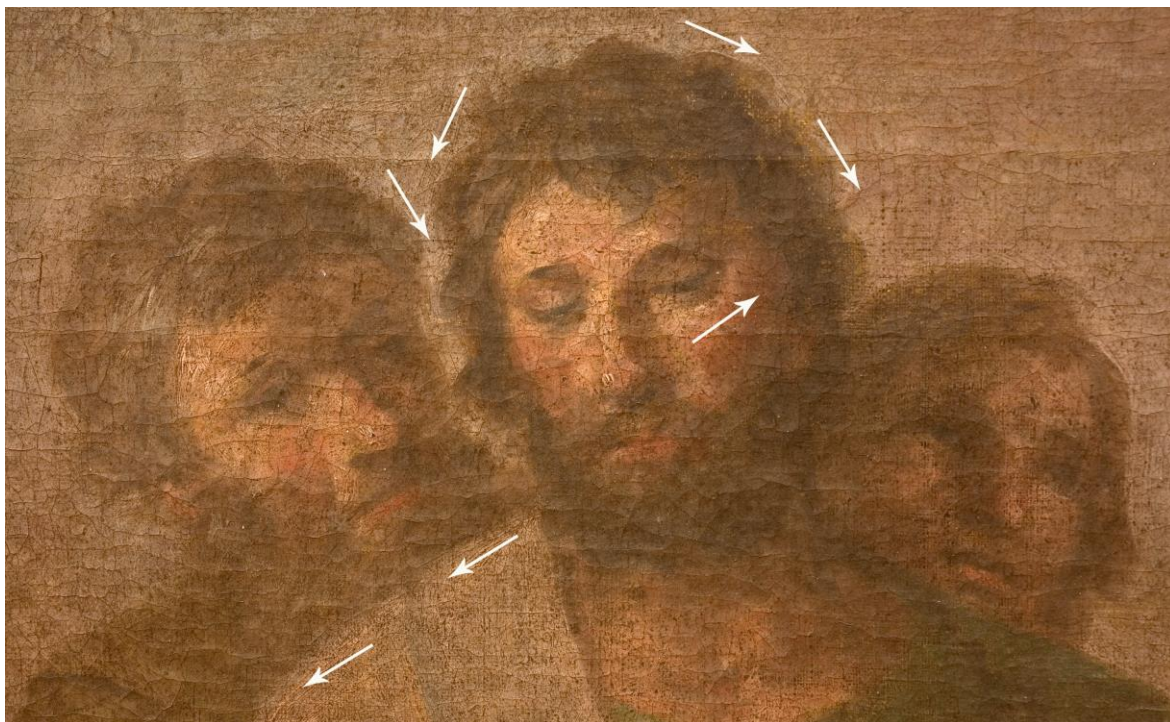
Quanto à forma como é feita a passagem do claro-escuro, não há uma fórmula única que dite que o artista trabalhava da sombra para a luz ou da luz para a sombra, pois dentro de uma mesma pintura observa-se cortes em que o tom escuro está sobre o mais claro e vice-versa como se verifica nas amostras L-Barc-9 e L-Barc-1 da pintura *Última Ceia*, da igreja de São Pedro de Barcarena (Vd. pp. 602 e 600 do volume 2, respectivamente). Porém, pode-se dizer que são mais frequentes os cortes transversais em que há a sobreposição da cor mais luminosa à cor mais escura, ou seja, a modelação ser feita da sombra para a luz.

As cores mais escuras são, por norma, mais diluída e transparecem o tom da preparação, o que em parte também se pode dever à quantidade de aglutinante utilizado,

---

<sup>21</sup> MACHADO, José Alberto Gomes – *André Gonçalves: Pintura portuguesa do Barroco Português*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 59.

como se verifica no cabelo da personagem central da Fig. 7.8 ou no fundo castanho da figura 7.7-a.

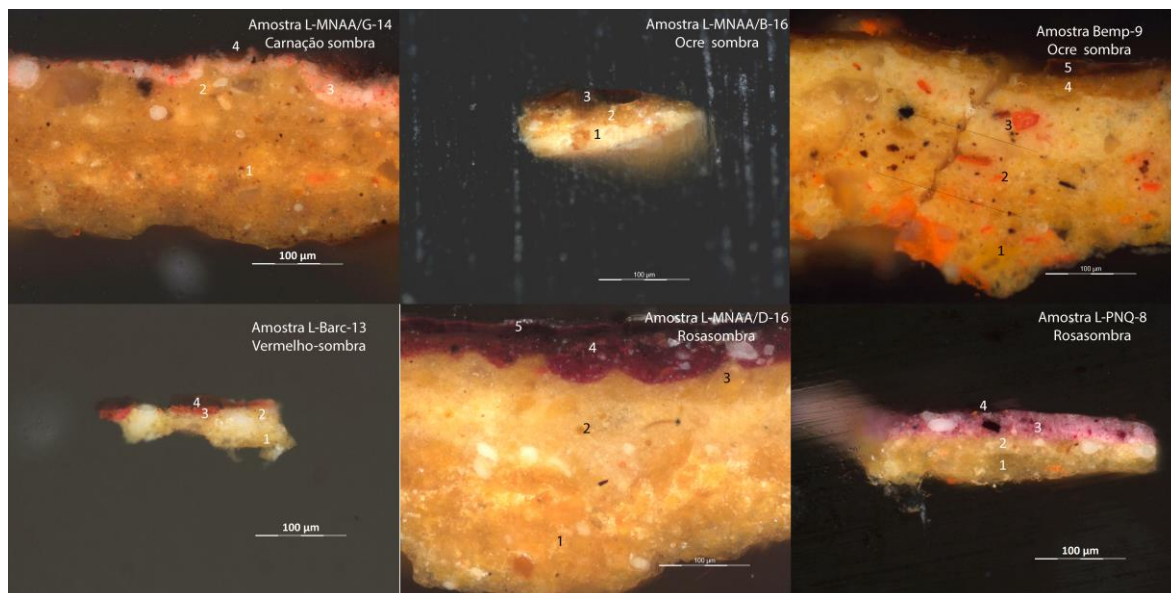


**Fig. 7. 8** – Pormenor da pintura *Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro* (P3), onde são visíveis as pinceladas de contorno das formas.

A mesma técnica de usar tintas mais aglutinadas parece ter sido utilizada para a aplicação de velaturas para escurecer o tom, nos locais de sombra, o que é um procedimento frequente nos mantos ocres, identificável, por exemplo, nas amostras L-MNAA/B-16 e L-Bemp-9, mas também no vermelho-sombra da amostra L-Barc-13, o rosa-sombra representado nas amostras L-MNAA/D-16 e L-PNQ-8 ou na carnação na amostra L-MNAA/G-14 (Vd. Fig. 7.9).

Deve-se, provavelmente, ao uso de tintas mais aglutinadas a chamada de atenção de Cirillo Volkmar Machado, que ao referir-se à capacidade de Pedro Alexandrino pintar  $\alpha$

*la prima*, escreve que esta aptidão “foi causa de que o seu colorido muitas vezes desmai-asse com o tempo por pouco empastamento”<sup>22</sup>.



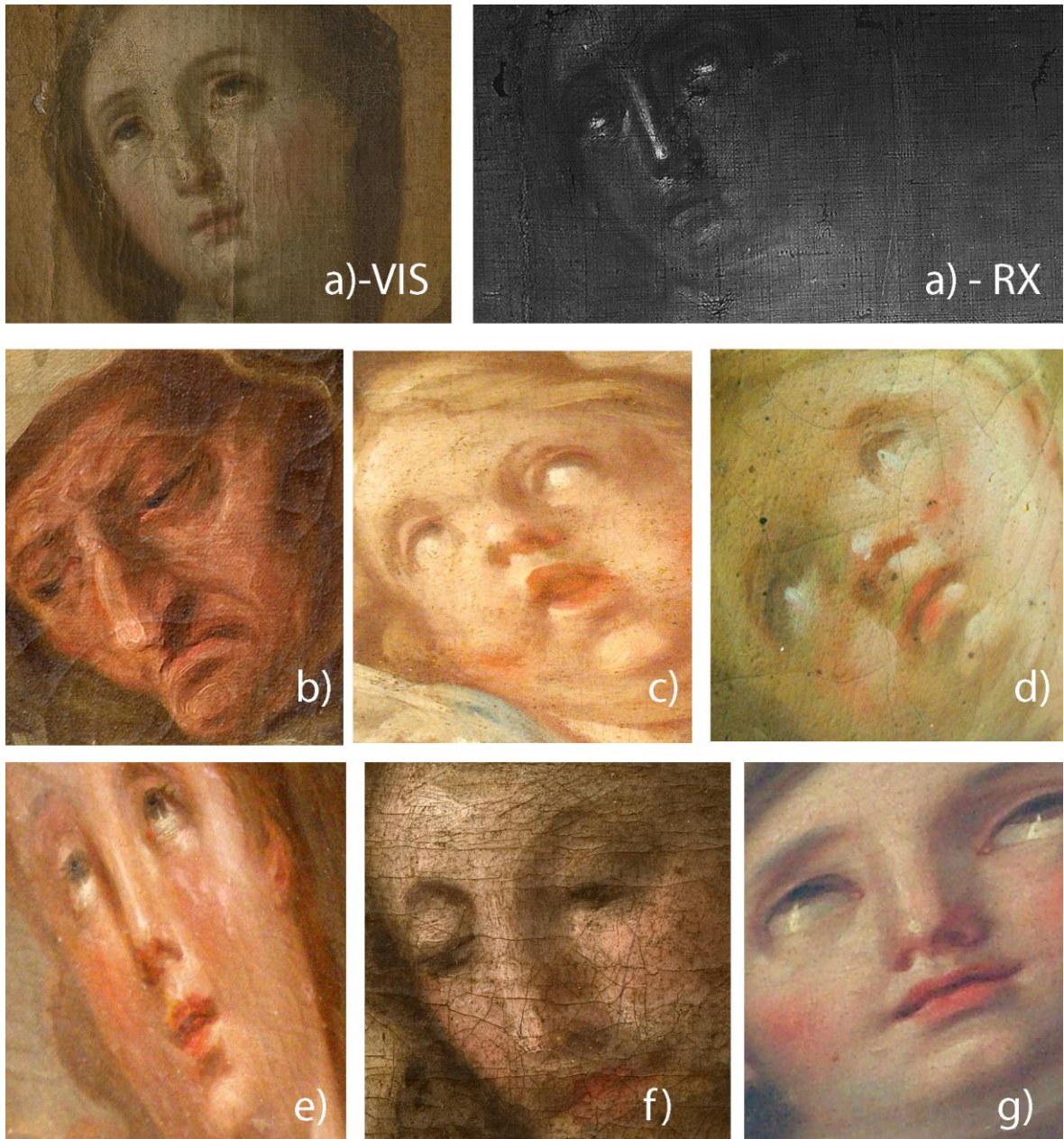
**Fig. 7.9** – Cortes transversais representativos do uso de velaturas em algumas áreas de cor.

Contrariamente, as cores mais claras têm as superfícies mais opacas e é mais perceptível o movimento solto e variado da pincelada do artista. O próprio manusear do pincel ajuda a construir a volumetria das formas, uma vez que o pintor acompanha com o gesto o contorno das carnações, das vestes, dos cabelos e dos panejamentos (Vd. Fig. 7.8).

O estudo de duas radiografias parciais da pintura *Senhora da Boa Morte* (P5), relativas aos rostos da Virgem Maria e de São João, revelou que há áreas em que o artista reforça a intensidade de luz com pinceladas de cor branca com grande radiopacidade e espessura, em particular no nariz, testa, esclerótica e remate do peito (contornando a indumentária). O empastamento aplicado na ponta do nariz e o brilho dado nos olhos com uma pincelada de cor branca, quando estes estão voltados para cima, é recorrente

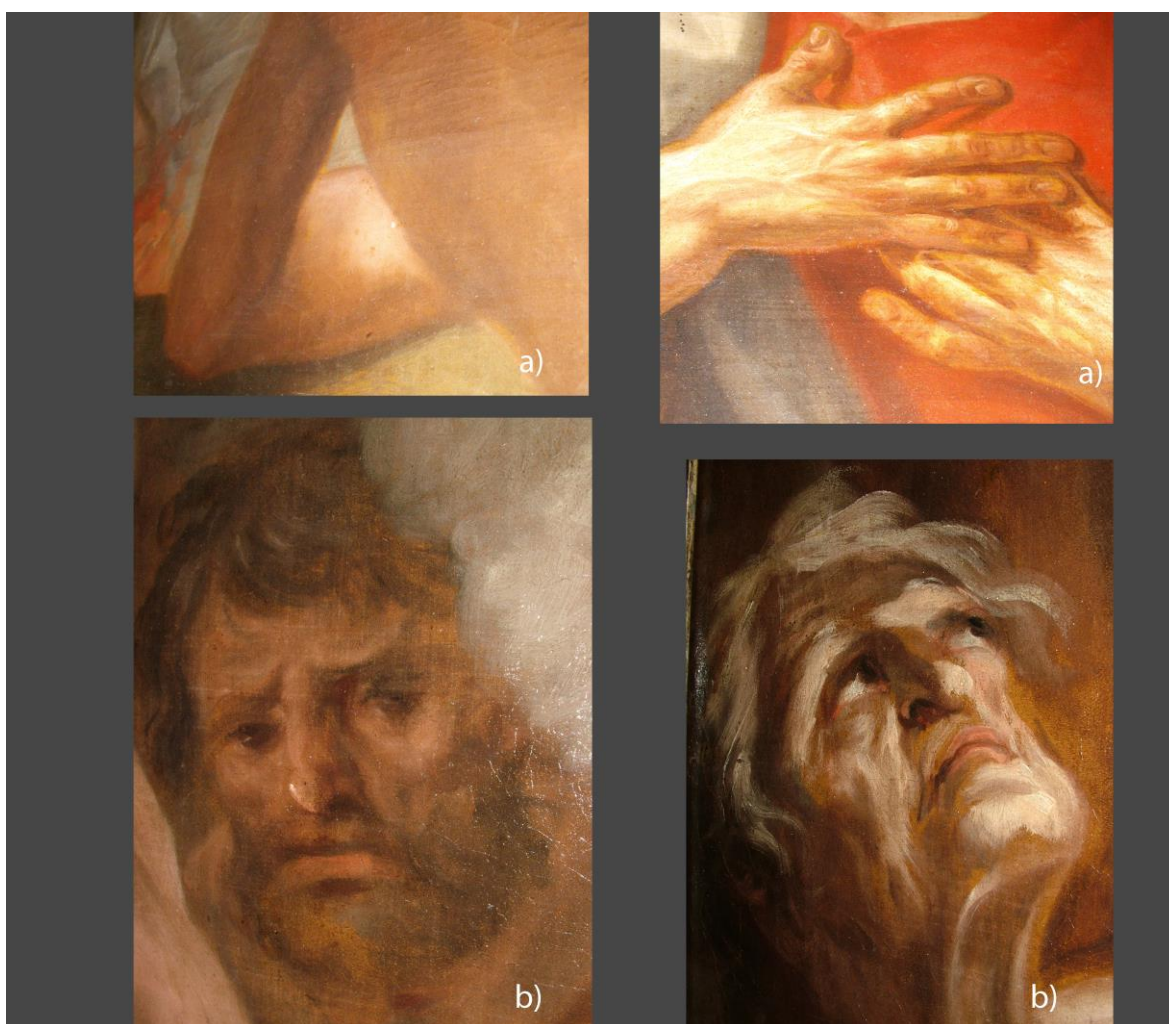
<sup>22</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar – *Ob. cit.*, pp. 96 e 97.

na obra de Pedro Alexandrino como se verifica nos exemplos apresentados na figura 7.10, assim como já é explorada nos esboços em papel com o giz branco.



**Fig. 7. 10** – Pormenor do depósito de tinta branca sobre a extremidade do nariz e nos olhos nas pinturas: a) *Senhora da Boa Morte* (P5), b) *Natividade* (L-Sto A S/C); c) *Batismo de Cristo* (L-Mad/B); d) *Virgem do Rosário* (L-MNAA/G); e) *Arcanjo São Miguel* (Br-Sant/B); f) *Jesus Cristo entregando as chaves a S. Pedro* (P3); g) *Pentecostes* (PI-MS).

Pedro Alexandrino de Carvalho também fazia uso da cor da camada de preparação amarela, como se se tratasse de mais uma tonalidade, não apenas revelada sobre uma cor mais transparente, mas deixando-a pontualmente exposta, o que torna as pinturas em que aplicou tal processo de trabalho bastantes expressivas. O que é especialmente notório na pintura *São Miguel no purgatório*, do altar lateral da igreja do Sacramento em Lisboa, mas também nas duas telas de altar da igreja de Santana, em Belém do Pará – *A visão do bispo de Alexandria* e *São Miguel no Purgatório* (Vd. Fig. 7.11).



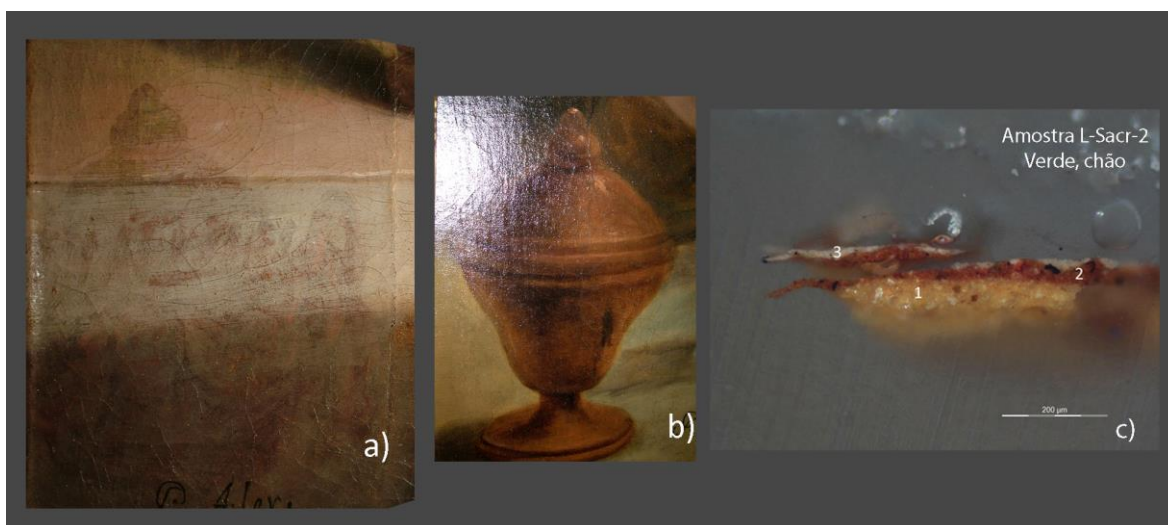
**Fig. 7. 11** – Pormenores da superfície pictórica onde se utilizou a camada de preparação como cor: a) *A visão do bispo de Alexandria* e *São Miguel no Purgatório* da igreja de Santana em Belém do Pará; b) *São Miguel no purgatório* da igreja do Sacramento em Lisboa.

Portanto, a espontaneidade inerente de um pintor *fa presto* é compreensível na pintura de Alexandrino, não porque pinte sem um desenho de apoio, pois este existe, mas, porque pinta *a la prima* e a tinta é colocada sobre finas camadas nas áreas mais escuras e de forma mais ampla e generosamente nas luzes<sup>23</sup> com apontamentos de luz dados com pinceladas rápidas e curtas. Apesar de ser este o processo pictórico utilizado ao longo de toda a sua carreira, que demonstra a técnica de um pintor ágil, de pinceladas fluidas e que não tem hesitações, entre as 64 telas de altar analisadas foi possível registrar um arrependimento, que manifesta a ocultação de um elemento, o que não é representativo mas que deve ser documentado.

Na pintura *Encontro das famílias santas* (L-Sacr), próximo do canto inferior esquerdo, sobre a pintura do chão há a ocultação de uma forma (Vd. Fig. 7.12-a), identificada através da observação da superfície pictórica devido à perda de opacidade do óleo, que torna as cores mais transparentes com o decorrer do tempo. O fenómeno de transparência do óleo ocorre devido à proximidade entre o índice de refração do óleo com o dos pigmentos derivados do chumbo e devido ao processo de saponificação dos pigmentos metálicos<sup>24</sup>. Muito provavelmente a forma oculta trata-se de um cálice, semelhante ao pintado na pintura *Lamentação de Cristo Morto* (L-S P/C) da igreja de São Paulo (Vd. Fig. 7.12-b). O corte transversal da amostra L-Sacr-2 confirma a existência do arrependimento, em que sob a camada nr.3 de cor verde-clara, relativa ao chão, existe uma camada castanha que corresponde à base de cor que define a forma (Vd. Fig. 7.11-c). São desconhecidos os motivos deste arrependimento, possivelmente ocorreu por recomendação do cliente.

<sup>23</sup> *TECHNIQUES for Oil Painting: Classical*. In <http://www.oil-painting-techniques.com/techniques-for-oil-painting.html> [23.07.2014; 15h]

<sup>24</sup> NICOLAUS, Knut – *The restoration of paintings*. Cologne: Konemann, 1999, pp. 162, 163. LOON, Annelies van – *Color Change and Chemical Reactivity in Seventeenth-century Oil Paintings*. Amsterdam: Loon, 2008.



**Fig. 7.12** – Arrependimento na pintura *Encontro das famílias santas* (a), cálice representado na pintura *Lamentação de Cristo Morto* da igreja de São Paulo (b) e corte transversal retirado da área do arrependimento (c).

#### *Camada morte-cor ou cor base*

Na observação dos cortes transversais das áreas de cor azul, usada nas indumentárias, de seis pinturas verificou-se, sobretudo nas zonas de sombra, uma camada de morte-cor que pode ser rosa, castanha ou cinzenta, com o objectivo de intensificar a cor do traje. Esta situação verifica-se nas telas de altar *Pentecostes* (PI-MS), *Ceia* (L-Barc), no *Baptismos de Cristo* (L-Mad/B), no modelo *Natividade* (L-MNAA/C) e nas pinturas *Pentecostes* relativas ao modelo (L-MNAA/A) e obra final (L-Sto A S/A) (Vd. Fig. 7.13).

A utilização de uma camada de cor base também foi usada nas áreas de sombra do manto verde da pintura *Pentecostes* (L-Sto A S/A), como se verifica no corte transversal da amostra L-Sto A S/A-15 e sobre o branco do cendal da pintura *Baptismos de Cristo* (L-Mad/B) (Vd. Fig. 7.13).



**Fig. 7. 13** – Microfotografias dos cortes estratigráficos das áreas de sombra cor azul, branca e verde das pinturas *Pentecostes* (PI-MS), *Ceia* (L-Barc), *Baptismos de Cristo* (L-Mad/B), *Pentecostes* (L-MNAA/A) e *Pentecostes* (L-Sto A S/A).

### *Continuidade e Evolução Técnica / Trabalho Oficial e de Autor*

Na obra de Pedro Alexandrino de Carvalho a distribuição da cor respeita os preceitos definidos e apontados já por Vasari, no século XVI, o que passa pelo tratamento das figuras principais com cores mais fortes e de peles mais claras e de cores mais neutras e carnações mais escuras nas personagens dos planos posteriores<sup>25</sup>.

Avaliando as camadas cromáticas das telas de altar de Pedro Alexandrino de Carvalho não se pode traçar uma evolução técnica e material, mas antes uma continuidade. Porém, no corpus pictórico do artista há alguma inconsistente, pois, para além das questões formais, em algumas pinturas a volumetria é menos pronunciada, o trabalho da cor e

<sup>25</sup> “Todas las pinturas, ya sean a óleo, al fresco o al temple, se deben hacer con (...)unidad de color, de manera que las figuras principales resulten claras, y los paños que las cubren tampoco deben ser muy oscuros, para que las figuras del segundo plano no tengan las vestiduras más claras que las del primero; a medida que se vayan alejando, gradualmente se irán oscureciendo tanto las carnes como los paños. Y fundamentalmente hay que poner cuidado en los colores más agradables se apliquen a las figuras del primer plano (...); además, un color apagado hace aparecer más vivo al que tiene al lado”. Vd. VASARI, Giorgio (1568) – *Las vidas : de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestro tiempos*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 74.

do manejar dos pinceis é mais contido e esbatido, não se sentindo tanto a expressividade presente em determinadas telas de altar, como as da igreja de Santana em Belém do Pará, no *Pentecostes*, de proveniência indeterminada, que faz parte da colecção da Santa Casa da Misericórdia de Santarém e em Lisboa em todas as pinturas de Pedro Alexandrino de Carvalho presentes nas igrejas de Santo António de Lisboa, da Madalena, do Sacramento ou de São Paulo, entre outras.

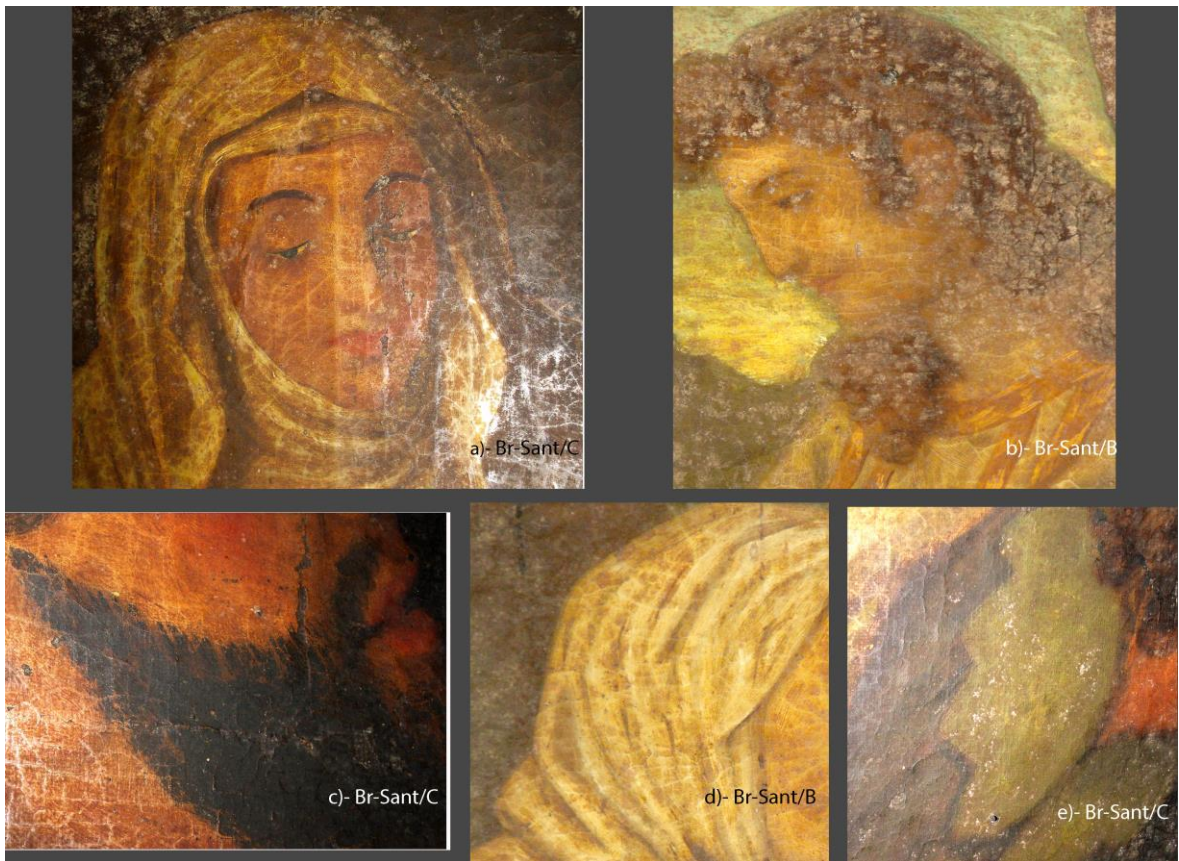
É em pinturas como as dos altares secundários da igreja do Bom Jesus do Monte, em Braga, da igreja de São Sebastião, em Setúbal, ou na tela do altar-mor da igreja matriz do Peso da Régua que vemos a utilização de cores mais pálidas e uma modelação mais plana e rígida. Na pintura *Entrega das Chaves* do altar secundário da capela da Bemposta, em Lisboa, há também o uso de áreas de cor plana mais extensas, como o azul do céu, e as passagens do claro-escuro são, por vezes, abruptas.

Estas variações técnicas, muito provavelmente, resultam dos trabalhos em que Pedro Alexandrino deu mais contributo ou, por sua vez, daqueles em que os discípulos têm mais presença.

Já nas duas telas de altar da igreja de Santa Isabel, em Lisboa, que datam de 1764, e correspondem a um trabalho de colaboração de Pedro Alexandrino, também se notam disparidades, pois as passagens do claro-escuro são mais suaves por justaposição das pinceladas que são esbatidas pelo arrastar do pincel com as tintas ainda húmidas e recorreu-se à cor roxa para se obter sombras na carnação e em alguns panejamentos, o que não se verifica nos restantes cortes transversais das amostras retiradas de pinturas feitas exclusivamente pela oficina de Pedro Alexandrino. Nessa mesma pintura, há algumas pinceladas justapostas, sem ser fundidas, nas carnações dos anjos no primeiro, o que parece corresponder ao contributo de Pedro Alexandrino de Carvalho.

Quanto às pinturas da capela da Venerável Ordem da Penitência, a técnica utilizada não se enquadraram no trabalho de Pedro Alexandrino e da sua oficina. Apesar do mau estado de conservação da superfície pictórica, o que a oculta parcialmente, as telas de altar revelam uma modelação das formas bastante rígida e há muitos espaços vazios

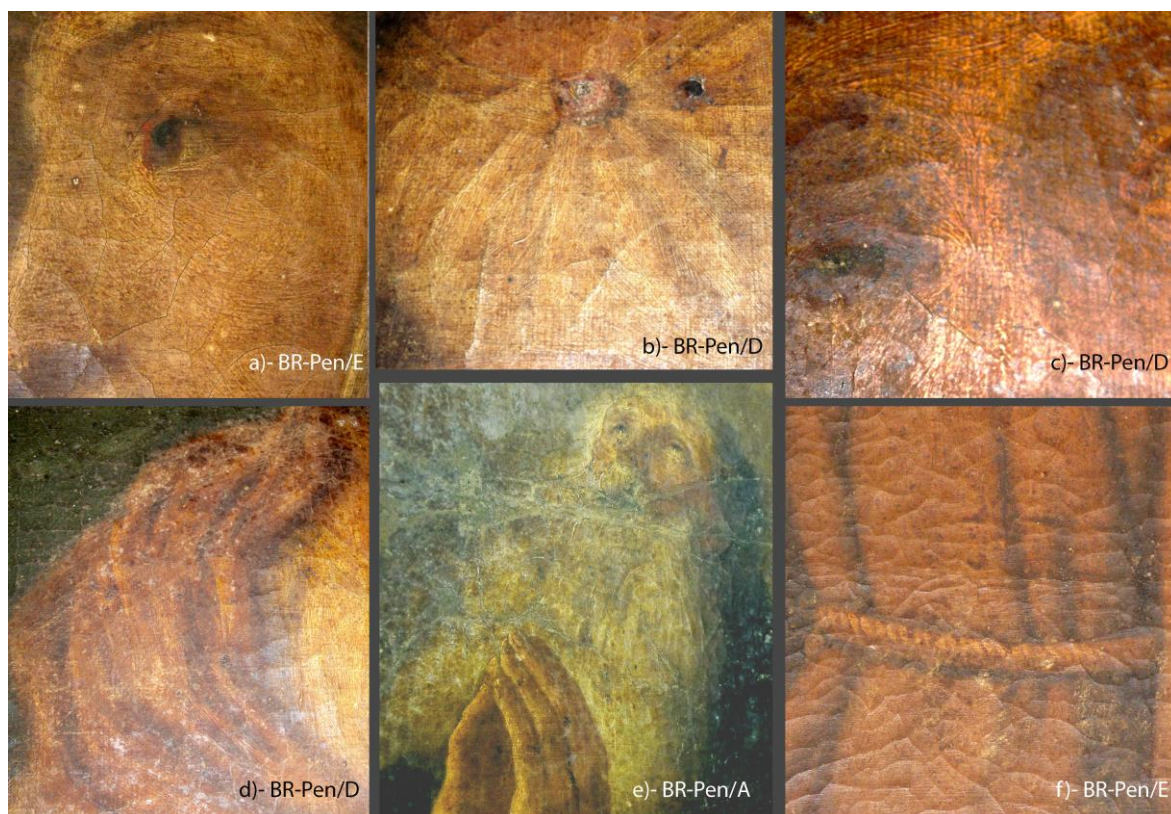
ou de cor plana nas cinco pinturas. Dentro deste grupo de cinco telas de altar pode-se reconhecer duas mãos. Nas pinturas *Santa Clara* e *Santa Coleta* os panejamentos ou possuem muitas pregas ondulares consecutivas (Vd. Fig. 7.14-a,d), como se fossem cilindros, ou são planos (Vd. Fig. 7.14-e), havendo um contraste entre áreas ondulares e planas o que torna a representação forçada, os cabelos e pelos são rígidos e indicados com traços (Vd. Fig. 7.14-b,c), as formas estão perfiladas com uma linha a preto e o enquadramento é simplesmente apontado com linhas sem grandes gradações ou trabalho de diferentes texturas materiais.



**Fig. 7. 14** – Pormenores das pinturas *Santa Isabel* (BR-Pen/B) e *Santa Coleta* (BR-Pen/C), da capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, em Belém do Pará.

As outras três pinturas – *Arcanjo São Miguel*, *Santa Clara Princesa* e *Santa Clara Religiosa* – são tecnicamente mais bem conseguidas, pois as pregas tem um cair mais na-

tural (Vd. Fig. 7.15-b,d,f), o movimento dado aos cabelos é mais espontâneos (Vd. Fig. 7.15-e) e há, em duas destas pinturas, um apontamento de cor vermelha nos olhos das figuras femininas (Vd. Fig. 7.13-a, c), o que pode ser um traço artístico.



**Fig. 7. 15** – Pormenores das pinturas *Arcanjo São Miguel* (BR-Pen/A), *Santa Clara Princesa* (BR-Pen/D) e *Santa Clara Religiosa* (BR-Pen/E), da capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, em Belém do Pará.

Comparando as telas de altar com os seus modelos, de forma geral, nos últimos as cores são mais contratantes e saturadas e há uma maior iluminação de toda a cena com uma temperatura de cor mais quente. Como seria de esperar, é nos modelos que se sente uma maior experimentação e identificam-se rectificações de formas (Vd. Figs. 6.15 e 616).

Particularizando as divergências técnicas entre o modelo e a tela de altar, no tema *Salvador Mundo*, há o uso predominante dos vermelhos que contrastam com o verde do fundo no pequeno formato da pintura, o que é atenuado no grande formato. As cores na

tela de altar são mais sóbrias, o recurso às carnações avermelhadas é mais contido e há uma alteração da coloração dos cabelos de algumas personagens de loiro para moreno (Vd. Fig. 7.16).



**Fig. 7. 16** – Pintura *Salvador Mundo*: (à esquerda) modelo, do MNAA, e (à direita) tela de altar da Sé de Lisboa. © Foto do modelo: Sónia Costa, IJF, HERCULES-EU.

Na pintura *Natividade*, o manuseamento da luz o foco está mais fechado e centrado na cena principal – a Virgem com o Menino – escurecendo-se o entorno, o que evidencia as personagens principais com maior iluminação e cores mais vivas (Vd. Fig. 7.17).



**Fig. 7. 17** – Pintura *Natividade*: (à esquerda) modelo, do MNA, e (à direita) tela de altar da igreja de Santo António de Lisboa. © Fotos: Sónia Costa, IJF, HERCULES-EU.

Na pintura *Pentecostes* a principal diferença é a cor da luz, que no modelo é laranja e contamina as cores mais claras, utilizadas nos panejamentos, criando vibrações cromáticas, que se perdem na obra final em que a cor da luz é amarela (Vd. Fig. 7.18). É de salientar que o artista segue escrupulosamente a técnica e as cores de pintar a capa azul do modelo para a tela de altar.



**Fig. 7. 18** – Pintura *Pentecostes*: (à esquerda) modelo, do MNAA, e (à direita) tela de altar da igreja de Santo António de Lisboa. © Fotos: Sónia Costa, IJF, HERCULES-EU.

## 7.4 – Algumas considerações sobre o estado de conservação das telas de altar móveis

Os três factores que conduzem à degradação dos objectos artísticos são o envelhecimento natural dos materiais, as condições do ambiente em que os objectos estão integrados e o seu uso e manuseamento.

Nas telas de altar de Pedro Alexandrino, com cerca de duzentos anos, o envelhecimento dos materiais é visível ao nível do suporte na abertura de algumas costuras, na marcação de vincos devido ao contacto com a grade e a separação da pintura da grade, em consequência da oxidação e libertação dos pregos que a predem, o que por sua vez contribui para a deformação do suporte. Na camada de preparação e pictórica, para além das repercussões das alterações no suporte, é comum a presença de *craquelée*, a perda de material original (lacunas) e o amarelecimento do verniz. Um quadro comum às patologias encontrado nas pinturas de cavalete pintadas a óleo<sup>26</sup>, que é independente do local de exposição ser uma parede ou um altar. No caso da pintura de Pedro Alexandrino de Carvalho, foi usada uma paleta de pigmentos fazendo bastante uso, essencialmente, do branco de chumbo, que é passível de participar em reacções químicas, que conduzem a alterações ao nível da cor ou da opacidade das camadas de cor aplicadas.

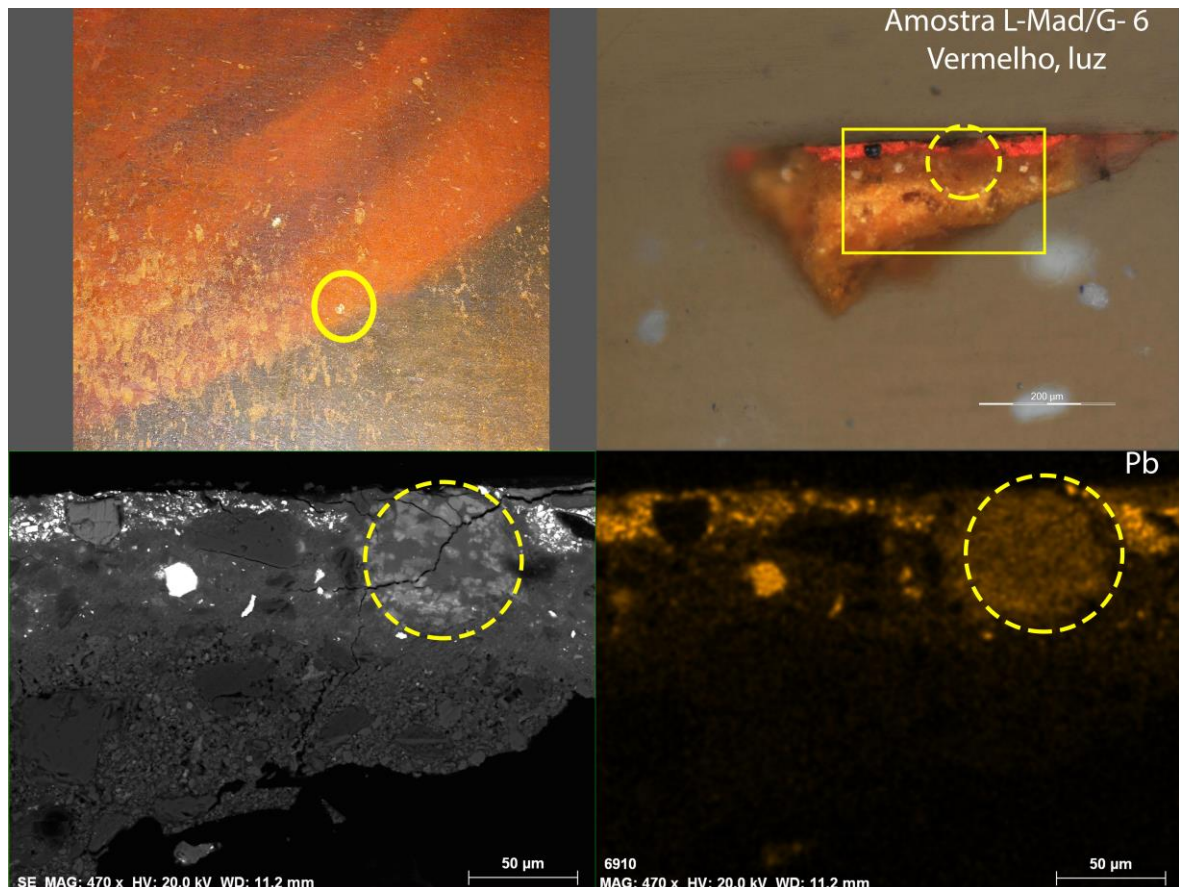
O branco de chumbo é um pigmento particularmente reactivo, no que diz respeito à sua interacção com os óleos secativos. A presença deste pigmento numa tinta a óleo tende a provocar a hidrólise dos triglicéridos, conduzindo à formação de ácidos gordos livres, que por sua vez se combinam ao ião  $Pb^{2+}$  do branco de chumbo, originando a formação de sais – carboxilatos metálicos. As moléculas de carboxilatos, também designados de sabões metálicos, apresentam uma mobilidade no seio da camada de tinta, tendo a tendência para formar aglomerados semi-transparentes. Estes aglomerados foram identi-

---

<sup>26</sup> NICOLAUS, Knut – *The restoration of paintings*. Cologne: Konemann, 1999. CALVO, Ana – *ob. cit.*, 2002.

ficados em diversos cortes estratigráficos das amostras recolhidas das obras de Alexandrino.

Sabe-se que os sabões têm alta mobilidade podendo migrar para diferentes camadas da amostra, até à superfície pictórica<sup>27</sup>. Como tal não é de estranhar que surjam pequenas erupções (ou eflorescências) destes produtos de degradação na superfície das pinturas de Alexandrino, como se verifica na figura 7.19, em que é apresentada uma imagem da superfície pictórica que possui um material pulverulento à superfície, o corte estratigráfico apresenta um aglomerado semi-transparente entre a camada de preparação superficial e a camada cromática vermelha e nos mapas de EDS confirma-se que é formado por chumbo.



**Fig. 7. 19** – Fotografia do local de recolha da amostra e respectivo corte estratigráfico, micrografia electrónica e mapa de EDS do chumbo da amostra L-Mad/G-6, do vermelho do manto de São João.

<sup>27</sup> LOON, Annelies van – *Color Change and Chemical Reactivity in Seventeenth-century Oil Paintings*. Amsterdam: Loon, 2008.

A formação de sabões metálicos foi confirmada por  $\mu$ -FTIR, uma vez que aparecem em quase todos os espectros de infravermelho, apresentados nas fichas das pinturas do apêndice II, bandas atribuídas a elongações C-O em grupos  $\text{COO}^-$ : as bandas localizadas por volta de  $1520\text{-}1540\text{ cm}^{-1}$  são devidas à presença de carboxilatos metálicos; as bandas localizadas a  $\sim 1620\text{ cm}^{-1}$  (elongação C-O assimétrica) e a  $\sim 1319\text{ cm}^{-1}$  (elongação C-O simétrica) relacionam-se com a presença de oxalatos, produtos de alteração que, apesar de serem também carboxilatos, nada têm a ver com o processo de interação entre pigmentos e aglutinante <sup>28</sup>.

Quanto ao factor ambiental, as telas de altar encontram-se originalmente em espaços de culto onde foram, e às vezes ainda são, utilizadas velas que para além de serem possíveis focos de calor sobre a pintura, contribuindo para uma maior celeridade de alguns processos de degradação, nomeadamente aqueles que envolvem materiais orgânicos, libertam produtos que se depositam sobre a superfície desta. Além do mais, são características as oscilações de temperatura e humidade relativa nestes espaços, o estado de conservação do edifício pode também favorecer a entrada de água e de organismos vivos, como insectos ou roedores. A própria localização dos retábulos pode influir nas condições de conservação das telas de altar, uma vez que podem estar assentes em paredes mais húmidas, propiciando o ataque por microrganismos, como os fungos, ou mais expostas ao sol, favorecendo mecanismos de reacção em cadeia de radicais livres, que conduzem à oxidação de materiais orgânicos <sup>29</sup>.

Quanto as degradações decorrentes do uso, estas são mais notórias nas telas de altar móveis, que foram criadas para responder a uma função litúrgica que hoje já não é recorrente, de cobrir ou revelar o Santíssimo em determinados momentos. Apesar de já não responderem a esta prática, a utilidade destas peças não se esgota, pois continua a ser um elemento que transmite uma mensagem religiosa, simbólica. Como se refere no II

<sup>28</sup> DERRICK, M; STULIK, D; LANDRY, J.M. – *Infrared Spectroscopy in Conservation Science*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999. LOON, Annelies van – *Ob. cit.*

<sup>29</sup> CANELA, G.; NUGARI, M.P.; SALVADORI, O. – *La Biología en la Restauración*. Hondarribia: Editorial Nerea, 2000. VALGANON, Violeta – *Biología aplicada a la conservación y restauración*. Madrid: Editorial Síntesis, 2008. FELLER, Robert L. – *Accelerated aging : photochemical and thermal aspects*. [S.l.] : Getty Conservation Institute, 1994.

Concílio do Vaticano (1963), as artes “estão relacionadas, por sua natureza, com a infinita beleza divina” (SC 122), que excede o tempo e a sua função inicial. Alguns documentos da Igreja, como a “Introdução Geral ao Missal Romano”<sup>30</sup>, defendem inclusive que seja preservado todo o equipamento religioso pois em cada época a arte respondeu às directrizes religiosas de forma singular<sup>31</sup>. A harmoniosa existência das telas de altar nos espaços religiosos, no entanto, não impede que estas obras evidenciem um avançado estado de degradação.

A alteração das práticas litúrgicas, associadas ao grande formato destas pinturas e o uso que tiveram, decorrente das frequentes deslocações e das condições das áreas de ocultação temporária das telas de altar (coroamento, embasamento e interior do camarim), conduziu a que o equipamento de movimentação, ou parte dele, se tornasse obsoleto. Se perdessem ou eliminassem elementos, como a barra metálica aplicada na bainha da margem inferior das telas do sistema de rolo, as pegas do sistema manual e alguns dos fechos que trancam a pintura na boca do altar usuais no sistema de guilhotina e no sistema manual. Muitas vezes, estas perdas resultam do desconhecimento da sua função estrutural e do potencial enriquecimento técnico e histórico destes componentes para a pinturas. No caso do ferro, que conduz a particulares problemas de conservação da pintura, estes podem ser preservados, mesmo que à parte, documentando uma fase da existência da obra.

Dependendo do estado de conservação e da valorização artística da pintura face à escultura (no interior do camarim) e vice-versa, hoje em dia, em muitas das igrejas está permanentemente exposta a pintura ou o trono eucarístico, passando para segundo pla-

---

<sup>30</sup> A *Introdução Geral ao Missal Romano* faz parte do *Missal Romano* e foi editado no seguimento do II Concílio do Vaticano Vd. *Introdução Geral ao Missal Romano – Normas e Procedimentos sobre o Ano Litúrgico e o Calendário*. Fátima: Secretariado Nacional da Liturgia, 2003, pp.92, 93.

<sup>31</sup> O capítulo *Adaptação às novas Circunstâncias* relata esta complementaridade que vem dar “cor” e ritmo ao espaço sacro contemporâneo. É possível a coabitação entre a tradição (a herança do passado) e a inovação (a simplicidade da arte sacra e o sentido de unidade face ao corpo da igreja), pois “a Igreja, mantendo-se fiel à sua missão de mestra da verdade, conservando o que é “antigo”, isto é, o depósito da tradição, cumpre também o dever de considerar e adoptar o que é “novo” (...) combinadas a tradição e a inovação. (...) Deste modo, as normas litúrgicas do Concílio de Trento foram em grande parte completadas e aperfeiçoadas pelas do II Concílio do Vaticano” (IGMR 15).

no uma das expressões artísticas. A título de exemplo, pode-se mencionar a tela do altar-mor da igreja de São Faustino, no Peso da Régua, com o tema *Última Ceia*, que está permanentemente exposta por valorização da pintura e adulteração do sistema de movimentação. Segundo o testemunho do zelador, a tela movimentava-se com as correntes de ar (factor ambiental) e, de modo a manter a pintura esticada, foi fixa às laterais da tribuna com régua de madeira aplicadas directamente sobre os seus rebordos. A pintura *Alegoria ao atentado do Rei D. José I*<sup>32</sup>, da igreja da Memória em Lisboa, é o exemplo contrário, dado que esteve durante cerca de trinta anos oculta, permanecendo apenas visível a talha. Em 2012, foi redescoberta, restaurada e revelada<sup>33</sup>.

Descrevendo as alterações em função do sistema de montagem das pinturas nos altares, no sistema de rolo as telas suspensas estão sujeitas a uma tensão contínua, apenas no sentido longitudinal e a incontáveis processos de enrolamento. Estas pinturas apresentam com frequência deformações e rasgões horizontais do suporte. O avançado estado de degradação levou a que, em alguns casos, as obras fossem sujeitas a intervenções de restauro, como sucedeu na *Última Ceia*, em que os rasgões foram estabilizados com remendos colados pelo reverso ou consolidados com adesivo. Na *Transfiguração de Jesus no Monte Tabor* todo o suporte foi reforçado com uma entretelagem em 2003<sup>34</sup>. Em ambas, foram cosidos novos fragmentos de tecidos em toda a margem inferior (Vd. Fig. 7.21), derivados da mutilação da pintura danificada, em resultado dos problemas resultantes da barra de ferro que tencionava na extremidade inferior as pinturas. Na *Transfiguração de Jesus no Monte Tabor* apesar de, em alguma intervenção anterior a 2003, se ter cortado a margem inferior, numa extensão de cerca de 162 cm de altura, que abrangia a assinatura e dois elementos da composição, estes foram recortados e posicionados na pintura. Na *Última Ceia*, a reconstituição têxtil e pictórica situa-se abaixo da assinatura, tendo o fragmento mais recente cerca de 30 cm de altura.

<sup>32</sup> A tela do altar-mor *Alegoria ao atentado do Rei D. José I*, de Pedro Alexandrino de Carvalho, apesar de não fazer parte da amostra é um bom exemplo da situação que se está a descrever.

<sup>33</sup> SALDANHA, Nuno – O rei ergue-se de Pedro Alexandrino: A pintura do altar-mor da igreja da Memória. *Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja*. Moscavide: Secretariado Nacional para os Bens da Igreja. nº5 (Jul-Dez 2012), pp. 43 – 48.

<sup>34</sup> Intervenção realizada pela empresa Porto Restauro - Conservação e Restauro de Objectos de Arte, Lda.



**Fig. 7. 20** – Margem inferior das pinturas *Última Ceia*, da igreja de São Faustino (a) e da *Transfiguração de Jesus no Monte Tabor*, da igreja do mosteiro de São Salvador, em Grijó. © Foto: Empresa Porto Restauro (b).

As alterações que advêm do ferro estão relacionadas com o processo de oxidação do metal, que se repercute na pintura, juntamente com a fadiga excessiva da margem inferior, devido ao peso da barra metálica e à gravidade que acentua a força que é exercida. Há algumas décadas que existem soluções mais estáveis para a subida e descida das pinturas de rolo em prumo. Por exemplo, na pintura *Transfiguração de Jesus no Monte Tabor* da amostra, substituiu-se a barra de ferro por materiais antioxidantes e mais leves<sup>35</sup>. Na pintura *Última Ceia*, possivelmente para travar a degradação da pintura provocada pelo ferro, este foi eliminado.

Nas duas pinturas de rolo também houve a necessidade de se substituir a zona superior do suporte (área que não está pintada e serve para a suspensão da pintura). Portanto, nas telas montadas no sistema de rolo parece haver dois pontos de especial fragilidade, que são as margens superiores e inferiores, decorrentes da tensão ter sido exercida apenas no sentido longitudinal e não estar distribuída por todas as margens da pintura como acontece nas pinturas engradadas.

<sup>35</sup> Informação cedida pelos responsáveis da empresa Porto Restauro - Conservação e Restauro de Objectos de Arte, Lda.

No sistema de *guilhotina* ou *alavanca*, as pinturas sofrem, em especial, o humedecimento por ascensão capilar devido à proximidade com o solo, quando a pintura é reservada no embasamento. As pinturas deslocadas manualmente têm, à semelhança dos outros sistemas móveis, alterações relacionadas com a acção humana, como o incorrecto uso dos sistemas de movimentação, choque e abrasão das pinturas, que conduz a rasgões, desgaste do suporte e da camada cromática e perdas de matéria. Assim, como também se pode assistir à alteração do sistema de movimentação, para que esta fique fixa, como acontece na *pintura Última Ceia*, da igreja da Póvoa de Santo Adrião, como prova o documento que descreve a intervenção de conservação e restauro, realizada em 2012:

“A pintura encontra-se fixa por quatro fechos pelo reverso, estando a funcionar apenas três. Pelo reverso encontra-se emparedada por pranchas de platex fixas por pregos, na sua periferia. Na remoção a pintura verificámos que esta se encontrava chumbada com cimento por ferros em esquadria na parte inferior aparafusados à grade”<sup>36</sup>.

Estas obras, pela sua dimensão e pela dificuldade de acesso, não permitem uma fácil manutenção, o que leva a acumulação de sujidade, que altera a leitura da pintura e acelera outros processos de degradação. Há também situações pontuais relacionadas com o zelo, por exemplo, a pintura *Última Ceia* do altar-mor da igreja de Póvoa de Santo Adrião foi em determinado momento lavada com água, uma acção que não teve muitas consequência devido à espessa camada de verniz que a impermeabilizou <sup>37</sup>, mas que não é uma situação invulgar nas práticas de manutenção dos espaços religiosos.

---

<sup>36</sup> ARTERESTAURO - *Relatório Técnico Final do Tratamento de Conservação e Restauro da Pintura do Altar-mor da Igreja Matriz da Póvoa de Santo Adrião*. [S.l: s.n.], 2012, p. 4. Documento da intervenção apresentado ao proprietário da obra.

<sup>37</sup> Informação cedida pelos responsáveis da empresa Arterestauro, Conservação e Restauro de Bens Culturais, Lda.

## Considerações Finais

De uma forma geral, no século XVIII e mesmo na primeira década do século XIX, os materiais utilizados, em pintura artística, são os mesmos, o que se verificou acontecer nas pinturas de Pedro Alexandrino de Carvalho.

A partir do estudo material dos doze casos de estudo, de questões técnicas de setenta pinturas foi possível tirar algumas conclusões, nomeadamente, que os suportes têxteis têm entre duas a três camadas de preparação, de tonalidade semelhante, sobrepostas frequentemente por uma a duas camadas cromáticas.

Pedro Alexandrino de Carvalho não é um pintor ambicioso, no que diz respeito à paleta de pigmentos e cargas utilizada, assim como a forma de a combinar. Geralmente, as cores são obtidas pela mistura de pigmentos e não cores puras. O óleo foi utilizado como aglutinante dos materiais das camadas de preparação e cromáticas.

Ao longo da carreira de Pedro Alexandrino de Carvalho não há grande variação na escolha dos materiais e nas misturas. Por vezes, verificam-se é algumas inconsistências na modelação das formas e nas transposições do claro-escuro, provavelmente relacionadas com a maior ou menor presença do trabalho dos discípulos.

Como seria de esperar os modelos, como versões experimentais, para além de servirem de exercício para a execução das grandes telas de altar executadas *à la prima*, permitem ao artista extravasar artisticamente, explorando a cor, a expressividade da pincelada e a deixar as formas menos acabadas. Por sua vez, as telas de altar revelam um processo de trabalho metódico e expedito, estruturado com base em estudos prévios de desenho e cor, e segurança de trabalho sendo quase inexistentes os arrependimentos.

No *corpus* de Pedro Alexandrino de Carvalho, se se analisar isoladamente os pigmentos utilizados, as misturas de pigmentos e a forma de aplicar nas cores não é possível identificar os trejeitos do artista. Porém, fazendo uma leitura global destas informações, juntamente com a forma de construção dos suportes e sobretudo as características formais obtemos o léxico pictórico que o fazem identificável.

# Capítulo 8





---

## **CAPÍTULO 8 – CARACTERIZAÇÃO FORMAL DA PINTURA DE PEDRO ALEXANDRINO DE CARVALHO**

### **Introdução**

As escolhas dos materiais que um artista usou na sua pintura, ou os processos pictóricos a que recorreu, por si só, podem não ser reveladores da sua identidade. Os particularismos que fazem identificável Pedro Alexandrino de Carvalho passam pela compreensão das pinturas enquanto matéria, execução e aspecto. Assim, neste capítulo serão desenvolvidos as características formais das suas pinturas, designadamente os temas trabalhados nas telas de altar e qual a relação destes com a localização do altar em que se encontram expostas, as variações criadas nos esquemas pictóricos designados como repetitivos, os rostos característicos de Pedro Alexandrino e as suas assinaturas.

Sempre que possível, na distinção das obras de Alexandrino vai-se estabelecer o paralelismo com as cinco telas de altar da capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco em Belém do Pará e as duas telas de altar da igreja de Santa Isabel em Lisboa, em que o pintor apenas colaborou com Roque Vicente.

### **8.1 – Os temas**

Pedro Alexandrino de Carvalho é apontado como um artista que repete muitas vezes os esquemas das suas composições. De forma geral, tal afirmação não deixa de ser correcta. Porém, deve ter-se em conta que, no século XVIII, o processo criativo é condi-

onado por dois factores, o primeiro são as normas de imagem pós-tridentinas<sup>1</sup>, que controlam a maneira como os artistas deviam pintar as figuras sacras e o segundo é o contrato, através do qual o cliente submete o artista. Por norma, neste documento, estão definidos alguns itens, nomeadamente o tema e as datas de entrega da encomenda e do respectivo pagamento. Em relação ao tema, este devia seguir um desenho ou uma gravura, a qual servia na fase de inspecção de guia de comparação<sup>2</sup>. Como resultado, a repetição dos formulários artísticos é recorrente neste período em que Pedro Alexandrino viveu, não tanto pela falta de talento dos pintores portugueses, mas pelas imposições do mercado artístico.

Terão os pequenos modelos de pinturas, encontrados no *corpus* pictórico de Pedro Alexandrino, servido de maquetes para as inspecções? É uma hipótese provável, mas que fica por esclarecer com rigor.

Segundo João Francisco Marques os dois grandes marcos que ditam os temas representados nos retábulos das igrejas são a vida da Virgem Maria e de Jesus Cristo<sup>3</sup>. Já Francisco Lameiras aponta como temas iconográficos mais usuais, para além dos oragos do espaço e dos altares, o Santíssimo Sacramento, os Cristíferos, os Marianos, os Hagiográficos e o Purgatório<sup>4</sup>.

Fazendo-se a análise dos temas representados nos objectos do estudo, cuja atribuição ou colaboração de Pedro Alexandrino foi validada por historiadores da arte ou pela sua assinatura, há 52 pinturas em que foi possível determinar a que tipos de altar pertencem ou pertenciam<sup>5</sup>. Deste conjunto de obras, 11 são telas de altares principais e

<sup>1</sup> MARQUES, João Francisco – As formas e os sentidos. In AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.) – *História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores; 2000, vol.3, pp. 473-484.

<sup>2</sup> SALDANHA, Nuno – A cópia na Pintura do Século XVIII – O gosto do encomendador como forma de poder na representação. In *ACTAS do 1.º Congresso de Arqueologia do Estado*. Lisboa: FLUL, 1988, pp. 763 – 776.

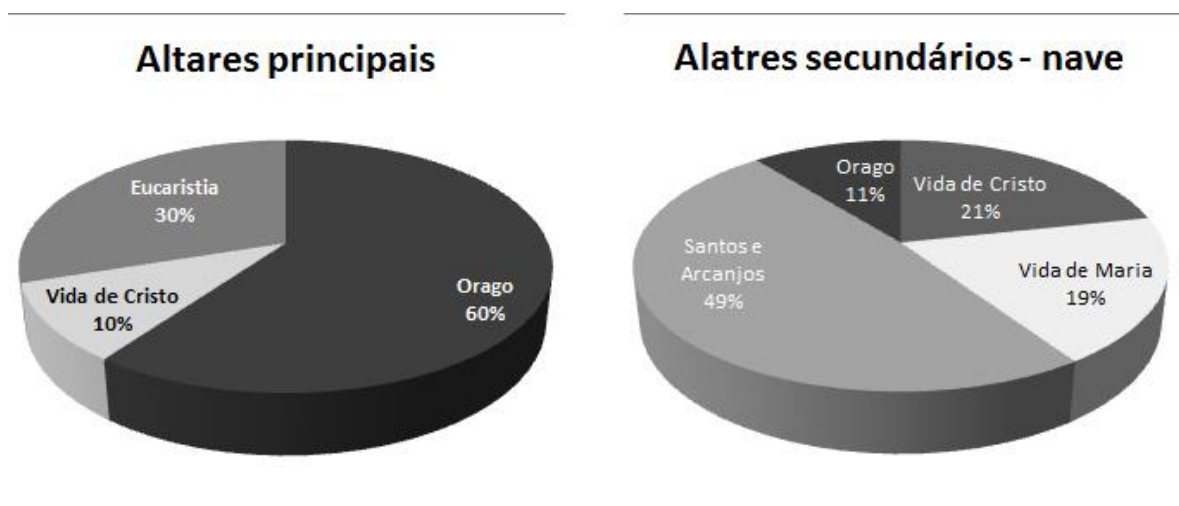
<sup>3</sup> MARQUES, João Francisco – *Ob. cit.*, pp. 479.

<sup>4</sup> LAMEIRA, Francisco – *O retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Faro e Évora: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve e Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005, pp. 15 – 18.

<sup>5</sup> Do estudo dos temas, das telas de altar, excluíram-se as pinturas que incorporam os espólios dos Museus, ou estão deslocadas, das quais não há documentação que indique a que igreja ou tipo de altar pertenciam, o que é o caso das pinturas: *Virgem do Rosário*, inv. n. 1681; a *Imaculada Conceição* da igreja de São Nicolau e São Julião, em Lisboa; a *Imaculada Conceição*, inv. nº846, do Museu Nogueira da Silva; *Aparição da Vir-*

41 de secundários, entre os quais se encontram os 3 a altares do Santíssimo Sacramento, e um altar do Baptistério (Vd. tabela 43, pp. 116-118 no vol. 2).

Em síntese, o estudo revelou que há uma propensão para determinados temas mediante a localização do altar, ou seja, mediante serem temas dos altares principais (da capela-mor) ou dos secundários (da nave, das capelas do Santíssimo Sacramento ou do Baptistério). O que vai de encontro ao levantamento feito por Francisco Lameiras sobre a iconografia dos altares, que refere a existência de uma hierarquia na temática dos retábulos. Neste sentido, a tela de altar ajuda a definir o discurso criado para a sua estrutura.



**Fig. 8. 1** – Frequência dos temas representados nas telas de altar de Pedro Alexandrino de Carvalho

No gráfico da figura 8.1, feito com base na tabela 43 do apêndice 1 no volume 2, constata-se que no altar-mor são eleitos temas maioritariamente associados aos patronos da igreja ou da capela, o que demonstra o investimento dado à valorização deste, à Eucaristia e ao Pentecostes. Muitas vezes, a representação da Eucaristia ou do Pentecostes é reforçada pela integração do patrono, como acontece na igreja da Madalena, em que a tela do retábulo principal representa o Pentecostes e onde foi incluído no enredo Santa Maria Madalena.

*gem do Carmo a S. Simão Stock*, inv. nº 75-G-862, Museu Municipal Santos Rocha; *Pentecostes*, inv. nº SCMS 19900052, igreja da Santa Casa da Misericórdia de Santarém. Assim, como não se contemplaram as cinco pinturas da capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco.

Nos altares secundários da nave com pinturas de Pedro Alexandrino, apesar de serem recorrente as cenas da vida de Jesus Cristo e da Virgem Maria, os vectores com maior peso são as iconografias de santos e do arcanjo São Miguel, cenas que se encontram apresentadas em ciclos ou cenas independentes. A repetição do tema do *Arcanjo São Miguel* em várias igrejas demonstra a sua apreciação, o que pode estar relacionada com a existência de várias Irmandades nas paróquias, entre as quais se encontra a de São Miguel e Almas, que era muito importante, possuindo altares próprios no corpo da nave <sup>6</sup>.

Dentro da amostra analisada, são seis as igrejas em que se encomendou a Pedro Alexandrino de Carvalho a totalidade das pinturas para os altares do corpo da igreja, o que permite exemplificar a variação na abordagem, continua ou isolada, das cenas.

Nas igrejas do Santuário do Bom Jesus do Monte <sup>7</sup> em Braga e de São Sebastião de Setúbal <sup>8</sup>, nos altares laterais estão representadas diferentes cenas da vida de Cristo e de Maria, respectivamente, estando implícito um discurso entre as várias pinturas.

Na igreja de São Paulo, do Santíssimo Sacramento e dos Mártires, todas em Lisboa, assim como na igreja do antigo Seminário das Missões Ultramarinas em Cernache do Bonjardim, são representadas passagens isoladas. No caso da igreja dos Mártires e da igreja do antigo Seminário das Missões Ultramarinas em Cernache do Bonjardim, apesar das cenas corresponderem à vida de diferentes santos e anjos, a escolha dos temas está

<sup>6</sup> LAMEIRA, Francisco – *Ob. cit.*, pp. 17, 18. AZEVEDO, Carlos Moreira, (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, vol. 1, p. 46

<sup>7</sup> Ciclo organizado da vida de Jesus Cristo, desenvolvido em diferentes locais da igreja; quatro telas nos altares laterais da nave principal (duas em cada parede), representando *Jesus Cristo convertendo a samaritana*, *Jesus Cristo perdoando Madalena*, *Jesus Cristo ressuscitando o filho da viúva de Naim*, e *Jesus Cristo curando o leproso*; existem outras duas telas nos altares colaterais ao transepto, que fazem parte da amostra do estudo técnico e material, com os temas *Jesus Cristo entregando as chaves a S. Pedro* e *Jesus Cristo salvando Pedro das ondas do mar*; e duas pinturas ovais nas paredes do altar-mor, estando representado, no lado da epístola, *Jesus Cristo perdoando a mulher adúltera* e no lado do evangelho *Jesus Cristo curando o cego de nascença*.

<sup>8</sup> A actual igreja de São Sebastião foi até 1835 convento dominicano. As telas de altar da igreja de São Sebastião de Setúbal representam os Mistérios Gozosos da Virgem, um assunto de grande devoção para os dominicanos, ilustrando a *Anunciação*, a *Visitação*, a *Natividade*, a *Apresentação do Menino ao Templo* e o *Menino entre os doutores*. Vd. FONSECA, Anne-Louise G. – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810). Pinturas da igreja de São Sebastião de Setúbal: uma nova contribuição. FERREIRA, Sónia Gomes – *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/ PUC-Rio/ UERJ/ UFRJ, 2004, vol. 1, pp. 85 – 97.

sobre uma bitola, que é a do patrono do espaço, que no primeiro caso diz respeito a alguns mártires da igreja Católica (Vd. Fig. 8.2) e no segundo aos patronos do seminário, uma vez que São João Batista é o padroeiro da Ordem de Malta, Nossa Senhora das Dores é a padroeira dos meninos dos colégios órfãos, São Carlos Borromeu é o padroeiro dos seminários e São Vicente de Paulo é o padroeiro dos Vicentinos (Vd. Fig. 8.3).

À parte destes exemplos, a encomenda, a Pedro Alexandrino de Carvalho, de trabalhos para os altares secundários foi pontual, tendo sido conjugada com o trabalho de outros artistas e havendo igrejas em que os altares transmitem diferentes gostos e cronologias.

Nos três casos de representações para as capelas do Santíssimo Sacramento, o tema preferencialmente escolhido é a *Última Ceia* e no Baptistério o *Batismo de Cristo*.

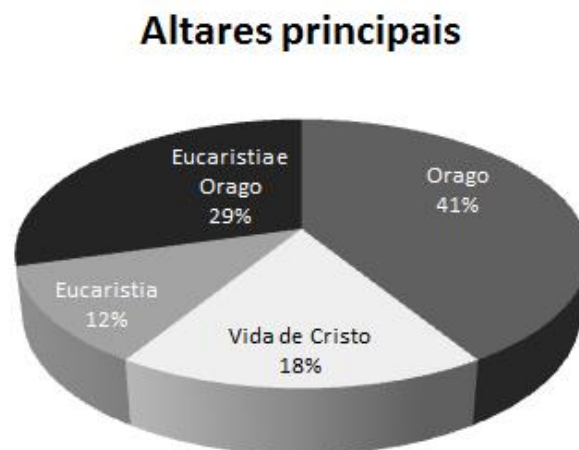


**Fig. 8. 2** – Pinturas dos altares da nave da igreja dos Mártires em Lisboa: (no lado da epístola) a) *O Bom pastor*; b) *São Miguel no purgatório*; c) *Lamentação de Cristo Morto*; d) *Martírio de Santa Lúcia*; (e no lado do evangelho) e) *Santa Cecília*; f) *Aparição da Virgem e do Menino a Santo António de Pádua*; g) *São Brás*.



**Fig. 8.3** – Pinturas dos altares da igreja do antigo Seminário das Missões Ultramarinas: a) (no altar-mor) *O sermão de São João*; (no lado do evangelho) b) *Nossa Senhora das Dores* e c) *Aparição da Virgem e do Menino a S. Carlos Borromeu*; (e no lado do evangelho) *Pregação de S. Vicente de Paula*.

Para se perceber a amplitude das conclusões tiradas com base na amostra de estudo, analisaram-se também os temas de outras 21 fichas de inventário, apresentadas na tese de mestrado de Rita Moreira<sup>9</sup>, sobre telas de altar de rolo, onde estão incluídas pinturas de diversos pintores e de diferentes datas, das quais apenas 4 se localizam em altares secundários e as restantes 17 em altares principais. Verifica-se nesse levantamento que nos altares principais é mais frequente a representação do orago e da Eucaristia, estando por vezes ambos os temas associados (Vd. Fig. 8.4). Nas quatro telas dos altares secundários, em duas são trabalhados temas da vida de Cristo e nas outras duas de Santos. Desta forma, constatam-se semelhanças na escolha dos temas do grupo de estudo desta investigação com o da investigadora Rita Moreira.



**Fig. 8. 4**– Frequência dos temas representados nas telas de altar inventariadas por Rita Moreira

Como seria de esperar, existe quase sempre uma concordância iconográfica entre o título da pintura e o que está pintado nas telas de altar de Alexandrino. Porém, no conjunto das obras estudadas há uma exceção a este rigor, que é a pintura denominada de *Senhora da Boa Morte* (P5). Apesar do título da obra, o que está representado é a Assunção de Maria, em que, à semelhança das representações mais comuns, a Santa Mãe

<sup>9</sup> MOREIRA, Rita Macedo – *Conservação e restauro da Crucificação da Igreja de Miragaia: as telas de rolo nos retábulos portugueses*. [S.l.: s.n.],2012. Dissertação de Mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais – Pintura apresentada na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

sobe aos céus sentada sobre uma nuvem e é acompanhada por anjos, enquanto os apóstolos, em torno do sepulcro vazio, admiram a salvação do seu corpo e alma em ascensão. Já a Senhora da Boa Morte é normalmente representada com o corpo de Maria jacente, que pode se encontrar ligeiramente recostada sobre um leito, retratada em posição oblíqua, ajoelhada, ou deitada em agonia, mas não em elevação e projectando o corpo em direcção ao plano celeste, como acontece na pintura em questão (Vd. Fig. 8.5). O que indica o tema da pintura é a inscrição “S. BOA MORTE” na pedra do sepulcro da Virgem (Vd. Fig. 8.5).

O motivo de a pintura estar legendada com um tema que não corresponde, exactamente, ao que foi representado continua por esclarecer. Até ao momento não foi catalogada mais nenhuma pintura em que Pedro Alexandrino de Carvalho tenha trabalhado o tema da Senhora da Boa Morte, podendo este não ter experiência em representar o assunto. Por sua vez, a proximidade dos dois episódios na vida de Maria, ambos relacionados com a sua passagem terrena para a vida celeste, pode justificar esta incongruência iconográfica.



**Fig. 8.5** – Pormenor de Santa Maria (à esquerda) e da inscrição “S. DA BOA MORTE” (à direita) que intitula a pintura de Pedro Alexandrino de Carvalho para o altar-mor de uma capela privada em Sabrosa.

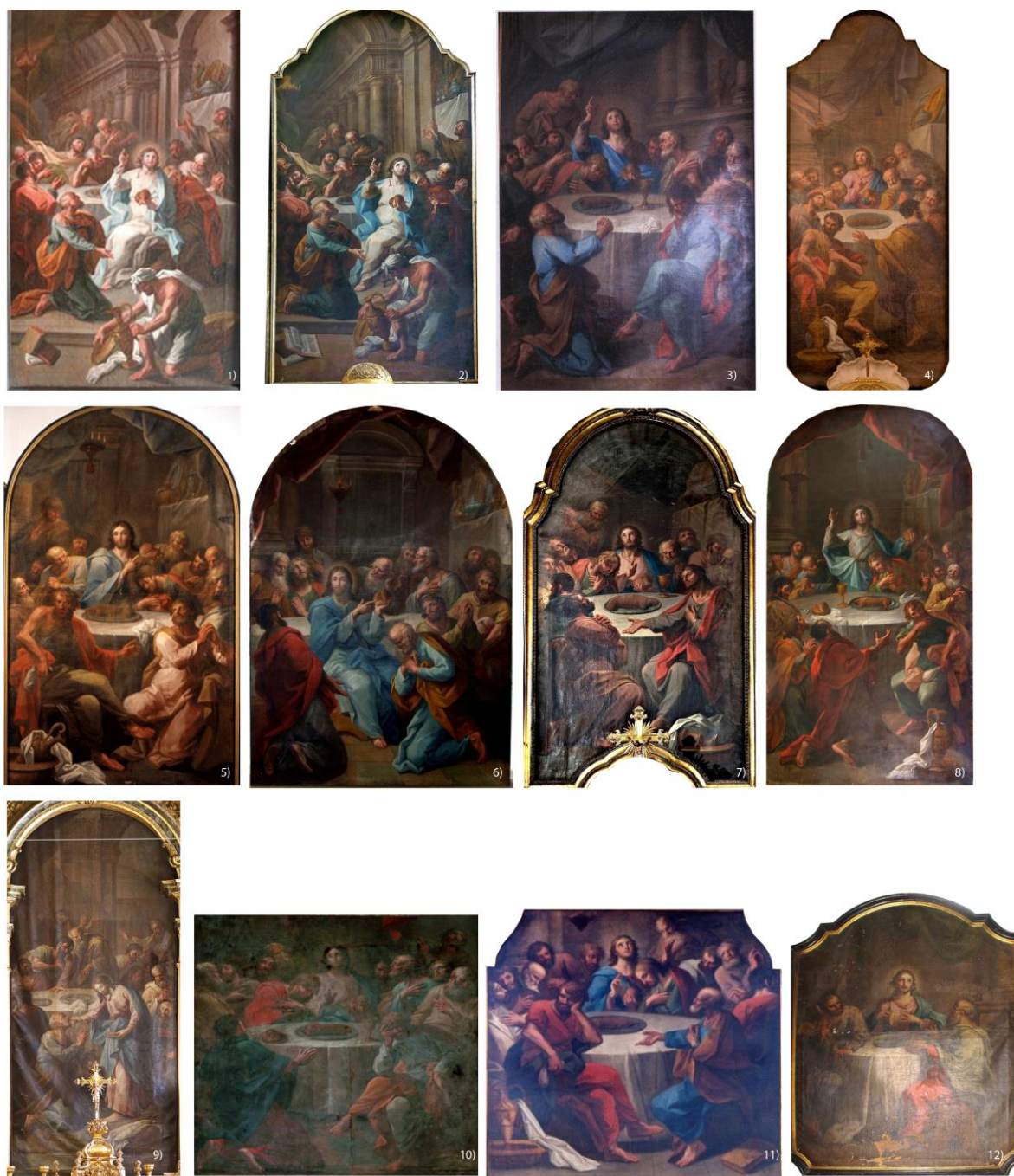
Para se perceber a repetição dos esquemas nas composições de Pedro Alexandrino, fez-se a comparação das pinturas da amostra de estudo, do grupo A, em que foi representado o tema da *Última Ceia*. A escolha deste tema deveu-se, como se verificou anteriormente, ao facto de ser dos mais trabalhados nas telas de altar. Incluem-se nesta abordagem três outras pinturas<sup>10</sup> de Pedro Alexandrino, com igual temática que vieram enriquecer as conclusões.

As doze composições apresentadas na figura 8.6 têm vários pontos em comum, nomeadamente, desenvolverem-se em torno de uma mesa redonda, à volta da qual se dispõem as diferentes figuras, a presença dos cortinados repuxados e o candelabro pendendo do tecto, na margem esquerda, o que dá o ambiente teatral e a existência de um móvel na lateral direita, em que estão expostas peças do serviço de jantar transmitindo, também, dignidade ao espaço.

Estando-se perante pinturas com uma composição que, de forma geral, se repete, estas não são iguais. Apenas as pinturas nº1 e nº2, que parecem corresponder ao modelo e à obra final, respectivamente, apresentam conformidade formal. Todas as outras, mesmo quando são semelhantes, têm elementos que mudam, como os gestos, a localização das figuras, o depuramento ou maior preenchimento do espaço e a cor das indumentárias, o que produz novos ritmos de leitura. Pode-se, assim, dizer que Pedro Alexandrino, mesmo quando pintava um mesmo tema seguindo os elementos principais de uma composição, conferia uma certa originalidade, “refrescando” ou reinterpretando os temas de diferentes formas, o que mostra versatilidade e adaptação criativa. Por exemplo, pegando na figura de Jesus Cristo, em quatro das doze pinturas surge à frente da mesa, nomeadamente na pintura nº1 e nº2, na nº6 e na nº9; nesta última encontra-se levantado, numa posição muito próxima da adoptada na pintura *Entrega das Chaves* (P3).

---

<sup>10</sup> As pinturas que saem fora do âmbito da amostra de estudo, mas que se encontram atribuídas a Pedro Alexandrino de Carvalho são a do museu regional de Beja (o registo fotográfico encontra-se no site da instituição), da igreja paroquial de Cascais (imagem gentilmente cedida por João Loureiro e Inácio Jorge) e da igreja do antigo seminário das Missões Ultramarinas de Cernache do Bonjardim a que se teve acesso no decorrer do levantamento de obras para o estudo em questão.



**Fig. 8.6** – Pinturas atribuídas a Pedro Alexandrino de Carvalho em que foi representado o tema da Última Ceia, presentes nos seguintes espaços: 1) Museu de Évora; 2) igreja do Santíssimo Sacramento, em Lisboa; 3) igreja dos Mártires, em Lisboa; 4) Sé de Castelo Branco; 5) museu regional de Beja; 6) igreja paroquial de Cascais; 7) capela do Paço Real da Bemposta; 8) igreja da Póvoa de Santo Adrião, em Odivelas; 9) igreja de São Faustino no Peso da Régua; 10) igreja do antigo Seminário das Missões Ultramarinas em Cernache do Bonjardim; 11) igreja de Santos-o-Velho, em Lisboa; 12) Museu Nacional de Arte Antiga. ©Fotos 5 e 6: Vd. nota 10.

## 8.2 – A “escola”/ estilo de Alexandrino

As pinturas realizadas no *atelier* do mestre Pedro Alexandrino de Carvalho revelam a colaboração de diferentes pintores, sem, no entanto, perderem uma unidade formal que permite identificar o estilo do mestre.

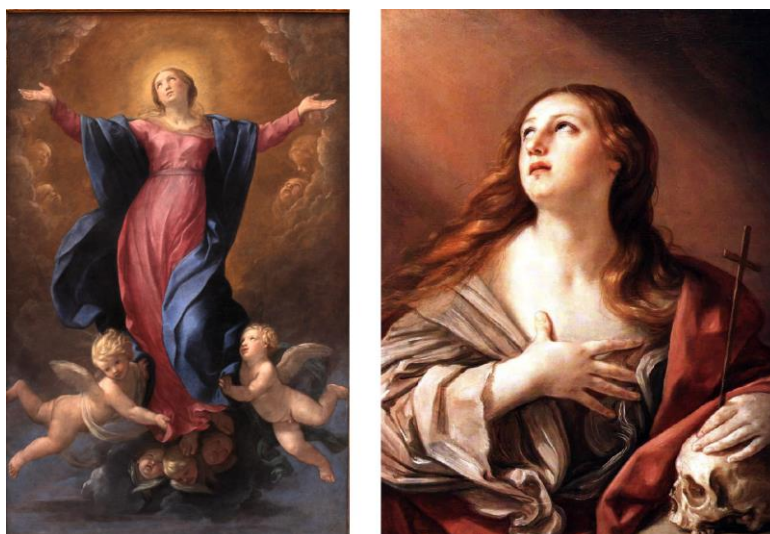
Entre as características formais que permitem esta identificação, destaca-se o recurso à profusão do espaço pintado dominado pela figura humana, enquadrada por algumas referências arquitectónicas<sup>11</sup>; o desenvolvimento do olhar em êxtase, que se caracteriza pelos olhos voltados para cima, evidenciando a zona branca do olho; o cromatismo contrastante que atrai; os panejamentos com bastantes pregas, que caem de forma natural e deixam adivinhar os corpos, devido ao respeito pela anatomia; e as características dos rostos das personagens, que versam o naturalismo ou a sacralidade inerente a estas.

É no rosto das personagens principais que Pedro Alexandrino explora a sacralidade e é onde se encontram as figuras graciosas que, de certo modo, dão origem ao reconhecimento do estilo do artista. As Virgens e os Cristos têm os rostos ovais e carnudos, os olhos mais arredondados, a tez lisa e clara pontuada pelo vermelho dos lábios pequenos e do rosa das maçãs do rosto, o que transmite simpatia e expressa a condição celestial dessas mesmas personagens. Os narizes têm linhas direitas e são finos, os queixos são pequenos e reforçam o alongamento da face e os cabelos caem do centro para os lados, deixando ver as testas pequenas. Por norma, os olhos estão voltados para cima, mas quando estão voltados para baixo têm as pálpebras quase fechadas (Vd. Fig. 8.8 e 8.10).

No seu todo, as figuras principais de Pedro Alexandrino são elegantes, de proporções anatomicamente corretas e que se impõem pela sua escala, plenas de vigor.

---

<sup>11</sup> O preenchimento do espaço mais do que um particularismo artístico advém das influências do barroco tardio, mas ajuda a definir o estilo do artista.



**Fig. 8.7** – Figuras femininas de Guido Reni: (à direita) *Assunção da Virgem*, 1580, Museu de Berlas Artes, Lyon, França e (à esquerda) *Santa Maria Madalena* 1635, Walters Art Gallery, Baltimore, USA. Fontes <sup>12</sup>.

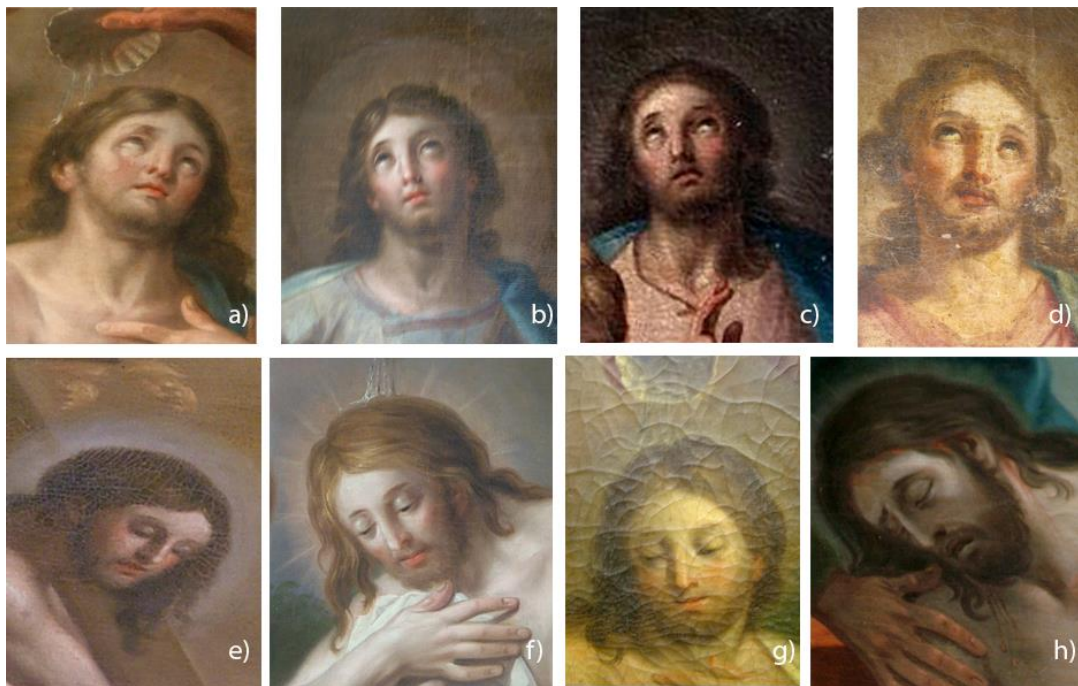


**Fig. 8.8** – Exemplos das figuras femininas de Pedro Alexandrino nas pinturas: a) *Senhora da Boa Morte* (P5); b) *Imaculada Conceição* da igreja matriz de São Nicolau em Lisboa; c) *Pentecostes* (PI-MS); d) *Pentecostes* (L-Sto A S/A); e) *Santa Cecília* (L-Márt); f) *Visitação*, Museu de Lamego; g) *Aparição da Virgem e do menino a Santo António* da igreja do Sacramento em Lisboa; h) *Pregação de São João* (L-SP/A).

<sup>12</sup> <http://www.wikiart.org/en/guido-reni/assumption-of-the-virgin-1580> (2.06.2014; 8h)  
<http://www.wikiart.org/en/guido-reni/the-penitent-magdalene-1635> (2.06.2014; 8h)



**Fig. 8.9** – Figuras masculinas de Guido Reni: (à direita) *Hecce Homo*, 1639-40, Museu do Louvre, Paris, França e (à esquerda) o pormenor do rosto da pintura *São Sebastião*, 1615-16, Museu Capitolino, nº inv. PC 145, Roma, Itália. Fontes <sup>13</sup>.

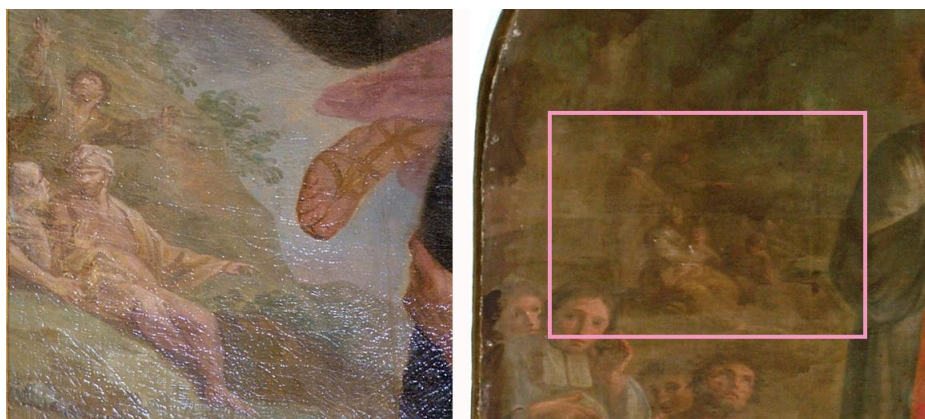


**Fig. 8.10** – Exemplos do rosto de Jesus Cristo pintados por Pedro Alexandrino nas pinturas: a) *Baptismo de Cristo* (L-Mad/B); b) *Última Ceia* da igreja paroquial da Póvoa de Santo Adrião; c) *Última Ceia* da capela Real do Paço da Bemposta; d) *Ceia* (L-MNAA/D); e) *Coroação da Virgem* (L-Trin Moc); f) *Baptismo de Cristo* da igreja de São Paulo; g) *Baptismo de Cristo*, inv nº P72/1791, Museu Machado de Castro; h) *Lamentação de Cristo Morto* (L-SP/C).

<sup>13</sup><http://www.wikiart.org/en/guido-reni/ecce-homo-1640> (2.06.2014; 8h)  
[http://es.museicapitolini.org/collezioni/percorsi\\_per\\_sale/pinacoteca\\_capitolina/sala\\_vi\\_la\\_pittura\\_a\\_bologna\\_dai\\_carracci\\_a\\_guido\\_reni/san\\_sebastiano](http://es.museicapitolini.org/collezioni/percorsi_per_sale/pinacoteca_capitolina/sala_vi_la_pittura_a_bologna_dai_carracci_a_guido_reni/san_sebastiano) (2.06.2014; 8h)

Para Anne-Louise Fonseca, o formato dos rostos deriva, provavelmente, da importância que o mestre Bernardo Pereira Pegado teve na sua formação <sup>14</sup>. Contudo, nos rostos “tipo” de Alexandrino parece que outra das grandes referências, mesmo que indirecta, é a de Guido Reni, tendo em conta às similitudes faciais (Vd. Figs. 8.7 à 8.9).

Nas personagens secundárias é tratado o naturalismo que traduz a condição humana, impresso pelo envelhecido de alguns rostos e o seu posicionamento em relação às personagens centrais, situadas maioritariamente num plano posterior e consequentemente trabalhadas em zonas de sombra com meios-tons ou tons terra. As personagens mais afastadas estão pintadas de forma muito simplificada, apontando-se apenas as características principais da anatomia, quase como abstracções, um aspecto evidente, por exemplo, nas pinturas *São Francisco de Paula* (L-PNS) ou *Pregação de S. Vicente de Paulo* da igreja do antigo Seminário das Missões Ultramarinas de Cernache do Bonjardim (Vd. Fig. 8.11).



**Fig. 8.11** – Pormenor das cenas do plano do fundo das pinturas *São Francisco de Paula* (L-PNS) e *Pregação de S. Vicente de Paulo* da igreja do antigo Seminário das Missões Ultramarinas de Cernache do Bonjardim.

A repetição das características faciais nas obras de Alexandrino não ocorre apenas quando se olha para os rostos de Maria ou de Jesus Cristo; estas mesmas características também se encontram no rosto de outras figuras, que podem ser principais ou secundárias.

<sup>14</sup> 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. Tese de Doutoramento em Estudos Cinematográficos na Faculdade de Montréal 2009, vol. 1, p. 51.

dárias, alterando simplesmente a cor do cabelo, a inclinação do face ou os acessórios e indumentária (Vd. Fig. 8.12).

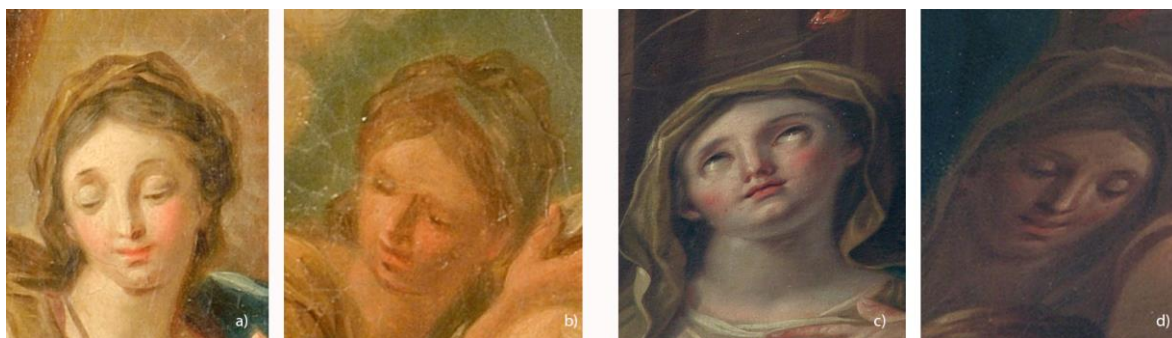


**Fig. 8.12** – Pormenor de rostos do Arcanjo São Miguel, da pintura *Arcanjo São Miguel* (L-SP/B) (a), Santa Cecília da pintura *Santa Cecília* da igreja do Mártires, em Lisboa (b), Santa Maria da Madalena, da pintura *Lamentação de Cristo Morto* da igreja de São Paulo, em Lisboa (c).

Em quase todas as pinturas apresentadas nas fichas do apêndice 2 do volume 2, se analisarmos as características faciais, é possível encontrar semelhanças em diversas figuras representadas na mesma pintura. Nessas figuras, o artista recorre a algumas ferramentas para que as pareças não sejam tão óbvias, em particular, o envelhecimento da face com rugas e o descair dos olhos (Vd. Fig. 8.13); o uso dos modelos de rosto em espelho (Vd. Fig. 8.14- c, d); o ângulo do olhar ou a colocação em diferentes planos, o que leva a tratar as figuras a diferentes escaladas e cores (Vd. Fig. 8.14).

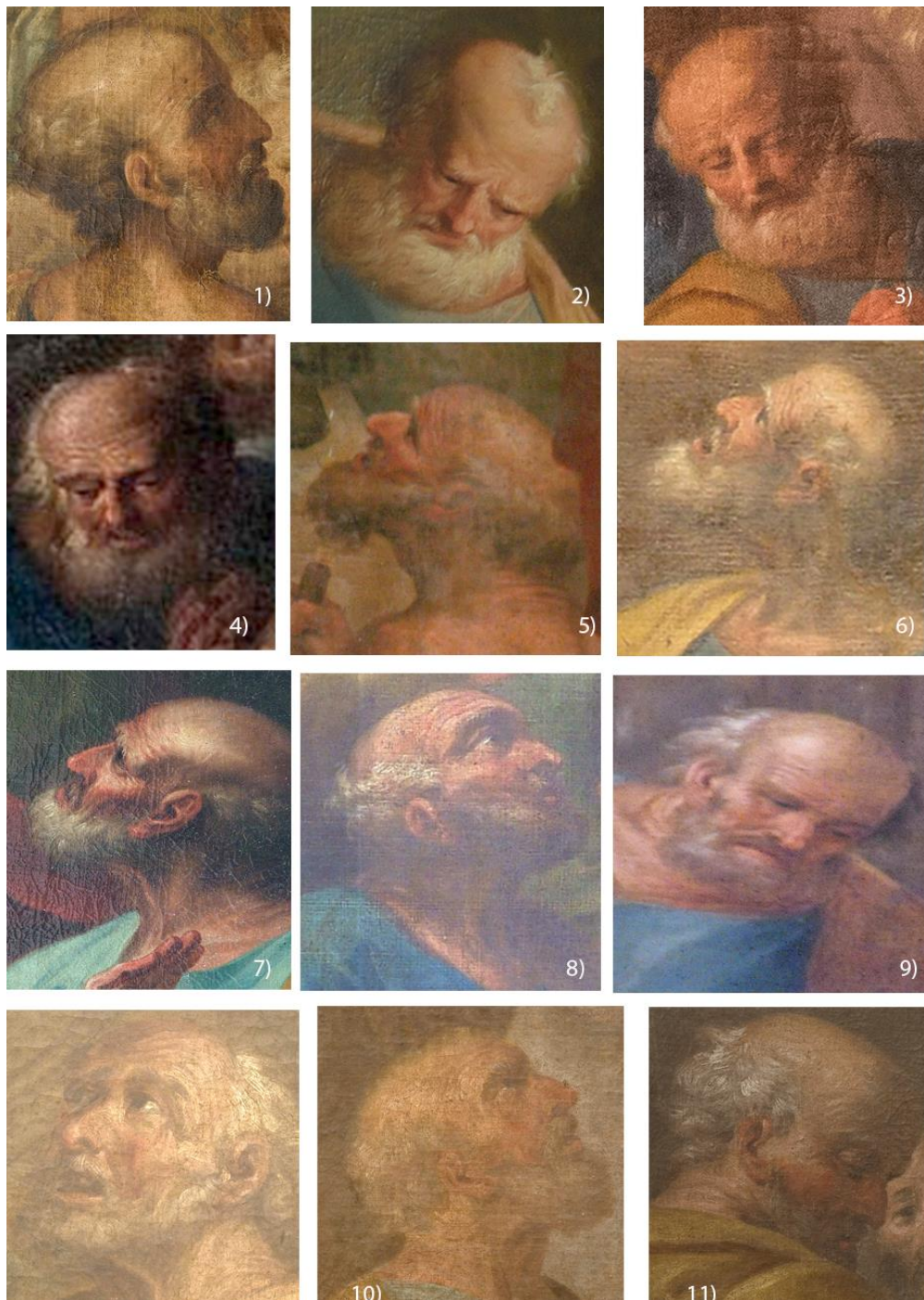


**Fig. 8.13** – Pormenor dos rostos com características em comum, das figuras femininas – Santa Isabel (a), Santa Maria (b) e Santa Ana (c) – da pintura *Encontro das famílias santas* da igreja do Sacramento em Lisboa.



**fig. 8. 14** – Pormenor dos rostos de diferentes figuras, com características semelhantes: a Virgem (a) e uma pastora (b) da pintura *Natividade* (L-MNAA/C) e a Virgem (c) e uma figurante (d) da pintura *Pentecostes* (L-Sto A S/A).

Esta uniformidade estilística no tratamento dos rostos, não é, no entanto, expansível a todas as obras da amostra de estudo (grupo A – 70 pinturas) e é aí que se sente a disparidade qualitativa na obra de Pedro Alexandrino de Carvalho. Assim, se se fizer o exercício de analisar, em obras datadas, por exemplo, o rosto de São Pedro, que não sendo das personagens centrais e quase sempre destacado nas composições, veremos diferenças na forma de o pintar (Vd. Fig. 8.15). A qualidade formal é variante, sobressaindo a dificuldade do desenho em algumas cabeças, que apresentam uma certa distorção anatómica, nomeadamente na figura 8.15 os rostos nº 1 e nº 5. No primeiro caso há um abaulamento pronunciado na zona superior do crânio e, no segundo, o desenho da cabeça está muito alongado dando quase continuidade à linha do pescoço. Outros dos casos em que se nota uma qualidade inferior é no rosto nº 8 em que é mais rígido o tratamento das rugas e dos cabelos.



**Fig. 8. 15** – Pormenor do rosto de São Pedro nas pinturas: 1) *Senhora da Boa Morte*, P5, c. 1780; 2) *Pentecostes*, L-Sto A S/A, c. 1787-88; 3) *Última Ceia*, igreja da Sé de Castelo Branco, 1791; 4) *Última Ceia*, capela da Bemposta, c. 1793; 5) *Pregação de S. Vicente de Paulo*, igreja do antigo seminário das Missões Ultramarinas, c. 1794; 6) *Transfiguração de Jesus no Monte Tabor*, igreja do mosteiro de São Salvador, 1795; 7) *Pentecostes*, PI-MS, 1795; 8) *Última Ceia*, igreja de São Pedro de Barcarena, c. 1800-1810; 9) *Pentecostes*, L-Mad/G, 1807; 10) *Jesus Cristo salvando Pedro das ondas do mar*, P4, c. 1809; 11) *Jesus Cristo entregando as chaves a Pedro*, P1, c. 1804; 12) *Jesus Cristo curando um cego de nascença*, P1, c. 1809.

A desigualdade formal também se verifica nos rostos de São Pedro representado dentro do mesmo ciclo, como é o caso dos rostos nº 10, nº 11, e nº 12, relativos às pinturas do Santuário do Bom Jesus do Monte. O que se traduz não só nos traços faciais mas também na execução pictórica. Assim, no rosto nº 10 e nº 11 ambas as cabeças têm a mesma inclinação, as cabeças estão voltadas para cima, e as bocas estão semiabertas, porém os olhos são maiores na primeira, já no rosto nº 12, apesar de São Pedro se apresentar com cabelos brancos, quase que não tem rugas ao contrário dos outros dois. Esta disparidade vai reforçar precisamente a presença do trabalho oficial, em que estão presentes diferentes personalidade pictóricas, na pintura de Pedro Alexandrino de Carvalho.

As figuras das duas telas de altar da Igreja de Santa Isabel em Lisboa têm características fisionómicas diferentes das figuras tipo de Alexandrino, pois os rostos são redondos, não há o contraste típico nas personagens principais entre a pele clara e os tons sangue dos lábios e maçãs do rosto e os cabelos caem de uma zona mais acima da nuca (Vd. Fig. 8.16).



**Fig. 8.16** – Pormenor dos rostos das figuras principais – São Maria e o Menino e Santa Ana e Santa Maria – das pinturas *A Virgem, o Menino e Sto António* (L-Sta-Is/B) e *A Educação da Virgem* (L-Sta-Is/A), da igreja de Santa Isabel, em Lisboa.

Na capela da Venerável Ordem de São Francisco, em Belém do Pará, acompanhando a variação técnica na modelação das figuras, as formas também se afastam do estilo de Pedro Alexandrino e verificam-se dois tipos de representações. Nas pinturas *Santa Clara* e *Santa Coleta* os traços do rosto são quase que apenas apontados, como se vê no formato dos olhos em meia-lua, havendo um desenho muito rígido e simples (Vd. Fig. 7.14). Por sua vez, nas pinturas *Arcanjo São Miguel*, *Santa Clara Princesa* e *Santa Clara Religiosa* há uma maior desenvoltura e domínio do desenho (Vd. Fig. 7.15). Há que acrescentar que as pinturas que apresentam menor qualidade plástica são também aquelas em que se identificaram maiores repintes, podendo ter havido a adulteração da imagem original das pinturas.

A modelação da luz nas pinturas de Pedro Alexandrino é destinta, sendo feita essencialmente de duas formas, independentemente do posicionamento do foco de luz, que se encontra quer à esquerda quer à direita das composições. Em algumas pinturas a iluminação é mais aberta, ou seja, há uma distribuição da luz por toda a obra, tirando-se por vezes proveito do tom quente da preparação, o que ocorre, por exemplo, na pintura *Senhora da Boa Morte* de uma capela privada de Sabrosa; no *Arcanjo São Miguel* da igreja da Sé de Castelo Branco; nas duas pinturas da igreja de Santana em Belém do Pará ou na *Aparição da Virgem do Carmo a S. Simão Stock* do Museu Municipal Santos Rocha, na Figueira da Foz (Vd. Fichas 3, 10, 64, 65 e 59 no anexo 2 do volume 2). Porém, há obras em que se optou pela modulação da luz de forma mais direccionada, estando o foco sobre a cena central, o que acontece, por exemplo, na tela de altar *Natividade* da igreja de Santo António de Lisboa, nos temas *Última Ceia* da igreja de São Faustino, no Peso da Régua, ou na igreja de São Pedro de Barcarena, em Oeiras (Vd. respectivamente as Fichas 39, 1 e 46 no anexo 2 do volume 2). Nestas últimas pinturas a passagem do claro-escuro é mais acentuada, alguns corpos são inclusivamente tratados inteiramente na sombra, em contraponto a personagem principal, sobre a qual se projecta mais luz e tem o seu envolvente destacado.

### 8.3 – Assinaturas

A assinatura, a par dos aspectos materiais, formais e técnicos, é outro dos factores que dá coerência à oficina de Pedro Alexandrino, onde o trabalho que daí resulta ganha o nome do mestre do *atelier*. De um conjunto de setenta pinturas analisadas neste trabalho foram catalogadas quarenta e uma assinaturas, com diferentes grafismos e conteúdos, identificando-se três formas de assinar, às quais foram atribuídas as seguintes designações: assinaturas descritivas, abreviaturas/rubricas e assinaturas com letra maiúscula.

As primeiras assinaturas conhecidas de Pedro Alexandrino de Carvalho, em telas de altar, são de 1778, precisamente o ano que se aponta como de projecção da sua carreira. Nesse ano assina três pinturas, duas delas para os altares da nave da Igreja de Santana em Belém do Pará, no Brasil, onde o artista escreve o seu nome de forma completa e descritivas, isto é, que para além de assinar “Pedro Alexandrino” as pinturas estão datadas e reforça que foi o próprio que as “fes” (fez).

Esta forma de assinar repete-se até 1795 (Vd. Fig. 8.17), não de forma contínua em todas as telas de altar assinadas por si mas, em três outras pinturas executadas para igrejas e capelas fora da região de Lisboa onde nasceu, viveu e de onde procede o maior volume de trabalho. A variável neste conjunto de pinturas, enquadradas no estilo descritivo, é que, por vezes, abrevia o nome próprio para a inicial “P” e reforça a autoria com o “pintou”.

Anne-Louise Fonseca levanta a hipótese do pintor dar importância à escrita do nome completo pelo facto de, à data da execução das duas pinturas de Santana, ele não ser tão famoso no Brasil, como era em Portugal, sendo, portanto, uma maneira de se dar a conhecer. Pela existência de, pelo menos, mais uma pintura em que assinou os dois nomes de forma completa – a *Visitação*, do Museu de Lamego – altera-se ligeiramente esta hipótese, mantendo-se a possibilidade de esta ser uma maneira de se dar a conhecer, mas não fora do território continental mas sim, fora da região de onde era oriundo.



**Fig. 8. 17** – Assinaturas de Pedro Alexandrino de Carvalho do estilo descritivo, presentes nas pinturas: *Visão do Bispo de Alexandria*, do altar secundário da igreja de Santana em Belém do Pará (a); *Visitação*, do Museu de Lamego (b); *Transfiguração de Jesus no monte Tabor*, do altar principal da igreja do mosteiro de São Salvador, em Grijó (c); e a *Última Ceia* do altar principal da igreja de São Faustino no Peso da Régua (d).

Ainda em 1778, é assinada a terceira pintura, desta vez para Lisboa, de forma mais abreviada, ao estilo de rubrica, que é o modo de assinar mais comum na sua obra. Trata-se da tela de altar para a Sé de Lisboa com o tema *Salvador Mundo*, em que escrever “P. Alex./ invent. e pint”<sup>15</sup>. Segue-se, em 1785, o ciclo de pinturas dos altares secundários da igreja dos Mártires, identificando-se, novamente, como “P. Alex.”. Este modo perdurou até 1793, ano em que assina com “P.A.” quatro pinturas ainda hoje existentes na igreja de São Sebastião em Setúbal, reduzindo mais a sua identificação. Dai em diante, até ao fim da sua carreira, vai alternando entre as duas abreviaturas anteriormente referidas e o “P. A.<sup>no</sup>”, não se voltando a encontrar uma tela de altar em que escreva um dos seus nomes por completo (Vd. Fig. 8.18).

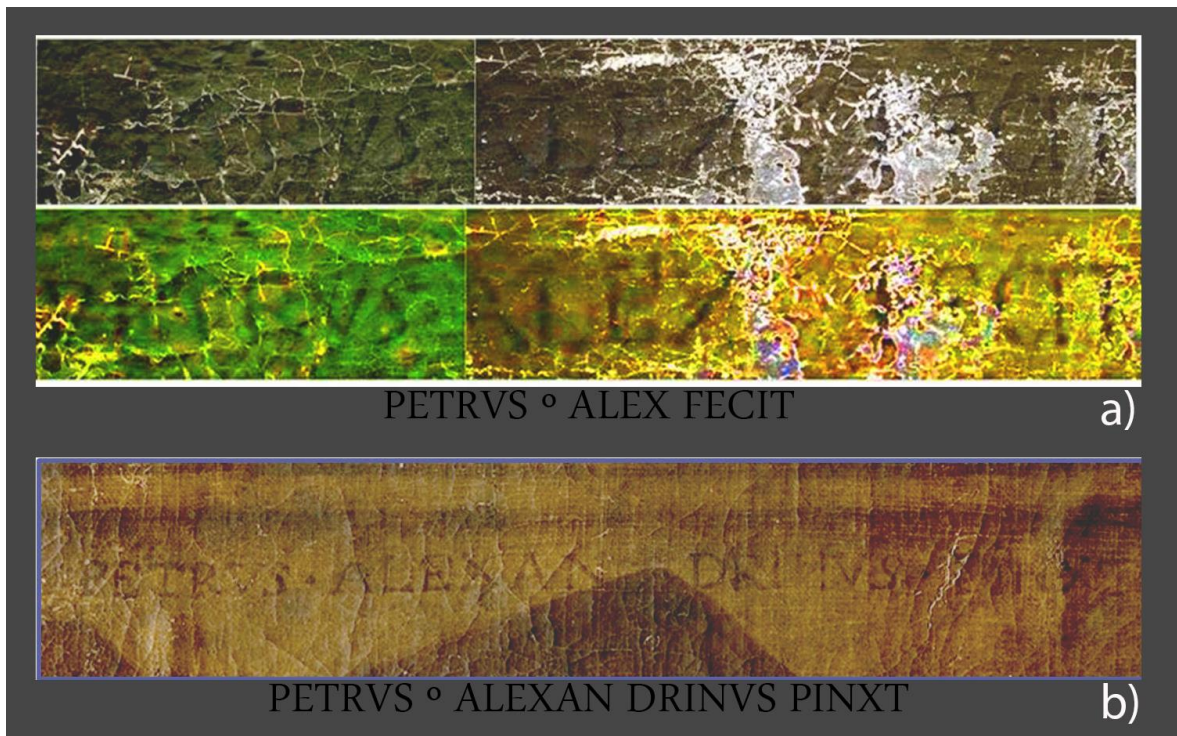
<sup>15</sup> O registo fotográfico desta assinatura encontra-se no processo de entrada de obras, com o número 1/77 de 2003, no antigo no Instituto José de Figueiredo e a fotografia tem o número 384 : negativo 1/77 n,2.



**Fig. 8.18** – Exemplos das assinaturas de Pedro Alexandrino do estilo abreviatura: *Santo António*, da igreja dos Mártires em Lisboa, 1785 (a); *Natividade*, da igreja de Santo António de Lisboa, c. 1787-88 (b); *A pregação de São João Batista*, da igreja de S. Paulo em Lisboa, 1793 (c); *Apresentação do Menino no Templo*, da igreja de S. Sebastião em Setúbal, 1793 (d); *Pentecostes*, da igreja da Madalena, 1807 (e); e *Jesus Cristo Perdoando a Mulher adúltera*, da igreja do Bom Jesus do Monte em Braga, c. 1809 (f).

Além das recorrentes assinaturas manuscritas, cuja letra é ligeiramente inclinada, existem duas identificações dentro da amostra e outras duas fora <sup>16</sup> em que é usada letra maiúscula romana, que é o formato mais impessoal de assinar como que um carimbo que poderia ser executado por um discípulo (Vd. Fig. 8.19).

<sup>16</sup> As duas pinturas em que há referências a assinaturas manuscritas são a *Última Ceia* do altar do Santíssimo da igreja de Santa Maria da Feira, em Beja, indicando-se no *Inventário Artístico de Portugal* que tem a assinatura "PETRUS ALEX" e a *Aparição de Cristo a São Vicente* da igreja da Sé de Lisboa que possui a assinatura "P. ALEX. INV. E P. 1781". Vd. *INVENTÁRIO artístico de Portugal*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 2000 (CD-ROM 3).



**Fig. 8.19** – Grupo de assinaturas de Pedro Alexandrino de Carvalho do estilo maiúsculas, presentes nas pinturas: *Nossa Senhora da Conceição*, exposta na escadaria da igreja de São Nicolau em Lisboa, c. 1780 (a); e *Senhora da Boa Morte* (P5) (b).

### Considerações finais do capítulo

As telas de altar de Pedro Alexandrino foram feitas num esquema oficial, onde o nome do mestre de oficina é valorizado como garante de qualidade. A assinatura serve como forma de conhecimento e valorização do pintor principal, é prova do seu trabalho e permite a datação das obras, uma vez que muitas das assinaturas são acompanhadas pelo ano de execução. Com a inexistência ou desconhecimento de contratos ou registos das telas, é esta marcação que permite, muitas vezes, traçar a cronologia pictórica do pintor e confirmar autorias. As diferentes assinaturas de Pedro Alexandrino de Carvalho não estão directamente relacionadas com as possíveis fases da sua carreira, indicando, sobretudo, a

tendência para simplificar a identificação até ao final da sua vida e a necessidade de confirmar claramente a autoria em algumas pinturas feitas para fora da região de Lisboa.

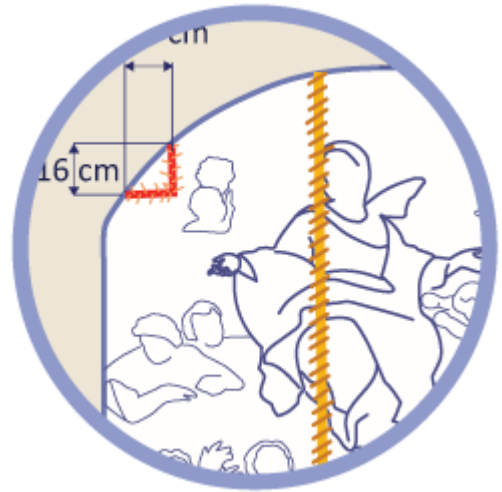
De formal geral, dramatismo e o dinamismo das composições é conseguido, pela expressão dos rostos das figuras, mas também pela profusão de gestos, de panejamentos ondulantes com drapejados nas vestes, pelo colorido vibrante e pela aura de luz sobre as personagens principais, elementos ainda muito próprios do barroco. Há também algumas composições em que se joga mais com a luz do que com efeitos do claro-escuro, o que o aproximou do Rococó e deu leveza e sagacidade à pintura. Todos estes elementos, juntamente com a repetição dos traços faciais de alguns rostos, dentro da mesma pintura, criam harmonia nos conjuntos.

A partir do século XVII e XVIII verifica-se uma crescente libertação das práticas de preparação dos materiais para pintar, visto haver produtos à venda no mercado. Assim, no caso de Pedro Alexandrino de Carvalho e de outros artistas do panorama pictórico português, os materiais utilizados não são factor de diferenciação, mas apenas permitem enquadrar as pinturas num período ou escola. Neste caso, são imperceptíveis as diferentes mãos que deram origem às pinturas, pois os discípulos, trabalhando sob o estilo do artista principal, tornaram as obras coerentes, dando origem ao que Cirillo Volkmar Machado designa de “Escola de Pedro Alexandrino”<sup>17</sup>. Porém, através da caracterização das figuras tipo de Pedro Alexandrino é possível dissertar sobre as obras em que ele terá tido maior participação e nas quais também é identificável maior qualidade plástica.~

---

<sup>17</sup> MACHADO, Cirilo Volkmar - *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architectos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Coimbra: Imp. da Universidade, 1922, p. 97.

# Capítulo 9





---

## CAPÍTULO 9 – CONCLUSÃO

O interior das igrejas católicas foi ao longo do tempo sofrendo alterações, havendo uma tendência para depuramento e sobriedade dos espaços, que no século XVIII eram profusamente decorados com talha, azulejos, esculturas e pinturas. Mesmo com as recomendações da Igreja de respeito e permanência da arte de outros tempos, as telas de altar são, ou foram, com alguma frequência transferidas para outros espaços (coleções privadas, galerias, museus) ou removidas dos seus altares devido ao débil estado de conservação, ficando esquecidas do olhar do público e, mantendo o seu carácter religioso (vinculado à temática da composição), perderam parte da sua essência, pois o retábulo atribui-lhes uma tipologia pictórica e completa a sua leitura. Por outro lado, Pedro Alexandrino de Carvalho apesar de ser dos artistas mais frutíferos em termos de trabalho pictórico realizado e deixado, como marca da pintura portuguesa da segunda metade do século XVIII, ainda não tinha sido eleito para uma investigação com o objectivo de se desvendar os materiais e a metodologia pictórica adoptada por este. Assim, com este trabalho procurou-se conciliar a reconstituição dos mecanismos de exposição das telas de altar de Pedro Alexandrino de Carvalho e a caracterização das respectivas pinturas, enquanto matéria, técnica e forma, procurando-se devolver e valorizar o significado destas.

Com o objectivo de caracterizar os materiais, a técnica e os aspectos formais das obras nesta tese, a metodologia de investigação incluiu a análise *in situ* dos sistemas de montagem, das dimensões, da superfície pictórica e das cores principais de algumas pinturas por espectrometria de fluorescência de raios X por dispersão de energia (EDXRF) e o estudo de micro-amostras através de microscopia óptica (MO), microscopia electrónica de varrimento com espectrometria de raios X dispersiva de energia (SEM-EDS) e micro-espectroscopia de infravermelho com transformada de Fourier ( $\mu$ -FTIR). Com base nos casos de estudo, identificaram-se dois tipos de sistemas de montagem: fixo e móvel. Na

categoria das pinturas fixas, as telas de altar de Pedro Alexandrino de Carvalho foram montadas de duas formas: telas pregadas a um painel de madeira travado pelo retábulo e engradadas e sujeitas à edícula central. Quanto às móveis, identificaram-se três sistemas – rolo, guilhotina ou alavanca e manual –, havendo mais um, que é o sistema de correr lateral, mas que não foi aplicado a nenhuma das 70 pinturas estudadas.

Determinou-se que, mediante as telas de altar estarem integradas em retábulos principais ou secundários, estas apresentam determinadas especificidades, que são relativas ao espaço no interior da igreja, às dimensões e aos temas representados. No entanto, ficou refutada a hipótese de haver uma relação dos sistemas de montagem das pinturas com o facto de os altares serem secundários ou principais.

Segundo o que se apurou na revisão bibliográfica, as primeiras telas de altar retráteis a integrar os altares são espanholas e datam do início do século XVII, mais concretamente de 1605, que é datação da tela do altar principal do Colégio do Corpus Christi da Patriarcal de Valencia, havendo uma *décalage* de cerca de 30 anos para o primeiro exemplar português, que é o altar-mor da igreja de São Roque, em Lisboa. Assim, as primeiras pinturas móveis a integrar retábulos portugueses são ao gosto protobarroco e a sua inclusão resultou de adaptações de estruturas retabulares ao culto eucarístico, localizando-se a pintura móvel no corpo superior do tramo central. Ao passo que na vizinha Espanha, a incorporação da pintura foi feita numa estrutura de fachada maneirista na qual se abriu todo o corpo central para receber o camarim tapado pela pintura. Em termos da incorporação das telas amovíveis em retábulos ao gosto nacional, ocupando a pintura um só corpo central, o exemplo pioneiro é o altar principal da igreja de Sanfins de Friesta que data de 1660 e finais do século XVII ou princípios do XVIII.

No que diz respeito aos materiais utilizados para a criação das pinturas de Alexandrino, de uma forma geral, estes são os recorrentes das pinturas do século XVIII e da primeira década do século XIX. O que quer dizer que o respeito pelas fórmulas técnicas e materiais transmitidas pelos tratados de arte, que possuíam conteúdos didácticos, veio-se a confirmar no trabalho de Pedro Alexandrino de Carvalho.

Nas telas de altar, Pedro Alexandrino de Carvalho optou preferencialmente por suportes de linho e, como são pinturas de grande dimensão, na maioria das vezes, foi necessária a união de panos, com costuras, na vertical, feitas com o ponto por cima. Os suportes têxteis foram, por norma, *encolados* e preparados com massas coloridas, entre o amarelo e o castanho-claro, aplicadas em duas a três-de-mão. O principal pigmento das preparações é o ocre amarelo, aglutinado em óleo, frequentemente misturado com branco de chumbo e, ocasionalmente, com pigmentos negros de carvão vegetal ou animal. Identificaram-se ainda outros pigmentos adicionados a esta mistura que parecem estar relacionados com tendências, na escolha dos pigmentos, de acordo com determinados momentos. Assim, entre cerca de 1780 e cerca de 1787-88, a segunda camada de preparação das pinturas tem, em simultâneo, carvão vegetal e carbonato de cálcio com dolomite e, no início da década de 90, o pintor introduziu o mínio que confere um tom mais alaranjado às preparações. Pode-se ainda acrescentar que, a partir de 1800, foi mais sistemática a aplicação de duas camadas de preparação e não três, há o aclaramento do estrato superior nas telas de altar e o uso de preparações brancas nos quadros de parede, o que é compatível com a propensão para as preparações brancas que regressou no século XIX.

Nas pinturas em que se fez fotografia de infravermelho, confirmou-se que havia desenho subjacente quer nas telas de altar quer nos modelos. O desenho subjacente, feito a giz e com carvão ou grafite, posiciona e perfila as formas da composição, assim como indica os traços fisionómicos e anatomia, com indicação de alguns músculos, as pregas dos panejamentos e define zonas de luz e sombra.

Ao nível das camadas cromáticas identificou-se que, independentemente da área de cor, os pigmentos não são utilizados puros, mas em misturas mais ou menos complexas, havendo nestas quase sempre branco de chumbo. Por áreas de cor, os pigmentos principais das misturas, a par do branco de chumbo, são: nos azuis, o azul da Prússia; nos ocres, o ocre amarelo; nos vermelhos-sombra e carnações-sombra, o ocre vermelho, nos vermelhos e carnações de luz intermédia, o vermelhão e o ocre vermelho e nos verme-

lhos-luz e carnação-luz, o vermelhão; nos verdes, o azul da Prússia e o ocre amarelo; e na cor rosa, possivelmente, um corante vermelho que tem como substrato o carbonato de cálcio.

Quanto às fases do processo pictórico de uma tela de altar, basicamente, primeiro Alexandrino explorava a ideia em papel, fazendo vários esboços, seguindo-se a elaboração, em pequeno formato, do que seria a tela de altar, já seguindo o formato e escala do que era pretendido. Estes estudos tornam-se assim “maquetes” da obra final. Seguiu-se a pintura propriamente dita das telas de altar onde, após a tela ser preparada, era feito o desenho da composição, eram pintadas as principais extensões e depois os diversos elementos por áreas de reserva de cor e reserva da luz e sombra. Em algumas cores era aplicada uma camada base (morte-cor) para quebrar a influência do tom quente da preparação. Por fim, eram aplicados os retoques, dados por pequenas pinceladas de luz, que dão expressividade às obras, típicas da técnica de um pintor expedito e eram aplicadas velaturas.

No *corpus* pictórico de Pedro Alexandrino de Carvalho existe uma diferente qualidade plástica. Contrariamente ao que afirmou a crítica, esta variação não se deveu diretamente à rapidez que imprimiu ao seu trabalho, pois a celeridade do manejar dos pincéis é identificável em obras com grande qualidade, como são as telas de altar da igreja do Sacramento, em Lisboa. Ao que tudo indica, este facto não está relacionada com uma possível evolução da técnica e do estilo, nem com a experiência e rapidez de trabalho que foi adquirido, mas deve-se a um maior ou menor contributo da sua oficina, na qual colaboravam outros pintores. Por sua vez, se se analisar as diferentes assinaturas de Pedro Alexandrino de Carvalho, constata-se a valorização do nome do mestre de oficina e identificam-se três formas de o fazer, o que indicando sobretudo comportamentos relacionados com a tendência para simplificar a sua identificação até ao final da sua vida e a necessidade de dar mais informações de quem é o autor quando as pinturas são feitas para fora da região de Lisboa.

Quanto às questões de validação das autorias de algumas telas de altar, como as duas pinturas inventariadas por Anne-Louise Fonseca como atribuições não verificadas que foram integradas na amostra – *Aparição da Virgem do Carmo a S. Simão Stock* (Ficha 59) e a *Transfiguração de Jesus no Monte Tabor* (Ficha 8) –, bem como a pintura *Última Ceia* (Ficha 1) que não se encontravam no levantamento da historiadora, verifica-se que são da oficina de Pedro Alexandrino de Carvalho. Primeiro, porque duas estão assinadas (a *Transfiguração de Jesus no Monte Tabor* e a *Última Ceia*) e a que não está (*Aparição da Virgem e do Menino a S. Carlos Borromeu*), a nível formal, técnico e material corresponde ao trabalho do pintor.

Relativamente às telas dos altares da capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, em Belém do Pará, concluiu-se que se trata de um conjunto coerente na forma de construção dos suportes, porém tecnicamente e formalmente identificaram-se dois autores e ambos estão relativamente distantes da qualidade alcançada por Pedro Alexandrino em termos técnicos e formais.

Em suma, na caracterização da pintura de Pedro Alexandrino de Carvalho, o que em primeira mão o identifica são os traços estilísticos, pois estão ao alcance de todos sendo decifráveis com a observação atenta e comparativa. Todavia é na análise conjunta da forma, técnica e materiais que reside o seu reconhecimento mais aprofundado, pois em cada uma destes campos há informações que vistas isoladamente não permitem reconhecer particularismos de relevo, mas interligadas criam uma assinatura artística.

Esta tese, apesar de incidir sobre o estudo de um pintor, não se encerra neste, pois permite compreender melhor os preceitos tecnológicos de uma época e de toda uma estrutura de trabalho. Assim, partindo esta investigação, em parte, do contributo histórico-artístico que Anne-Louise Fonseca deu com a sua tese de doutoramento, enriqueceu-se os conhecimentos que se tinha sobre Pedro Alexandrino de Carvalho, estando agora o foco nas questões materiais, tecnológicas e estilísticas. Por sua vez, as variantes técnicas dos mecanismos de montagem e exposição das telas no altar possibilitaram criar uma

base de informação que pode servir de auxílio a futuros projectos de conservação e restauro, sensibilizando para a preservação destes engenhos.

Ficaram, no entanto, abertas algumas questões que podem ser aprofundadas em futuras investigações, nomeadamente, o desenvolvimento do levantamento dos diversos mecanismos de montagem das pinturas nos altares por regiões, abrindo-se o leque a outros artistas.

Outro dos assuntos que não foi esclarecido com precisão prende-se com um dos objectivos iniciais, que era averiguar se havia diferenças, por exemplo quanto à espessura das camadas, na forma de preparar os suportes nas telas de enroladas e nas engradadas, uma vez que, nas telas de rolo as preparações e as camadas cromáticas estão mais sujeitas a estalar no decorrer das sucessivas acções de enrolar e desenrolar da pintura. Porém, e contrariamente ao que se estava à espera de encontrar, apenas foram localizadas duas pinturas de rolo dentro da amostra e só se conseguiu recolher amostras de uma.

Por fim, seria produtivo o alargamento deste estudo técnico e material a outros pintores próximos temporalmente de Pedro Alexandrino de Carvalho e mesmo a ampliação do estudo das obras deste pintor. Por exemplo, dentro da herança pictórica de Pedro Alexandrino, podia-se concluir o inventário das telas de altar de modo a consolidar as várias categorias dos sistemas de exposição ou então partir para outros suportes que este artista utilizou, como são as pinturas sobre madeira ou estuque. Também seria interessante alargar este estudo técnico e material ao pintor André Gonçalves (o que já foi iniciado por Helena Melo), que precedeu a Pedro Alexandrino de Carvalho e com o qual há algumas vezes confusão na atribuição de obras, a Bernardo Pereira Pegado que foi seu mestre ou a um dos seus discípulos, como foi José Inácio de Sampaio que fez uma cópia da sua pintura a Sé de Lisboa, tentando-se estabelecer pontos comuns e divergentes com o objectivo de aumentar e fundamentar os conhecimentos histórico-artísticos da pintura portuguesa do século XVIII.





## BIBLIOGRAFIA

- ABECASIS, Maria Isabel Braga – *A Real Barraca da Ajuda: A residência na Ajuda dos Reis de Portugal após o terramoto (1756 – 1794)*. Lisboa: Tribuna, 2009.
- ALMEIDA, Fernando de (dir) – *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*. Lisboa: Junta Distrital de Lisboa, 1973, vol 1.
- ANDRADE, Arsénio Sampaio de – *Dicionário histórico e biográfico de artistas e técnicos portugueses: séc. XIV-XX*. Lisboa: [s.n.], 1959.
- ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia – *Arte, fiesta e iconografia en tornam a la Eucaristía: Juan de Arfe y su obra: la custodia monumental de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento, 2010.
- ANDRADE, Ferreira de - *A Freguesia de Santiago*. Lisboa: C.M.L., 1948, vol.1.
- ANÓNIMO – Economia e Sociedade. In *PORTUGAL no século XVIII: de D. João V à Revolução Francesa: exposição*. Lisboa: B.N., 1989, pp. 57 – 80.
- ARAGAO, Maximiano de – *Estudos históricos sobre pintura*. Vizeu: Typ. Popular da Liberdade, 1897.
- ARAÚJO, Agostinho – *A pintura popular votiva no século XVIII: algumas reflexões a partir da colecção de Matosinhos*. Porto: [s.n.], 1981 (Porto:-- Tip. Gráf. Reunidos). Sep. Ver. de História, 2.
- O restauro de painéis e a actividade de alguns pintores italianos em Portugal (ca. 1710-1860). In *'NEL MEZZO DEL CAMMIN': Jornada de estudos italianos em honra de Giuseppe Mea*. Porto: FLUP, 2008, pp. 11-63.

- ARAÚJO, Norberto de – *Peregrinações em Lisboa*. Lisboa: Vega, 1992, vol.2.
- ARRAES, Rosa Maria Lourenço – *Pintura Colonial em Belém do Pará: as iconografias religiosas de Pedro Alexandrino de Carvalho (1729 – 1810) na Igreja de Santana*. Belém do Pará: [s.n.], 2008. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação da especialização em Interpretação, Conservação e Revitalização do Património Artístico de António José de Landi da Universidade Federal do Pará.
- ARRUDA, Luísa – Carvalho, Pedro Alexandrino. In *TURNER, Jane (dir.) – The Dictionary of Art*. New York e Londres: Macmillan Publishers, 1996, vol. 1, p. 903.
- ARTERESTAURO – *Relatório Técnico Final do Tratamento de Conservação e Restauro da Pintura do Altar-mor da Igreja Matriz da Póvoa de Santo Adrião*. [S.l: s.n.], 2012.
- ASPEREN DE BOER, J. R. J. – Examination by Infrared Radioaction. In *PACT 2013: The 22nd International Conference on Parallel Architectures and Compilation Techniques*. Edinburgh: [s.n.], 2013, Vol. VI, pp. 109 – 130.
- ATAÍDE, Luís Bernardo Leite de – *Etnografia Arte e Vida Antiga dos Açores*. Coimbra: Biblioteca geral da Universidade, 1973, vol. 1.
- AZEVEDO, Carlos Moreira, (dir.) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, vol. 1.
- BAILÃO, Ana – Terminologia associada à conservação e restauro de pintura. *Conservar Património*. [Lisboa]:ARP - Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal. 18 (2013), pp. 55-62.
- BARBOSA, Álvaro José – Habitar o Património: O Caso do Convento de Cristo. In *Máthesis*. Viseu: C.R.V.U.C.P. 18 (2009), pp. 177-193.

- BARREIRA, João – *A arte portuguesa: pintura*. Lisboa: Edições Excelsior, 1946.
- BARROS, Ana Mafalda Távora de Magalhães (coord.) – *Joanni V magnífico: a pintura em Portugal ao tempo de D. João V, 1706-1750 / Galeria de Pintura do Rei D. Luis*. [Lisboa]: IPPAR, 1994.
- BASCARY, Sara Peña de – Los Franciscanos reciben el colegio y templo jesuitico de Tucuman. *Revista de la Junta de Estudios Historicos de Tucuman*. Tucuman: Junta de Estudios Historicos de Tucuman. 11 (2004), p. 2 – 40.
- BAZIN, Geramin – Morphologie du Retable Portugais. *Belas Artes: Revista e Boletim da Academia de Belas Artes*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes. 5 (1953), pp. 3-28.
- BAZZI, Maria – *Enciclopedias de las técnicas pictóricas*. Barcelona : Editorial Noguer, 1965.
- BEAUMONT, Maria Alice – A coleção de Desenhos. In *MUSEU Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: INAPA, 1999, p. 258.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. – Altar. I. Arqueologia. In *Gran Enciclopedia Rialp*. Madrid: Rialp, 1975, vol. 1, pp. 745 – 747.
- BERRIE. Barbara H. (ed.) – *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1993, vol. 4
- BONET BLANCO, María Concepción – *El retablo barroco, escenografía e imagen*. Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2011.
- BORGES, Nelson Correia, dir. – *História da Arte em Portugal: Do Barroco ao Rococó*. Lisboa, Alfa, 1986, vol. 9.

- BRAGANÇA, Alfredo – A Régua possui um painel do século XVII. Que Pedro Alexandrino fez e que merece ser restaurado. *Jornal da Régua*. Régua: s.n.]. 270 (Ano VI) (27 Set. 1936), pp. 1, 2.
- BRANCO, Manuel Bernardes – *Portugal na época de D. João V*. Lisboa: Livr. de Antonio Maria Pereira, 1885.
- BRANDÃO, Domingos de Pinho - *Obra de talha dourada ensamblagem e pintura na cidade e na Diocese do Porto: documentação*. Porto: Diocese do Porto, 1986, vol. 3
- BRIGOLA, João Carlos Pires – *Coleções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BRUQUETAS GALÁN, Rocío – *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- CABRAL, João M. Peixote – Exame científico de pinturas de cavalete. *Revista de Cultura Científica*. Lisboa: [s.n.]. 16 (1995), pp. 60 - 83.
- CAETANO, Joaquim Oliveira – *Pintura: Coleção de Pintura da Misericórdia de Lisboa: Século XVI ao Século XX*. Lisboa: Lisboa: Museu de São Roque, 1998, vol. 2.
- CALADO, Margarida – ALEXANDRINO, Pedro (P. A. de Carvalho). In PEREIRA, José Fernandes (dir); PEREIRA, Paulo (coord.) – *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989, pp. 23 – 25.
- CALVO, Ana – *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.

- *Conservación Y Restauración: materiales, técnicas y procedimientos de A a la Z*.  
Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003.
- CALVO, Ana; RODRÍGUEZ DE AUSTRIA, Lucila; MANSO, Begoña – Nuevas aportaciones al estudio de las técnicas en la pintura de sargas (la sarga de *Santa Ana* de la iglesia parroquial de Madarcos de la Sierra, Madrid. In *ACTAS I Congresso del GEIC – Conservacion del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas*. Valencia: GEIC; 2002, pp. 449-454.
- CALVO, Ana; SANTOS, Sonia; SAN ANDRÉS, Margarita; SOUSA, Maria João; CRUZ, António João – Del Mediterráneo al Atlántico: algunas consideraciones sobre las preparaciones de la pintura sobre tabla en la Península Ibérica. In SERRÃO, Vítor; ANTUNES, Vanessa; SERUYA, Ana Isabel (coord.) – *As preparações na pintura portuguesa séculos XV e XVI: actas do Colóquio Internacional*. Lisboa: Faculdade de Letras, 2013, pp. 95 – 106.
- CALVO MANUEL, Ana – Restauración de dos Sargas de Morella. *Revista Els Ports de Morella*. Morella, [s.n.], 1984, s/p.
- CAMACHO, Rosario – El espacio del milagro: el camarín en el barroco Español. In *CONGRESSO Internacional do Barroco: actas, 1, Porto, 1991*. Porto: Reitoria da Universidade do Porto; Governo Civil do Porto, 1991, vol. 1, pp. 185 - 212.
- CAMBIER, P. – Infrared Study Of Goethites Of Varying Crystallinity And Particle Size: I. Interpretation Of Oh And Lattice Vibration Frequencies. *Clay Minerals*. [S.l.: s.n.]. 21(1986), pp. 191-200.
- Infrared Study Of Goethites Of Varying Crystallinity And Particle Size: Ii. Crystallographic And Morphological Changes In Series Of Synthetic Goethites. *Clay Minerals*. [S.l.: s.n.]. 21 (1986), pp. 201-210.

- CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque – Revisão à Escola Baiana de Pintura: um estudo sobre o pintor José Teófilo de Jesus. *Cultura Visual*. Salvador: EDUFBA. 13 (Maio, 2010), pp. 25 – 37.
- CANELA, G.; NUGARI, M.P.; SALVADORI, O. – *La Biología en la Restauración*. Hondarribia: Editorial Nerea, 2000.
- CARDOS, José Luís - *O pensamento económico em Portugal nos finais do século XVIII, 1780-1808*. Lisboa: Estampa, 1989.
- CARVALHO, Aires de – *Dom João V e a arte do seu tempo*. [S.l.]: A. de Carvalho, cop., 1962, vol. 2.
- CARVALHO, Rómulo de – *A história natural em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Instituto Cultura e Língua Portuguesa, 1987.
- CARVALHO, José Alberto Seabra – Pintura. I. Do gótico ao neoclássico. In AZEVEDO, Carlos Moreira (dir) – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Casais de Men Martins: Círculos de Leitores, 2001, vol. J-P.
- CARVALHO, Vera Mafalda da Rocha – *O restauro e a comunicação artística: análise da pintura sobre tela de S. João Evangelista*. Porto: [s.n.], 2012. Dissertação de Mestrado em Conservação e Restauro de Bens Culturais – Pintura apresentada na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.
- CASADIO, Francesca, TONIOLO, Lucia – The analysis of polychrome works of art: 40 years of infrared spec-troscopic investigations. *Journal of Cultural Heritage*. [S.l.: s.n.]. 2 (2001), pp. 71-78.
- CASCALHEIRA, Joana – A arte do espectáculo, o espectáculo da arte. A talha na dramatização do quotidiano. In OLIVEIRA, Aurélio [et al.] (coord.) – *O Barroco em Portugal e no Brasil*. Maia: ISMAI, CEDTUR, 2012, pp. 263 – 271.

- CASTELL AGUSTÍ, María; Guerola Blay, Vicente; Martin Rey, Susan – *La soldadura de hilos como método de refuerzo en obras sobre lienzo*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia; (s.d.).
- CASTILHO, Júlio de – *Lisboa antiga: bairros orientais*. Lisboa: S. Industriais da C. M. L., [1951?].
- CASTRO, Armando – *As doutrinas económicas em Portugal na expansão e na decadência: século XVI a XVIII*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- CASTRO, Machado – *Discurso sobre as utilidades do desenho dedicado à Rainha Nossa Senhora*. Lisboa: Off. Antonio Rodrigues Galhardo, 1788.
- CENÁRIOS do teatro de S. Carlos*. Lisboa: Ministério da Educação Nacional, 1940.
- CENNINI, Cennino – *El libro de arte*. Madrid: Akal Ediciones, 2002.
- CHAVES, Castelo Branco – *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. Lisboa : Biblioteca Nacional, 1989.
- COELHO, António Macieira – Raízes e directrizes da economia política na governação Pombalina. In *PORTUGAL no século XVIII: De D. João V à revolução Francesa*. Lisboa: [s.n.], 1989, pp. 187 – 192.
- COSTA, Felix da – *The antiquity of the art of painting*. New Haven And London: Yale University Press, 1967.
- COSTA, Fernando Rodrigues de Sousa – *Esboço histórico do palácio da Bemposta*. Lisboa: Academia Militar, 1995
- COSTA, Luís Xavier da – *As Belas Artes Plásticas em Portugal durante o século XVIII*. Lisboa: J. Rodrigues & Ca, 1934.

- CRUZ, António João – Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes. *Conservar Património*. Lisboa: Associação Profissional de Conservadores-Restauradores de Portugal (ARP). 6 (2007), pp. 39 – 51.
- Os materiais usados em pintura em Portugal no início do século XVIII, segundo Rafael Bluteau. *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*. Lisboa: Faculdade de Letras de Lisboa. 7-8 (2009), pp. 385 – 405.
- Os pigmentos naturais utilizados em pintura. In DIAS, Alexandra Soveral; CANDEIAS, António Estêvão (org.) – *Pigmentos e Corantes Naturais. Entre as artes e as ciências*. Évora: Universidade de Évora, 2007, pp. 5-23.
- CRUZ, Ernesto – *História de Belém. Igreja de Santana*. Belém do Pará: Universidade Federal do Pará, 1963, vol.1.
- CRUZ, José Gomes da – *Carta Apologética e Analítica que pela Ingenuidade da Pintura (...)*. Lisboa: Regia Officina Sylviana, eda Academia Real, 1752.
- DE MAYERNE, T. – *Pictoria Scultoria & quae subalternarum artium* (1620). Lyon: Audin, 1620.
- DERRICK, Michele; STULIK, Dusan; LANDRY, James M. – *Infrared Spectroscopy in Conservation Science*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1999.
- D. João VI e o seu tempo: Catálogo da exposição*. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda, Galeria de Pintura do Rei D. Luís. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses, 1999.
- DUARTE, Armando; [et al.] – *Basílica de Nossa Senhora dos Mártires e as outras igrejas do Chiado*. [Lisboa]: Fundação Sousa Pedro, 2006.

- DUARTE, Teresa Sofia Alves Miranda Bandeira – *Os retábulos em Óbidos do Maneirismo ao Neoclássico*. Porto: [s.n.], 2001. Dissertação de mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto-Departamento de Ciências e Técnicas do Património.
- EASTAUGHT, Nicholas; [et al.] – *Pigment Compendium: A dictionary of Historical Pigments*. Burlington: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2004.
- EASTAUGH, Nicholas; WALSH, Valentine – *The Pigment Compendium: Optical Microscopy of Historic Pigments*. Great Britain: Elsevier Butterworth-Heinemann, 2004.
- ENCICLOPÉDIA Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa e São Paulo: Editorial Verbo, ed. Século XXI, 1999, vol. 1.
- ENCICLOPEDIA Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Bilbao, Madrid, Barcelona: Espasa – Calpe, [s.d.], vol. 2
- EUSÉBIO, Maria de Fátima – *Retábulos Joaninos no Concelho de Viseu*. Viseu: [s.n.], 2002. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2002.
- *A Talha Barroca na diocese de Viseu*. Viseu: [s.n.], 2005. Dissertação de doutoramento em História da Arte em Portugal, apresentada à Faculdade de Letras, da Universidade do Porto, 2005.
- EXPOSIÇÃO iconográfica e bibliográfica comemorativa da reconstrução da cidade de Lisboa depois do terramoto de 1755*. Lisboa: C.M., 1955.
- FARIA, Miguel Figueira - *O ensino das Belas-Artes em Portugal nas vésperas da fundação da Academia*. Lisboa: Universidade Autónoma, 2001.
- FEIO, Alberto – *Bom Jesus do Monte*. Braga: [s.n.], 1984.

- FELIBIEN, A. – *Principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et des autres arts, avec un Dictionnaire des termes propres* (1676 – 1690). Paris: A Paris: Chez la veuve & Jean Baptiste Coignard fils, 1969.
- FELLER, Robert L. – *Accelerated aging : photochemical and termal aspects*. [S.l.] : Getty Conservation Institute, 1994.
- FERRÃO, Julieta – A pintura no século XVIII. In BARREIRA, João – *A arte portuguesa: pintura*. Lisboa: Edições Excelsior, 1946, pp. 321 – 340.
- FERREIRA-ALVES, Natália Marinho – *A Escola de Talha Portuense e sua influência no Norte de Portugal*. Lisboa: Edições Inapa, 2001.
- *A arte da talha no Porto na época barroca: Artistas e clientela. Materiais e técnica*. Porto: Arquivo Histórico; Câmara Municipal do Porto, 1989, 2 vols.
- *Em torno da Talha da Igreja. Monumentos*. [S.l.]: Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. 9 (1998), pp. 47-51.
- A evolução da talha dourada no interior das igrejas portuenses. *Separata da Revista Museu*. [S.l : s.n.], 1995. n. 4 (IV série, 1995), pp. 33-43.
- FERREIRA, J. da Costa – Altar cristão. 1. História. In CHORÃO, João Bigotte, dir. - *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura: edição século XXI*. Lisboa e São Paulo: Verbo, 1998, Vol. 2, pp. 229, 230.
- FERREIRA, Sónia Gomes – *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA/ PUC-Rio/ UERJ/ UFRJ, 2004, vol. 1.
- FERREIRA, Sílvia Maria da Silva – *A Talha Barroca de Lisboa (1670 - 1720). Os Artistas e as Obras*. Lisboa: [s.n.]. Tese de Doutoramento em História (Especialidade Arte, Património e Restauro) apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Lisboa. 3 vols.

- FERRO, Maria Inês – *Queluz: o palácio e os jardins*. London: Scala Books, 1997.
- FONSECA, Anne-Louise G. – Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) e as pinturas da igreja de São Sebastião de Setúbal: uma nova contribuição. In PEREIRA, Sónia Gomes; OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de (coord.) – *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: CBHA, PUC-Rio, UERJ, UFRJ, 2004, vol. 1, pp. 85 – 97.
- Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810): pintura portuguesa em Belém do Pará. In *SEMINÁRIO Landi e o Século XVIII na Amazônia*, 2003, pp. 1- 12.
- FRADE, José Carlos Patrício dos Santos – *A Laca: Identificação das origens e das técnicas*. [S.l.: s.n.], 2011. Tese de Doutoramento em Engenharia Florestal e dos Recursos Naturais na Universidade Técnica de Lisboa, Instituto Superior de Agronomia, 2011
- FRANÇA, José-Augusto – ALEXANDRINO Pedro (P.A. de Carvalho). In FRANÇA, José-Augusto – *Dicionário da pintura portuguesa*. Lisboa: Editorial Estúdio Cor, 1973, pp. 23, 24.
- *A arte em Portugal no séc. XIX*. Lisboa: Bertrand Editora, 1990, vol. 1.
- A Lisboa do Marquês de Pombal, cidade das luzes. In *TRIUNFO do Barroco*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1993, pp. 91 – 95.
- *A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- *História da arte em Portugal: o Pombalismo e o Romantismo*. Barcarena: Presença, 2004.
- *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Venda Nova: Bertrand Editora, 1983.

- *O modernismo na arte portuguesa*. [Lisboa]: Inst. de Cultura Portuguesa, 1979.
- FRANÇA, José-Augusto (org.) – *Dicionário da Pintura Universal*. Lisboa: Estúdios Cor, 1973, vol. 3.
- FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN – *Aspectos da arte em Portugal no século XVIII: catálogo de exposição*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1977.
- FUNDAÇÃO RICARDO ESPIRITO SANTO, ESCOLA SUPERIOR DE ARTES DECORATIVAS – *III Colóquio de Artes Decorativas da FRESS. Artes Decorativas Portuguesas: Iconografia e Fontes de Inspiração. Imagem e Memória da Gravura Europeia*. Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo e Escola Superior de Artes Decorativas, 2009.
- GABALDÓN, Araceli – Técnicas de Análisis Físico: Radiografía y Reflectografía de Infrarrojo, aplicadas al estudio de los bienes muebles. *Arbor: ciencia pensamiento y cultura*. Madrid: [s.n.]. 645 (Setembro 1999), pp. 27 – 42.
- GARCÍA GÓMEZ -TEJEDOR, Jorge – La restauración: estado de conservación y tratamiento. *In INSTITUTO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES – El retablo y la sarga de San Eutropio de El Espinar*. Madrid: ICRBC, Ministerio da Cultura, 1992, pp. 160, 161.
- GARRETT, Almeida – *Ensaio sobre a história da pintura*. Lisboa: Círculo de Leitores, imp. 1984.
- GARRIDO, Carmen – El nacimiento de una pintura. *In IBÁÑEZ BARBERÁN, Gema – El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible*. Valencia: GENERALIDAD DE VALENCIA, 2010, pp. 15 - 30.
- GETTENS, Rutherford J. – *Painting materials: a short encyclopaedia*. New York: Dover, 1966.

- GÓMEZ, M<sup>a</sup> Luisa – *La restauración: examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: Cuadernos Arte Catedral, 2002.
- GONÇALVES, Flávio – A talha na arte religiosa de Guimarães. In *ACTAS do Congresso Histórico de Guimarães e sua Colegiada*. Guimarães: [s.n.], 1981, vol. 4, pp. 337-365.
- GONÇALVES, Susana Cavaleiro Ferreira Nobre – *André Gonçalves e a pintura de cavalete no tempo de D. João V (1706-1750): o caminho da internacionalização*. [S.l: s.n.], 2002. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauo, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002.
- GONZAGA, Luís Pereira – *Monumentos Sacros De Lisboa em 1833*. Lisboa: Of. Gráf. da Biblioteca Nacional, 1927.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, M<sup>a</sup> José – La naturaleza de la capa de preparación según la visión de algunos de los principales tratadistas de la historia de la pintura. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. Andalucía: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. 19 (ano 5, 1997), pp. 51 – 57.
- GUEDES, Natália Brito Correia – *Palácio de Queluz*. Lisboa: Livros Horizonte, 1971.
- HARLEY, R. D. – *Artists' pigments: c. 1600-1835*. London: Archetype Publications, 2001.
- HATHERLY, Ana – *O ladrão cristalino: aspectos do imaginário Barroco*. Lisboa: Cosmos, 1997.
- HELWIG, Kate – Iron Oxide Pigments: Natural and Synthetic. In BERRIE, Barbara H. (ed.) – *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1993, vol. 4, pp. 39 - 95.
- HENSON, M. L.; JERGOVICH, T. A. – Scanning electron microscopy and energy dispersive X-ray spectrometry (SEM/EDS) for the forensic examination of paints and coatings. In

- CADDY, Brian (ed.) – *Forensic Examination of Glass and Paint: Analysis and interpretation*. London: Taylor & Francis, 2001, pp. 243 – 272.
- HOUT, N. Van – Meaning and Development of the Ground Layer in Seventeenth Century Painting. In HERMENS, Erma – *Looking Through Painting*. Baarn – London: De Prom-Archetype, 1998.
- HUBER, Axel – *Das Millstätter Fastentuch*. Klagenfurt: Johannes Heyn, 1987.
- IBÁÑEZ BARBERÁN, Gema – *El nacimiento de una pintura: de lo visible a lo invisible*. Valencia: GENERALIDAD DE VALENCIA, 2010.
- INSTITUTO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES – *El retablo y la sarga de San Eutropio de El Espinar*. Madrid: ICRBC, Ministerio da Cultura, 1992.
- IVO, Miguel Tibério Pedegache Brandão – Carta aos sócios do Journal Étranger de Paris em que se dá notícia breve dos literatos mais famosos existentes em Lisboa. In OLIVEIRA, Cristóvão Rodrigues de – *Lisboa em 1551: Sumário (...)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987, p. 196.
- JESUS, Júlio de – *Joaquim Manuel da Rocha, Joaquim Leonardo da Rocha: pintores do século XVIII e XIX: subsídios para as suas bibliografias e alguns elementos para o estudo das suas obras*. Lisboa: O Instituto, 1932.
- KLUBER, George; SORIA, Martin – *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500 to 1800*. Harmondsworth : Penguin Books, 1959.
- LAIRESSE, Gérard; [et al.] – *Princípios do desenho tirados do grande livro dos pintores ou da arte da pintura*. Lisboa: Typ. Chalcographica, Typoplastica, e Litteraria do Arco do Cego, 1801.

- LAMEIRA, Francisco – *O retábulo da Companhia de Jesus em Portugal: 1619 – 1759*. Faro: Universidade do Algarve; Departamento de História, Arqueologia e Património. Centro de Estudos de Património, 2006.
- *O retábulo em Portugal: das origens ao declínio*. Faro e Évora: Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve e Centro de História da Arte da Universidade de Évora, 2005.
- LAMEIRA, Francisco; SERRÃO, Vítor – O retábulo em Portugal: o Barroco Final (1713 – 1746). *Promontoria: Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve*. Faro: Universidade do Algarve. Nº3 (2005), pp. 287 – 315.
- LARSEN PEHRZON, Christine – *Estudio de la técnica de Pietro Morone con imágenes a través de diversas longitudes de onda: sargas de la predela del retablo mayor de la iglesia de San Miguel en Paracuellos de Jiloca, (Zaragoza)*. Valencia: [s.n.], 2007. Dissertação de mestrado em Conservação e Restauro de Obras de Arte, apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidad Politécnica de Valencia, 2007.
- LEMOS, Maximiano de, (dir.) – *Encyclopedia Portuguesa Illustrada: Dicionário Universal*. Porto: Lemos & Co, 1990, vol. 1.
- LEVENFELD LAREDO, Carmen – Las pinturas sobre anjeo o sargas: historia material y técnica. In *INSTITUTO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES– El retablo y la sarga de San Eutropio de El Espinar*. Madrid: ICRBC, Ministerio da Cultura, 1992, pp. 154-157.
- LIMA, Durval Pires de - *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal, 1966, vol. 1.

- LIMA, Maria Luísa Gonçalves Reis – *A renovação estética da igreja do Bom Jesus do Monte na época contemporânea*. Porto: [s.n.], 1996. Dissertação de mestrado apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2 vols.
- LOON, Annelies van – *Color Change and Chemical Reactivity in Seventeenth-century Oil Paintings*. Amsterdam: Loon, 2008.
- LOUREIRO, João; INÁCIO, Jorge – Restauro da Capela do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de Cascais. *Cascais: agenda cultural*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais 34 (Setembro Outubro, 2008), pp. 80 e 81.
- MACEDO, Jorge Borges – Do ouro aos diamantes: Portugal no século XVIII. Uma perspectiva. In *TRIUNFO do Barroco*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1993, pp. 21 – 29.
- MACEDO, Luís de – *A Igreja de Santa Maria Madalena de Lisboa*. [S.l.]: Solução, 1930.
- 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.
- *Nova academia de pintura: dedicada a's senhoras portuguezas que amão ou se applicão ao estudo das Bellas Artes*. Lisboa: Impressão Regia, 1817.
- MACHADO, Cirilo Volkmar; [et al.] – *Tratado de architectura & pintura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.
- MACHADO, José Alberto Gomes – *André Gonçalves: Pintura portuguesa do Barroco Português*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- The discreet splendour of Barroque. In MIRANDA, Maria Adelaide [et al.] – *History of Plastic Arts: synthesis of portuguese culture*. [Lisboa]: Europália- Portugal, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, pp. 96 – 103.

- MAGALHÃES, Basto A. de - *Apontamentos para um dicionário de artistas e artífices que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*. Porto: Câmara Municipal [1964].
- MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse – Alexandrino de Carvalho (Pedro). *In LE Petit Larousse de la peinture*. Paris: Librairie Larousse, 1979, p. 26-27.
- MARCADÉ, Jacques – *Frei Manuel do Cenáculo Vila-Boas, évêque de Beja, archevêque d'Évora (1770-1814)*. Paris: Centro Cultural Português, 1978.
- MARQUES, João Francisco – As formas e os sentidos. *In AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.) – História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores; 2000, vol.3, pp. 473-484.
- MARTIMORT, A. G. – *A Igreja em oração: introdução à liturgia*. Mosteiro de Singeverga : Ora et Labora, 1965.
- MARTÍNEZ JUSTICIA, María José – *Historia y teoría de la Conservación*. Madrid: Editorial Tecnos, 2000.
- MARTINS, Fausto Sanches – O trono eucarístico do retábulo barroco português: origem, função, forma e simbolismo, *In CONGRESSO Internacional do Barroco: actas, 1, Porto, 1991*. Porto: Reitoria da Universidade do Porto, Governo Civil do Porto, 1991, vol. 2, p. 23 – 30.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. – *El retablo barroco en España*. Madrid: Ed. Alpuerto, 1993.
- MASSA, Sílvia Marília Moniz – *A Pintura Moderna na ilha de São Miguel (Açores) séculos XVI – XVIII*. Lisboa: [s.n.], 2010. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010.
- MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo – *La chimica nel restauro: i materiali dell'arte pittorica*. Firenze: Nardini, 1999.
- MAYER, Ralph – *Manual do artista*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

- MEIRELES, Maria da Conceição – Portugal no tempo do romantismo. *In AS BELAS-ARTES em Portugal do Romantismo em Portugal*. Lisboa: Instituto Português dos Museus, 1999, p. 5.
- MELLO, Magno – Os painéis da capela-mor da igreja: Uma atribuição a Vincenzo Bacharelli (1672-1745). *Monumentos*. Lisboa: Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais. 18 (Março de 2003), pp. 75 – 81.
- MELO, Helena Pinheiro de – Conservação e Restauro do trono e oito retábulos com suas pinturas – A pintura. *In Reabilitação Urbana Urbana. Intervenção de Conservação e restauro do património artístico integrado – A Igreja do Menino Deus*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 1 (2005), pp. 52 -75.
- Conservação e Restauro de seis pinturas do ciclo eucarístico da capela-mor. *In Reabilitação Urbana Urbana. Intervenção de Conservação e restauro do património artístico integrado – A Igreja dos Paulistas ou de Santa Catarina*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. 2. (2005), pp. 52 – 75.
- MELO, Magno – *Prespectiva pictorum: as arquitecturas ilusórias nos tectos pintados em Portugal no século XVIII*. Lisboa: [s.n.], 2003. Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada na Universidade Nova de Lisboa.
- MERINO DE CÁCERES, Maruja – Velos litúrgicos penitenciais, sargas, de los siglos XV y XVI en Segovia. *Revista de Estudios Segovianos*. Segovia: Centro de Estudios Segovianos, Instituto Diego de Colmenares. nº 80-81 (1975), pp. 49 – 101.
- MISSAL Romano: reformado por decreto do Concílio Ecuménico Vaticano II e promulgado por autoridade de S. S. o Papa Paulo VI: com os próprios de: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Portugal, S. Tomé e Príncipe*. [Coimbra]:Gráfica de Coimbra, 1992
- MOITA, Luís – *A Bemposta: O “Paço da Rainha”*. Lisboa: Livros Horizonte, 2005

- MORÁN CABRE, Juan Antonio – El retablo del Juicio Final en la iglesia monacal de Yuste. *Bienes Culturales: Retablos*. [S.l.]: Instituto del Patrimonio Histórico Español, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, Secretaría de Estado de Cultura, MECD. 2 (2003), pp. 53 – 80.
- MOURINHO JÚNIOR, António Rodrigues – *A talha nos concelhos de Miranda do Douro, Mogadouro e Vimioso nos séculos XVII e XVIII*. [S.l.]: Associação de Municípios do Planalto Mirandês, 1984.
- NASSAR, Flávio Augusto Sidrim – Mobilidade, artistas e artífices no espaço amazónico: a saga de Landi. In *ARTISTAS e artífices: e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa: Actas/VII Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2007, pp. 165 – 172.
- NERY, Rui Ventura – O teatro eclesiástico: a liturgia musical barroca como espectáculo. In *JORNADAS De História Ibero-Americana: O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico*. Lisboa: Colibri, 1998, pp. 103-116.
- NICOLAUS, Knut – *The restoration of paintings*. Cologne: Konemann, 1999.
- NOZES, Judite da Conceição Evaristo – *Um olhar sobre Lisboa, os viajantes britânicos do século XVIII*. Lisboa: [s.n.], 1986.
- NUNES, Filipe (1615) – *A Arte de Pintar. Symetria e Prespectiva*. Porto, Editorial Paisagem, 1982.
- O’CONNOR, Sonia; BROOKS, Mary M. – *X-Radiography of textiles, dress and related objects*. Amsterdam: Elsevier, 2007.

- OLIVEIRA, Aurélio – O quadro económico nacional no período do Barroco (1580 – 1800) –  
*In* OLIVEIRA, Aurélio [et al.] (coord.) - *O Barroco em Portugal e no Brasil*. Maia:  
ISMAI, CEDTUR, 2012, pp. 17 – 26.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de – *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes  
europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- OLIVEIRA, P.<sup>E</sup> Miguel de – *História Eclesiástica de Portugal*. Mem Martins: Europa-  
América, 1994.
- OROZCO DÍAZ, Emilio – *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Editorial Planeta,  
1969
- PACHECO, Francisco (1649) – *Arte de la Pintura*. Madrid: Cátedra, 1990.
- PAIS DA SILVA, Jorge Henrique – Igreja de Santo António da Sé. *In* *MONUMENTOS e  
edifícios notáveis do distrito de Lisboa*. Lisboa: Junta Distrital, 1973, vol. 5, p. 49.
- PALAVRAS, Armando – Peso da Régua....no Coração do Douro!. *Terra quente: periódico de  
informação regional*. Mirandela: RTQ. 270 (15 de Novembro de 2002), p. 9.
- PALOMINO, A. (1715-1724) – *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Aguilar, 1988.
- PAMPLONA, Fernando – *Dicionário de Escultores e Pintores Portugueses*. Barcelos :  
Livraria Civilização, 2000, vol. 4.
- PEDEGACHE, Miguel Tibério – *Colleção de algumas ruínas de Lisboa causadas pelo  
terremoto e pelo fogo do primeiro de Novemb.ro do anno de 1755 debuxadas na  
mesma cidade por MM. Paris et Pedegache e abertas ao buril em Paris por Jac. Ph.  
Le Bas*. Paris: [s.n.], 1757.
- PEDROLA, Antoni – *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Ariel,  
2006.

- *Nova, e fiel relação do terremoto que experimentou Lisboa, e todo Portugal no 1 de Novembro de 1755. Com algumas observaçoens curiosas, e a explicação das suas causas.* Lisboa: na Officina de Manoel Soares, 1756.
- PEREIRA, Fernando António Baptista - A igreja paroquial de São Sebastião - memória descritiva. *Festa do padroeiro.* Setúbal: Paróquia de São Sebastião, 1993, p. 5.
- PEREIRA, Isaías da Rosa – *Subsídios para a história da Diocese de Lisboa do século XVIII.* Lisboa: Acad. Port. da História, 1980.
- PEREIRA, José Fernandes – O barroco do século XVIII. In PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da Arte Portuguesa.* [S. l.]: Círculo de Leitores, imp. 1995, vol. 3, pp. 133 – 147.
- *A cultura artística portuguesa: (Sistema clássico).* Lisboa: [s.n.], 1999.
- PEREIRA, Paulo – *2000 Anos de arte em Portugal.* Lisboa: Temas e Debates, 1999.
- PILES, Roger de (1708) – *Cours de Peinture par Participes.* [S.l: s.n., s.d.].
- PIMENTEL, António Filipe – *Arquitectura e Poder: O Real Edifício de Mafra.* Lisboa: Livros Horizonte, 2002.
- Os grandes empreendedores Joaninos. In *TRIUNFO do Barroco.* Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1993, pp. 31 – 37.
- PINTO, Ana Lídio; MEIRELES, Fernanda; CAMBOTA, Manuela Cernadas – *Arte Portuguesa.* Porto: Porto Editora, 2006.
- PIRES, António Pequito Caldeira – *História do Palácio Nacional de Queluz.* Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924, 2 vol.
- PLAZAOLA, Juan – Liturgia. Originalidad del altar cristiano. In *Gran Enciclopedia Rialp.* Madrid: Rialp, 1975, vol. 1, pp. 750 – 752.

- PORFÍRIO, José Luís – *Pintura Portuguesa. Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: Quetzal Editores, 1991.
- PORTUGAL no século XVIII: de D. João V à Revolução Francesa: exposição*. Lisboa: B.N., 1989.
- QUEIRÓS, Carla Sofia – *A importância da sede do Bispado de Lamego na difusão da estética retabular: tipologias e gramática decorativa nos séculos XVII-XVIII*. Porto: [s.n.], 2006. Tese de Doutoramento em História de Arte apresentada na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 3 vols.
- RACZYNSKI, Athanase – *Les arts en Portugal: lettres adressées a la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*. Paris: Jules Renouard, 1846.
- RACZYNSKI, Le Comte Atanazy – *Dictionnaire historico-artistique du Portugal pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre: Les arts en Portugal, lettres adressées à la Société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*. Jules Renouard et Cie, Libraires-Éditeurs, 1847.
- REIS, Vítor Manuel Guerra dos – *O rapto do observador*. Lisboa: [s.n.], 2006. Dissertação de doutoramento em Belas-Artes (Teoria da Imagem), Fac. de Belas-Artes, Univ. de Lisboa , 2 vols.
- REIS-SANTOS, Luís – *Estudos de pintura antiga*. Lisboa: L.R. Santos, 1943.
- RIBERA, A. L.; SCHENONE, H. – Los lienzos corredizos y breve noticia del pintor Miguel Aucell. *Archivum: revista de la Junta de Historia Eclesiástica Argentina*. Buenos Aires: [s.n.]. 2 (caderno 2), (1944).
- RODRIGUES, António dos Reis; SOUSA, Filomena Andrade e, trad.; AYTON, Mark, trad. – *A igreja lisbonense e os patriarcas*. Lisboa: Mosteiro de São Vicente de Fora, D.L. 2004.

- RODRIGUES, Dalila (coord.) – *A arte Portuguesa. Da Pré-história ao século XX: Estética Barroca II: Pintura, Arte Efémera, Talha e Azulejo*. [S.l.]: Fubu Editores, 2009, vol. 13.
- RODRIGUES, Francisco de Assis – *Diccionario technico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*. - Lisboa: Impr. Nacional, 1875.
- ROQUE, Maria Isabel Rocha – *Altar cristão, evolução até à reforma católica*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2004.
- SALDANHA, Nuno – *Artistas, imagens e ideias na pintura do século XVIII: estudos de iconografia e teoria artística*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.
- André Gonçalves (1685 – 1762): Um pintor na transição do Seiscentismo para a Idade Clássica. In SALDANHA, Nuno – *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995, pp. 15-37.
  - A cópia na Pintura do Século XVIII – O gosto do encomendador como forma de poder na representação. In *ACTAS do 1.º Congresso de Arqueologia do Estado*. Lisboa: FLUL, 1988, pp. 763 – 776.
  - A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V (1706 – 1750). In *JOANNI V Magnifico: a pintura em Portugal ao tempo de D. João V: 1706-1750*. [S.l.] : IPPAR, D.L. 1994, pp. 21 – 39.
  - A pintura na Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa (século XVI a XVIII). A iconografia, função da imagem e seu controlo. *Boletim Cultural: Assembleia Distrital de Lisboa*. Lisboa: [s.n.]. 90 (série III, 1 e 2) (1984/88), pp. 125 – 151.
  - Pintura e poesia no Portugal de Setecentos: a formação – ensino e cultura. In SALDANHA, Nuno – *Poéticas da Imagem: A pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Caminho, 1995, pp. 262 – 271.

- O rei ergue-se de Pedro Alexandrino: A pintura do altar-mor da igreja da Memória. *Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja*. Moscavide: Secretariado Nacional para os Bens da Igreja. 5 (Jul-Dez 2012), pp. 43 – 48.
- SALGADO, António; DIAS, Joana; VIELA, Maria Pedro – Relatório final do tratamento de conservação e restauro da pintura Calvário. *In ARTE e devoção: formas e olhares: desvelar o património... velar pelo património : exposição*. Vila Franca de Xira: C.M., 2009, p. 62-75.
- SALTEIRO, Ilídio Óscar Pereira de Sousa – *Do retábulo, ainda aos modos de o fazer e pensar*. Lisboa: [s.n.], 2005. Tese de doutoramento em Belas-Artes Pintura, apresentada na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2005.
- SANTANA, Francisco, SUCENA, Eduardo (dir.) - *Dicionário da História de Lisboa*. Sacavém, Carlos Quintas & Associados – Consultores, 1994.
- SANTARÉM, Visconde de – *Quadro Elementar Das Relações Políticas E Diplomáticas De Portugal Com As Diversas Potencias Do Mundo Desde O Principio Da Monarchia Portuguesa Athe Aos Nossos Dias*. Paris: [s.n.], 1845, vol. 5, pp. 300 – 301. *Apud* PIMENTEL, António Filipe – *Arquitectura e Poder: O Real Edifício de Mafra*. Lisboa: Livros Horizonte, 2002, p. 31.
- SANTOS, António Ribeiro dos; PEREIRA, José Esteves – *O pensamento político em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Impr. Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- SANTOS, Reinaldo dos – *A pintura de Tectos no século XVIII em Portugal*. Lisboa, [s.n.], 1962.
- *L’art portugais*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1949.
- *História da Arte em Portugal*. Porto: Portucalense Editora, 1953, vol. 3.

- *Oito Séculos de Arte Portuguesa*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1962 - 1967, vol. 2 e 3.
- SANTOS GOMÉZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita – La pintura de sargas. *Archivo Español de Arte*. Madrid: Departamento de H.<sup>a</sup> del Arte “Diego Velázquez”, Instituto de Historia. 305 (Janeiro- Março 2004), pp. 59 – 74.
- SARAIVA, Cardeal – *Lista de alguns artistas portugueses*. [Lisboa: s.n., 18--].
- SCHENONE, Héctor – La pintura. *In Historia General del Arte*. Buenos Aires: Ed. Acad.Nac. de Bellas Artes, 1983, vol 2., pp. 76 – 80.
- SERRÃO, José Vicente – O quadro económico: Configurações estruturais e tendências de evolução. *In* MATTOSO, José (dir.) – *História de Portugal: O antigo Regime (1620-1807)*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, vol. 4, pp. 71 – 117.
- SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal: O Maneirismo*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993.
- *História de Portugal*. Lisboa: Verbo, 1982, vol. 6.
- *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- Uma obra-prima de Pedro Alexandrino em Santarém [1969]. *In* SERRÃO, Vítor – *Estudos de pintura maneirista e barroca*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989, pp. 270 – 276.
- *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, TLP, 1991.
- O retábulo em Portugal: o Barroco Final (1713 – 1746). *Promontoria: Revista do Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve*. Faro: Universidade do Algarve. 3 (2005), pp. 287- 315.

- Focos da pintura quinhentista entre Tomar, Abrantes, e a Raia Albicastrense. Resumo in *COLÓQUIO entre Tomar e a Raia Beira: o desenvolvimento artístico no século XVI. Continuidades e práticas de perduração*. Tomar: IPT, 2013, s/p.
- SERRÃO, Vítor; LAMEIRAS, Francisco; FALCÃO, José António – *A Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja: arte e história de um espaço barroco: 1672-1698*. Lisboa: Alêtheia, 2007.
- SILVA, Francisco Liberato Telles de Castro da – *Pintura simples*. Lisboa: Typ. do Commercio, 1898.
- SILVA, Francisco Xavier da – *Elogio funebre, e historico do muito alto, poderoso, augusto, pio, e Fidelissimo Rey de Portugal, e Senhor D. Joaõ V*. Lisboa: na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1750.
- SILVA, Raquel Henriques da – *Arquitectura religiosa pombalina. Monumentos, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*. Lisboa: [s.n.]. 21 (Setembro 2004), pp. 108 – 115.
- SIMÕES, João Miguel – *O Convento das Trinas de Mocambo: estudo histórico-artístico*. Lisboa: Instituto Hidrográfico, Lisboa.
- SIMPÓSIO Internacional Struggle for Synthesis: A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: IPPAR, 1991.
- SOARES, Ernesto – *História da gravura em Portugal: os artistas e as obras*. Lisboa: Gráf. Santelmo, 1940-41, 2 vols.
- 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*. In *PORTUGAL Económico monumental e Artístico: Distrito de Vila Real e Bragança*. [Lisboa: s.n. s.d.] (Lisboa : -- Of. Fernandes), vol. 2, pp. 208, 209.

- *História da Vila e Concelho do Pêso da Régua*. Régua: Câmara Municipal de Pêso da Régua, 1936.
- SOBRAL, Luís de Moura – *Do sentido das imagens: ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*. Lisboa: Estampa, 1996.
- Pintura. In PEREIRA, José Fernandes (dir); PEREIRA, Paulo (coord.) – *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989, pp. 356 – 363.
- *Pintura portuguesa do século XVII: histórias, lendas, narrativas*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2004.
- STUART, Barbara H. – *Analytical Techniques in Materials Conservation*. England: John Wiley & Sons, 2007.
- TABORDA, José da Cunha – *Regras da arte da pintura: com breves reflexões críticas sobre os caracteres distintivos de suas escolas: vidas e quadros dos seus mais célebres professores: escritas na lingua italiana por Micael Angelo Prunetti dedicadas as excellentissimo senhor Marquez e Borba*. Lisboa: Impr. Regia, 1815.
- TEDIM, José Manuel – Em torno da festa barroca. In OLIVEIRA, Aurélio [et al.] (coord.) – *O Barroco em Portugal e no Brasil*. Maia: ISMAI, CEDTUR, 2012, pp. 181 – 186.
- TEIXEIRA, José de Monterroso – O sagrado e as Festas. In *TRIUNFO do Barroco*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1993, p. 203.
- TELLES, Liberato – *Mosteiro e igreja da Madre de Deus*. Lisboa: Imp. Moderna, 1899.
- THEOPHILUS (c. 1125) – *On various arts*. New York: Dover Publications, 1979.
- VALGANON, Violeta – *Biología aplicada a la conservación y restauración*. Madrid: Editorial Síntesis, 2008.

- VASARI, Giorgio (1568) – *Las vidas: de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestro tiempos*. Madrid: Cátedra, 2002.
- VASCONCELOS, Flório de – *A Arte em Portugal*. Cacém: Verbo Juvenil, 1984.
- VILLARQUIDE JEVENOIS, Ana – *La pintura sobre tela I: historiografía, técnicas y materiales*. Coruña: Edicios do Castro, 1999, VILLERS, Caroline – *The Fabric of Images: European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. Londres: Archetype Publications, 2000.
- VITERBO, Sousa – *Artes e artistas em Portugal: contribuições para a história das artes e indústrias portuguesas*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1892.
- VIVANCOS RAMÓN, Victoria – *La conservación y restauración de pintura de caballete: pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos, 2007.
- *Aspectos Técnicos y conservativos del retablo Barroco Valenciano*. Valencia. Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2004.
- Aspectos Técnicos y estructurales de la retablística Valenciana. *In RETABLOS: Técnicas, materiales y procedimientos: Del 16 al 19 de noviembre de 2004*. Valencia: Grupo Español IIC, 2004, pp. 1 – 16.
- WARD, Philip – *The Nature of Conservation: A Race Against Time*. California: The Getty Conservation Institute, 1989.

## FONTES INFORMÁTICAS

ARTE por São Cristóvão. In <http://ppl.com.pt/pt/causas/arte-por-sao-cristovao> (9.06.2015; 23h).

BRAGA, Márcia - Pintura sobre tela> Altar da Sé. In <http://marciabraga.arq.br/voipintura-sobre-tela/altar-da-se.html> (5-9-2014; 15h).

BOCAPORTE. In [www.museodeartesaesacra.es](http://www.museodeartesaesacra.es) (28-06-2011; 16:25).

CALAFATE, Pedro - O iluminismo em Portugal. In <http://cvc.instituto-camoes.pt/filosofia/ilu0.html> (12.10.2010; 19:51).

CEREMONIA y rúbrica de la Iglesia española - Monumento de Semana Santa. In <http://liturgia.mforos.com/1699089/8062024-monumento-de-semana-santa/?pag=5> (12-9-2013; 9h).

ESPECTRO electromagnético. In <http://www.aprenderciencias.com/2011/02/veja-o-mundo-em-infravermelho-sera-que.html> (2014-04-20; 12h)

IGREJA de São Cristóvão, Lisboa, precisa de dinheiro para restaurar tela. In <http://www.tvi24.iol.pt/sociedade/restauro-de-igreja/igreja-moderniza-se-e-ja-recorre-ao-crowdfunding> (9.06.2015; 23h).

IMAGEM em <http://www.lrmh.culture.fr/> (12-9-2013; 9h).

IMAGEM em <http://www.jdiezarnal.com/valenciacorpuscristi.html> (29/09/2014; 16h:15 min)

IMAGEM em <http://viajarconelarte.blogspot.pt/2013/06/velazquez-decorador.html> (29/09/2014; 16h); b.2)

IMAGEM em <http://artetorreherberos.blogspot.pt/2010/11/comentario-de-la-adoracion-de-la.html> (29/09/2014; 16h).

IMAGEM em <http://liturgia.mforos.com/1699079/8041304-catalfcos/> (29/09/2014; 16h).

IMAGEM em <http://www.wikiart.org/en/guido-reni/assumption-of-the-virgin-1580> (2.06.2014; 8h)

IMAGEM em <http://www.wikiart.org/en/guido-reni/the-penitent-magdalene-1635> (2.06.2014; 8h)

IMAGEM em <http://www.wikiart.org/en/guido-reni/ecce-homo-1640> (2.06.2014; 8h)

IMAGEM em

[http://es.museicapitolini.org/collezioni/percorsi\\_per\\_sale/pinacoteca\\_capitolina/sal\\_a\\_vi\\_la\\_pittura\\_a\\_bologna\\_dai\\_carracci\\_a\\_guido\\_reni/san\\_sebastiano](http://es.museicapitolini.org/collezioni/percorsi_per_sale/pinacoteca_capitolina/sal_a_vi_la_pittura_a_bologna_dai_carracci_a_guido_reni/san_sebastiano) (2.06.2014; 8h)

L.S. – Igreja de Lisboa lança *crowdfunding* para restaurar tela com mais de 300 anos. In [http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content\\_id=4615007](http://www.dn.pt/inicio/portugal/interior.aspx?content_id=4615007) (9.06.2015; 23h)

MACHADO, Laersio da Silva Machado – O Véu Quaresmal das imagens e cruzes. In [http://artedecelebrar.blogspot.pt/2011\\_03\\_01\\_archive.htm](http://artedecelebrar.blogspot.pt/2011_03_01_archive.htm) (12-9-2013; 9h).

MARTINHO, Luiz António Pereira – Polímeros na formação de tintas. *PowerPoint* apresentado na cadeira do *MINICURSO CRQ-IV – 2010: Polímeros na formação de tintas*. São Paulo: Conselho Regional de Química IV Região, 2010. In [http://www.crq4.org.br/sms/files/file/polimeros\\_4\\_2010.pdf](http://www.crq4.org.br/sms/files/file/polimeros_4_2010.pdf) (3-4-2015; 7h)

NASSAR, Flávio – Flávio Nassar fala dos 395 anos de Belém. In <http://diariodopara.com.br> (2013.04.14; 17h).

- PAMPLONA, António; TAVARES, Carla – Estudo técnico sobre pintura sobre tela nos retábulos barrocos no Norte de Portugal. In <http://artes.ucp.pt/citar/mtpnp/altar.php> (14-01-13; 16h)
- PERDIGÃO, Lurdes – Capela do Espírito Santo. In [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=1557](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1557) (10-12-2013; 18h).
- REBELO, Rita – Igreja recorre a *crowdfunding* para restaurar tela do século XVII. In <http://www.publico.pt/local/noticia/paroquia-de-sao-cristovao-na-mouraria-recorre-a-crowdfunding-para-restaurar-tela-1698420> (9.06.2015; 23h).
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alonso – Retablo, escenografía y tramoya. In <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/7790.htm> (25-09-2014; 9:20).
- SANTOS, Edvaldo Severo dos; NACIF, Marcelo Souto – Manual de técnicas em tomografia computadorizada. In <http://www.radioinmama.com.br/historiadatomografia.html> (8.05.2014; 15h)
- SCOTTI, Juan Manuel – Isidro Lorea: la huella de un vasco en la Buenos Aires colonial. In <http://www.euskonews.com/0383zkb/kosmo38301.html> (24-03-2013; 14h).
- TECHNIQUES for Oil Painting: Classical. In <http://www.oil-painting-techniques.com/techniques-for-oil-painting.html> [23.07.2014; 15h]
- VALADO, Oscar – Las siete iglesia. In [http://elcientoporuno.blogspot.pt/2013\\_03\\_01\\_archive.html](http://elcientoporuno.blogspot.pt/2013_03_01_archive.html). (12-9-2013; 9h).
- VALERO MARTÍN, Lucia; OLGOSO MORENO, Dionisio – El retablo mayor de la iglesia de los Santos Justo e Pastor. In <http://granadablogs.com/gr-arquitectos/2009/09/30/el-retablo-mayor-de-la-iglesia-de-los-santos-justo-y-pastor-de-granada/> (03-10-2014; 15:23).

[www.monumentos.pt](http://www.monumentos.pt)

*www.matrizpix.dgpc.pt*

*www.matriznet.ipmuseus.pt*

## ***CD-ROOM***

*INVENTÁRIO artístico de Portugal*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 2000, CD-ROM 3.

## LISTA DE APRESENTAÇÕES E PUBLICAÇÕES NO ÂMBITO DA TESE

### Comunicações orais

TAVARES, Carla – O Contributo de Pedro Alexandrino de Carvalho no Norte de Portugal. Apresentada em *VII JORNADAS de Arte e Ciências Investigação de pintura no Norte de Portugal*. Porto: CITAR, UCP, 11 e 12 de Junho 2010.

– As telas de altar fixas e móveis de Pedro Alexandrino de Carvalho, no Norte de Portugal. Apresentada em *MATRIZES de Investigação em Conservação e Restauro I*. Porto: CITAR, UCP-CRP, 30 de Janeiro de 2013.

– O percurso de um conservador-restaurador pelo mundo da investigação. Apresentada na cadeira de Conservação e Restauro de Pintura do curso de graduação em Conservação e Restauro da UFRJ a 8 de Novembro de 2013.

– A metodologia para o estudo das telas de altar do pintor português Pedro Alexandrino de Carvalho para Belém do Pará. Apresentado em *I Semana Carioca de Preservação e a IV Jornada de Conservação-Restauração*. Rio de Janeiro: UFRJ, Setembro de 2013.

– A materialidade e a arte de pintar de Pedro Alexandrino de Carvalho em três telas de altar. Apresentada em *MATRIZES de Investigação em Conservação e Restauro II*. Porto: CITAR, UCP-CRP, Novembro de 2014.

## Artigos

TAVARES, Carla – Pedro Alexandrino de Carvalho no seu tempo. *In* [http://artes.ucp.pt/mtpnp/estudos/pintura\\_altar\\_04\\_contexto\\_historico\\_pedro\\_alexandrino.pdf](http://artes.ucp.pt/mtpnp/estudos/pintura_altar_04_contexto_historico_pedro_alexandrino.pdf)\*

TAVARES, Carla – O estado de conservação de quatro pinturas de altar de Pedro Alexandrino de Carvalho. *In* [http://artes.ucp.pt/mtpnp/estudos/pintura\\_altar\\_05\\_estado\\_de\\_conservacao\\_pedro\\_alexandrino.pdf](http://artes.ucp.pt/mtpnp/estudos/pintura_altar_05_estado_de_conservacao_pedro_alexandrino.pdf)\*

TAVARES, Carla; VEIGA, Rita – A Pintura de Altar: estudo de um conjunto de obras de João Glama Ströberlle e de Pedro Alexandrino De Carvalho. *In* CALVO, Ana; CASTRO, Laura, coord. – *Através da pintura: Olhares sobre a Matéria: Estudos sobre pintores no Norte de Portugal*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes, 2011.

TAVARES, Carla – A pintura do altar-mor da igreja matriz de Peso da Régua (Igreja de S. Faustino), de Pedro Alexandrino de Carvalho. *ecr – estudos de conservação e restauro*. Porto: CITAR, UCP-CRP. 4 (2012), pp. 152 – 166.

– As telas de altar fixas e móveis de Pedro Alexandrino de Carvalho, no Norte de Portugal. *In* CALVO, Ana, VIERA, Eduarda, coord. – *Matrizes de Investigação em Conservação e Restauro I*. Porto: CITAR, UCE, 2014, pp. 95 – 124.

TAVARES, Carla; FRADE, José Carlos; CALVO, Ana; PIMENTEL, António Filipe; CANDEIAS, António José – A materialidade e a arte de pintar de Pedro Alexandrino de Carvalho em três telas de altar. *ecr – estudos de conservação e restauro*. Porto: CITAR, UCP-CRP. 6 «no prelo»

## **Pósteres**

TAVARES, Carla; VEIGA, Rita – A Pintura de Altar: estudo de um conjunto de obras de João Glama Ströberlle e de Pedro Alexandrino De Carvalho. Exposição final do Projecto Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal, Universidade Católica do Porto, Escola das Artes, Porto, 2011\*.

TAVARES, Carla – A presença de Pedro Alexandrino de Carvalho em Portugal e além-mar e o seu *modus operandi* numa pintura de altar. I *ENCONTRO Luso-Brasileiro de Conservação e Restauro*. Porto: CITAR, UCP-CRP, 2012.

TAVARES, Carla; FRADE, José Carlos; MIRÃO, José; CALVO Ana; PIMENTEL, António Filipe; CARDOSO, Ana Margarida – The pictorial technique of Pedro Alexandrino de Carvalho in three altar screens. *1st International Conference on Innovation in Art Research and Technology*. Évora: Laboratório HERCULES – Universidade de Évora, 10-13 de Julho de 2013.

TAVARES, Carla; FRADE, José Carlos; CALVO Ana; PIMENTEL, António Filipe; CANDEIAS, António José – The materiality of Pedro Alexandrino de Carvalho, the painter after Lisbon's earthquake in 1755. *Chemch 2014: 3<sup>rd</sup> International Congress Chemistry for Cultural Heritage*. Vienna: Academy of Fine Arts Vienna, 1-5 de Julho de 2014.

\* Investigação desenvolvida na linha “Estudo técnico sobre pintura sobre tela nos retábulos barrocos no Norte de Portugal” inseridas no Projecto Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal, ao abrigo do Programa QREN - Eixo Prioritário III - Valorização e Qualificação Ambiental e Territorial (Património Cultural), apresentado pela linha de investigação de Estudo, Conservação e Gestão do Património Cultural do Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes (CITAR), da Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto.



## Índice de Figuras

### CAPÍTULO 2

- Fig. 2.1 – Pormenor das assinaturas nas pinturas: a) *Assunção da Virgem*, de José Inácio Sampaio, para o altar da igreja da Sé de Lisboa; b) *Jesus Cristo perdoando a mulher adúltera*, de António Alves, para as paredes laterais da capela-mor da igreja do santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga. .... 43
- Fig. 2.2 – Pinturas sobre tela da igreja de São Sebastião de Setúbal: a) *Anunciação*; b) *Natividade*; c) *Adoração dos Pastores*; d) *Apresentação do Menino no Templo*; e) *Circuncisão*; f) *Fuga para o Egipto*. .... 45
- Fig. 2.3 – Pinturas com a representação do tema *Última Ceia*, pintadas por Pedro Alexandrino de Carvalho, para: o altar da capela do Santíssimo sacramento da Capela da Bemposta (a); o altar principal da igreja do Sacramento, em Lisboa (b); o altar secundário da igreja de São Pedro de Barcarena, em Oeiras (c). .... 58
- Fig. 2.4 – Cópia da pintura *Retrato do pintor Pedro Alexandrino de Carvalho* (à esquerda), existente no Museu Nacional de Arte Antiga, inv. n. 355. Pint. Óleo s/ tela, A. 115 x L. 93 cm. © MNAA, IMC/MC, José Pessoa (2003). *Retrato da Rainha D. Maria I* (à direita) pintado por Pedro Alexandrino de Carvalho, existente no Palácio Nacional de Queluz, inv. n. NQ 225A/1. Óleo s/ marfim, A. 5 x L.4,2 cm. © PNQ, IMC/MC, José Pessoa (2003). .... 66
- Fig. 2.5 – Tecto da Igreja de São Paulo. Co-autoria de Jerónimo de Andrade (1715 – 1801), José Tomás Gomes (1713 – 1783), Vicente Paulo (?-?), Gaspar José Raposo (1762 – 1803) e Pedro Alexandrino de Carvalho. Óleo sobre tela colada à madeira. .... 67
- Fig. 2.6 – Esquema do que é um pintor no século XVIII. .... 69
- Fig. 2.7 – Esquema do sistema de trabalho de uma pintura a óleo sobre tela, no século XVIII. .... 69

### CAPÍTULO 3

- Fig. 3. 1 – Evolução formal do altar cristão, até à introdução das telas pintadas amovíveis. .... 81
- Fig. 3. 2 – Altar-mor da Igreja de São Nicolau, no Porto, com o sacrário no cimo do escadório (a) e altar-mor da Igreja de São João Novo, no Porto, com a escultura de um Calvário no cimo do escadório (b). .... 84
- Fig. 3.3 – Altar-mor da igreja de Santa Clara, no Porto, sem (a) e com (b) a tela pintada que cobre o trono eucarístico. .... 85
- Fig. 3.4 – Exemplo de um dos altares da nave da igreja dos Mártires, com a pintura *Aparição da Virgem e do Menino a Santo António de Pádua*, c. 1785, de Pedro Alexandrino de Carvalho. .... 87
- Fig. 3. 5 – (a) Sarga representando os temas *O Lava-pés* (à direita) e *Cristo entre os apóstolos* (à esquerda). Têmpera s/ tela; Século XV. Museu de Bela- Artes de Reims, França; (b) Sarga *A prisão de Cristo*, de Oswald Kreusel. Têmpera s/ tela; 1593. Procedente da Abadia de Millstätter; (c) Sargas com *Cenas da Paixão*. Têmpera s/ tela. Procedente da Catedral de Freiburg, em Münster, Alemanha. Fontes. .... 91
- Fig. 3. 6 – (a) Telão quaresmal da igreja de San Eutropio de Espinar, Segovia, Espanha, atribuída a Sánchez Coello e Santos Pedrill, 1576-1578; (b) Monumento da Quinta-Feira Santa de Chestes, em Valência, Espanha. Fontes . .... 92
- Fig. 3.7 – Retábulo principal da igreja da Casa Professa de São Roque, em Lisboa, c. 1628 – 1630 (a); retábulo principal da igreja de Sanfins de Friesta, em Valença, Viana do Castelo, 1660 e finais do século XVII/princípios do XVIII (b). Fontes . .... 98

Fig. 3. 8 – Exemplos espanhóis dos primórdios das telas amovíveis: o Retábulo-mor do Colégio do Corpus Christi da Patriarcal de Valencia, em Espanha (a); o retábulo da Sagrada Forma (b.2), existente na sacristia da igreja do Mosteiro do Escorial (b.1). Fontes .....	101
Fig. 3.9 – Altar-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo, no Rio de Janeiro, Brasil, com a pintura retirada da janela do camarim (a), exposta (b). Fonte da imagem b) .....	103
Fig. 3.10 – Transformação cénica dos espaços religiosos com guarnições, durante a quaresma: (a) Igreja de Nossa Senhora do Terço e Caridade, no Porto; b) igreja de São João de Letreia, em Roma. Fontes. ....	106
Fig. 3.11 – Exéquias solenes pela memória: da rainha D. Isabel II (a) e do rei D. Luís I na Sé de Lisboa. Fontes .....	106
Fig. 3.12 – Variação dos tramos do retábulo principal da igreja dos Santos Justo e Pastor, em Granada, Espanha. Fonte . ....	108
Fig. 3. 13 – Pormenores do efeito da luz natural, transmitidas através da abertura de clarabóias no topo do camarim, no altar-mor da igreja da Irmandade da Santa Cruz dos Militares (a) e na igreja da Ordem Terceira do Carmo (b), ambas no Rio de Janeiro, Brasil. ....	109

#### CAPÍTULO 4

Fig. 4.1 – Observação <i>in situ</i> das pinturas <i>Visão do Bispo de Alexandria</i> (à esquerda) e o <i>Pentecostes</i> (à direita) nas igrejas, respectivamente, de Santana em Belém do Pará, Brasil, e de Santa Maria Madalena em Lisboa, Portugal. ....	128
Fig. 4.2 – Espectro electromagnético. In <a href="http://www.aprenderciencias.com/2011/02/veja-o-mundo-em-infravermelho-sera-que.html">http://www.aprenderciencias.com/2011/02/veja-o-mundo-em-infravermelho-sera-que.html</a> (2014-04-20; 12h) .....	129
Fig. 4. 3 – Amostragem da pintura <i>Eucaristia</i> , inv. nº. 1337, do Museu Nacional de Arte Antiga, proveniente do Convento do Desagravo, em Lisboa. ....	137
Fig. 4. 4 – Processo de preparação das amostras do estrato pictórico: a) – posicionamento das micro amostras, numa lâmina de vidro, sobre a lupa binocular; b) divisão e selecção do fragmento; c) depósito do fragmento, sobre um filme de resina acrílica já curado, com as camadas paralelas ao fundo do molde de silicone; d) aplicação da resina sobre a amostra para o preenchimento do molde. ....	138

#### CAPÍTULO 5

Fig. 5.1 – Sistema de movimentação na lateral do altar-mor da igreja das Chagas, em Lisboa (a) e pomenores da calha (c, d) por onde se desloca a pintura <i>Ascensão de Cristo</i> de Francisco Figueiredo (b)..	147
Fig. 5.2 – Sistema de movimentação na lateral do altar-mor da capela do Palácio da Bemposta, em Lisboa (a) e pormenor do vão por onde se movimenta a pintura de Giuseppe Throni (b).....	148
Fig. 5.3 – Contabilização do número de pinturas em função do sistemas de integração nos altares. ....	150
Fig. 5.4 – Esquema do sistema das telas pregadas a um painel de madeira travado pelo retábulo. Pintura <i>Senhora da Boa Morte</i> , de Pedro Alexandrino de Carvalho, para o altar principal de uma capela privada de Sabrosa. ....	153
Fig. 5.5 – Relação da dimensão do vão central do altar com a pintura <i>Senhora da Boa Morte</i> .....	154
Fig. 5.6 – Tela de altar <i>Santa Coleta</i> , da capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, em Belém do Pará, Brasil. Pormenores do sistema de fixação da pintura ao retábulo: recorte do painel com o formato da boca de altar (a); fixação da tela com pregos nas laterais (b); moldura sobre o painel (c). ....	155
Fig. 5.7 – Formato dos painéis das telas dos altares da capela da Venerável Ordem de São Francisco (a) e da capela privada de Sabrosa (b).....	156

Fig. 5.8 – Retábulo (a) e pintura <i>São João Baptista</i> (b) da capela do Divino Espírito Santo, em Valdigem (Lamego, Viseu). © Fotos: Pedro Cardoso.....	157
Fig. 5.9 – Tela de altar <i>Pregação de São João Batista</i> , da igreja de São Pedro de Alcântara, em Lisboa. ....	159
Fig. 5.10 – a) Pintura <i>Jesus Cristo curando um cego de nascença</i> , da igreja do do Bom Jesus do Monte, em Braga. (b) Pintura <i>Aparição da Virgem e do Menino a S. Carlos Borromeu</i> , da igreja do antigo Colégio das Missões Ultramarinas, em Cernache do Bonjardim. ....	159
Fig. 5.11 – Altar da sacristia da Église de St. Margaret, do século XVII, em Lúceram, França. ....	160
Fig. 5.12 – Interior da igreja de São Sebastião de Setúbal. ....	161
Fig. 5.13 –Vista do interior da capela de Nossa Senhora da Conceição do Palácio Nacional de Queluz. Fonte: <a href="http://www.patrimoniocultural.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/palacio-nacional-de-queluz/">http://www.patrimoniocultural.pt/pt/museus-e-monumentos/rede-portuguesa/m/palacio-nacional-de-queluz/</a> (23.09.2014; 8h).....	162
Fig. 5.14 – Programa decorativo da cúpula da capela de Santa Cueva de Cadiz, em exposição no Museu do Prado (Primavera de 2000). ©Foto: Ana Calvo. ....	163
Fig. 5.15 – Ferro de estiramento das telas de enrolar <i>Visitação</i> , da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Valença do Minho (a) e <i>Natividade</i> , da igreja da Lapa no Porto (b). © Fotos: Centro de Conservação e Restaura da UCP-UP (a); Ana Calvo (b). ....	164
Fig. 5.16 – Altar-mor da igreja paroquial de Ossela, trono eucarístico, pintura <i>Adoração dos anjos aos Santíssimo Sacramento</i> e pormenor do tambor (a); altar da nave da igreja paroquial de São Pedro de Miragaia, escultura e pintura <i>Crucificação</i> e pormenor do tambor (b). © Fotos: (a) Ana Calvo; (b) Centro de Conservação e Restaura da UCP.....	165
Fig. 5.17 - Sistema móvel de montage da pintura no altar – <i>tambor accionado por cordas corridas manualmente</i> . Pintura <i>Última Ceia</i> , de Pedro Alexandrino de Carvalho, da igreja de São Faustino, Peso da Régua. ....	166
Fig. 5.18 – Máquina de enrolar da pintura <i>Transfiguração de Jesus monte Tabor</i> de Pedro Alexandrino de Carvalho para a igreja do mosteiro de São Salvador, em Grijó. ....	167
Fig. 5.19 - Manivelas que accionam o rotação do tambor das pinturas <i>Santíssimo Sacramento</i> da igreja de São Nicolau (a) e <i>Visão de Santo Agostinho</i> da Igreja de S. João Novo (b), no Porto.....	168
Fig. 5.20 – Altar-mor (a) e pintura <i>Alegoria ao atentado do rei D. José I</i> (b) da igreja da Memória, em Lisboa. © Fotos: <a href="http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2185">www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2185</a> (24.12.2012; 7h) (a); Nuno Saldanha (b). ....	169
Fig. 5.21 – Elementos que permitem a movimentação da pintura <i>Pentecostes</i> , da igreja da Madalena, em Lisboa: corda (a), fechos (b), abertura vista do camarim (c) e da sala abaixo deste (e), buraco no chão da sala abaixo do camarim (d). ....	170
Fig. 5.22 – Sistema móvel de montage da pintura no altar – Guilhotina. Pintura <i>Pentecostes</i> da igreja da Madalena em Lisboa, da autoria de Pedro Alexandrino de Carvalho.....	171
Fig. 5.23 – Sistema móvel de montage da pintura no altar – <i>manual</i> . ....	172
Fig. 5.24 – Tela de altar <i>Arcanjo São Miguel e as almas do purgatório</i> , da igreja de Santana de Belém do Pará, Brasil, pormenor do canto superior (a) e vista geral (b). Estudo <i>Salvador Mundo</i> , inv. n. 1816, MNAAC (c). © Fotos: Sónia Costa, IFJ/HERCULES-EU (c). ....	174
Fig. 5.25 – Pormenor do remate superior da pintura <i>Transfiguração de Jesus no Monte Tabor</i> , da igreja de mosteiro de São Salvador, em Grijó. ....	175
Fig. 5.26 – Pintura e respectivos retábulos-mor: <i>Milagre dos Peixes</i> da igreja de Fonte Arcada(a); <i>Visitação</i> da igreja da Santa Casa da Misericórdia de Valença do Minho, de Julião M. (b); <i>Nossa Senhora da Batalha</i> da igreja de São João Evangelista, em Vila Cova de Carros, Paredes, Porto, "PINTOR - SANTA MARTA /	

FREAMUNDE" (c). ©Fotos: Centro de Conservação e Restaura da UCP-UP (a, a.1, b, c); <a href="http://www.monumentos.pt">http://www.monumentos.pt</a> (17.12.2014; 8h) (b.1, c.1).....	175
Fig. 5.27 – Formatos do remate superiores das telas de altar derivados do arco. ....	176
Fig. 5.28 – Pinturas <i>Jesus Cristo curando um cego de nascença</i> (1) e <i>Jesus Cristo perdoando a mulher adúltera</i> (2), ambos do espólio da “Casa das Estampas” do Santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga; pintura <i>Eucaristia</i> , inv. n. 1337, MNAA (3); e pintura <i>Última Ceia</i> , da igreja de Santos-o-Velho, em Lisboa (4). .....	176
Fig. 5.29 – Telas de altares-mor pintadas por Pedro Alexandrino de Carvalho: (1) <i>Arcanjo São Miguel</i> , da Sé de Castelo Branco; (2) <i>Transfiguração de Jesus no Monte Tabor</i> , da igreja do mosteiro de São Salvador, em Grijó; (3) <i>Última Ceia</i> , da igreja do Santíssimo Sacramento, em Lisboa; (4) <i>Visitação</i> , do Museu de Lamego (5) <i>Pentecostes</i> , da igreja da Madalena, em Lisboa; (6) <i>O Sermão de São João</i> , da igreja do antigo Seminário das Missões Ultramarinas, em Cernache do Bonjardim; (7) <i>Última Ceia</i> , da igreja de São Faustino, em Peso da Régua; (8) <i>Última Ceia</i> , da igreja paroquial de Póvoa de Santo Adrião, em Odivelas; 9) <i>Imaculada Conceição</i> , da capela do Palácio Nacional de Queluz; 10) <i>Senhora da Boa Morte</i> , de capela privada, em Sabrosa. ....	178
Fig. 5.30 – Relação entre a altura e a largura das pinturas dos altares principais. ....	179
Fig. 5.31 – Relação entre a altura e a largura das pinturas dos altares secundários. ....	181
Fig. 5.32 – Construção dos suportes das telas de maiores dimensões: <i>Transfiguração de Jesus no Monte Tabor</i> , da igreja do mosteiro de São Salvador, em Grijó (a); <i>Arcanjo São Miguel</i> , da Sé de Castelo Branco (b). .....	183
Fig. 5.33 – Densidade Têxtil. ....	187
Fig. 5.34 – Localização das costuras nas telas de altar de Joaquim Manoel da Rocha: a) <i>São Pedro e São Paulo</i> , pintada para o altar-mor da igreja de São Paulo, em Lisboa; b) <i>São Domingos</i> , do altar da nave da igreja da Sé em Belém do Pará, Brasil; c) <i>Última Ceia</i> , do altar do transepto da igreja dos Italianos, em Lisboa. ....	190
Fig. 5.35 – Esquemas da construção dos suportes têxteis das pinturas: a) <i>Jesus Cristo sobre as ondas do mar</i> e b) <i>Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro</i> , as duas encontram-se actualmente no núcleo museológico “Casa das Estampas” do santuário do Bom Jesus do Monte, em Braga. ....	191
Fig. 5.36 – Variações das costuras feitas com o ponto por cima. ....	192

## CAPÍTULO 6

Fig. 6.1 – Fotografia com radiação visível da pintura <i>Nossa Senhora, o Menino e Santo António</i> , do altar secundário da igreja de Santa Isabel, em Lisboa. Co-autoria de Roque Vicente e Pedro Alexandrino de Carvalho, em 1764. ....	201
Fig. 6.2 – Anjo B (à esquerda) e anjo A (à direita).....	202
Fig. 6.3 – Cortes estratigráficos das amostras: 3 carnação sombra, 5 azul, 17 carnação sombra, da pintura L-Sta Is/A. ....	203
Fig. 6.4 – Pormenor dos pés dos anjos A e B e de Santo António, representados na pintura L-Sta Is/A. ....	204
Fig. 6.5 – Cortes estratigráficos das amostras 15, 16 e 17, das áreas de carnação correspondente ao pé do Santo, da pintura L-Sta Is/A. ....	205
Fig. 6.6 – Cortes estratigráficos das amostras 1, 2, 3 e 4, correspondentes ao pé do anjo 1, da pintura L-Sta Is/A. ....	205
Fig. 6.7 – Corte estratigráfico da amostra 11, da área de carnação correspondente ao pé do anjo B, da pintura L-Sta Is/A. ....	206

Fig. 6.8 – Cortes estratigráficos das amostras 5, 7 e 8, correspondentes à área azul do manto do anjo 1, da pintura L-Sta Is/A. ....	208
Fig. 6.9 – Corte estratigráfico da amostra 9, correspondente à área branca das asas do anjo 1, da pintura L-Sta Is/A. ....	209
Fig. 6.10 – Cortes estratigráficos das amostras 12 e 13, recolhidas do castanho do incensório, da pintura L-Sta Is/A. ....	210
Fig. 6.11 – Cortes estratigráficos das amostras 18, 19, recolhidas do castanho da túnica do Santo António, da pintura L-Sta Is/A. ....	211
Fig. 6.12 – Fotografia com radiação visível do estudo <i>Salvador Mundo</i> . Datada de 1778. Inv. n. 1816, MNAA. © Fotos: Sónia Costa, IFJ/HERCULES-EU. ....	212
Fig. 6.13 – Corte estratigráfico da amostra 12 e mapas de EDS, obtidos da zona superior do corte. ....	215
Fig. 6.14 – Corte estratigráfico da amostra 12 e respectiva micrografia electrónica e mapas de EDS, obtidos da zona inferior do corte. ....	215
Fig. 6.15 – Fotografia com radiação visível (a) e fotografia de infravermelho do canto superior esquerda da pintura L-MNAA/B. © Fotos: Sónia Costa, IFJ/HERCULES-EU. ....	218
Fig. 6.16 – Fotografia com radiação visível (a) e fotografia de infravermelho (b) do anjo sobre a cruz representado na pintura L-MNAA/B. © Foto IV: Sónia Costa, IFJ/HERCULES-EU. ....	218
Fig. 6.17 – Cortes estratigráficos das amostras 2 e 4, carnação do anjo 2, da pintura L-MNAA/B. ....	219
Fig. 6.18 - Cortes estratigráficos das amostras 3 e 5, carnação do Jesus Cristo, da pintura L-MNAA/B. ....	220
Fig. 6.19 – Cortes estratigráficos das amostras 12, da indumentária de Deus, e 11 e 13, do manto do anjo, da pintura L-MNAA/B. ....	221
Fig. 6.20 – Cortes estratigráficos de cor azul das amostras 25, do céu, e 17 e 18, do manto de Jesus, da pintura L-MNAA/B. ....	223
Fig. 6.21 – Cortes estratigráficos de cor ocre das amostras 14, do cálice, e 15 e 16, do manto do anjo 4, da pintura L-MNAA/B. ....	224
Fig. 6.22 – Cortes estratigráficos de cor vermelha das amostras 6, 7 e 8 do manto do anjo 1, da pintura L-MNAA/B. ....	225
Fig. 6.23 – Cortes estratigráficos cor-de-rosa das amostras 21, 22 e 23, da indumentária do anjo 2, 24 do céu, da pintura L-MNAA/B. ....	227
Fig. 6.24 – Cortes estratigráficos de cor verde das amostras 26 e 27, da vegetação do fundo, da pintura L-MNAA/B. ....	228
Fig. 6.25 – Fotografia com radiação visível da tela de altar <i>Arcanjo São Miguel e as almas do purgatório</i> , da igreja de Santana, em Belém do Pará, Brasil. ....	229
Fig. 6.26 – Pormenor da assinatura da pintura <i>Arcanjo São Miguel e as almas do purgatório</i> . ....	230
Fig. 6.27 – Micrografia electrónica e mapas de EDS obtidos do corte estratigráfico da micro-amostra 1, preto, da assinatura. ....	231
Fig. 6.28 – Corte estratigráfico das amostras 10, 11 e 12, referentes às áreas de carnação da figura masculina, da pintura Br-Sant/B. ....	232
Fig. 6.29 – Corte estratigráfico das amostras 6, 7 e 8, referentes há área branca do manto segurado por uma alma, da pintura Br-Sant/B. ....	233
Fig. 6.30 – Corte estratigráfico da amostra 2, referente à cor amarela das chamas, da pintura Br-Sant/B. ....	
Micrografia electrónica do corte estratigráfico da amostra 2, com a sinalização do ponto de análise. Espectro de EDS do ponto da amostra 2. ....	234

Fig. 6.31 – Cortes estratigráficos das amostras 3, 4 e 5, das áreas de cor vermelha das chamas, da pintura Br-Sant/B. ....	236
Fig. 6.32 – Fotografia com radiação visível da pintura <i>Senhora da Boa Morte</i> , do altar principal de uma capela privada do concelho de Sabrosa .....	237
Fig. 6.33 – Assinatura do autor em letras maiúscula “PETRVS . ALEXAN DRINVS PINXE” na pintura <i>Senhora da Boa Morte</i> (P5).....	238
Fig. 6.34 – Micrografia electrónica e mapas de EDS, correspondentes ao corte estratigráfico da micro-amostra 4, azul, da pintura P5. ....	239
Fig. 6.35 – Áreas de cor azul da pintura <i>Senhora da Boa Morte</i> .....	239
Fig. 6.36 – Áreas correspondentes às cores mais intensa da pintura <i>Senhora da Boa Morte</i> .....	240
Fig. 6.37 – Fotografia do RX, fotografia com radiação visível do rosto de Maria e corte estratigráfico da amostra 1, da área de cor da carnação, da pintura P5. ....	241
Fig. 6.38 – Pormenor do manto da Virgem (a) e microfotografias do corte estratigráfico da amostra 4, adquiridas por MO com luz visível (b) e com luz ultravioleta (c). ....	241
Fig. 6.39 – Corte estratigráfico da amostra 3, da área de cor branca da mortalha, da pintura P5. ....	242
Fig. 6.40 – Corte estratigráfico da amostra 2, da área de cor vermelha do manto de S. João, da pintura P5. ....	243
Fig. 6.41 – Corte estratigráfico da amostra 7 com luz reflectida e luz ultravioleta, da área de cor rosa do manto de Maria, da pintura P5.....	244
Fig. 6.42 - Fotografia com radiação visível do estudo <i>Pentecostes</i> , datada de c. 1788-89. Inv. nº 1816, MNAA. © Fotos: Sónia Costa, IFJ/HERCULES-EU. ....	245
Fig. 6.43 – Micrografia electrónica e mapas de EDS, obtidos com o corte estratigráfico da micro-amostra 17, branco, da pintura L-MAA/A.....	246
Fig. 6.44 – Fotografias com radiação visível e infravermelho, indicando os traços/marcações horizontais de desenho subjacente. © Fotos: Sónia Costa, IFJ/HERCULES-EU. ....	247
Fig. 6.45 – Corte estratigráfico da amostra 16, referente à área de cor azul do céu, da pintura L-MNAA/A. ....	248
Fig. 6.46 – Interferência da cor alaranjada do foco de luz sobre a modelação dos panejamentos.....	249
Fig. 6.47 – Cortes estratigráficos das amostras 1, 2 e 4, referentes à área de cor da carnação de três apóstolos, da pintura L-MNAA/A.....	250
Fig. 6.48 – Cortes estratigráficos das amostras 11, 12 e 13, 4 e 5, referentes à área de cor azul do manto de Maria, da pintura L-MNAA/A. ....	251
Fig. 6.49 – Corte estratigráfico da amostra 6, referente à área de cor bege, da pintura L-MNAA/A. ....	251
Fig. 6.50 – Cortes estratigráficos das amostras 9 e 10, referente à área de cor ocre, da pintura L-MNAA/A. ....	252
Fig. 6.51 – Cortes estratigráficos das amostras 7 e 8, referente há área de cor vermelha, da pintura L-MNAA/A.....	253
Fig. 6.52 – Cortes estratigráficos das amostras 14 e 15, referente há área de cor verde, da pintura L-MNAA/A.....	253
Fig. 6.53 – Fotografia com radiação visível da pintura <i>Pentecostes</i> do altar secundário da igreja de Santo António de Lisboa. © Fotos: Sónia Costa, IFJ/HERCULES-EU.....	254
Fig. 6.54 – Assinatura de Pedro Alexandrino de Carvalho da pintura <i>Pentecostes</i> , do altar secundário da nave da igreja de Santo António de Lisboa. ....	255

Fig. 6.55 – Corte estratigráfico, micrografia electrónica e mapas de EDS elementares, obtidos da micro-amostra 22, verde, da pintura L-MNAA/A. ....	257
Fig. 6.56 – Pormenor do manto de um apóstolo: a) fotografia com radiação visível; b) fotografia de infravermelho, com indicações de traços de desenho subjacente feitos na horizontal. © Fotos: Sónia Costa, IFJ/HERCULES-EU .....	258
Fig. 6.57 – Desenho <i>Alegoria para um Tecto</i> de 94Pedro Alexandrino de Carvalho, nr. Inv. 40 Des, MNAA. Desenho a pena, aguarelada a tinta-da-china. © Foto: Luísa Oliveira, 2006, IMC / MC In <a href="http://www.matrizpix.dgpc.pt">http://www.matrizpix.dgpc.pt</a> (2013.02.9; 7h). ....	259
Fig. 6.58 – Fotografia de pormenor da mão de um Apóstolo, onde é visível a cor da preparação. ....	260
Fig. 6.59 – Pormenor da modelação das cores com amarelo, da túnica cinzenta do apóstolo com o livro no colo (a) e da túnica verde de S. João (b). ....	261
Fig. 6.60 – Cortes estratigráficos das amostras 2, 3 e 4, da área de cor da carnação, da pintura L-Sto A S/A. ....	261
Fig. 6.61 – Cortes estratigráficos das amostras 11, 12 e 13, da área de cor azul, da pintura L-Sto A S/A. ....	263
Fig. 6.62 – Cortes estratigráficos das amostras 6, 7 e 9, da área de cor branca, da pintura L-Sto A S/A. ....	264
Fig. 6.63 – Cortes estratigráficos das amostras 19 e 20, da área de cor ocre, da pintura L-Sto A S/A. ....	265
Fig. 6.64 – Cortes estratigráficos das amostras 5, 8 e 10, da área de cor vermelha, da pintura L-Sto A S/A. ....	266
Fig. 6.65 – Cortes estratigráficos das amostras 21 e 22, da área de cor verde, da pintura L-Sto A S/A. ....	266
Fig. 6.66 – Fotografia com radiação da pintura <i>São Francisco de Paula</i> do altar secundário da capela do palácio de Queluz, nº inv. PNQ 762, 1791. ....	268
Fig. 6.67 – Microfotografia do corte estratigráfico, micrografia electrónica e mapas de EDS elementares, obtidos do corte estratigráfico da micro-amostra 7, cor-de-rosa, céu, da pintura L-PNQ. ....	270
Fig. 6.68 – Inscrição “CHARITAS” na pintura <i>São Francisco de Paula</i> . ....	271
Fig. 6.69 – Cortes estratigráficos das amostras 10 e 11, da área de cor da carnação, da pintura L-PNQ. ....	272
Fig. 6.70 – Cortes estratigráficos das amostras 1 e 2, da área de cor ocre, da pintura L-PNQ. ... <b>Erro! Marcador não definido.</b>	
Fig. 6.71 – Cortes estratigráficos das amostras 5 e 6, da área de cor-de-rosa, da pintura L-PNQ. ....	271
Fig. 6.72 – Fotografia com radiação visível da pintura <i>Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro</i> do altar secundário da nave da capela do Paço Real da Bemposta. Datada de c. 1793. ....	274
Fig. 6.73 – Assinatura de Pedro Alexandrino de Carvalho na pintura <i>Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro</i> , do altar secundário da nave da capela real do Paço da Bemposta. ....	275
Fig. 6.74 – Microfotografia, micrografia electrónica e mapas de EDS elementares da micro-amostra 2, vermelho-luz do manto de apóstolo, da pintura L-Bemp. ....	276
Fig. 6.75 – Cortes estratigráficos das amostras 11, 12 e 13, da área de cor da carnação, da pintura L-Bemp. ....	278
Fig. 6.76 – Cortes estratigráficos das amostras 14 e 15, da área de cor da azul, da pintura L-Bemp. ....	278
Fig. 6.77 – Cortes estratigráficos das amostras 8, 9 e 10, da área de cor ocre, da pintura L-Bemp. ....	279
Fig. 6.78 – Cortes estratigráficos das amostras 1, 2 e 3, da área de cor vermelha, da pintura L-Bemp. ....	280
Fig. 6.79 – Cortes estratigráficos das amostras 4, 5 e 6, da área cor-de-rosa, da pintura L-Bemp. ....	281
Fig. 6.80 – Fotografia com radiação visível da pintura <i>Pentecostes</i> , do altar principal da igreja da Madalena, em Lisboa, 1807. ....	282
Fig. 6.81 – Assinatura “ P. Alex. <sup>no</sup> 1807” no canto inferior esquerdo da pintura <i>Pentecostes</i> , do altar-mor da igreja da Madalena, em Lisboa. ....	283

Fig. 6.82 – Microfotografia, micrografia electrónica e mapas de EDS da micro-amostra 3, vermelho-luz do manto de apóstolo, da pintura L-Mad/G. ....	283
Fig. 6.83 – Pormenores da superfície pictórica da túnica de cor vermelha de São João. ....	284
Fig. 6.84 – Cortes estratigráficos das amostras 2,3 e 4, da área de cor da carnação, da pintura L-Mad/G. .	285
Fig. 6.85 – Cortes estratigráficos das amostras 11, da área de cor ocre, da pintura L-Mad/G.....	286
Fig. 6.86 – Cortes estratigráficos das amostras 6 e 7, da área de cor vermelha, da pintura L-Mad/G.....	287
Fig. 6.87 – Cortes estratigráficos, com luz reflectida e luz reflectida com filtro azul, da amostras 17 da área cor-derosa, da pintura L-Mad/G. ....	287
Fig. 6.88 – Cortes estratigráficos das amostras 14 e 15, da área de cor verde, da pintura L-Mad/G.....	288
Fig. 6.89 – Fotografia com radiação visível da pintura <i>Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro</i> , da igreja da Confraria do Bom Jesus do Monte, em Braga. Actualmente na núcleo museológico “Casa das Estampas” do mesmo santuário. ....	289
Fig. 6.90 – Pormenor da assinatura de Pedro Alexandrino de Carvalho na pintura <i>Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro</i> , localizada sobre a margem inferior direita (p.v.o.) na base de pedra. ....	291
Fig. 6.91 – Microfotografia e micrografia electrónica e mapas de EDS elementares da amostra 1, azul, da pintura P3. ....	291
Fig.6.92 – Pormenor do modelado da cor em diferentes peças de vestuário das personagens da pintura P3. ....	292
Fig. 6.93 – Corte estratigráfico da amostra 4, da área de cor da carnação, da pintura P3.....	293
Fig. 6.94 – Corte estratigráfico da amostra 1, da área de cor azul, da pintura P3.....	294
Fig. 6. 95 – Corte estratigráfico da amostra 5, da área de cor branca, da pintura P3. ....	294
Fig. 6.96 – Corte estratigráfico da amostra 6, da área cor-de-rosa, da pintura P3.....	295
Fig. 6.97 - Fotografia com radiação visível da pintura <i>Última Ceia</i> para o altar principal de São Faustino, em Peso da Régua, Vila Real. ....	296
Fig. 6.98 – Assinatura de Pedro Alexandrino de Carvalho na pintura <i>Última Ceia</i> .....	297
Fig. 6.99 – Microfotografia, micrografia electrónica e mapas de EDS elementares correspondentes ao corte estratigráfico da amostra P6-8, azul. ....	298
Fig. 6. 100 – Quadrante superior da pintura <i>Última Ceia</i> . ....	300
Fig. 6.101 – Pormenores das vestes dos apóstolos da pintura <i>Última Ceia</i> . ....	301
Fig. 6.102 – Corte estratigráfico da amostra 5, da área de cor da carnação, da pintura P6.....	301
Fig. 6.103 – Corte estratigráfico da amostra 8, da área de cor azul, da pintura P6.....	302
Fig. 6.104 – Corte estratigráfico da amostra 4, da área de cor branca, da pintura P6. ....	304
Fig. 6. 105 – Corte estratigráfico da amostra 2, da área de cor ocre, da pintura P6. ....	304
Fig. 6. 106 – Corte estratigráfico da amostra 7, da área cor-de-rosa, da pintura P6.....	305
Fig. 6.107 – Fotografia com radiação visível da pintura <i>Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade</i> , do altar-mor do extinto convento das Trinas de Mocambo. Actualmente no Convento de Cristo, em Tomar. ....	306
Fig. 6.108 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das amostras 1 à 7 da pintura L-Trin Moc. ....	308

## CAPÍTULO 7

Fig. 7. 1 – Espessura média das preparações por pintura do grupo B. ....	318
Fig. 7. 2 – Impressões deixadas na preparação, reveladas sobre a superfície pictórica: a) <i>Estigmatização de São Francisco</i> do altar secundário da igreja do Sacramento em Lisboa; b) pintura <i>A visitação do Bispo de</i>	

<i>Alexandria</i> do altar secundário da igreja de Santana, em Belém do Pará; c) <i>O Baptismo de Cristo</i> do altar do baptistério da igreja de São Paulo em Lisboa. ....	319
Fig. 7. 3 – Pormenor da superfície pictórica na linha de costura da pintura <i>Transfiguração de Jesus no Monte Tabor</i> , do altar-mor da igreja do Mosteiro de São Salvador, Gaia. © Foto: Empresa <i>Porto Restauro</i> . ....	320
Fig. 7. 4 – Frequência dos pigmentos nas misturas por áreas de cor nas pinturas de Pedro Alexandrino. ....	328
Fig. 7. 5 – Número de camadas cromáticas por zonas de gradação de cor e nas assinaturas. ....	330
Fig. 7. 6 – Fotografia e microfotografia do corte transversal da assinatura da pintura <i>Baptismo de Cristo</i> (L-Mad/B). ....	331
Fig. 7. 7 – Pormenor das pinceladas de curta extensão: a) Virgem do Rosário, MNAA, in. Nº 1681; b) Santa Cecília, do altar lateral da igreja dos Mártires. ....	331
Fig. 7. 8 – Pormenor da pintura <i>Jesus Cristo entregando as chaves a São Pedro</i> (P3), onde são visíveis as pinceladas de contorno das formas. ....	334
Fig. 7. 9 – Cortes transversais representativos do uso de velaturas em algumas áreas de cor. ....	335
Fig. 7. 10 – Pormenor do depósito de tinta branca sobre a extremidade do nariz e nos olhos nas pinturas: a) <i>Senhora da Boa Morte</i> (P5), b) <i>Natividade</i> (L-Sto A S/C); c) <i>Baptismo de Cristo</i> (L-Mad/B); d) <i>Virgem do Rosário</i> (L-MNAA/G); e) <i>Arcanjo São Miguel</i> (Br-Sant/B); f) <i>Jesus Cristo entregando as chaves a S. Pedro</i> (P3); g) <i>Pentecostes</i> (PI-MS). ....	336
Fig. 7. 11 – Pormenores da superfície pictórica onde se utilizou a camada de preparação como cor: a) <i>A visão do bispo de Alexandria e São Miguel no Purgatório</i> da igreja de Santana em Belém do Pará; b) <i>São Miguel no purgatório</i> da igreja do Sacramento em Lisboa. ....	337
Fig. 7. 12 – Arrependimento na pintura <i>Encontro das famílias santas</i> (a), cálice representado na pintura <i>Lamentação de Cristo Morto</i> da igreja de São Paulo (b) e corte transversal retirado da área do arrependimento (c). ....	339
Fig. 7. 13 – Microfotografias dos cortes estratigráficos das áreas de sombra cor azul, branca e verde das pinturas <i>Pentecostes</i> (PI-MS), <i>Ceia</i> (L-Barc), <i>Baptismos de Cristo</i> (L-Mad/B), <i>Pentecostes</i> (L-MNAA/A) e <i>Pentecostes</i> (L-Sto A S/A). ....	340
Fig. 7. 14 – Pormenores das pinturas <i>Santa Isabel</i> (BR-Pen/B) e <i>Santa Coleta</i> (BR-Pen/C), da capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, em Belém do Pará. ....	342
Fig. 7. 15 – Pormenores das pinturas <i>Arcanjo São Miguel</i> (BR-Pen/A), <i>Santa Clara Princesa</i> (BR-Pen/D) e <i>Santa Clara Religiosa</i> (BR-Pen/E), da capela da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, em Belém do Pará. ....	343
Fig. 7. 16 – Pintura <i>Salvador Mundo</i> : (à esquerda) modelo, do MNAA, e (à direita) tela de altar da Sé de Lisboa. © Foto do modelo: Sónia Costa, IJF, HERCULES-EU. ....	344
Fig. 7. 17 – Pintura <i>Natividade</i> : (à esquerda) modelo, do MNAA, e (à direita) tela de altar da igreja de Santo António de Lisboa. © Fotos: Sónia Costa, IJF, HERCULES-EU. ....	345
Fig. 7. 18 – Pintura <i>Pentecostes</i> : (à esquerda) modelo, do MNAA, e (à direita) tela de altar da igreja de Santo António de Lisboa. © Fotos: Sónia Costa, IJF, HERCULES-EU. ....	346
Fig. 7. 19 – Fotografia do local de recolha da amostra e respectivo corte estratigráfico, micrografia electrónica e mapa de EDS do chumbo da amostra L-Mad/G-6, do vermelho do manto de São João. ....	348
Fig. 7. 21 – Margem inferior das pinturas <i>Última Ceia</i> , da igreja de São Faustino (a) e da <i>Transfiguração de Jesus no Monte Tabor</i> , da igreja do mosteiro de São Salvador, em Grijó. © Foto: Empresa <i>Porto Restauro</i> (b). ....	352

CAPÍTULO 8

Fig. 8. 1 – Frequência dos temas representados nas telas de altar de Pedro Alexandrino de Carvalho .....	359
Fig. 8. 2 – Pinturas dos altares da nave da igreja dos Mártires em Lisboa: (no lado da epístola) a) <i>O Bom pastor</i> ; b) <i>São Miguel no purgatório</i> ; c) <i>Lamentação de Cristo Morto</i> ; d) <i>Martírio de Santa Lúcia</i> ; (e no lado do evangelho) e) <i>Santa Cecília</i> ; f) <i>Aparição da Virgem e do Menino a Santo António de Pádua</i> ; g) <i>São Brás</i> . .....	362
Fig. 8.3 – Pinturas dos altares da igreja do antigo Seminário das Missões Ultramarinas: a) (no altar-mor) <i>O sermão de São João</i> ; (no lado do evangelho) b) <i>Nossa Senhora das Dores</i> e c) <i>Aparição da Virgem e do Menino a S. Carlos Borromeu</i> ; (e no lado do evangelho) <i>Pregação de S. Vicente de Paula</i> .....	362
Fig. 8. 4– Frequência dos temas representados nas telas de altar inventariadas por Rita Moreira.....	363
Fig. 8.5 – Pormenor de Santa Maria (à esquerda) e da inscrição “S. DA BOA MORTE” (à direita) que intitula a pintura de Pedro Alexandrino de Carvalho para o altar-mor de uma capela privada em Sabrosa. ....	364
Fig. 8.6 – Pinturas atribuídas a Pedro Alexandrino de Carvalho em que foi representado o tema da Última Ceia, presentes nos seguintes espaços: 1) Museu de Évora; 2) igreja do Santíssimo Sacramento, em Lisboa; 3) igreja dos Mártires, em Lisboa; 4) Sé de Castelo Branco; 5) museu regional de Beja; 6) igreja paroquial de Cascais; 7) capela do Paço Real da Bemposta; 8) igreja da Póvoa de Santo Adrião, em Odivelas; 9) igreja de São Faustino no Peso da Régua; 10) igreja do antigo Seminário das Missões Ultramarinas em Cernache do Bonjardim; 11) igreja de Santos-o-Velho, em Lisboa; 12) Museu Nacional de Arte Antiga. ©Fotos 5 e 6: Vd. nota 10.....	366
Fig. 8.7 – Figuras femininas de Guido Reni: (à direita) <i>Assunção da Virgem</i> , 1580, Museu de Berlas Artes, Lyon, França e (à esquerda) <i>Santa Maria Madalena</i> 1635, Walters Art Gallery, Baltimore, USA. Fontes ...	368
Fig. 8.8 – Exemplos das figuras femininas de Pedro Alexandrino nas pinturas: a) <i>Senhora da Boa Morte</i> (P5); b) <i>Imaculada Conceição</i> da igreja matriz de São Nicolau em Lisboa; c) <i>Pentecostes</i> (PI-MS); d) <i>Pentecostes</i> (L-Sto A S/A); e) <i>Santa Cecília</i> (L-Márt); f) <i>Visitação</i> , Museu de Lamego; g) <i>Aparição da Virgem e do menino a Santo António</i> da igreja do Sacramento em Lisboa; f) <i>Pregação de São João</i> (L-SP/A).....	368
Fig. 8.9 – Figuras masculinas de Guido Reni: (à direita) <i>Hecce Homo</i> , 1639-40, Museu do Louvre, Paris, França e (à esquerda) o pormenor do rosto da pintura <i>São Sebastião</i> , 1615-16, Museu Capitolino, nº inv. PC 145, Roma, Itália. Fontes . ....	369
Fig. 8.10 – Exemplos do rosto de Jesus Cristo pintados por Pedro Alexandrino nas pinturas: a) <i>Baptismo de Cristo</i> (L-Mad/B); b) <i>Última Ceia</i> da igreja paroquial da Póvoa de Santo Adrião; c) <i>Última Ceia</i> da capela Real do Paço da Bemposta; d) <i>Ceia</i> (L-MNAA/D); e) <i>Coroação da Virgem</i> (L-Trin Moc); f) <i>Baptismo de Cristo</i> da igreja de São Paulo; g) <i>Baptismo de Cristo</i> , inv nº P72/1791, Museu Machado de Castro; h) <i>Lamentação de Cristo Morto</i> (L-SP/C). ....	369
Fig. 8.11 – Pormenor das cenas do plano do fundo das pinturas <i>São Francisco de Paula</i> (L-PNS) e <i>Pregação de S. Vicente de Paulo</i> da igreja do antigo Seminário das Missões Ultramarinas de Cernache do Bonjardim. ....	370
Fig. 8.12 – Pormenor de rostos do Arcanjo São Miguel, da pintura <i>Arcanjo São Miguel</i> (L-SP/B) (a), Santa Cecília da pintura <i>Santa Cecília</i> da igreja do Mártires, em Lisboa (b), Santa Maria da Madalena, da pintura <i>Lamentação de Cristo Morto</i> da igreja de São Paulo, em Lisboa (c).....	371
Fig. 8.13 – Pormenor dos rostos com características em comum, das figuras femininas – Santa Isabel (a), Santa Maria (b) e Santa Ana (c) – da pintura <i>Encontro das famílias santas</i> da igreja do Sacramento em Lisboa.....	371

fig. 8. 14 – Pormenor dos rostos de diferentes figuras, com características semelhantes: a Virgem (a) e uma pastora (b) da pintura *Natividade* (L-MNAA/C) e a Virgem (c) e uma figurante (d) da pintura *Pentecostes* (L-Sto A S/A). ..... 372

Fig. 8. 15 – Pormenor do rosto de São Pedro nas pinturas: 1) *Senhora da Boa Morte*, P5, c. 1780; 2) *Pentecostes*, L-Sto A S/A, c. 1787-88; 3) *Última Ceia*, igreja da Sé de Castelo Branco, 1791; 4) *Última Ceia*, capela da Bemposta, c. 1793; 5) *Pregação de S. Vicente de Paulo*, igreja do antigo seminário das Missões Ultramarinas, c. 1794; 6) *Transfiguração de Jesus no Monte Tabor*, igreja do mosteiro de São Salvador, 1795; 7) *Pentecostes*, PI-MS, 1795; 8) *Última Ceia*, igreja de São Pedro de Barcarena, c. 1800-1810; 9) *Pentecostes*, L-Mad/G, 1807; 10) *Jesus Cristo salvando Pedro das ondas do mar*, P4, c. 1809; 11) *Jesus Cristo entregando as chaves a Pedro*, P1, c. 1804; 12) *Jesus Cristo curando um cego de nascença*, P1, c. 1809. ... 373

Fig. 8.16 – Pormenor dos rostos das figuras principais – São Maria e o Menino e Santa Ana e Santa Maria – das pinturas *A Virgem, o Menino e Sto António* (L-Sta-Is/B) e *A Educação da Virgem* (L-Sta-Is/A), da igreja de Santa Isabel, em Lisboa..... 374

Fig. 8. 17 – Assinaturas de Pedro Alexandrino de Carvalho do estilo descritivo, presentes nas pinturas: *Visão do Bispo de Alexandria*, do altar secundário da igreja de Santana em Belém do Pará (a); *Visitação*, do Museu de Lamego (b); *Transfiguração de Jesus no monte Tabor*, do altar principal da igreja do mosteiro de São Salvador, em Grijó (c); e a *Última Ceia* do altar principal da igreja de São Faustino no Peso da Régua (d). . 377

Fig. 8.18 – Exemplos das assinaturas de Pedro Alexandrino do estilo abreviatura: *Santo António*, da igreja dos Mártires em Lisboa, 1785 (a); *Natividade*, da igreja de Santo António de Lisboa, c. 1787-88 (b); *A pregação de São João Batista*, da igreja de S. Paulo em Lisboa, 1793 (c); *Apresentação do Menino no Templo*, da igreja de S. Sebastião em Setúbal, 1793 (d); *Pentecostes*, da igreja da Madalena, 1807 (e); e *Jesus Cristo Perdoando a Mulher adúltera*, da igreja do Bom Jesus do Monte em Braga, c. 1809 (f). ..... 378

Fig. 8.19 – Grupo de assinaturas de Pedro Alexandrino de Carvalho do estilo maiúsculas, presentes nas pinturas: *Nossa Senhora da Conceição*, exposta na escadaria da igreja de São Nicolau em Lisboa, c. 1780 (a); e *Senhora da Boa Morte* (P5) (b). ..... 379

## Índice de Tabelas

### CAPÍTULO 2

Tabela 2.1: Contabilização das obras de Pedro Alexandrino de Carvalho. ....	64
Tabela 2.2: Resumo dos pigmentos disponíveis na época de Alexandrino (continuação 1) .....	73

### CAPÍTULO 3

Tabela 3.1 : Relação entre os telões quaresmais e as telas de altar de enrolar .....	94
Tabela 3.2: Relação entre as várias campanhas de obra para a execução dos altares com telas de altar de Pedro Alexandrino de Carvalho.....	113

### CAPÍTULO 4

Tabela 4.1: Pinturas da amostra de estudo, provenientes da região Norte.....	120
Tabela 4.2: Pinturas da amostra de estudo, provenientes da região Centro .....	120
Tabela 4.3: Pinturas da amostra de estudo, provenientes da região de Lisboa e Vale do Tejo (continuação 1) .....	121

### CAPÍTULO 6

Tabela 6. 1: Telas de altar de Pedro Alexandrino de Carvalho seleccionadas para o estudo técnico e material. ....	199
---	-----

### CAPÍTULO 7

Tabela 7. 1: Pigmentos predominantes por áreas de cor .....	326
---	-----

Tese financiada por:

