



CINCO SÉCULOS DE PINTURA

GUIA ILUSTRADO DA PINTURA
NO VALE DO VAROSA E MUSEU DE LAMEGO

RITA VEIGA, ANA BRITO

ILUSTRAÇÃO: RITA VEIGA



MUSEU DE
LAMEGO



CINCO SÉCULOS DE PINTURA

GUIA ILUSTRADO DA PINTURA
NO VALE DO VAROSA E MUSEU DE LAMEGO

RITA VEIGA, ANA BRITO

ILUSTRAÇÃO: RITA VEIGA



MUSEU DE
LAMEGO



UNIÃO EUROPEIA

Fundo Europeu de
Desenvolvimento Regional



REPÚBLICA
PORTUGUESA

CULTURA

CULTURA
DO NORTE



MUSEU DE
LAMEGO

VALE DO VAROSA
MONUMENTOS



Ficha técnica

Título

Cinco Séculos de Pintura
Guia Ilustrado da Pintura no Vale do Varosa e Museu de Lamego

Autores

Rita Veiga, Ana Brito

Ilustração

Rita Veiga

Produção

Porto Restauro, Conservação e Restauro de Objectos de Arte, Lda.

Revisão científica

Helena Melo
Alexandra Falcão [Museu de Lamego | DRCN]

Design e paginação

José Teixeira
Pedro Lages

Editor

Museu de Lamego | DRCN

Local

Lamego

Ano

2023

ISBN

978-989-54774-1-8



AGRADECIMENTOS As autoras agradecem à Dra. Alexandra Falcão, diretora do Museu de Lamego, o voto de confiança e a possibilidade de concretizar esta publicação, assim como todo o apoio durante a produção e revisão do livro. À Dra. Paula Pinto, da mesma instituição, toda a ajuda prestada durante o processo de edição. Agradecem ao Dr. Luís Sebastian, anterior director do Museu de Lamego, o interesse manifestado no projeto, desde uma fase inicial. À Dra. Helena Melo a revisão do conteúdo e amabilidade na discussão de ideias. À Dra. Virgínia Gomes a disponibilidade no esclarecimento de várias questões. Agradecem ainda o apoio da restante equipa da empresa Porto Restauro: Sílvia Rocha, Sofia Santos e Ana Figueiredo; da família: Maria dos Prazeres e Armando Veiga, Ricardo Torres, Henrique Torres, Lúcia Veiga, João Couto, Carlota Couto, Diogo Couto e Carolina Couto; e de amigos: Sofia Archer, João Bezerra e Ricardo Fernandes.



ÍNDICE **07**

31

63



INTRODUÇÃO

- 10 Técnicas e materiais de pintura a óleo
- 10 Conceitos-chave
- 14 A construção de um suporte de madeira
- 16 O suporte em tela
- 18 Preparar o suporte para pintar: as camadas de encolagem, preparação e imprimadura
- 18 Desenho subjacente
- 23 A origem da cor: os pigmentos e corantes
- 26 As técnicas de pintura e os aglutinantes
- 28 A técnica de pintura a óleo

PINTURA NO VALE DO VAROSA E MUSEU DE LAMEGO

- 32 Mosteiro de S. João de Tarouca
- 34 Gaspar Vaz no Mosteiro de S. João de Tarouca
- 39 Os “Mestres de Ferreirim” no Convento de Santo António de Ferreirim
- 46 Mosteiro de Santa Maria de Salzedas: Pinturas de Grão Vasco, Bento Coelho da Silveira e Pascoal Parente
- 48 Bento Coelho da Silveira, um artista do Barroco
- 50 Pascoal Parente no Mosteiro de Santa Maria de Salzedas
- 54 Pinturas de Grão Vasco no Museu de Lamego
- 57 Pedro Alexandrino de Carvalho no Museu de Lamego
- 59 Pintura sobre liga de cobre no Museu de Lamego

ESTUDO, DEGRADAÇÃO E INTERVENÇÃO

- 64 O estudo científico de uma pintura
- 66 A degradação da pintura e a intervenção de conservação e restauro
- 68 Notas
- 68 Bibliografia
- 71 Créditos fotográficos
- 72 Biografia



LAMEGO

CAPELA DE S. PEDRO DE BALSEMÃO



MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SALZEDAS

CONVENTO DE SANTO ANTÓNIO DE FERREIRIM

PONTE FORTIFICADA DE UCANHA

RIO VAROSA



VALE DO VAROSA

MOSTEIRO DE S. JOÃO DE TAROUCA

O Vale do Varosa é uma região fértil, localizada na envolvente do rio Varosa e servida por várias linhas de água. Estes fatores foram certamente convidativos à fixação de comunidades religiosas ao longo do tempo. No século XII a Ordem Cisterciense construiu o Mosteiro de S. João de Tarouca e o Mosteiro de Santa Maria de Salzedas. Mais tarde, no século XVI, a Ordem Franciscana fixou-se no Convento de Santo António de Ferreirim.

Introdução





INTRODUÇÃO

Nos monumentos do Vale do Varosa – Mosteiro de S. João de Tarouca, Mosteiro de Santa Maria de Salzedas, Convento de Santo António de Ferreirim – e no Museu de Lamego encontramos pinturas executadas por alguns dos mais notáveis pintores Portugueses, como Grão Vasco, Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes, Gregório Lopes, Bento Coelho da Silveira e Pedro Alexandrino.

As suas pinturas cativam pelo cromatismo intenso e pela capacidade de simular de forma convincente e num suporte plano, as características de um mundo que é tridimensional. O brilho do ouro, a fluidez das vestes, a cor da pele, a transparência do vidro ou de uma lágrima: como conseguiam os pintores antigos representar de forma realista estes elementos, cuja cor e textura são tão díspares? Numa época anterior à comercialização dos tubos de tinta, que materiais tinham os artistas renascentistas e barrocos à sua disposição e como os preparavam e utilizavam? Não existindo ainda ensino institucional, onde aprendiam?

Para obter os efeitos visuais que desejavam, estes mestres tinham de alcançar um ótimo domínio dos materiais e procedimentos envolvidos em todas as fases de criação de uma pintura: a escolha do suporte (tela, madeira ou lâmina metálica), a aplicação das camadas de preparação e imprimadura (brancas ou coloridas), a elaboração do desenho, a mistura e sobreposição das várias camadas de tinta.

A História da Pintura é feita de nomes de artistas, estilos, encomendantes, influências, iconografia e interpretações. Mas é igualmente escrita através dos materiais que compõem as obras, das técnicas de execução usadas e sobretudo através da forma como

os pintores escolhiam e manuseavam os materiais e recursos à sua disposição.

Pensada e elaborada por conservadoras-restauradoras, que tiveram o privilégio de intervencionar algum do espólio abordado, este livro visa familiarizar o público em geral com os conceitos, etapas e materiais característicos da Pintura Antiga. Para o enriquecimento desta publicação foram fundamentais os dados publicados por vários investigadores, nomeadamente historiadores de arte e conservadores-restauradores que têm estudado as pinturas do Vale do Varosa e Museu de Lamego sob o ponto de vista histórico e técnico-material. Hoje em dia, o recurso a diferentes métodos de exame e análise laboratorial providencia valiosíssima informação sobre a maneira como uma pintura foi executada, etapa por etapa.

Este guia ilustrado está organizado em duas partes:

- a) Etapas e materiais usualmente envolvidos na criação de uma pintura a óleo realizada sobre suporte móvel (madeira e tela) entre os séculos XVI e XVIII;
- b) Apresentação e análise de uma seleção de pinturas do Vale do Varosa – Mosteiro de São João de Tarouca, Mosteiro de Santa Maria de Salzedas e Convento de Sto. António de Ferreirim – e do Museu de Lamego.

Convidamo-lo a partir connosco nesta viagem ao Vale do Varosa e ao mundo da Pintura Antiga, que esperamos que seja simultaneamente reveladora e inspiradora!

TÉCNICAS E MATERIAIS DE PINTURA A ÓLEO

CONCEITOS-CHAVE

10

Observar uma pintura

Analisar uma pintura antiga pode parecer uma tarefa difícil, mas são vários os aspetos aos quais podemos estar atentos, como os que descrevemos de seguida. Com o passar do tempo será mais fácil estabelecer comparações entre pintores e épocas distintas.

- Dados históricos: **quando** foi feita a pintura e quem é o **pintor**. Lembre-se que por exemplo uma obra produzida entre 1500 e 1599 é quinhentista e enquadra-se no século XVI.
- Que **tema** está representado? Qual é a história ou mensagem que o pintor quer contar? Trata-se de uma obra de carácter religioso, mitológico, histórico, uma cena do quotidiano, uma paisagem, natureza-morta ou retrato? Ler o título da obra, caso este exista, ajuda a perceber o tema representado.
- Como está organizada a **composição**? A cena decorre num espaço interior, exterior ou ambos? Obedece a regras de simetria ou é tendencialmente assimétrica? É construída num único plano de profundidade, ou vários?
- Qual é a paleta de **cores**? O pintor recorreu a uma grande diversidade de cores ou a uma paleta limitada? Os tons são vivos ou sombrios? As gradações de cor (claro-escuro) são suaves ou acentuadas?
- De onde surge a **luz** na pintura? Provém do sol ou é projetada por elementos como, por exemplo, velas? Há focos de luz que direcionam o olhar do espetador?
- A pintura mostra inovação ou **criatividade** para a época em que foi executada? Este ponto é certamente mais difícil de analisar, mas para simplificar pode por exemplo comparar duas pinturas com temas similares, da mesma época mas realizadas por pintores diferentes.
- Em que **movimento artístico** se pode contextualizar a pintura? A História de Arte organiza os diferentes movimentos artísticos que ocorrem ao longo do tempo. Provavelmente já ouviu no Gótico (cerca de 1150 até 1400), no Renascimento (c. 1400-1550), no Maneirismo (c. 1530-1600) ou no Barroco (c. 1600-1750), entre outros.
- Observe a forma como os vários elementos (personagens, objetos, arquiteturas, céu) estão pintados. Transmitem realismo em termos de textura, brilho e cor? Os seus contornos são precisos ou fundem-se?
- Os **materiais e a técnica**: é uma pintura sobre tela, madeira, metal ou papel? Qual é a técnica de execução (como óleo, têmpera de ovo ou aguarela)? Observam-se direções de pinceladas e empastamentos? As camadas de tinta são espessas ou finas? Consegue identificar alguma particularidade que lhe pareça específica de um pintor?



Fig. 1. Pormenor da pintura “S. Miguel Arcanjo”, óleo sobre madeira, Gaspar Vaz, pertencente ao Mosteiro de S. João de Tarouca.

Pintura de cavalete

Uma pintura de cavalete ou móvel é realizada num suporte independente, como a tela, a madeira ou uma lâmina metálica. Difere da pintura mural, que é parte integrante das paredes ou teto de um edifício. Neste livro abordaremos exclusivamente pinturas de cavalete.

Pinturas assinadas ou documentadas *versus* pinturas atribuídas

Um extenso número de pintura antiga é de autoria incógnita. Noutros casos conhece-se o nome do pintor porque a obra está assinada ou porque há documentação escrita da época (como contratos ou atos notariais) que o comprovam. Os historiadores de arte por vezes atribuem uma pintura a certo artista ou oficina, com base na comparação com outras obras. Usa-se o termo “atribuição” quando se julga que uma pintura é de determinado artista, mas não existe prova documental (como assinatura ou contrato).

A estrutura de uma pintura de cavalete

Uma pintura é constituída por diferentes camadas sobrepostas, cada uma com função e materiais específicos: o suporte; as camadas preparatórias; o desenho; as camadas pictóricas (a tinta) e o verniz.

Para pintar é necessário um suporte plano como um painel de madeira ou uma tela. Este suporte recebe várias camadas preparatórias, compostas por um ou vários estratos sobrepostos: a encolagem, a preparação e a imprimadura, que diminuem a capacidade de absorção da madeira ou tela e permitem obter uma superfície mais lisa para pintar. As características destes estratos preparatórios, como a sua cor, variam consoante a época em que a pintura foi feita, as preferências do pintor e contribuem para o aspeto visual final da obra. Sobre um destes estratos preparatórios era elaborado o desenho da composição com o posicionamento dos vários elementos (figuras, arquiteturas,...). Este desenho servia de guia para a execução da pintura propriamente dita, feita através da aplicação de camadas pictóricas (camadas de tinta). Para representar um elemento, por exemplo uma veste, o pintor podia recorrer a uma única camada de tinta ou à sobreposição de mais do que um estrato. Após a superfície estar seca podia ser aplicado verniz para proteger a obra e intensificar (saturar) a tonalidade das cores. Nas páginas seguintes explicaremos detalhadamente as funções e os materiais de cada uma destas camadas.

Nesta ilustração está representada a estrutura transversal usual de uma pintura antiga: o suporte, a encolagem, a preparação, o desenho, a imprimadura (que pode ou não existir), as camadas pictóricas (tinta) e verniz. No entanto, esta estrutura apresenta algumas variações consoante os séculos e as preferências dos pintores.

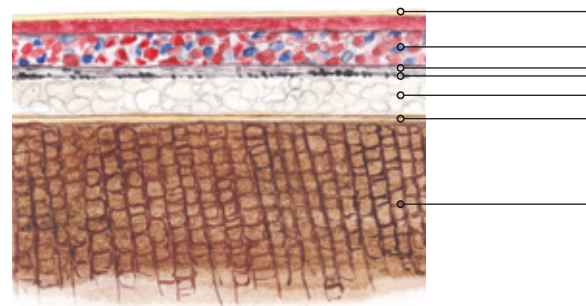
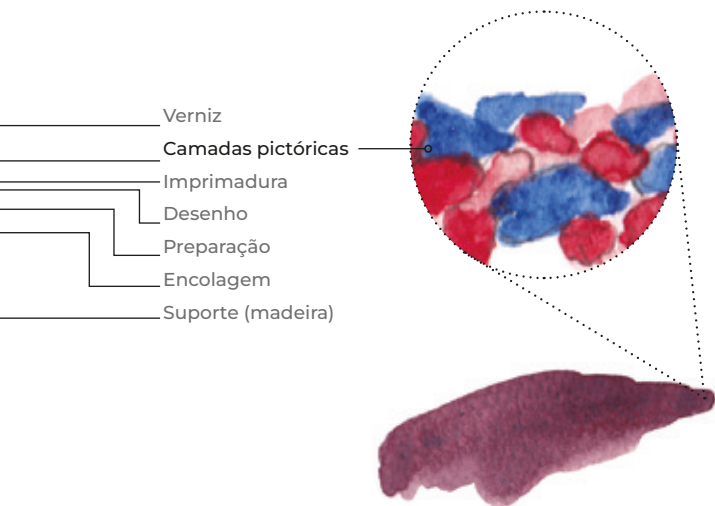




Fig. 2. A) Suporte (madeira, tela)
 B) Preparação;
 C) Desenho subjacente;
 D) Camadas pictóricas;
 E) Camadas pictóricas;
 F) Verniz.



O que se encontra dentro de uma pincelada?

A tinta é composta por partículas sólidas coloridas, finamente moídas (pigmentos e corantes) e um aglutinante (como o óleo) que une as partículas.

Por exemplo uma tinta de cor violeta pode ser composta por grãos de pigmentos de cor azul e vermelha.



CASTANHO



CARVALHO

A CONSTRUÇÃO DE UM SUPORTE DE MADEIRA

14

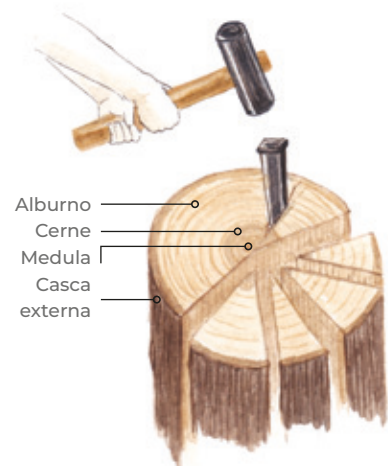
A madeira foi o principal suporte de pintura de cavalete até meados do século XVI. As espécies de árvores eram escolhidas em função da sua resistência, estabilidade a longo prazo e, sobretudo, disponibilidade. Em Portugal usou-se principalmente madeira de castanho nacional, madeira de carvalho nacional e de carvalho importada do Báltico.

Os toros de madeira podiam ser cortados segundo um plano tangencial, radial ou transversal, formando pranchas ou tábuas. O corte era feito através da técnica de clivagem (com recurso a cunha de madeira ou metal) e/ou serragem manual². A madeira tinha de secar durante alguns anos antes de poder ser usada como suporte para pintar, caso contrário poderia mais facilmente empenar (deformar) ou abrir fendas. A madeira do alburno (parte periférica da árvore) era excluída devido ao facto de ser mais branda e suscetível ao ataque por insetos.

CORTE POR SERRAGEM



CORTE POR CLIVAGEM





PAINEL CONSTITUÍDO POR 3 TÁBUAS NA VERTICAL



CAVILHA



TALEIRA



TALEIRA TRAVADA POR 2 CAVILHAS



O marceneiro podia ter de utilizar mais do que uma tábuas de madeira para obter a dimensão da pintura que lhe era encomendada. As tábuas eram coladas entre si e, para as alinhar durante a colagem ou para conferir maior estabilidade ao painel, eram, por vezes, inseridos pequenos elementos em madeira como cavilhas (secção circular) e/ou taleiras (secção retangular).

Depois de unidas as tábuas, o painel era cortado à esquadria e aplinado (alisado) manualmente pela frente com instrumentos como a plaina. Como o verso não era visível pois não iria ser pintado, apresenta frequentemente desníveis e marcas de ferramentas de trabalho como da enxó ou do machado.

SABIA QUE

- Através de uma radiografia é possível perceber o sistema de união (cavilhas, taleiras) existente entre as tábuas de madeira? Pode ver um exemplo na página 65.
- A dendrocronologia é a ciência que estuda a idade das árvores através da análise morfológica dos anéis de crescimento e da sua contagem. Pode ser aplicada à datação de pintura sobre madeira, nos casos em que foi utilizado um tipo de madeira cuja cronologia esteja bem estudada, como o carvalho do Báltico.
- É possível identificar a espécie de árvore utilizada numa pintura através da recolha de amostras e sua observação ao microscópio?

Muitos dos instrumentos manuais de marcenaria são usados desde há séculos, como goivas, formões, martelos, maços, serrotes, esquadros, machados, plainas, enxós, verrumas e grampos.



LINUM
USITATISSIMUM

As fibras de linho são extraídas do interior do caule da planta do linho através de um laborioso processo.

16

O SUPORTE EM TELA

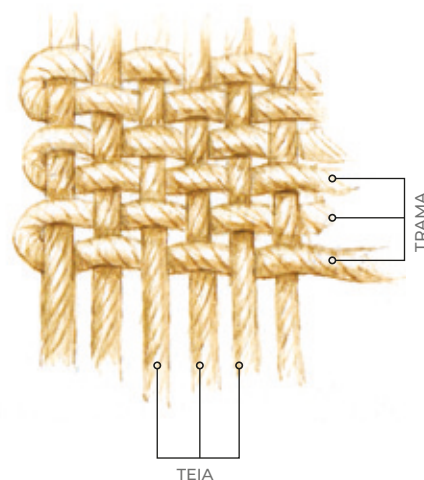
Durante o século XVI a tela tornou-se o suporte de pintura preferido dos pintores na Europa Ocidental, suplantando a utilização da madeira. A obtenção de tamanhos variados, através do corte do tecido ou da sua ampliação pela união (costura) de diferentes panos tornavam este suporte muito versátil. A sua leveza e flexibilidade permitiam o fácil manuseio, podendo a tela inclusivamente ser enrolada para ser transportada. As telas mais utilizadas eram compostas por fibras de origem vegetal, como as obtidas a partir da planta do linho e cânhamo. O algodão começou a ser utilizado como suporte principalmente a partir de finais do século XIX e durante o século XX.

Durante vários séculos os pintores compravam o tecido (produzido em tear manual) e preparavam as suas telas, fixando-as em grades de madeira e aplicando as sucessivas camadas de preparação, como veremos nas páginas seguintes. O verso, que não era pintado, permanecia normalmente em tecido cru.

Este panorama alterou-se com a Revolução Industrial, que trouxe avanços tecnológicos nos processos de fiação e tecelagem, como a construção do primeiro tear mecânico em 1785. Surgiu, então, o comércio de telas de tecelagem mecânica e de telas já engradadas e preparadas a pintar que seguiam tamanhos normalizados.

As telas produzidas em tear mecânico apresentam, em geral, textura mais regular, fios mais finos e trama mais fechada do que as telas que eram fiadas à mão e produzidas em tear manual.

TELA DE ESTRUTURA EM TAFETÁ



A estrutura da tela

A tela resulta do entrelaçamento de fios da teia e da trama. Os fios da teia são esticados no tear de forma paralela entre si, enquanto os fios da trama cruzam perpendicularmente os da teia. A estrutura mais comum é a tafetá, no qual um fio de teia intercala com um de trama. No entanto existem outros tipos de estruturas, como telas de sarja simples, sarja em espinha e sarja adamacada (desenhos geométricos ou vegetalistas) executados em teares mais complexos.

Cada fio é constituído por fibras torcidas em hélice durante o processo de fiação, o que lhes dá coesão e resistência.



Fig. 3. Costura com ponto atrás.

Fig. 4. Costura com ponto invisível.

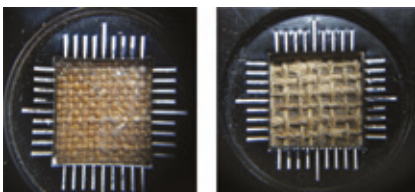
União de panos

A largura de um pano de tecido estava limitada ao tamanho do tear manual, por isso para obter telas de grande dimensão os artistas uniam dois ou mais panos através de costuras, como a costura com ponto atrás, ponto invisível e de ponto por cima.

Textura e densidade

Quando se observa uma pintura sobre tela é frequente notar-se parcialmente a textura do suporte, especialmente quando as camadas de tinta são de espessura fina.

Duas telas podem ter estrutura similar, como a tafetá, mas densidades diferentes (número de fios por cm^2), dependendo da espessura dos fios e proximidade entre eles, o que origina tramas mais abertas ou fechadas. Em geral, telas mais densas são mais resistentes do que telas de estrutura mais aberta.



Figs. 5, 6. Duas telas de estrutura em tafetá com densidades diferentes.



O conta-fios ajuda na contagem do n.º de fios por cm^2 , de forma a caracterizar a densidade de uma tela.

Montagem em grade

A tela encontra-se normalmente montada numa estrutura de madeira denominada grade e fixa com pregos (tachas) em todo o perímetro. As grades podem ser fixas ou móveis, dependendo do tipo de ligação entre as traves. As grades móveis, inventadas na segunda metade do século XVIII, possuem cunhas de madeira que podem ser ligeiramente batidas com um maço para devolver tensão ao suporte, caso necessário.



Tela fixa a uma grade, pronta para receber as camadas de preparação.



Aplicação de preparação num suporte de madeira.

18

PREPARAR O SUPORTE PARA PINTAR: AS CAMADAS DE ENCOLAGEM, PREPARAÇÃO E IMPRIMADURA

O lado do suporte (tela ou madeira) que iria ser pintado recebia as camadas de encolagem e preparação. A encolagem tinha como função reduzir a absorção do suporte e melhorar a aderência dos estratos seguintes, consistindo na aplicação de cola de origem animal (obtida a partir de peles e cartilagens de animais como coelho, cabra ou carneiro). A preparação, algo espessa, preenchia as irregularidades da madeira ou tela de modo a proporcionar uma superfície uniforme e lisa, adequada à ação de pintar. A preparação mais habitual no século XVI, de cor branca, era constituída por cargas inertes (como o gesso ou o cré) aglutinadas por cola animal. Eram sobrepostas várias camadas e após secagem a superfície era alisada com materiais abrasivos (como raspadores metálicos, tecidos, pedra pomes ou erva cavilinha). Por cima da preparação os artistas podiam aplicar uma fina

camada de isolamento (como óleo) ou imprimadura (pigmento e óleo) que reduzia a capacidade de absorção dos estratos inferiores, exercendo uma função isolante. Se inicialmente a imprimadura era de cor clara (branca, branca-acinzentada), com o passar do tempo adquiriu tons acastanhados e acinzentados. No século XVII a própria preparação passou a ser colorida, em tons acastanhados, acinzentados, avermelhados ou ocre amarelo, muitas vezes aglutinados por um óleo em substituição da cola animal³. Durante o século XIX voltou a preferência por cores claras⁴.

Além das já referidas funções práticas, a preparação e a imprimadura, de cor branca ou colorida, desempenhavam igualmente uma função ótica ao influenciar a tonalidade das camadas de tinta que o pintor lhes aplicava por cima. Os mestres renascentistas foram exímios em aproveitar as vantagens das preparações e imprimaduras brancas, nomeadamente a sua capacidade de refletir a luz, conferindo um aspeto luminoso às obras. Por sua vez, as preparações

e imprimaduras coloridas configuravam outras vantagens, ao contribuírem com uma tonalidade geral e, por vezes, ao simplificarem o processo de pintura.

O conjunto de obras pictóricas dos monumentos do Vale do Varosa e Museu de Lamego é exemplificativo de como os pintores recorreram intencionalmente a preparações de diferentes cores: Grão Vasco e os Mestres de Ferreirim com preparações brancas; Bento Coelho com preparações castanhas; Pascoal Parente com preparações vermelhas e Pedro Alexandrino com preparações próximas do ocre amarelo (páginas 52 e 58).

DESENHO SUBJACENTE

Sobre a preparação ou sobre a imprimadura eram desenhados os principais elementos da composição. O desenho podia ser cuidadosamente elaborado, com a anotação precisa das formas e de áreas de volumes e sombra, ou podia ser relativamente simples. Importa perceber que o desenho servia de



Transferência de desenho através de quadrícula.



Transferência de desenho através de estresido.

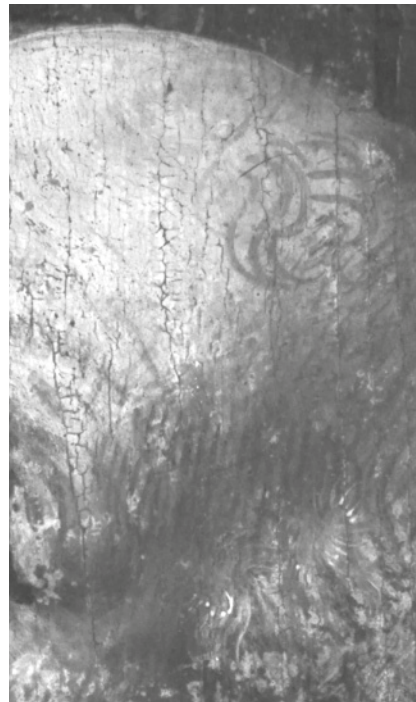
guia à execução da pintura, sendo uma etapa transitória visto que ficaria inteiramente oculto sob as camadas de tinta.

É por isso um privilégio quando podemos observar parte deste desenho subjacente, seja porque a transparência da camada de tinta por vezes o permite – com o envelhecimento, o índice de refração do óleo aproxima-se do índice de certos pigmentos, tornando a tinta mais transparente –, ou graças ao avanço da tecnologia: a observação e registo de pinturas através de fotografia de infravermelho ou reflectografia com radiação infravermelha revela frequentemente pormenores do desenho⁵. Surge a sensação de estarmos a viajar no tempo e a espreitar um momento único da criação da obra. Por vezes descobrem-se alterações entre o desenho inicial do pintor e o que ficou efetivamente representado para a eternidade, as denominadas mudanças de composição ou arrependimentos. Estas mudanças podem ocorrer entre a fase de desenho e da pintura, ou apenas entre os motivos pintados.

O desenho podia ser realizado com meios secos, como o carvão, a grafite, a sanguínea e a ponta metálica, ou meios líquidos, como tintas aplicadas a pincel ou pena. Por vezes o pintor recorria à incisão sobre a preparação, com instrumentos rígidos e pontiagudos, nomeadamente para marcar o posicionamento de circunferências de auréolas de santos ou motivos arquitetónicos, auxiliando-se de régua, compasso ou ponta com fio de corda.

O desenho podia ser executado diretamente sobre a superfície preparada ou ser previamente realizado numa folha à parte e depois transferido para o painel ou tela. A transferência seria concretizada através de vários métodos: de forma livre; com o auxílio de quadrículas; através de decalque; e estresido. A quadrícula permitia a fácil ampliação da escala original do desenho, pois era delineada uma grelha quer no papel quer no painel/tela, sendo de seguida copiado o que estava esboçado no interior de cada quadrado do papel para o respetivo quadrado no painel/tela. O método de decalque implicava elaborar o

desenho à escala real numa folha de papel, que era decalcado diretamente para a superfície a pintar. Alternativamente podia ser utilizada a técnica do estresido, na qual os contornos do desenho na folha de papel eram perfurados com um instrumento fino. De seguida o papel era posicionado sobre a pintura, sendo batido pigmento na sua superfície, que passava por entre os reduzidos orifícios do papel e ficava depositado na face do painel ou tela. O desenho podia depois ser repassado a pincel, ou outro material seco, como a ponta metálica ou a pedra negra, unindo os vários pontos.



Figs. 7, 8. Fotografia com radiação visível e fotografia de infravermelho de pormenor da pintura “Quo Vadis” (séc. XVI, Museu de Lamego). Observa-se um tufo de cabelo que foi desenhado, mas não pintado. O desenho parece ter sido feito a pincel e é em parte perceptível à vista desarmada porque a tinta se encontra desgastada e se torna mais transparente com o envelhecimento.

Lenda da origem da Pintura

O escritor Plínio, o Velho, no tratado “História Natural”, de 79 d.C., conta que a arte da Pintura teve origem num caso amoroso. Uma jovem na Grécia estava a despedir-se do seu amado, que ia partir em viagem, quando viu a sombra dele projetada na parede devido à luz de uma lamparina e, com um pedaço de carvão, delineou o seu perfil.



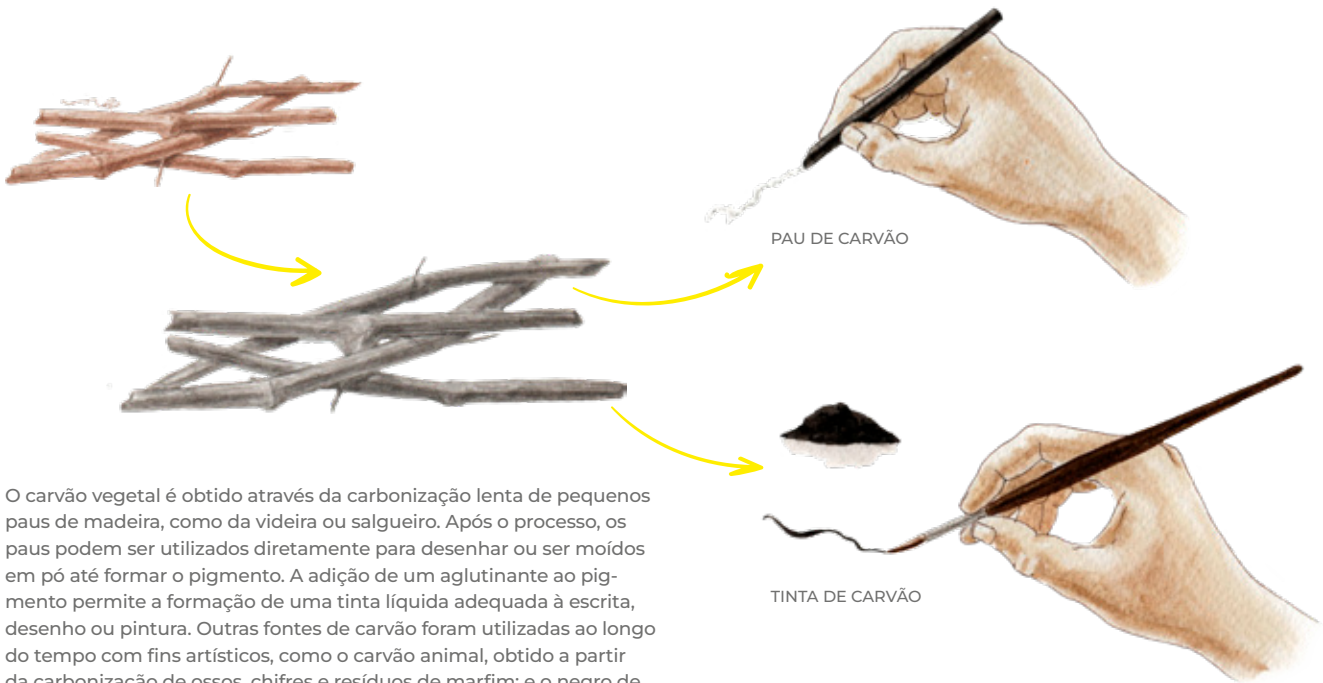
SEPIA OFFICINALIS

A tinta sépia, de tonalidade castanha translúcida, foi muito utilizada para desenhar sobre papel e escrever. É obtida a partir da bolsa de tinta dos chocos.



BUGALHO

Utilizada desde há vários séculos para escrever e desenhar, a tinta ferrogálica é feita a partir de taninos extraídos de fontes vegetais (como os bugalhos de carvalho), sais de ferro, água e um aglutinante (como a goma arábica). Originalmente tem uma cor azulada/preta que com o tempo se torna mais acastanhada. Poderá igualmente ter sido utilizada nos desenhos subjacentes de pintura.



O carvão vegetal é obtido através da carbonização lenta de pequenos paus de madeira, como da videira ou salgueiro. Após o processo, os paus podem ser utilizados diretamente para desenhar ou ser moídos em pó até formar o pigmento. A adição de um aglutinante ao pigmento permite a formação de uma tinta líquida adequada à escrita, desenho ou pintura. Outras fontes de carvão foram utilizadas ao longo do tempo com fins artísticos, como o carvão animal, obtido a partir da carbonização de ossos, chifres e resíduos de marfim; e o negro de fumo, que consistia na fuligem recolhida de lamparinas de óleo.

Pincéis e trinças

As características do pincel, de pêlo suave ou duro, curto ou longo, forma arredondada, pontiaguda ou espatulada (os últimos só a partir do século XIX), influenciam a forma como o pintor executa a obra e a diversidade de efeitos plásticos que consegue obter. Embora hoje em dia estejam disponíveis pincéis de

É fácil construir uma pena para escrever ou pincelar! Apenas precisa de duas penas compridas de ave (por exemplo de gaivota, cisne ou ganso), um X-ato e tinta-da-china. Experimente diversificar a intensidade com que pressiona a pena ou o pincel, obterá traços de espessura variável e seguramente mais expressivos do que os conseguidos com lápis ou caneta.

Para criar a pena de escrita, deve aquecer o cálamo (estrutura oca na base da pena) em água ou areia quente, para enrijecer. Depois de esfriar, cortar com X-ato até a ponta se aparentar com a da figura. Para utilizar a pena para pincelar, deve cortar uma pena nas três secções que indica a figura, inserir a ponta da pena no cálamo e mergulhar em tinta-da-china.

pêlo sintético, os melhores continuam a ser os de origem natural utilizados desde há séculos, obtidos de animais como o esquilo, a marta, o texugo, o porco, entre outros.

Para obter um pincel, o pêlo era agrupado e atado com um fio (por exemplo de cânhamo), muitas vezes encerado, e depois inserido num cálamo (de uma pena de ave). Por sua vez o cálamo encaixava num pau de madeira densa que servia de cabo. As trinças (pincéis mais grossos) eram feitas com cerdas (como as de porco), que eram dispostas à volta de um pau e atadas

com um cordel. Os pincéis com ferulo de metal ganharam popularidade durante o século XIX.

Os artistas recorreriam por vezes a outros instrumentos para espalhar a tinta, como paus afiados (podia até ser o cabo do pincel) para “raspar” a superfície e abrir linhas enquanto a tinta estava fresca. Para esticar a tinta de forma homogénea, podiam usar pedaços de tecido suave ou os seus próprios dedos, e por essa razão encontram-se por vezes impressões digitais em pinturas.





Recriação de uma botica, onde eram preparados e vendidos produtos com fins medicinais, como pigmentos, ervas, sementes, cornos de animais, pele de crocodilo, venenos, mercúrio.

A título de curiosidade, o pigmento castanho múmia era alegadamente fabricado a partir da pele de múmias egípcias! Este pó era também vendido como remédio (para esfregar no corpo ou beber).



A ORIGEM DA COR: OS PIGMENTOS E CORANTES

Pigmentos e corantes são partículas coloridas, finamente moídas, que dão cor à tinta. Os pigmentos são materiais inorgânicos insolúveis em água, que podem derivar de minerais (como os ocre, a malaquite, a azurite) ou serem fabricados artificialmente (como o branco de chumbo, pigmentos de crómio e cádmio). Os corantes são materiais orgânicos e solúveis em água, extraídos de animais ou plantas (como o rosa carmim obtido do insecto cochonilha, ou o azul índigo da planta *Indigofera tinctoria*).

Alguns pigmentos são usados desde a Pré-história, como os ocre (amarelo, vermelho, castanho) que encontramos na arte rupestre. Outros foram inventados ou descobertos ao longo dos séculos, principalmente do XIX e XX. Isto significa que cada época tem a sua paleta característica, dependendo dos materiais que estavam comercialmente disponíveis. Vários pigmentos utilizados pelos mestres antigos caíram em desuso, alguns pela invenção de substitutos modernos mais baratos ou com melhores propriedades óticas, e outros por serem muito tóxicos, como o branco de chumbo⁶.

O comércio de materiais artísticos

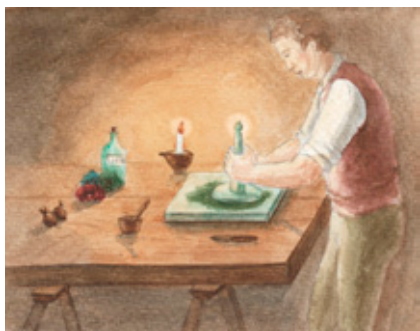
Julga-se que a maioria dos pigmentos e corantes usados ao longo dos séculos pelos pintores em Portugal tenha sido importada, havendo, no entanto, registos documentais relativos ao uso de materiais de proveniência nacional, como ocre ou azurite⁷. De facto, vários pigmentos e corantes da época renascentista eram originários de partes do mundo distantes, como o pigmento azul ultramarino natural (das montanhas do Afeganistão) ou o corante cochonilha (da América do Sul, Arménia ou Polónia). Durante muito tempo, a matéria-prima dos pintores terá sido comercializada através de droguistas, mercadores de especiarias ou em boticas (antecessoras das farmácias). A certa altura, possivelmente a partir de finais do século XVII, surgiram comerciantes especializados em materiais artísticos que vendiam, por exemplo, pincéis ou tintas de óleo já preparadas (guardadas dentro de bexigas de porco). No século XIX, emergiram as primeiras lojas e marcas especializadas de materiais de Belas-Artes.

Distinção entre pigmentos e corantes

Os pigmentos ficam suspensos no aglutinante e não se dissolvem neste. Pelo contrário, os corantes dissolvem-se no aglutinante, razão pela qual são utilizados principalmente para tingir tecidos. Para serem usados em tintas artísticas, os corantes têm de ser convertidos em pigmentos-laca, ou seja, fixos numa carga inorgânica de cor branca.



Conchas de moluscos eram utilizadas como godés.



A preparação manual da tinta

24

Até ao século XIX a tinta era produzida manualmente, o que decorria em duas fases: os pigmentos tinham de ser primeiramente reduzidos a finas partículas através de moagem, muitas vezes apenas com um pouco de água. Numa segunda etapa, os pintores e aprendizes moíam essas partículas com o aglutinante (como o óleo), com o recurso a uma moleta sobre uma superfície lisa, como uma

pedra. Enquanto alguns pigmentos tinham de ser finamente moídos para intensificar a sua cor, como o cinábrio, noutros casos a situação era inversa, como a malaquite e azurite que teriam uma moagem mais grosseira para não perderem a intensidade⁸. Estes ensinamentos eram passados do mestre para os aprendizes no contexto da formação em oficina e permitiam aos artistas produzir a tinta de acordo com as suas preferências.

Após a moagem do pigmento com o óleo, os pintores guardavam a tinta em pedaços de bexiga de porco, amarrados no topo com um fio forte. Perfuravam a bexiga para espremer a tinta, tapando depois o orifício, geralmente com uma tacha metálica, para a tinta não secar. Em 1841 foi patenteado o primeiro tubo de tinta em metal, similar ao que ainda se usa hoje em dia, o que concedeu aos artistas maior comodidade.



Evolução dos recipientes usados para guardar a tinta de óleo: a bexiga de porco e o tubo metálico.



ARGILA



CINÁBRIO



AZURITE E MALAQUITE

Os ocres amarelo, vermelho e castanho são extraídos de terra ricas em óxidos de ferro e argilas.

Vários pigmentos têm origem mineral, como o vermelhão, extraído do mineral cinábrio; ou a azurite e a malaquite, que são minerais de cobre.

O desenvolvimento da química e os novos pigmentos e corantes

No século XIX assistiu-se a um intenso desenvolvimento científico da área da química, o que, por sua vez, representou uma grande evolução nos materiais disponíveis para os artistas, pois muitos pigmentos passaram a ser fabricados em laboratório. Por exemplo, a descoberta do elemento metálico cádmio em 1817 pelo químico Stromeyer rapidamente levou à invenção do pigmento amarelo de cádmio.

Em 1856 foi descoberto o primeiro corante sintético, chamado “mauve” por ter a cor da planta malva. William Perkin, com 18 anos, descobriu-o

por acaso enquanto fazia experiências de laboratório. O corante rapidamente virou moda para tingir tecidos e inspirou os cientistas a desenvolverem novos pigmentos e corantes.





LÁPIS-LAZÚLI

O azul ultramarino natural, extraído da pedra semipreciosa lápis-lazúli, chegou a ser mais caro do que o ouro, em peso! Em 1826 foi descoberta uma versão artificial, o que tornou o pigmento muito mais barato.



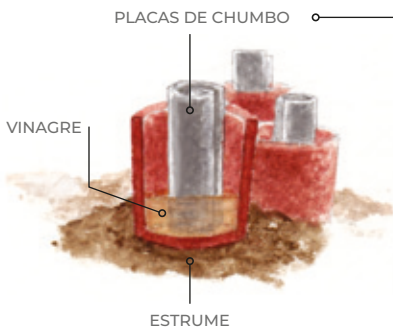
FOLHAS DE MANGA

O pigmento amarelo indiano obtinha-se a partir da urina de vacas alimentadas com folhas de manga! Hoje em dia já não se produz desta forma.



PARTÍCULAS DE VIDRO

O pigmento azul de esmalte consistia em pequenas partículas de vidro moído. A cor azul resultava da adição de óxidos de cobalto no fabrico do vidro.



PLACAS DE CHUMBO

O pigmento branco de chumbo era obtido através da exposição do metal chumbo a ácido acético (vinagre). A reação química era acelerada pela temperatura e humidade libertadas por matéria orgânica em fermentação (como estrume ou restos de uvas), na envolvente. O pigmento branco formava-se na superfície do metal, sendo depois raspado e triturado para ser usado. Se calcinado a elevada temperatura, dava ainda origem a um pigmento vermelho. Hoje em dia estes pigmentos já não são utilizados devido à sua elevada toxicidade.



INSETO COCHONILHA

Do inseto cochonilha obtém-se um corante de cor carmim. Durante o século XVI houve um intenso comércio deste corante da América do Sul para a Europa. Os Aztecas usavam a cochonilha, que proliferava em gatos, para pintar e tingir tecidos.



PLANTA INDIGOFERA TINCTORIA

Da planta *Indigofera tinctoria* obtém-se o corante azul índigo, que foi utilizado como material de pintura de forma pontual. Curiosamente, as primeiras calças de ganga (Levi's) foram tingidas com este corante! Desde 1870 que é produzido de forma sintética.

AS TÉCNICAS DE PINTURA E OS AGLUTINANTES

Com o suporte de madeira ou tela devidamente preparado e o desenho esboçado, o Mestre podia começar a executar a pintura propriamente dita. Para criar a tinta precisava essencialmente de dois tipos de materiais: as partículas de cor (os pigmentos e corantes que abordamos nas páginas anteriores) e um aglutinante (ou ligante) com capacidade de unir e dar coesão a essas partículas soltas.

É o aglutinante que determina o nome da **técnica**: uma “pintura a óleo” tem óleo secativo na sua composição, enquanto uma “pintura a têmpera de ovo” tem ovo. Cada aglutinante tem propriedades físicas, químicas e

ópticas específicas, que influenciam diretamente a forma de pintar e os resultados visuais que se podem alcançar. Apesar de este livro se dedicar exclusivamente à pintura a óleo, são de seguida abordadas sucintamente outras técnicas de pintura praticadas ao longo do tempo.

26

PINTURA A ÓLEO

Tem como aglutinante um óleo vegetal secativo, obtido a partir da prensagem de noz, sementes de linho ou de papoila. É uma técnica muito versátil pois permite obter camadas de tinta de aspeto translúcido e espessura fina, as preferidas dos pintores Renascentistas, assim como camadas com empastamentos e pinceladas muito notórias, como era recorrente entre os Impressionistas. Esta técnica é descrita de forma pormenorizada na página 28.



ÓLEO

ENCÁUSTICA

O pigmento é misturado com cera de abelha (extraída dos favos) e resina damar. É uma técnica de difícil execução porque a tinta tem de ser aplicada fluida enquanto a cera está derretida (quente), pois solidifica à temperatura ambiente. São famosos os retratos de múmias a encáustica feitos no Egipto durante a ocupação do Império Romano. Se procurar o termo “Fayum” na internet pode ver como é possível obter retratos realistas.



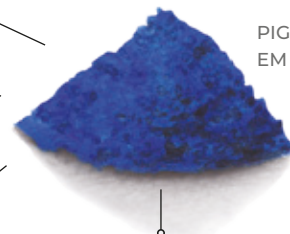
ENCÁUSTICA

PINTURA MURAL

Realizada diretamente em paredes e tetos de edifícios, esta técnica de pintura foi recorrente nos períodos Greco-Romano, Medieval e Renascentista. Subdivide-se em duas práticas: a “fresco” e a “seco”, dependendo se a cal da parede está húmida quando se pinta (os pigmentos ficam “embebidos” na superfície) ou se está seca. Um magistral exemplo de pintura mural (a fresco) é o teto da Capela Sistina, da autoria de Miguel Ângelo.



PINTURA MURAL



PIGMENTO EM PÓ

AGUARELA E GUACHE

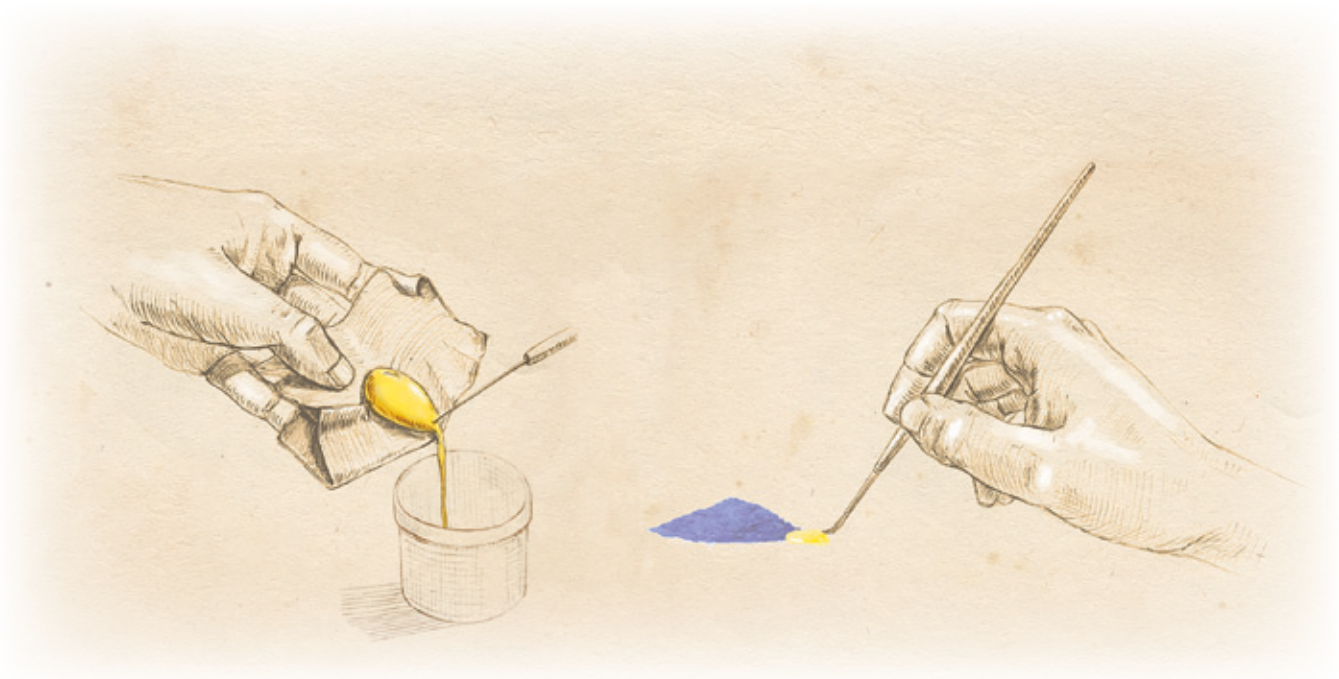
O aglutinante da aguarela e do guache é a goma-arábica, uma resina de aspeto translúcido e cor alaranjada, extraída de árvores da espécie Acácia. A aguarela é muito translúcida porque apenas contém pigmento e aglutinante, enquanto o guache é mais opaco porque lhe é adicionado um pigmento/carga de cor branca.



AGUARELA E GUACHE

PINTURA ACRÍLICA

Pigmento aglutinado em resina acrílica, que tem origem sintética. Esta técnica foi introduzida em meados do século XX e é muito utilizada pelos pintores contemporâneos.



INSTRUÇÕES PARA PINTAR A TÊMPERA

1. Partir o ovo, separar a gema da clara
2. Rolar a gema sob tecido ou papel para absorver os restos de clara
3. Perfurar a membrana que envolve a gema e verter o conteúdo para um recipiente
4. Misturar um pouco de água na gema
5. Misturar pigmento em pó com água até formar uma pasta
6. Misturar igual quantidade da gema e da pasta de pigmento com água
7. Diluir em água conforme necessário e pintar! Tem de ser rápido/a, pois a tinta seca num instante!

TÊMPERA DE OVO

A têmpera de ovo consiste na mistura de pigmento e gema de ovo, técnica que foi recorrente sobretudo na Idade Média e início do Renascimento. A tinta seca rapidamente quando aplicada no suporte (madeira com preparação), não permitindo muito tempo para ser manipulada. Assim, as transições de cor são construídas através de sucessivas pinceladas, paralelas ou cruzadas. Apesar das exigências técnicas, produziram-se pinturas extremamente delicadas e graciosas a têmpera, nomeadamente entre pintores Italianos do início do Renascimento como Botticelli (1445-1510). A têmpera foi caindo em desuso com o desenvolvimento da técnica a óleo, cujo tempo lento de secagem e transparência permitia ao pintor maior versatilidade.

PINTURA E QUÍMICA

A tinta pode ser aplicada a pincel porque o aglutinante se encontra em estado líquido. Após secagem, forma um filme sólido com os pigmentos/corantes. A tinta de óleo, apesar de aparentemente seca ao tato passado uns dias, continua a reagir com o oxigénio do ar (reação de oxidação) durante longos anos. Pelo contrário, técnicas como a aguarela, o guache ou o acrílico são de secagem rápida pois a tinta seca após evaporação da água e de outros elementos voláteis do aglutinante.

A TÉCNICA DE PINTURA A ÓLEO

Durante o século XV, no Norte da Europa, pintores flamengos como os irmãos Van Eyck aperfeiçoaram a técnica de pintura a óleo, na qual o aglutinante é um óleo secativo como o de linho, noz ou papoila. Esta tornou-se rapidamente a técnica mais usual na pintura de cavalete na Europa Ocidental, graças ao aspeto delicado, realista e ao cromatismo intenso que permitia atingir, assim como à maior versatilidade do manuseamento do óleo (quando comparado com a têmpera de ovo). O tempo lento de secagem do aglutinante permitia aos pintores manipularem a tinta para obter variados efeitos visuais, aplicando-a quer de forma espessa e opaca, quer de forma fluida e translúcida.

O pintor podia formular a tinta de acordo com as suas preferências, controlando aspetos como a sua consistência/viscosidade (reologia)⁹ ou tempos de secagem. Por exemplo o óleo podia ser pré-polimerizado através de exposição ao sol ou aquecimento/cozimento de forma a tornar-se mais espesso. Podiam igualmente ser adicionados outros materiais, como pigmentos secativos (como à base de chumbo) que aceleravam o tempo de secagem do aglutinante; resinas (como a mastic ou a colofónia); cargas; ou quantidades moderadas de solvente (líquido volátil) como a terebentina, que tornavam a tinta mais líquida.

As pinturas do Mosteiro de S. João de Tarouca, Mosteiro de Santa Maria de Salzedas, Convento de Santo António de Ferreirim e Museu de Lamego que iremos abordar ao longo do livro são pinturas a óleo. Quando as observamos somos seduzidos pela intensidade e riqueza cromática, suscitando até algum espanto o facto de as cores, após séculos de existência, se conservarem tão graciosamente. O domínio dos materiais e das técnicas de execução, por parte do pintor, era alicerçado nos conhecimentos adquiridos durante a sua formação enquanto aprendiz numa oficina. Para a intensidade de cor contribuía certamente a pureza dos materiais (pigmentos e corantes) escolhidos, as propriedades do óleo, as misturas de cor cuidadosamente calibradas, assim como a sequência com que as camadas de tinta eram sobrepostas.

Camadas algo translúcidas, denominadas velaturas (como se fossem um véu), executadas sobretudo com corantes (pigmentos-laca), podiam ser cuidadosamente aplicadas por cima de estratos já secos, de forma a tirar partido do efeito ótico dessa sobreposição. Esta técnica permitia obter cores intensas (saturadas) e transições de cor suaves. O recurso a óleos pré-polimerizados, a pincéis de pêlo suave e a ação de esticar bem a tinta permitiam a obtenção de pinturas de textura lisa e sem marcas de pincel, como é frequentemente evidente em obras renascentistas.

Outro modo de pintar a óleo, associado a uma execução geralmente mais rápida, direta e espontânea é denominado *alla prima* (à primeira). A tinta é trabalhada na superfície enquanto está húmida podendo ser explorados os seus efeitos plásticos, razão pela qual se observam direções

de pinceladas (arrastar da tinta) e empastamentos (camadas espessas) com regularidade. Podemos encontrar estas características nas obras dos pintores Bento Coelho da Silveira e Pedro Alexandrino, com pinturas no Mosteiro de Santa Maria de Salzedas e Museu de Lamego, respetivamente. Estes artistas ficaram inclusivamente conhecidos por serem pintores *fa presto* (rápidos executantes).

O pintor podia recorrer a outras formas de manipular a tinta, por exemplo “esfumar” as cores através da ação mecânica de esfregar o pincel com pouca ou nenhuma tinta, ou com os dedos, o que auxiliava na obtenção de suaves transições de cor. Esta técnica, designada de “sfumato”, terá sido inventada por Leonardo da Vinci.

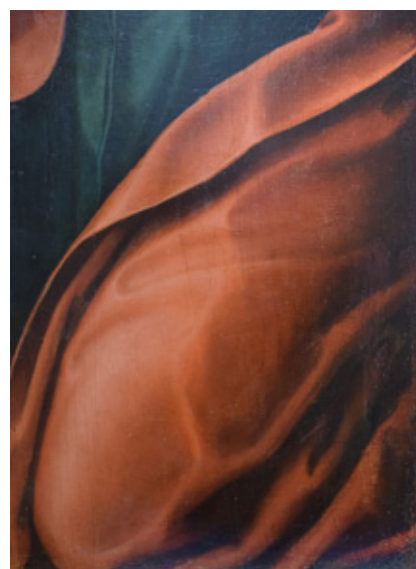


Fig. 9. A pintura a óleo permite obter suaves gradações de cor, como se observa na veste de S. Pedro, pintura “Quo Vadis”, autor desconhecido, séc. XVI, Museu de Lamego.

A técnica de execução de um pintor

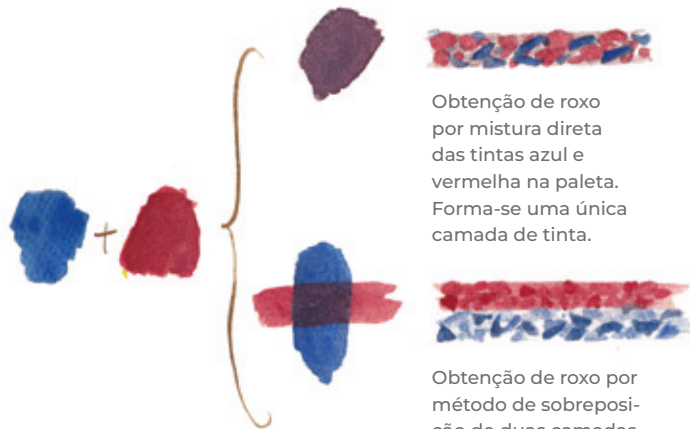
Por técnica de execução entendem-se vários aspetos relacionados com a forma como o pintor estrutura e manipula as camadas pictóricas: como controla a fluidez/empastamento da tinta; como são aplicadas ou sobrepostas as camadas de tinta; se espera que uma camada seque antes de aplicar a seguinte ou se trabalha sobretudo enquanto a tinta está húmida; se começa por pintar os tons claros e depois os escuros, ou o inverso; a escolha que faz dos pigmentos disponíveis e misturas de cor que cria; o aproveitamento que tira da tonalidade de preparação/imprimadura branca ou colorida; se desenha previamente a composição de forma detalhada ou esquemática, entre vários outros fatores. Independentemente do estilo ou da época da pintura, os pintores procuravam alcançar um bom domínio da técnica, ou seja, conhecer e controlar os materiais que utilizavam para melhor alcançarem os seus objetivos.



Fig. 10. Através de empastamentos de tinta amarela, Bento Coelho procura imitar o brilho do fio de ouro de um tecido bordado, na representação da almofada na pintura "Bento XII", pertencente à sacristia do Mosteiro de Santa Maria de Salzedas.

MISTURAR CORES

É fascinante assistir ao surgimento de uma nova cor, que ocorre quando se juntam duas ou mais tintas diferentes. Estas podem ser combinadas essencialmente de dois modos: através de mistura física ou ótica. No primeiro caso, as tintas são misturadas diretamente na paleta para obter a cor desejada, que é aplicada na superfície da obra. No segundo caso, a cor pretendida é alcançada através da sobreposição de camadas de tinta, sendo a mistura denominada de "ótica" pois produz-se no cérebro do espetador: a sobreposição de um estrato translúcido de cor vermelha/carmim sobre o azul faz surgir o roxo.



Obtenção de roxo por mistura direta das tintas azul e vermelha na paleta. Forma-se uma única camada de tinta.

Obtenção de roxo por método de sobreposição de duas camadas de tinta: uma vermelha translúcida (como uma laca) por cima de uma camada azul.



2

Pintura no Vale do Varosa e Museu de Lamego

MOSTEIRO DE S. JOÃO DE TAROUCA

Fundado em 1140 após doação dos terrenos por D. Afonso Henriques, a construção deste mosteiro masculino da Ordem de Cister teve início em 1154, o que o torna numa das mais antigas edificações cistercienses em território português. A construção original do mosteiro seguiu o modelo tipo dos espaços cistercienses, na qual o despojamento e a simplicidade eram essenciais. O complexo do mosteiro era constituído pela igreja, sacristia, claustro, sala do capítulo, dormitórios, refeitório, cozinha, *calefactorium* (sala aquecida), lavabos, forja, pombal, enfermaria, moinho, celeiro, entre outros. Os edifícios foram ampliados e alvo de várias remodelações ao longo dos séculos¹⁰.

Com a extinção das Ordens Religiosas, em 1834, as várias dependências monásticas foram vendidas em hasta pública, com exceção da igreja. Os edifícios foram em grande parte desmantelados para reaproveitamento da pedra, o que explica o estado de conservação a que chegaram aos nossos dias. A partir de 1996 o Estado Português comprou as parcelas em que o mosteiro estava dividido e iniciaram-se os trabalhos de escavações arqueológicas, que duraram cerca de nove anos.

A igreja do Mosteiro de S. João de Tarouca possui um património muito diversificado: azulejo, pintura mural, escultura, altares em talha dourada, pinturas sobre tela e madeira, e a notável arca tumular (séc. XIV) de D. Pedro, conde de Barcelos. Merece destaque o interessante núcleo de pintura do século XVI, da autoria de Gaspar Vaz, abordado pormenorizadamente nas páginas seguintes.



Fig. 12. Altar dedicado a Jesus, Maria e José, que conta com 16 pinturas realizadas por volta de 1620-30 pelo pintor maneirista António Vieira (1590-1642), natural da cidade de Lamego. As suas pinturas inspiravam-se frequentemente em modelos de gravuras maneiristas italianas e flamengas¹¹.

Altar-mor em talha dourada, de estilo Barroco. A madeira recebeu encolagem, preparação, bólus e folha de ouro

Painéis de azulejos figurativos com cenas alusivas à ordem Cisterciense

Os vãos das janelas e o teto em abóbada da capela-mor têm pintura mural

A sacristia tem pintura mural no teto e um arcaç com pinturas

Verso do altar de "S. Miguel Arcanjo"
Os altares são constituídos por vários blocos de madeira ligados entre si.

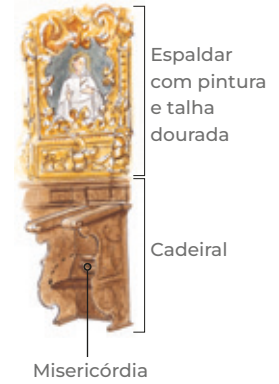
Estes pilares designam-se contrafortes e têm a função de reforçar as paredes a nível estrutural



Fig. 11. A pintura quinhentista "S. Miguel Arcanjo", executada por Gaspar Vaz, encontra-se inserida num retábulo posterior, de época barroca.



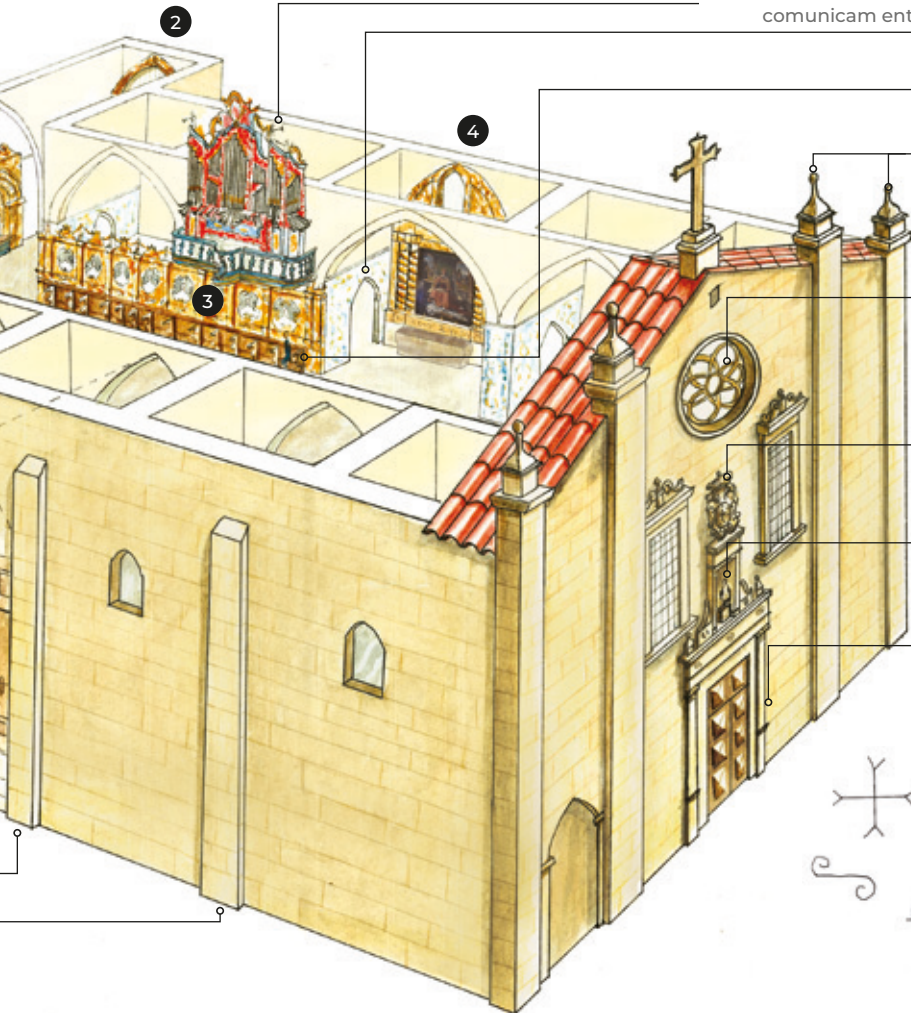
Fig. 13. Designa-se de cadeiral o conjunto de cadeiras ou assentos onde os monges assistiam às celebrações. Executado por volta de 1729 em madeira de pau-santo vinda do Brasil, apresenta espaldar em talha dourada. O espaldar acolhe 16 pinturas sobre madeira que retratam figuras relevantes da ordem Cisterciense, como abades e papas. As figuras envergam o hábito branco cisterciense e diferenciam-se pelos atributos com que são representados, como tiaras, mitras, báculos e livros. O nome dos figurados é discriminado nos medalhões de talha. O pintor conseguiu transmitir movimento a estas pinturas posicionando as figuras a $\frac{3}{4}$ e dotando-as de gestos dinâmicos¹².



Órgão de tubos, de meados do século XVIII, em madeira pintada. Curiosamente, quando o organista tocava, a escultura do maestro mexia a boca e o braço direito, como se estivesse a dirigir uma orquestra!

As capelas laterais comunicam entre si

Cada assento do cadeiral tem uma peça saliente, onde os monges se podiam encostar durante as cerimónias, parecendo estar de pé. Muito apropriadamente, estes elementos denominam-se "misericórdias"!



Pináculos

Rosácea medieval

Brasão de Portugal num escudo oval, ladeado por 2 anjos e encimado pela Coroa

Escultura de S. João Baptista

Inscrição da consagração da Igreja



Marcas incisadas que podiam ser símbolos da identidade do canteiro ou marcações para o talhe e posicionamento das pedras. Nos vários edifícios do Mosteiro de Tarouca há mais de 360 destas marcas¹³.



Fig. 14. Altar barroco onde está inserida a pintura quinhentista "S. Pedro", de Gaspar Vaz.



Figs. 15, 16. As seis pinturas quinhentistas de Gaspar Vaz foram inseridas num altar posterior, de estilo barroco. Comumente designado por altar de "Nossa Senhora da Glória", recebe este nome devido à pintura central, na qual Maria, sentada no trono, é coroada após ascensão ao céu. Está rodeada de anjos músicos, um deles toca clarivórdio.



Fig. 17. Pormenor da pintura
"S. Miguel Arcanjo", Gaspar Vaz.

Um documento quinhentista descoberto no início do século passado¹⁵ comprova que Gaspar Vaz produziu pinturas para o Mosteiro de S. João de Tarouca por volta de 1532. Considera-se serem estas as seis pinturas do altar "Nossa Senhora da Glória", as obras "S. Pedro" e "S. Miguel Arcanjo"¹⁶. O artista Cristóvão de Figueiredo foi encarregado de examinar as pinturas de Gaspar Vaz, ou seja, verificar se a encomenda régia tinha sido devidamente executada. Como se verá, Cristóvão de Figueiredo participou igualmente na execução de obras pictóricas para o Convento de Ferreira, no Vale do Varosa.

As obras de Gaspar Vaz permanecem na igreja do Mosteiro de S. João de Tarouca há quase 500 anos, salvo deslocações pontuais para exposições ou tratamentos. As várias pinturas estariam enquadradas em altares quinhentistas, que a determinada altura terão sido desmantelados e substituídos pelos exemplares em talha barroca atualmente existentes.

O suporte da pintura "S. Miguel Arcanjo" (página seguinte) consiste em três tábuas de madeira de castanho, de corte tangencial, assembladas (unidas) através de taleiras. Cada taleira é travada por quatro cavilhas de madeira que atravessam a espessura das pranchas. Era comum nesta época, após a assemblagem e aplainamento das pranchas, estas serem encaixadas em molduras ou frisos que ajudavam à estabilização do painel e por sua vez eram fixas à estrutura do retábulo. O suporte para pintar e a moldura/friso recebiam em simultâneo as camadas de encolagem e preparação.

GASPAR VAZ NO MOSTEIRO DE S. JOÃO DE TAROUCA

O pintor quinhentista Gaspar Vaz (c. 1495 – c. 1569) terá nascido em Viseu e aqui residido a maior parte da sua vida. A sua formação decorreu em Lisboa, onde aprendeu o ofício com o mestre e pintor régio Jorge Afonso¹⁴. Gaspar Vaz colaborou em diversas obras com Grão Vasco, pintor que detinha uma prestigiada oficina na região de Viseu e que será abordado nas páginas relativas ao Mosteiro de Santa Maria de Salzedas e Museu de Lamego.

Fig. 18. Pintura “S. Miguel Arcanjo”, óleo sobre madeira, Gaspar Vaz, 215 cm × 173 cm. Representa o triunfo do bem sobre o mal, simbolizado pela figura do Arcanjo São Miguel, ao centro, que com a sua espada combate os demónios que o rodeiam e calca o demónio a seus pés. A figura do Arcanjo aparece em realce sob um fundo amarelo intenso, cuja luminosidade contrasta com a escuridão e as trevas de onde espreitam as várias criaturas. A grande dimensão do painel, as cores fortes e contrastantes e a excelente técnica de execução tornam esta imagem visualmente apelativa e marcante.



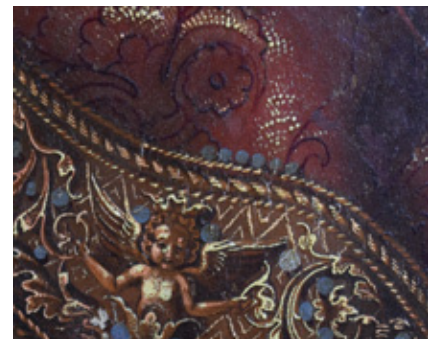
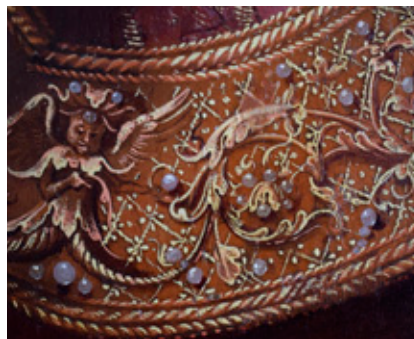
PAINEL EM MADEIRA
COM TRÊS TÁBUAS



TALEIRA TRAVADA POR
4 CAVILHAS



35



Figs. 19, 20. A orla da veste do Arcanjo S. Miguel imita um tecido ricamente decorado com pérolas incrustadas e fio de ouro, designado habitualmente por tecido de brocado. As pérolas consistem em circunferências de cor cinzenta, sobre as quais foram posicionados os reflexos de luz.

A sombra que projetam sobre o tecido contribui para dar a ilusão de volumetria. Nas áreas do manto que se encontram na penumbra, as pérolas apresentam apenas tonalidade cinzenta e sombra projetada, sem reflexos. Para obter a tonalidade desejada, o pintor recorreu à conjugação de três materiais vermelhos (ocre vermelho, vermelhão, laca vermelha) de diferentes características, como detalhado na página 38. A imitação dos fios de ouro é conseguida através de tinta densa com pigmento branco de chumbo e pigmento amarelo de chumbo e estanho¹⁸ minuciosamente aplicada com pincel fino e em pequenas pinceladas.

Os pintores renascentistas dedicavam particular atenção à imitação convincente de elementos metálicos dourados, como o cetro na figura à direita. As áreas luminosas foram obtidas com uma tinta densa amarela (provavelmente pigmento amarelo de chumbo e estanho) e as áreas de sombra em tons acastanhados, ambos por cima de uma base alaranjada que funciona como tom intermédio. Mesmo tendo à sua disposição a folha de ouro de lei, os pintores desta época em geral limitavam o seu uso a situações pontuais, como a representação de auréolas (ver página 56). De facto, a folha de ouro tem a característica de refletir a luz real que existe no espaço onde a pintura está exposta, o que conferiria um aspeto plano aos elementos representados, enquanto a tinta podia ser manipulada nas várias tonalidades (claro, meia-sombra e sombra) para representar a incidência da luz que o pintor idealizou para a composição¹⁷.



Figs. 21, 22. Pormenores da pintura "S. Miguel Arcanjo", Gaspar Vaz.

EXERCÍCIO



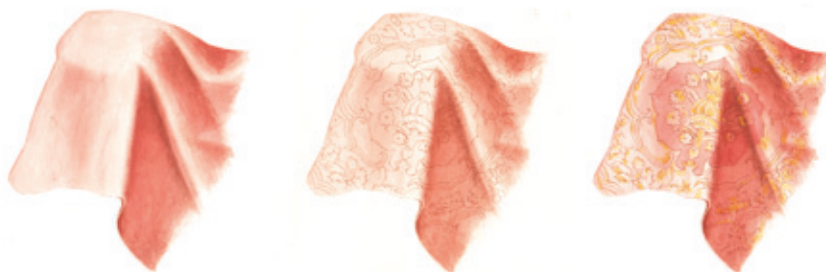
- Observe atentamente as várias figuras de diabinhos criados por Gaspar Vaz.
- Consegue encontrar semelhanças com animais? Atreve-se a imaginar e desenhar outras figuras deste género?



Figs. 23-28. Pormenores da pintura "S. Miguel Arcanjo", Gaspar Vaz.



Fig. 29. “S. Pedro”, Gaspar Vaz, óleo sobre madeira, 215 cm × 173 cm. S. Pedro foi apóstolo e o primeiro Papa, sendo por isso representado com a mitra papal na cabeça e, na mão esquerda, as chaves do Céu. A simetria da composição, a figura central do Santo sentado no trono e as vestes ricamente decoradas conferem um carácter imponente a esta obra. As arcadas laterais permitem observar o exterior, onde decorrem outros episódios da vida do apóstolo. A divisão da composição permite ao pintor representar episódios diferentes como se decorressem em simultâneo.



Reconstituição das fases de execução do pluvial:

- a) modelado de claro-escuro;
- b) transposição do modelo decorativo;
- c) pintura do modelo e representação do bordado com fio de ouro.

O pluvial (capa) de cor rosada de S. Pedro imita um tecido luxuoso, ricamente decorado com motivos vegetalistas estilizados e fio de ouro. É interessante tentar reconstruir a sequência de passos necessários para elaborar o pluvial: após o desenho dos contornos e pregas, Gaspar Vaz terá aplicado uma tinta de cor rosada, opaca, modelada com tons mais claros ou escuros conforme a incidência da luz nas pregas do tecido. Após secagem, terão sido transpostos os motivos decorativos vegetalistas através de métodos como o decalque, estresido ou estampilha. Antes ou após o repassar do desenho com tinta escura, partes do interior de alguns dos motivos vegetalistas foram reforçados com mais tinta de cor rosada e translúcida. Por fim, foram executados traços finos ou pontos com tinta amarela empastada nas áreas salientes do tecido (que recebem luz) de forma a imitar o reflexo dos fios de ouro que compõem o tecido.

O mesmo motivo decorativo foi utilizado na pintura das vestes de “S. Pedro” e do “Arcanjo S. Miguel”, da autoria de Gaspar Vaz, em Tarouca. Como nota a historiadora de arte Dalila Rodrigues, este mesmo modelo está presente em pinturas de Grão Vasco¹⁹, o que demonstra a colaboração ou partilha de modelos entre estes dois importantes pintores renascentistas da região de Viseu.

Para Gaspar Vaz seria certamente um desafio simular de modo convincente o **veludo da túnica** interna de tom avermelhado/carmim de S. Pedro, nomeadamente a sua textura suave, cor intensa e brilho característico. Ao artista não bastava reproduzir fielmente a cor do veludo, era imprescindível entender e replicar a forma particular como a luz interage com este tecido. Para isso, recorreu a brilhos algo difusos nas tonalidades vermelha/carmim clara, que contrastam com o carmim/negro intenso das restantes áreas. Se compararmos o veludo com a túnica branca, vemos como são claramente dois têxteis distintos, o segundo mais leve e fluido e por isso repleto de pregas com suaves transições entre zonas iluminadas, de meia-sombra e sombra.



VELUDO DA TÚNICA DE S. PEDRO

O uso de pigmentos e lacas vermelhas

Os pintores renascentistas tinham à sua disposição vários pigmentos e lacas de cor avermelhada/ rosada, de tonalidade e opacidade/transparência distintas. Pigmentos como o vermelhão (o cinábrio na variedade natural, ou a versão artificial), o vermelho de chumbo (mínio) e o ocre vermelho (terra ricas em óxidos de ferro) eram opacos e, portanto, mais indicados para a construção base da cor (primeiras camadas de tinta). As lacas vermelhas podiam ser adicionadas em misturas, mas o seu aspeto translúcido tornava-as especialmente adequadas a serem usadas sob a forma de velaturas por cima da cor base, intensificando e enriquecendo o tom subjacente. Esta sobreposição de camadas é frequente na pintura de vestes renascentistas. As lacas eram obtidas a partir de corantes extraídos de insetos (como o quermes e cochonilha) ou plantas (como a garança extraída da raiz da planta *Rubia tinctorum*).

Para garantir que a velatura, rica em aglutinante (óleo) era aplicada de forma uniforme e lisa, o pintor podia, segundo tratados históricos, espalhar essa camada com a mão, usar um pincel seco para esbater a tinta ou recorrer a uma boneca (pedaço de algodão envolto num tecido suave)²⁰.



PLANTA RUBIA TINCTORUM



BONECA

APLICAÇÃO DE VELATURA COM BONECA, MODIFICANDO A COR BASE



MINERAL CINÁBRIO



LACAS DE COR VERMELHA/CARMIM



VERMELHÃO



VERMELHO DE CHUMBO



OCRE VERMELHO



INSETO COCHONILHA

OS “MESTRES DE FERREIRIM” NO CONVENTO DE SANTO ANTÓNIO DE FERREIRIM

A fundação deste convento masculino da Ordem Franciscana teve início em 1525, quando o Conde de Marialva, D. Francisco Coutinho e sua mulher, Dona Brites de Menezes, doaram os terrenos à comunidade franciscana e patrocinaram a sua construção²¹. Foi na sequência desta edificação que surgiu o notável conjunto de pinturas do século XVI realizado em parceria por figuras incontornáveis do Renascimento em Portugal: Cristóvão de Figueiredo (c. 1480-1555), Gregório Lopes (c. 1490-1550) e Garcia Fernandes (c. 1490-c. 1565). Estes “Mestres de Ferreirim”, formados provavelmente na oficina do pintor Jorge Afonso, em Lisboa, detinham elevado estatuto e notabilidade na sua época. A sua deslocação de Lisboa a Ferreirim surge no contexto de uma encomenda régia, em 1533, por parte do Infante D. Fernando, filho do Rei D. Manuel I, casado com a filha do Conde de Marialva. Dado o prazo apertado da encomenda, oito meses, não é ainda de excluir que nela tenham participado outros pintores, como o flamengo Cristóvão de Utreque²².

A documentação arquivística

Através da laboriosa pesquisa em arquivos, os historiadores encontram, por vezes, informações inestimáveis sobre a história e percurso de uma obra. Documentos originais da época como contratos, notas de pagamento, inventários ou atos notariais providenciam dados únicos. É precisamente devido à investigação de Vergílio Correia²³, que revelou em 1928 a existência de dois manuscritos quincentistas, que conhecemos a autoria das pinturas de Ferreirim. Um dos documentos é o contrato, que descreve que as obras foram encomendadas em 1533 pelo infante D. Fernando ao pintor lisboeta Cristóvão de Figueiredo. A encomenda consistiu em três retábulos, embora atualmente só subsistam as pinturas pertencentes aos dois retábulos laterais, encontrando-se desaparecidas as quatro pinturas do altar-mor. O segundo manuscrito é referente à procuração que Cristóvão de Figueiredo passou aos pintores Gregório Lopes e Garcia Fernandes, convocando-os para com ele realizarem a obra sob forma de parceria²⁴.

A figura do encomendante

Durante o século XVI os principais encomendantes de pintura eram membros da corte, como o rei, rainha e família real; assim como figuras do clero e da nobreza. O contrato, elaborado previamente à execução do trabalho, referia normalmente o tema das pinturas e o valor a ser pago. Por vezes eram expressas preocupações com a qualidade das obras, materiais a ser utilizados e, em algumas ocasiões, os próprios encomendantes pediam para figurar na pintura.



Terá sido o pintor Cristóvão de Figueiredo a elaborar e mostrar o desenho das composições ao encomendante, o infante D. Fernando.



Fig. 30. "Anunciação", Mestres de Ferreirim, óleo sobre madeira, 129,5 cm x 89,5 cm. Os pintores recorreram ao uso de perspectiva na construção do espaço, dotando-o de profundidade. O episódio sagrado convive com objetos que pertenceriam ao quotidiano dos pintores, como a tesoura, o cesto de vime, o pote ou o garrafão de vidro empalhado.



Fig. 31. "Morte da Virgem", Mestres de Ferreirim, óleo sobre madeira, 127 cm x 90,5 cm. É harmoniosa a forma como a luz, vinda da esquerda, alcança os objetos, personagens e vestes, dotando-os de suaves transições de cor.



Fig. 32. "Calvário", Mestres de Ferreirim, óleo sobre madeira, 126,5 cm x 93,5 cm. Esta pintura, assim como "Cristo a Caminho de Calvário" encontram-se em muito mau estado de conservação pois foram parcialmente danificadas num incêndio em 1954.



Fig. 33. "Cristo Deposto da Cruz", Mestres de Ferreirim, óleo sobre madeira, 132,5 cm x 96 cm.



Fig. 34. "Ressurreição de Cristo", Mestres de Ferreirim, óleo sobre madeira, 133 cm x 96,5 cm.

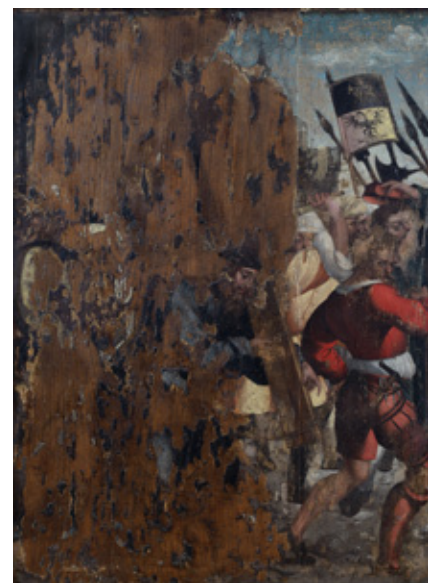


Fig. 35. "Cristo a caminho do Calvário", Mestres de Ferreirim, óleo sobre madeira, 131,5 cm x 96,3 cm.



Figs. 36-43. Pormenores deste conjunto de pinturas que demonstram o excelente domínio técnico da pintura a óleo por parte dos Mestres que as criaram. Atente-se o realismo com que transmitem a superfície polida e refletora do metal; a transparência do vidro; a suavidade de uma mecha de cabelo; os sumptuosos brocados de um tecido; a folhagem da vegetação; a leveza e carácter esvoaçante da veste de um anjo que paira no céu; a transparência e delicadeza de uma lágrima.

41



Figs. 44-51. O contrato de Ferreirim é extremamente detalhado e exemplificativo do gosto generalizado da pintura renascentista, demonstrando preocupações com os materiais – “muito boas tintas”, “toda a mais pintura sera a óleo” e resultado estético – as roupas devem ser ricamente pintadas (“lavradas de bom trapo e com os seus envezes e bordaduras finas”); “os rostos destas Imagens seram muito fermosos”²⁵.

Materiais e técnicas de execução dos Mestres de Ferreirim

Conhece-se aprofundadamente a forma como estas oito pinturas foram executadas pelos Mestres de Ferreirim graças ao estudo científico exaustivo das mesmas, com recurso a diferentes métodos de exame e análise, por Vítor Gaspar, dados estes que se encontram devidamente publicados²⁶.

O entalhador encarregado de executar os suportes recorreu à madeira de castanho, abundante na região, sendo cada painel constituído por duas tábuas unidas na vertical através de ligações internas (três cavilhas).

As composições foram cuidadosamente delineadas por cima da preparação, seguindo os desenhos que Cristóvão de Figueiredo havia mostrado previamente ao encomendante. Para transferir a composição foram usados profusamente métodos de incisão (à mão livre ou com apoio de régua, compasso ou corda), desenho com carvão (pau de carvão e tinta a pincel) e ainda a técnica de estresido em alguns motivos pontuais²⁷.

Encontrando-se o suporte preparado, os Mestres podiam agora dedicar-se à execução da pintura propriamente dita, preenchendo com cor os limites de desenho previamente estabelecidos. Em algumas áreas, sobretudo de sombra, foi primeiramente aplicada uma camada de cor acinzentada (pigmento branco e preto). A pintura foi realizada de forma relativamente direta, habitualmente com um ou dois estratos de tinta (pigmento aglutinados em óleo) e misturas simples de cor, o que certamente contribui para a intensidade e pureza cromática que ainda hoje observamos. Por exemplo um manto azul, na área de sombra, pode ter sido criado unicamente com pigmentos azuis e pretos. Em algumas áreas de cor vermelha foi aplicada laca garança sob a forma de velatura, cujo aspeto translúcido alteraria ligeiramente o tom do estrato subjacente, exercendo um efeito ótico através dessa sobreposição, como descrito na página 29.

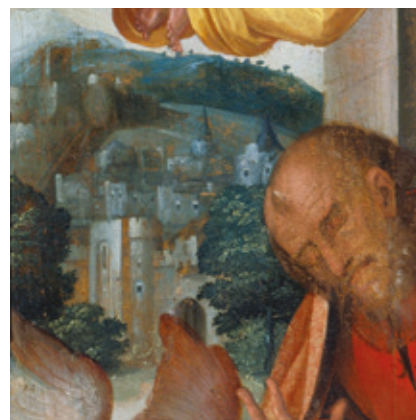


Fig. 52. Pormenor da vegetação longínqua da "Natividade", Mestres de Ferreirim. É comum a vegetação próxima do espectador ter cor mais viva e escura do que a vegetação dos planos mais longínquos, que tende para o azul. Este fenómeno atmosférico é frequentemente captado pelos pintores, que ao representarem com tom azulado as áreas mais distantes lhes conferem profundidade, o que usualmente se designa de "perspetiva aérea".

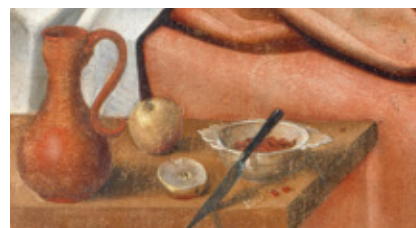


Fig. 53. Neste pormenor da pintura "Morte da Virgem", dos Mestres de Ferreirim, é evidente o gosto naturalista da época, patente na representação minuciosa dos objetos e frutos. Note-se como as sombras projetadas sobre a mesa são cuidadosamente anotadas de forma a indicar a orientação da luz.



Fig. 54. "Coroação da Virgem", óleo sobre madeira, Mestres de Ferreirim, 128,5 cm x 90 cm.

1. Para representar os elementos de ourivesaria, como a coroa, os Mestres de Ferreirim recorreram a tinta com pigmento amarelo (de chumbo e estanho) nas áreas de luz e contornos e ocre castanho nas sombras²⁸. Esta seria, segundo o tratado histórico de Filipe Nunes, a técnica de "perflar"²⁹,

comum na época e que encontramos igualmente nas pinturas de Gaspar Vaz (pág. 36) e Grão Vasco (pág. 54).

2. As vestes dos dois anjos remetem para um tipo específico de tecido, habitualmente de seda, no qual o fio da teia e da trama têm cores diferentes e

contrastantes³⁰. Assim se justifica que uma das vestes apresente tonalidades díspares como o rosa e verde, e a outra azul e rosa, que adquirem um aspeto quase iridescente. Conhecido como *changeant* ou furta-cor, este tipo de tecido muda de cor conforme o ângulo ou iluminação que se observa. Será possivelmente o que o tratadista Filipe Nunes designa de "cambiante" no seu tratado "Arte da Pintura"³¹.

3. Os pintores obedeciam a algumas convenções no uso da cor, como a escolha do azul para o manto de Nossa Senhora. O pigmento escolhido neste caso, a azurite³² era moído grosseiramente para não perder a intensidade de cor.

4. O crescente lunar foi desenhado com corda e ponta metálica³³.

5. Para alcançar o tom verde das áreas de luz da veste do anjo, o pintor recorreu à mistura do pigmento malaquite (um verde pouco intenso azulado) e amarelo (de chumbo e estanho)³⁴.

43



6



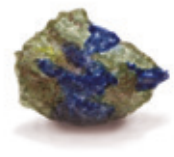
7



8



9



10

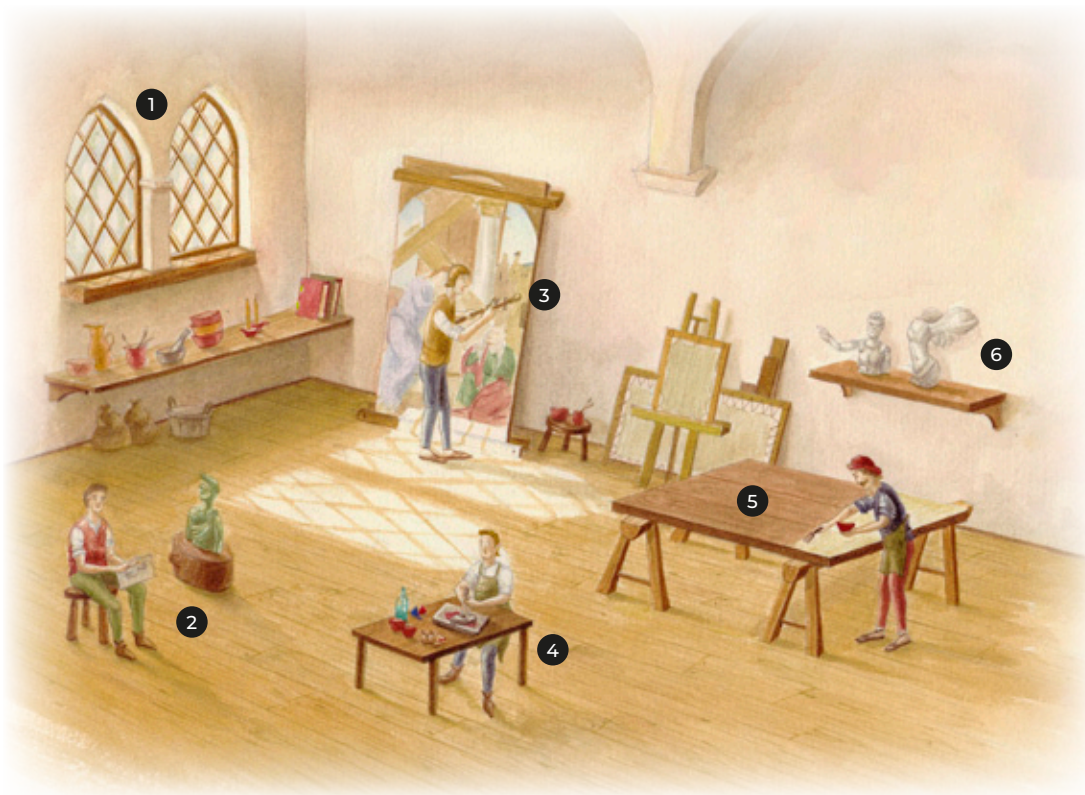
6. União de duas tábuas através de cavilha.

7. Transferência de desenho através de estresido.

8. Delinear de desenho a pincel.

9. Tintas constituídas por pigmentos aglutinados em óleo.

10. Uso de dois minerais de cobre, a malaquite e a azurite, como pigmentos verde e azul, respetivamente.



A aprendizagem da arte da pintura decorria em oficinas

Pintura Portuguesa no séc. XVI

A pintura portuguesa teve um notável desenvolvimento nos reinados de D. Manuel I (1495-1521) e D. João III (1521-1557), marcado pelo tempo áureo das Descobertas e pelo contacto comercial e cultural com vários países. Até meados do século XVI era habitual os pintores trabalharem em parceria, como ocorreu em Ferreirim. Sendo pouco comum assinarem o que produziam, desconhece-se a autoria de muitas obras deste período.

É notória a influência que sobre nós exerceu o Norte da Europa, potenciada pelo comércio marítimo, assistindo-se entre finais do século XV e durante o XVI à intensa importação de obras dessa região para Portugal (pinturas, esculturas, mobiliário, retábulos inteiros, etc.), assim como à vinda de pintores nórdicos para o nosso país.

Os temas das pinturas e a inspiração

No século XVI os temas das pinturas eram maioritariamente religiosos e ditados pelo encomendante da obra. A representação de episódios da vida de Cristo, Maria e de santos tinha a função didática de ilustrar e promover a doutrina cristã, ostentando igualmente a riqueza económica e o gosto do patrono. Os pintores podiam inspirar-se em pinturas, desenhos e gravuras de outros artistas, ser influenciados pela convivência com o mestre com quem tinham aprendido ou outros pintores com quem

1. Era importante as oficinas terem entradas de luz natural
2. A cópia de modelos, como esculturas em gesso, era uma forma de aprendizagem
3. Enquanto pintava, o Mestre poderia utilizar um tento para não tocar na tinta fresca
4. Aprendiz a moer pigmentos com óleo
5. Aplicação de preparação em painel de madeira
6. Modelos em gesso

trabalhavam. A invenção da prensa por Gutenberg no século XV originou uma maior circulação e acesso a gravuras sobre papel, que muitos artistas usavam como referência ou inspiração.

A formação do pintor

Durante a época Medieval e Renascentista, o ofício de pintor obedecia a regras restritas das corporações. Um aspirante a pintor era admitido numa oficina na categoria de aprendiz para realizar a sua formação com o mestre. Após esse período, que podia durar entre cinco a sete anos, o aprendiz era sujeito a um exame. Se aprovado, tornava-se mestre e podia abrir a sua própria oficina ou trabalhar em colaboração com outros pintores.

No século XVI havia em Portugal várias oficinas ou escolas de pintura que se notabilizaram pela qualidade das obras que produziram, nomeadamente em Viseu, Évora, Lisboa e Coimbra.

A aprendizagem da pintura em contexto de oficina foi usual até ao século XIX, altura em que começou a estar ligada a academias de ensino.

Os tratados de arte

Muitas informações de que dispomos hoje em dia sobre como se pintava e se preparavam os materiais nos séculos passados devem-se a livros e tratados escritos por pintores de diferentes épocas, como o “O livro de arte” de Cennino Cennini (c. 1370 – c. 1440), o “Tratado da pintura” de Leonardo da Vinci (1452-1519) ou o tratado “Arte da pintura”, escrito pelo português **Filipe Nunes** e publicado em 1615. Este último fornece dados extremamente úteis e práticos, como indicações sobre os pigmentos e corantes disponíveis; como purificar o óleo de linho; como preparar a madeira ou tela para pintar; como misturar cores, entre vários outros aspetos³⁵.

Pinturas Retabulares

Durante o Renascimento e Maneirismo, a pintura era usualmente o elemento primordial de um retábulo ou altar, que podia ser um díptico (se tivesse duas pinturas) ou políptico (mais de duas obras). No período Barroco, os retábulos tornaram-se mais arquiteturais e escultóricos, sendo dominados pela talha em madeira revestida a folha de ouro. Muitos altares foram desmantelados ao longo do tempo por não se encontrarem em bom estado ou porque os proprietários encomendavam novas obras, de gosto mais atual. Neste processo, muitas pinturas foram adaptadas a retábulos novos ou molduras, e outras perderam-se.

Em Ferreirim, a igreja do convento foi reedificada entre 1702 e 1717, altura em que possivelmente as pinturas foram desmanteladas dos retábulos quinhentistas originais e enquadradas nas molduras barrocas em talha dourada que hoje se observam. É possível que as pinturas do altar-mor que faziam parte deste conjunto dos Mestres de Ferreirim tenham desaparecido nesta altura.



Frontispício do tratado “Arte da pintura” de Filipe Nunes

MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SALZEDAS: PINTURAS DE GRÃO VASCO, BENTO COELHO DA SILVEIRA E PASCOAL PARENTE

A construção deste mosteiro masculino da Ordem Cisterciense teve início em 1168. No seu interior possui um diversificado espólio de pinturas de diferentes épocas, do qual se salientam, pela sua qualidade: duas obras quinhentistas de Grão Vasco, um amplo conjunto de pinturas seiscentistas de Bento Coelho da Silveira, e obras setecentistas de autoria de Pascoal Parente. As peças encontram-se expostas na igreja, sacristia e no núcleo expositivo, este último instalado na noviciaria, a ala do mosteiro que compreendia as celas dos noviços.

Este diversificado conjunto de pinturas constitui uma ótima oportunidade para, durante a visita à exposição, comparar aspetos como a composição, o movimento (tendencialmente estático ou dinâmico) das personagens, a expressão facial, a paleta de cores e a técnica de execução das pinturas sobre madeira e tela dos diferentes artistas e períodos.

46



No Mosteiro de Santa Maria de Salzedas viviam monges da Ordem Cisterciense, que vestiam traje de cor branca com mangas compridas e capuz.

Figs. 55, 56. Pinturas “S. Sebastião” e “Santo Antão Abade”, atribuídas a Grão Vasco.

1. O muro castanho estabelece a continuidade da composição entre as duas pinturas.
2. As vestes e atributos de S. Sebastião, como o manto preto que envolve o corpo, a espada presa ao cinto e as botas com esporas indiciam que se trata de um cavaleiro. A auréola na cabeça alude à sua santidade.
3. O céu límpido, com apontamentos de árvores e elementos arquitetónicos, é característico das pinturas renascentistas. O tom azul escuro na margem superior torna-se progressivamente mais claro até ao horizonte, numa transição de cor suave e gradual.
4. Santo Antão apoia-se num bastão designado de tau, que funcionaria como amuleto contra doenças contagiosas como a peste.
5. A tinta de cor preta que enquadra as pinturas parece ser um repinte, ou seja, um acrescento por cima da tinta original.



Grão Vasco no Mosteiro de Salzedas

Atribuídas ao famoso pintor renascentista Grão Vasco (c. 1475 – c. 1542), as pinturas “S. Sebastião” e “Santo Antão Abade” são de técnica a óleo, com camadas de tinta finas e recurso a velaturas, o que lhes confere uma superfície de aspeto liso e cor intensa. As formas são claramente definidas pelos seus contornos, obedecendo a um desenho e planeamento rigoroso. Desconhece-se a proveniência original das obras, sendo possível que pertencessem a um retábulo da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Salzedas, cujo desmantelamento causou a separação das pinturas, pois fariam igualmente parte do conjunto os painéis “Santa Catarina” e “Santa Luzia”, atualmente no Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto³⁸.

47

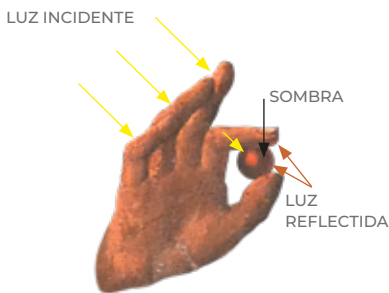


Fig. 57. Para um pintor é fundamental entender o modo como a luz interage com a matéria. Importa diferenciar as áreas iluminadas diretamente, os meios-tons, as sombras e reflexos. Neste pormenor, Santo Antão segura delicadamente e exhibe ao observador uma pequena bola vermelha (uma conta?). O aspeto tridimensional é alcançado através do apontamento da luz incidente, da indicação da área em sombra e da luz refletida.



Fig. 58. Esta fotografia de luz rasante da pintura “Santo Antão Abade” permite observar claramente as marcas do desbaste do suporte em madeira.



Fig. 59. Na mão direita, “S. Sebastião” segura um chapéu construído de forma simples e eficaz: o pintor definiu com pinceladas individuais a superfície macia da textura do chapéu apenas onde este recebe luz, deixando indefinidas as zonas de sombra. De facto, a luz pode salientar ou ocultar a textura dos objetos, conforme a sua incidência.



BENTO COELHO DA SILVEIRA, UM ARTISTA DO BARROCO

Bento Coelho da Silveira (1620-1708) é uma figura incontornável do Barroco e um dos pintores portugueses mais importantes da segunda metade do século XVII. Desfrutava de elevado reconhecimento no meio intelectual e, por volta de 1678, tornou-se pintor régio de D. Pedro II. Realizou um vastíssimo número de obras, certamente com o auxílio de aprendizes e ajudantes. De sua autoria pode apreciar-se neste mosteiro o conjunto de oito pinturas no arcaz da sacristia e outras doze obras atualmente expostas no núcleo museológico³⁶, que retratam, sobretudo, temas relacionados com a Ordem de Cister. As representações de São Bento (de traje negro) e São Bernardo (traje branco) têm particular destaque por serem figuras tutelares da Ordem.

Materiais e técnica de execução de Bento Coelho da Silveira

Ao longo do século XVII generalizou-se o uso da tela para pintar, sendo este o suporte a que Bento Coelho recorreu nas várias obras que realizou para o Mosteiro de Santa Maria de Salzedas.

Parece haver uma certa despreocupação com a escolha e preparação das telas, tendo em conta a heterogeneidade que apresentam (algumas de trama muito aberta e outras relativamente fechada), assim como a existência de costuras que apenas acrescentam pequenas porções de

Fig. 60. As oito pinturas da sacristia formam um conjunto impressionante pela sua unidade estética, colorido e dimensão. Executadas sobre tela, não estão montadas em grades (pág. 17), mas sim diretamente fixas a painéis de madeira pertencentes à estrutura do espaldar do arcaz. O sistema de fixação das telas era feito na sua periferia, pela frente, ficando depois oculto pela montagem de um friso de madeira. As telas terão sido produzidas por volta de 1680, ano em que se concluiu a execução do arcaz³⁹. Este móvel servia para guardar paramentos e alfaia litúrgicas.



Fig. 61. A pintura “Milagre da peneira realizado por São Bento ainda em criança” representa dois momentos sequenciais do dito milagre. Por descuido, a ama de S. Bento tinha partido uma peneira, que o santo, ainda em criança, conseguiu reparar através de oração. Após o feito, a peneira foi exposta na igreja para ser admirada por todos. Os rostos iluminados e as vestes de cores fortes das personagens em primeiro plano contrastam com as cores sombrias do restante espaço, cuja arquitetura é sumária.

1. A coluna separa os dois momentos da história
2. Peneira exposta na Igreja
3. S. Bento enquanto criança
4. Peneira partida



Figs. 62-63. Frente e verso da pintura a óleo sobre tela “Morte do Papa Alexandre III”. Habitualmente oculto do olhar, o verso de uma pintura revela por vezes aspetos curiosos! Este suporte resulta da união, através de costura, de dois panos de natureza distinta: o superior é em cânhamo e o inferior em linho. A trama de cada um confere uma textura diferente à superfície da pintura, pela frente. Outro aspeto interessante é a aplicação de tinta no verso, provavelmente resultante de “limpeza” de pincéis.

pano. Talvez esta diversidade de procedimentos possa ter estado relacionada com o aproveitamento ou disponibilidade de material, ou ser resultante de um reduzido planeamento prévio.

Sobre o suporte têxtil de todas as pinturas foi aplicada camada de preparação de cor castanha escura. Esta preparação é recorrente na obra de Bento Coelho que frequentemente utiliza para o efeito os pigmentos ocre, cré, vermelhão e negro animal³⁷.

Este pintor ficou conhecido como *fa presto* (rápido executante), epíteto que se torna perfeitamente justificado quando se observam as suas pinturas, cujo imediatismo de execução é perceptível nas pinceladas livres, fluidas e longas, e no facto de os limites das formas nem sempre serem completamente definidos. Dir-se-ia que o Mestre parece dar mais importância à cor, à pincelada e à intensidade lumínica do que à adoção rigorosa de

um desenho prévio, embora provavelmente este existisse como guia. As camadas de tinta de óleo, densas e opacas, formam frequentemente empastamentos e registam a marca expressiva das pinceladas. O cromatismo é intenso, vibrante e contrastante. Os rostos e posicionamento das personagens são expressivos, os gestos amplos e as vestes esvoaçantes, o que transmite dinamismo às cenas.

Costura



Tinta



PASCOAL PARENTE NO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SALZEDAS

Pascoal Parente, de origem italiana, instalou-se em Portugal em meados do século XVIII, exercendo atividade em pintura mural e de cavalete. De data de nascimento incógnita, sabe-se que veio a falecer em 1793. Pela mão de Pascoal Parente ou, segundo a sua assinatura, Paschal Joze Parente, encontramos, no Mosteiro de Santa Maria de Salzedas, várias telas de altar (ver definição na página seguinte): duas foram retiradas do espaço original e encontram-se expostas no núcleo museológico (“Sagrada Família” e “Última Ceia”), enquanto a tela de rolo “Assunção da Virgem” permanece no altar-mor da igreja. É ainda provável que outras pinturas dos altares laterais sejam de sua autoria⁴⁰.

A vinda de Pascoal Parente ocorreu numa época em que era comum a deslocação de artistas estrangeiros para Portugal, em particular italianos, que mostravam o que de mais atual se produzia lá fora. Simultaneamente, artistas portugueses faziam formação no estrangeiro, nomeadamente em Roma onde o rei D. João V havia criado em 1720 a Academia de Portugal.



Fig. 64. “Sagrada Família” (1764); Fig. 65. “Última Ceia” (não datada), óleo sobre tela, Pascoal Parente. As duas telas estariam originalmente expostas em altares. O arco superior corresponderia à forma da abertura da tribuna do retábulo.

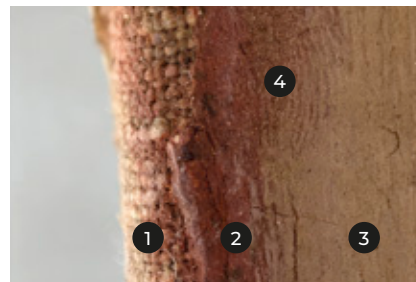
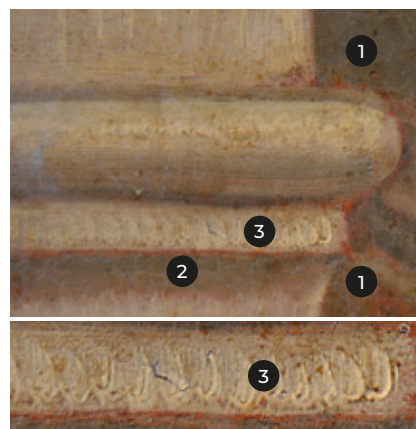


Fig. 66. Margem de “Última Ceia”. A tinta de cor ocre estaria ainda húmida quando o pintor lhe tocou, deixando para a posteridade a sua impressão digital!

- 1. tela;
- 2. preparação de cor vermelha;
- 3. camada de tinta ocre;
- 4. impressão digital



Fig. 67. A grande dimensão das pinturas “Sagrada Família” (270 cm x 144 cm) e “Última Ceia” (266,5 cm x 144 cm) implicou que cada uma fosse construída através da costura de dois panos na vertical. As telas de linho apresentam trama apertada, de estrutura em tafetá.

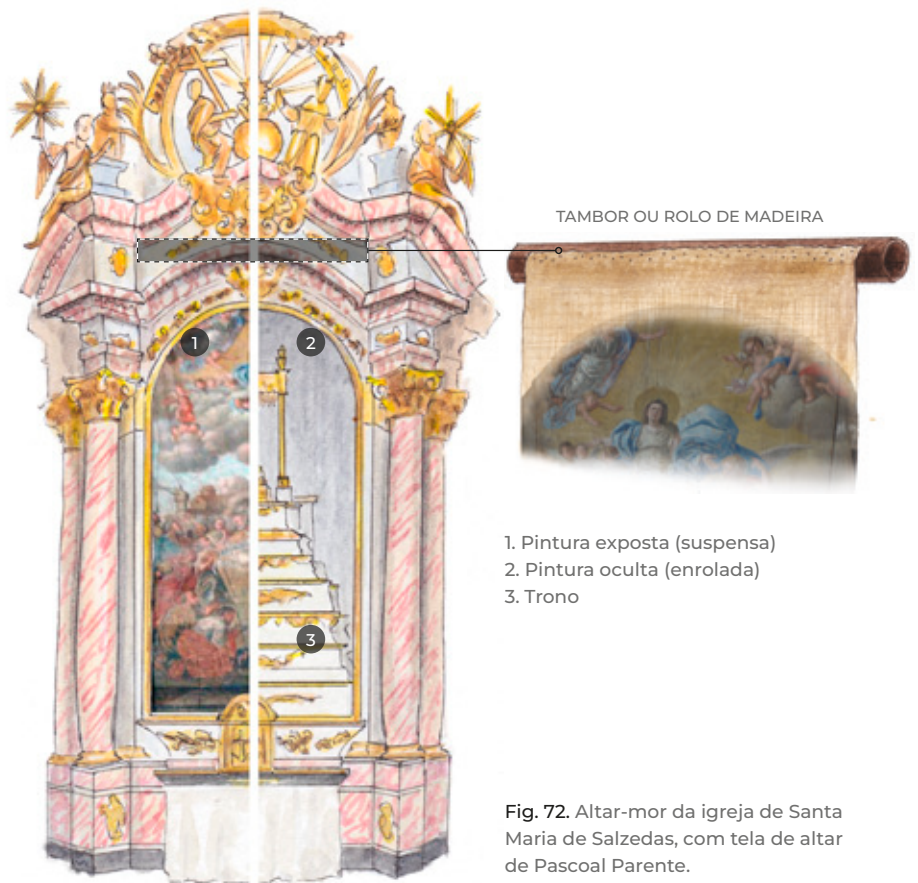


Figs. 68, 69. Pormenor de pilastra de “Última Ceia”. Nas áreas de sombra, a utilização de tintas fluidas e algo translúcidas permite entrever o tom vermelho subjacente da preparação

- 1. Em algumas ocasiões, a preparação permanece à vista no ténue espaçamento entre elementos adjacentes cujos limites não se tocam ou sobrepõem
- 2. As áreas de maior luminosidade são obtidas com tinta mais espessa, que neste caso permitiu registar o movimento ondulante do pincel (3).



Figs. 70, 71. Para sugerir a transparência do vidro, Pascoal Parente pintou o copo por cima dos elementos de fundo (toalha branca e veste de Cristo). Delineou o copo com tinta branca fluida (1) e empastada pontualmente para definir reflexos (2). Para a criação do volume contribuiu a tênue cor acinzentada nas áreas de sombra (3) e contorno (4).



1. Pintura exposta (suspensa)
2. Pintura oculta (enrolada)
3. Trono

Fig. 72. Altar-mor da igreja de Santa Maria de Salzedas, com tela de altar de Pascoal Parente.

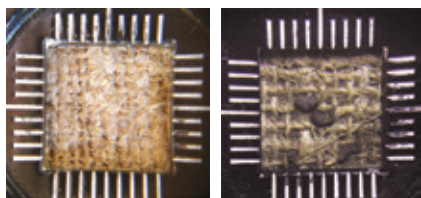
As telas de altar

Durante o século XVIII e inícios do XIX foi comum a inserção de uma pintura sobre tela de grande dimensão na área central do altar, onde ocupava uma posição de destaque. Designada habitualmente “tela de altar”, podia ser de exposição permanente ou ser móvel, isto é, estar exposta ou oculta em função do calendário litúrgico⁴¹.

Em 1768, Pascoal Parente pintou a tela “Assunção da Virgem” para a tribuna do altar-mor da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Salzedas. A tela está fixa na margem superior a um tambor de madeira localizado na parte interna do altar, no coroamento. Pode ser suspensa ou enrolada no tambor, de forma a estar exposta ou oculta.

Neste tipo de pinturas o movimento do tambor é geralmente acionado através de manivelas e cordas. É ainda comum a existência de uma barra

metálica na margem inferior da pintura, assim como calhas inseridas no altar, que permitem à tela manter-se esticada e auxiliam na sua movimentação. As telas de rolo apresentam-se com frequência fragilizadas devido ao movimento mecânico do enrolamento e à pressão exercida quando estão suspensas. É o caso da “Assunção da Virgem”, que carece de intervenção de conservação e restauro.



Figs. 73, 74. Fotografias do verso de duas telas de Bento Coelho que exibem diferentes densidades (número de fios por cm²). A trama da tela do lado direito é tão aberta que permitiu a passagem da preparação de cor castanha entre os interstícios do suporte, quando esta estava a ser aplicada.



Fig. 75. Pormenor de “S. Bento de Núrsia ajoelhado perante a Santíssima Trindade”. São nítidas as direções de pinceladas com que Bento Coelho construiu o rosto do Santo, em tons amarelados, rosados e acastanhados. Os delicados reflexos de cor branca na córnea do olho intensificam o olhar.

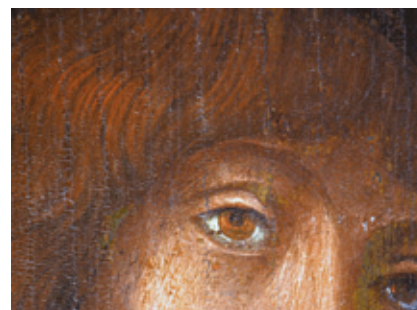


Fig. 76. Pormenor de rosto de “S. Sebastião”, executado por Grão Vasco, que apresenta suaves transições de cor entre as zonas que recebem luz e as que estão na sombra. A textura da superfície da pintura é bastante lisa, o que seria conseguido aplicando pouca tinta e espalhando-a muito bem, sobre a camada de preparação perfeitamente alisada.

52

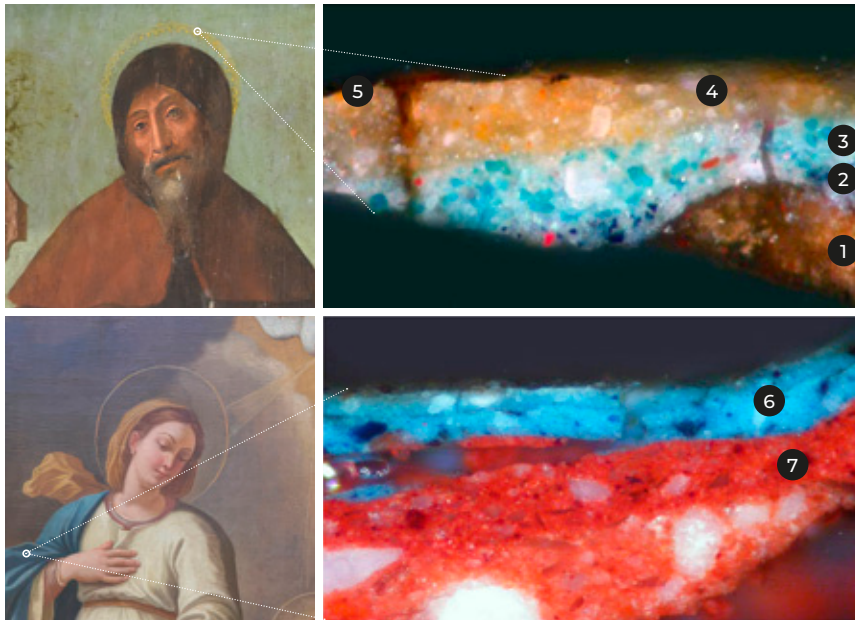
A cor da preparação

É interessante verificar como pintores de épocas distintas, tais como Grão Vasco, Bento Coelho da Silveira e Pascoal Parente recorreram a preparações de cores tão diferentes. Aplicadas sobre o suporte de tela ou madeira, estas camadas tinham importantes funções, servindo, nomeadamente, para reduzir a absorção do suporte e providenciar uma superfície lisa para pintar, como vimos anteriormente (pág. 18). Em simultâneo, exerciam uma função ótica, o que influenciava a forma como o artista misturava e aplicava as tintas nas etapas que se seguiam e, em última instância, o aspeto final da obra. A escolha da cor da superfície sobre a qual se iria pintar demonstra uma intencionalidade por parte do Mestre, sendo por essa razão uma particularidade da sua técnica de pintar.

O renascentista Grão Vasco optou por preparações brancas quer nas obras do Mosteiro de Salzedas quer no Museu de Lamego⁴², solução esta que foi igualmente adotada pelos Mestres de Ferreirim⁴³. Partir de uma base clara permite tirar partido da luminosidade desse substrato. Bento Coelho da Silveira reflete um modo muito diferente de construir a pintura, senão mesmo inverso. As preparações de cor castanha escura contribuíam em termos cromáticos para as zonas de sombra e convidavam à construção da pintura através da sobreposição das zonas de luz por cima de camadas menos iluminadas ou em sombra⁴⁴. Por sua vez, as pinturas de Pascoal Parente existentes no Mosteiro de Salzedas exibem preparação de cor vermelha, que é por vezes deixada parcialmente à vista.



Fig. 77. Pormenor de “Nossa Senhora do Desterro”, de Bento Coelho, fotografado com luz rasante. Sobre o fundo castanho foram definidos de modo sucinto, mas eficaz, os limites da veste do anjo, de cor ocre/amarela. É notório o relevo provocado pelo arrastar da tinta espessa. Esta fotografia realça os estalados resultantes do envelhecimento da pintura.



SECÇÃO TRANSVERSAL DE MICRO-AMOSTRAS RECOLHIDAS DAS PINTURAS

Fig. 78. A auréola de “Santo Antão” (Grão Vasco) foi feita com folha de ouro. Este metal precioso foi assente sobre um adesivo (mordente) aplicado cuidadosamente a pincel apenas sobre o desenho da auréola – ver página 56. Este elemento foi executado após a representação do céu, cuja cor foi obtida com pigmentos brancos e azuis (branco de chumbo e azurite).

1. Preparação;
2. Camada acinzentada;
3. Céu;
4. Camada para assentar a folha de ouro;
5. Folha de ouro

Fig. 79. A tonalidade do manto azul de Nossa Senhora na pintura “Sagrada Família” (Pascoal Parente) foi obtida com pigmento branco de chumbo e azul da Prússia nas áreas mais claras, sendo adicionado negro nas zonas de sombra. O azul da Prússia era um material relativamente moderno na época, pois foi descoberto em 1704, tornando-se rapidamente popular pelo custo acessível e intensidade de cor.

6. Preparação dupla de cor vermelha;
7. Veste azul

Análise estratigráfica

Através da recolha de pequenas amostras de pintura é possível identificar que materiais o pintor utilizou e como sobrepôs as várias camadas que constituem a obra. As amostras são observadas e fotografadas com microscópio ótico (como as duas fotografias acima) e podem ser alvo de outras análises laboratoriais.

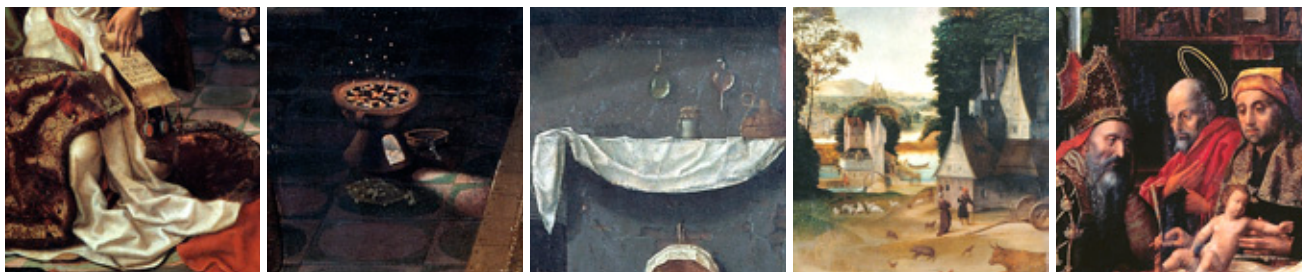
PINTURAS DE GRÃO VASCO NO MUSEU DE LAMEGO

Vasco Fernandes, igualmente conhecido por Grão Vasco (c. 1475 – c. 1542), é dos mais importantes pintores portugueses renascentistas. Terá nascido em Viseu e aí vivido e trabalhado durante muitos anos. É possível que a sua formação tenha decorrido em Lisboa com o pintor régio Jorge Afonso. Ficou celebrizado pela excelente qualidade das suas pinturas, patente no modo como trabalha as fisionomias, a correta anatomia das figuras, as áreas de luz e de sombra, os volumes das vestes e as subtis gradações de cor. É dos primeiros a assinar obras, o que era pouco comum numa época

54



Figs. 80-84. As cinco pinturas a óleo sobre suporte de madeira do Museu de Lamego ("Criação dos animais", "Anunciação", "Visitação", "Circuncisão" e "Apresentação do Menino no templo") são da autoria de Grão Vasco, como comprova o contrato entre o pintor e o encomendante da obra D. João de Madureira, bispo de Lamego à época. Executadas entre 1506 e 1511, pertenceram originalmente ao retábulo da capela-mor da Sé de Lamego. Infelizmente só chegaram aos nossos dias cinco obras, mas seriam em maior número, possivelmente vinte. Conhece-se igualmente o nome de outras figuras que participaram na execução do retábulo original, como o carpinteiro André Pires e os entalhadores Arnão de Carvalho e João de Utreque⁴⁶.



Figs. 85-89. Pormenores das pinturas de Grão Vasco que atestam a capacidade do Mestre em captar de forma realista a cor, textura e brilho de diferentes superfícies. Note-se a fluidez das vestes; o enrolamento e as dobras de um material semi-rígido como o pergaminho; a suavidade da pele, cabelos ou barbas; a transparência do vidro e o aspeto incandescente das brasas de um fogareiro.



em que os trabalhos eram frequentemente elaborados sob a forma de parceria⁴⁵, como vimos com os Mestres de Ferreirim (página 39).

Através da sua criatividade e capacidade técnica, Grão Vasco influenciou amplamente outros pintores que consigo se formaram ou trabalharam na região de Viseu, onde teve uma importante oficina. A semelhança de modelos, a paleta de cores algo sombria e parecenças nas fisionomias de rostos são alguns dos aspetos que os historiadores de arte consideram característicos da “escola” de Viseu e diferenciadores das restantes oficinas que existiam em Portugal à época. No Vale do Varosa encontramos outras duas pinturas de Grão Vasco, no Mosteiro de Santa Maria de Salzedas (página 46).

As vestes são trabalhadas de forma a alcançar o aspeto tridimensional, conseguido pela cuidadosa simulação das áreas expostas à luz e à sombra nas dobras do tecido.

A paleta renascentista

Os pintores renascentistas eram engenhosos na forma como combinavam os pigmentos e corantes para obter os tons desejados, sendo que na sua época a paleta era mais limitada do que atualmente. Estes materiais podiam ser utilizados puros ou, mais frequentemente, misturados entre si, quer para modificar ligeiramente a cor do pigmento principal (por exemplo acrescentar um pouco de branco ao vermelho), quer para criar uma cor inteiramente nova (como misturar azul e amarelo para obter verde). Grão Vasco recorria aos materiais comuns da sua época: brancos (branco de chumbo), amarelos (ocre, amarelo de chumbo e estanho), vermelhos (ocre, vermelhão), carmins e rosas (cochinilha e garança), azuis (azurite), verdes (verdigris, malaquite) e pretos (carvão), como atestou a pesquisa de Bárbara Maia⁴⁷. Sendo os materiais que usava os característicos do seu

tempo, é sobretudo na capacidade de os manipular – para obter uma variedade de efeitos –, que mais se distingue o engenho deste Mestre.

A obtenção das cores verde e violeta

Até ao século XIX, os pigmentos existentes de cor verde não eram plenamente satisfatórios pela pouca intensidade de cor que apresentavam: a terra verde era algo pálida e acinzentada, a malaquite era azulada. O verdigris tinha uma tonalidade vibrante e translúcida, pelo que, podendo ser misturado com outros pigmentos, era particularmente útil para criar veladuras que intensificavam a cor das camadas subjacentes. Para obter diferentes tonalidades verdes, os pintores podiam por exemplo misturar um pigmento azul e um amarelo;



um amarelo com um verde de tom azulado (como a malaquite) ou um amarelo e um preto⁴⁸.

A cor violeta era usualmente obtida a partir da combinação de materiais azuis, vermelhos, brancos e pretos. Várias abordagens podiam ser adotadas: misturar diretamente o azul e vermelho; sobrepor um estrato vermelho (translúcido) por cima de um azul (mistura ótica, página 29); misturar pigmentos/lacas vermelhos com preto e branco (sem utilizar azul). No século XIX foi introduzido o pigmento violeta de cobalto.

A técnica de pintura de Grão Vasco

É notório o excelente domínio de Grão Vasco da técnica de pintura a óleo, conseguindo representar de forma realista diferentes materiais e texturas, assim como obter pinturas luminosas, de cor intensa e transições de claro-escuro muito suaves. A tinta era aplicada de forma precisa e bem esticada, pelo que se se aproximar das pinturas praticamente não observa pinceladas!

Análises científicas revelaram que, por cima da preparação branca, fazia o desenho à mão livre com carvão com meios secos e fluidos, assim como desenho inciso em motivos arquitetónicos (com régua, compasso ou ponta e corda)⁴⁹. De forma geral, a pintura era realizada com a sobreposição de um ou dois estratos de cor, cada um com um a três pigmentos. Por exemplo, nas áreas a serem pintadas de azul recorria primeiramente a uma fina camada de tom branco acinzentado como cor base. Aplicava velaturas (camadas translúcidas) com corantes vermelhos para intensificar a cor subjacente⁵⁰. A importância de não misturar demasiados pigmentos na mesma camada reside sobretudo no propósito de manter as cores vibrantes e intensas.

Processo de douramento

Os resplendores e auréolas que circundam os rostos das figuras sagradas foram executados com folha de ouro, pelo que ganham destaque consoante a incidência da luz. A folha de ouro, extremamente fina e delicada, era retirada do caderno onde era comercializada e posicionada na superfície suave de um coxim. Com uma faca de dourador, o ouro era cortado, sendo de seguida recolhido com uma paleta para ser transposto para a pintura. O metal aderiu apenas onde previamente o pintor tinha delineado a auréola ou resplendor, mediante a aplicação com um pincel fino de uma matéria adesiva (normalmente um mordente a óleo). Na página 53 pode observar uma amostra de douramento ao microscópio, recolhida de outra pintura de Grão Vasco.

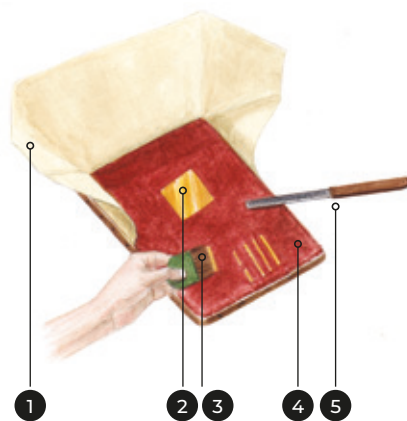


Fig. 90. "Anunciação", óleo sobre madeira, Vasco Fernandes.

Embora o contrato da encomenda das cinco pinturas pertencentes ao Museu de Lamego especificasse a utilização de madeira de carvalho da região do Báltico, foi utilizada madeira de castanho, abundante na região⁵⁵. Durante a execução da pintura "Anunciação", possivelmente insatisfeito com a primeira tentativa, Grão Vasco pintou duas vezes o rosto do Arcanjo Gabriel em posições ligeiramente diferentes, o que é perceptível na radiografia da obra⁵⁶.



Fig. 91. Auréolas em folha de ouro na pintura "Apresentação do menino no templo", Grão Vasco



1. Processo de douramento. O pergaminho protege a folha de ouro de movimentações de ar que a poderiam danificar, visto ser extremamente fina
2. Folha de ouro inteira

3. A paleta de dourador permite transpor o ouro cortado para a superfície a dourar
4. Coxim revestido com camurça
5. Faca de dourador

Como vimos anteriormente com as obras de Gaspar Vaz no Mosteiro de Tarouca, e que sucede igualmente nestas pinturas de Grão Vasco, era comum à época que os restantes objetos metálicos da composição (como cetro, bordados das vestes, coroas) fossem executados com tinta, e não com folha de ouro.

PEDRO ALEXANDRINO DE CARVALHO NO MUSEU DE LAMEGO

Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) está entre os mais reconhecidos e ativos pintores setecentistas Portugueses. A sua formação artística decorreu em contexto oficial com outros Mestres, como era comum na época. Recebeu inúmeras encomendas ao longo da vida, de pequena e grande dimensão, pelo que entre pinturas assinadas e atribuídas são-lhe conhecidas 386 obras, número para o qual colaboraram certamente os vários aprendizes que consigo fizeram formação e trabalharam⁵¹. Em Lisboa, cidade onde nasceu e viveu, participou ativamente na decoração de palácios, igrejas e capelas, nomeadamente após o terramoto de 1755⁵². A sua obra denota sobretudo influências do Barroco tardio italiano e do Rococó Francês, para o qual contribuíram provavelmente as gravuras que aqui circulavam na época, assim como a fixação de artistas estrangeiros em Portugal. Além de pintura religiosa, dedicou-se ao retrato, natureza-morta, temas históricos e mitológicos.

A grande dimensão da pintura “Visitação” (450 cm × 210 cm) obrigou à união de dois panos através de uma costura vertical feita manualmente. A largura de cada pano (cerca de 105 cm) aproxima-se da medida máxima passível de ser executada em tear manual, enquanto, em termos de altura, era exequível produzir longos rolos⁵³. O cuidadoso planeamento na construção das telas de Pedro Alexandrino, com a utilização do menor número possível de costuras, difere daquele que encontramos por exemplo nas obras de Bento Coelho da Silveira, em Salzedas (página 49).

Depois de costurada, a tela foi esticada e pregada a uma grade de madeira, encontrando-se nessa fase pronta para receber as camadas de encolagem e preparação.



Fig. 92. Pintura a óleo sobre tela “Visitação”, Museu de Lamego. 450 cm × 210 cm. A pintura retrata o momento em que Maria visita a sua prima Santa Isabel, estando igualmente presentes S. José e S. Zacarias. A obra está assinada e datada – “Pedro Alexandrino pintou 1790”. Integraria originalmente o altar-mor da antiga igreja da Santa Casa da Misericórdia de Lamego. O remate em forma de arco mistilíneo (linhas côncavas e convexas) é provavelmente similar à abertura do altar de onde provém. Como vimos na página 51, as telas de altar alcançaram enorme notoriedade no século XVIII e inícios da centúria seguinte.

Materiais e técnicas de execução

O estudo técnico e material efetuado pela investigadora Carla Tavares a várias pinturas de Pedro Alexandrino permite conhecer o método de trabalho e materiais habitualmente utilizados pelo pintor⁵⁴. Sobre a tela, aplicava a encolagem, seguida de duas a três camadas de preparação de tonalidade amarelada, composta pelos pigmentos ocre amarelo, frequentemente branco de chumbo e por vezes um pigmento negro.

A grande dimensão da tela de altar obrigou certamente a um cuidadoso planeamento prévio da composição, através de esboços iniciais em papel. É incerto como seria feita a passagem desse esboço para a tela, se à mão livre ou com apoio de sistemas de transferência como a quadrícula.

A espontaneidade com que Pedro Alexandrino pintava é notória nas suas pinceladas fluidas e na forma como construía a cor, com recurso a um ou dois estratos de tinta sobre a preparação. Esta técnica de pintura imediata (*alla prima*) potenciava a rapidez de execução pela qual o pintor ficou conhecido e justifica o epíteto *fa presto* (faz rápido) que lhe foi atribuído.

58



Fig. 93. Verso da pintura "Sacrifício de Isaac". A grade de madeira confere estabilidade ao metal, cuja ductilidade e reduzida espessura o tornam suscetível a deformações mecânicas.



Fig. 94. "Abraão e os anjos", 100,8x75,3cm



Fig. 95. "Sacrifício de Isaac", 100,8x75,3cm

PINTURA SOBRE LIGA DE COBRE NO MUSEU DE LAMEGO

Além da madeira e tela, os pintores recorreram ao longo do tempo a outros materiais (sobretudo pedra, vidro e metal) como suporte para executar pinturas de cavalete, embora com menor frequência. A prática de pintar a óleo sobre um suporte plano de metal e reduzida espessura (geralmente entre 0,8 a 1,1 mm), em particular uma liga de cobre, alcançou o período áureo entre 1575 a 1650, nomeadamente entre artistas flamengos⁵⁸. Para a difusão desta tipologia poderá ter contribuído a fácil aquisição de lâminas de cobre, que eram utilizadas de forma generalizada para a execução de gravuras.

As características físicas de uma lâmina metálica, nomeadamente a sua rigidez, suavidade, uniformidade, aspeto refletor e superfície não absorvente propiciavam aos artistas alcançar um elevado grau de pormenorização, delicadeza, cores intensas e luminosas⁵⁹. A aparência de uma pintura sobre metal é algo distinta de uma obra elaborada sobre tela ou madeira. Aspetos de ordem prática, tais como a facilidade de preparação do suporte para pintar, o reduzido peso e conseqüente comodidade de transporte, podem ter sido igualmente apelativos à realização e comercialização destas obras, apesar do tamanho limitado das placas.

Muito raramente encontram-se casos em que o cobre foi coberto, do lado em que iria ser pintado, por uma liga de estanho ou de estanho e chumbo, conferindo-lhe uma cor acinzentada. As ligas de cobre foram a principal escolha entre os metais disponíveis, mas não a única, encontrando-se suportes como a folha-de-flandres (liga de ferro revestida a estanho) ou zinco.



Fig. 96. "Educação da Virgem", 100,8x75,3cm



Fig. 97. "Repouso na fuga para o Egito", 100,8x75,3cm

Conjunto de pinturas sobre liga de cobre no Museu de Lamego

Neste museu encontra-se um excelente conjunto de quatro pinturas sobre liga de cobre realizadas provavelmente entre 1650-1675. Antes de incorporarem a coleção do museu pertenceram ao antigo Paço Episcopal de Lamego. Estas obras são testemunho do intenso comércio de arte entre o Norte da Europa (em particular Antuérpia) e diversos pontos do resto da Europa e América do Sul. Havia na época oficinas que produziam elevado número de pinturas especificamente para exportação, com base na reprodução ou incorporação de composições de pintores consagrados. Estas pinturas são atribuíveis, segundo a historiadora Alexandra Falcão, à oficina de Abraham Willemsen (Antuérpia, c. 1610-1672) e a composição evidencia a inspiração em modelos de Rubens e Frans Francken II⁶⁰.



A obtenção e preparação do suporte em liga de cobre para pintar

Para obter um suporte plano, o metal fundido era vertido numa superfície inclinada de madeira ou areia, sendo o trabalho finalizado a frio com martelos e/ou rolos.

Antes de iniciar a pintura, seria prática comum criar alguma abrasão na superfície metálica, por exemplo com pedra-pomes e cinzas, com o intuito de melhorar a aderência da tinta. Tratados como o de Palomino (1715) aconselhavam a esfregar alho na superfície do metal, sendo possível que este auxiliasse no seu desengorduramento e na aderência das camadas de tinta. O artista podia pintar diretamente na superfície metálica, tirando partido da sua cor e propriedades refletoras, ou aplicar previamente uma camada fina de óleo com pigmentos, como branco de chumbo e ocres⁶¹. De forma geral, uma lâmina metálica requeria menos etapas antes do início da execução da pintura propriamente dita, quando comparada com uma tela ou madeira nas quais era necessário o preenchimento dos interstícios do suporte através da aplicação das camadas de encolagem e preparação.



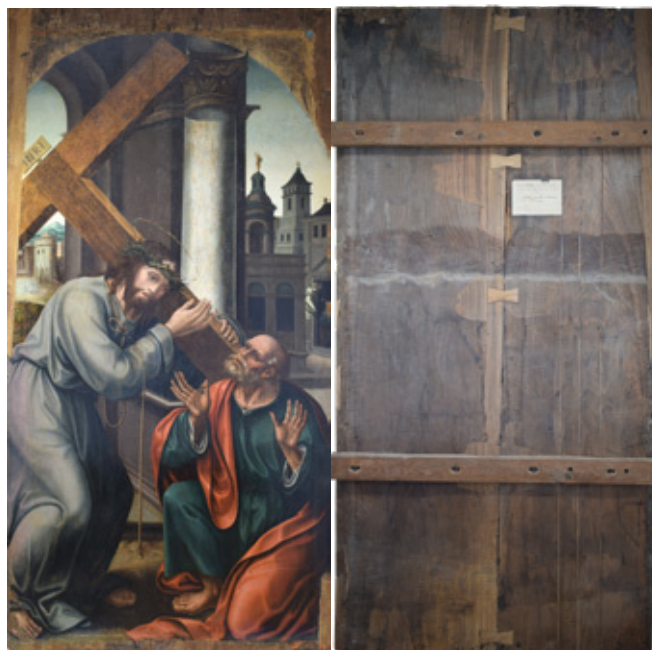
O ESTUDO CIENTÍFICO DE UMA PINTURA

Muito se pode desvendar acerca de uma pintura através da observação minuciosa da sua superfície à vista desarmada ou com recurso a lupas e microscópios. No entanto, para conhecer mais aprofundadamente uma obra urge ir além daquilo que os olhos conseguem ver, sendo fundamental o apoio de vários métodos científicos.

Descobrir, revelar e desvendar tornam-se sinónimos do que ocorre no estudo científico de uma pintura, que por vezes parece assumir contornos de trabalho de detetive. A identificação dos materiais a que o pintor recorreu, a compreensão do seu processo criativo, a distinção entre materiais originais e outros que foram adicionados ao longo do tempo, ou o reconhecimento de falsificações são aspetos frequentemente revelados por exames e análises. Os métodos de exame baseiam-se na interação dos materiais que compõem a obra com a radiação eletromagnética: luz visível, radiação infravermelha, radiação ultravioleta e raios X. As análises pontuais podem ser invasivas ou não invasivas, dependendo se obrigam à recolha de microamostras da obra. Estes estudos são elaborados por equipas compostas por conservadores-restauradores, historiadores de arte, fotógrafos e cientistas ligados à conservação do património, como químicos, físicos e biólogos. As informações obtidas são, não raras vezes, imprescindíveis ao processo de tomada de decisão durante uma intervenção de conservação e restauro.

A fotografia de infravermelhos e a reflectografia de infravermelhos permitem frequentemente revelar uma etapa particular da criação da obra: o desenho subjacente. Elaborado pelo pintor por cima dos estratos preparatórios, o desenho é depois coberto pelas camadas de tinta (ver página 18 e 19).

A radiação infravermelha, de elevado comprimento de onda, pode atravessar a superfície da pintura dependendo de fatores como o tipo de pigmentos presentes e a espessura das camadas de tinta. Em geral, uma boa deteção do desenho ocorre quando as camadas de tinta são de fina espessura e relativamente transparentes à radiação infravermelha, pelo que esta é refletida pela preparação (principalmente



Figs. 98, 99. Frente e verso de “Quo Vadis”, autoria desconhecida, séc. XVI, óleo sobre madeira de castanho, 211cm x 104cm, Museu de Lamego. O estudo científico da pintura encontra-se publicado⁶².



Figs. 100, 101. À esquerda, fotografia de infravermelhos da pintura “Quo Vadis”. À direita, esquema no qual foram assinalados a vermelho os traços de desenho subjacente.

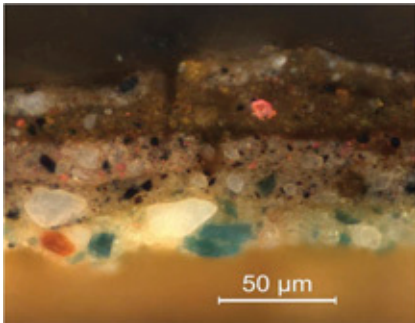


Fig. 102. Secção transversal de microamostra da pintura “Quo Vadis”, fotografada através de microscópio ótico.



TALEIRA

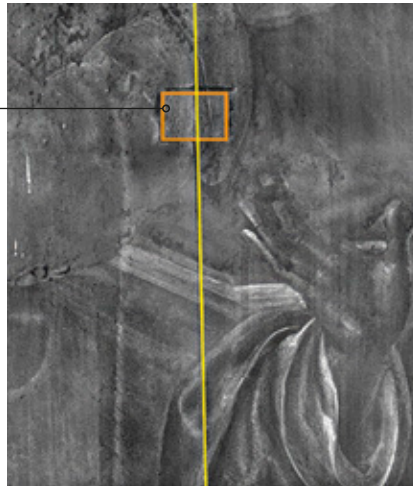


Fig. 103. Radiografia da pintura “Quo Vadis”, onde está assinalada a união de tábuas e inserção de taleira.

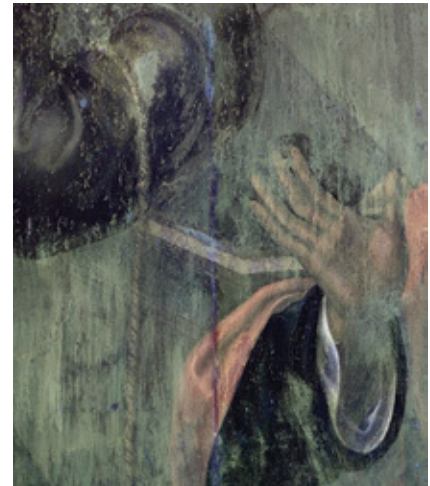


Fig. 104. Fotografia de fluorescência de ultravioleta da pintura “Quo Vadis”.

a de cor clara) e absorvida pelas partículas do material utilizado para desenhar (como o carvão).

A recolha de microamostras de pintura é feita com recurso a um bisturi. A observação ao microscópio da secção transversal da amostra põe em evidência a sobreposição das várias camadas que constituem a obra. Através de análise química é possível identificar os pigmentos e aglutinantes utilizados pelo pintor.

A radiação ultravioleta interage com as camadas à superfície da pintura, sendo utilizada sobretudo para averiguar a presença de verniz e outros materiais adicionados posteriormente, dependendo da fluorescência que emitem.

Os raios X atravessam a estrutura da pintura, pelo que uma radiografia fornece informações desde o suporte (madeira ou tela) até às camadas de tinta. Permite revelar aspetos quer da técnica de execução (como a sobreposição de camadas, inclusivamente alterações de composição), quer do estado de conservação da obra (como repintes e lacunas). É um exame fundamental quando se suspeita que possam existir duas pinturas sobrepostas, ou seja, executadas sobre a mesma madeira ou tela.

O pormenor da radiografia da pintura “Quo Vadis” (fig. 91) revela que as duas tábuas de madeira foram originalmente unidas através de taleiras – elementos retangulares inseridos na lateral das tábuas.



Figs. 105, 106. É frequente as pinturas antigas exibirem estalados de envelhecimento, que formam padrões diferentes caso se trate de uma pintura sobre tela (à esquerda) ou madeira (à direita).

Fig. 107. Extensas lacunas (perdas) de camadas de preparação e pintura, que deixam a tela à vista.

Fig. 108. Infestação biológica em suporte de madeira (insectos e fungos).

A DEGRADAÇÃO DA PINTURA E A INTERVENÇÃO DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Porque é que as pinturas se deterioram?

As pinturas degradam-se quer devido ao envelhecimento natural dos materiais que as compõem (fatores internos), quer por influência do meio externo, como a exposição a valores desadequados ou oscilações bruscas de humidade relativa e temperatura; exposição excessiva à luz; ataque biológico (fungos, insectos xilófagos como caruncho ou térmitas); contaminação por agentes poluentes e riscos físicos (fogo, inundações e manuseamento indevido).

Conservação e restauro

As intervenções de conservação e restauro visam prolongar a existência física de um bem cultural. Iniciam-se sempre pela cuidadosa observação da obra, fulcral para se efetuar um rigoroso diagnóstico do estado de conservação e uma adequada proposta de tratamento.

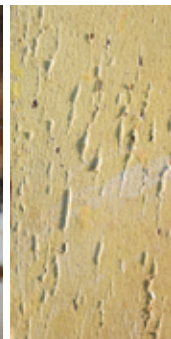
Os procedimentos de conservação visam estabilizar a obra, como é o caso da fixação de áreas de pintura em destacamento (em risco de perda) ou da consolidação de madeira fragilizada. Podem igualmente ter por objetivo melhorar a “leitura” da obra, como acontece com a limpeza físico-química da superfície ou a reintegração cromática de áreas de perda. Em todas as operações é fundamental o respeito e salvaguarda do original.

Conservação preventiva

Prevenir ou minimizar a degradação de uma pintura ou outro bem cultural é essencial para garantir a sua longevidade. Para isso, é necessário monitorizar e controlar os fatores ambientais a que a obra está sujeita, como a humidade relativa, a temperatura, a intensidade e tipo de iluminação, os contaminantes atmosféricos, entre outros.



Fig. 109. Rasgões e lacunas de suporte têxtil que se encontra acidificado e quebradiço.



Figs. 110, 111. Fixação de camada pictórica em risco de perda, com recurso a espátula termoeletrica.



Fig. 112. A limpeza físico-química da superfície permite remover sujidade e camadas de proteção degradadas, como ceras e vernizes. Estes materiais tendem a adquirir um aspeto amarelecido e esbranquiçado, que oculta as cores reais da pintura.

O conservador-restaurador

A conservação e restauro do património cultural envolve conhecimentos científicos, técnicos e procedimentos que devem ser executados por um profissional qualificado: o conservador-restaurador. A sua formação abrange disciplinas relacionadas com o estudo dos materiais e técnicas usadas pelos artistas; história de arte; físico-química; deontologia e metodologias específicas de conservação e restauro.



Figs. 113, 114. O preenchimento de lacunas (à esquerda) e reintegração cromática (à direita) realizam-se unicamente nas áreas em falta, nunca por cima da superfície original de pintura. Neste caso a reintegração foi feita com traços paralelos (*tratteggio*) de forma a ser facilmente discernível.

NOTAS

- 1 Ilustração do mapa do Vale do Varosa adaptado por Rita Veiga a partir de Luís Sebastian – Sebastian, Brás, 2015.
- 2 Fraiture, 2009
- 3 Bruquetas Galan, 2002: 342-343
- 4 Kirby, 2011: 40
- 5 Bomford, D., 2002
- 6 Cruz, 2000; Douma, 2008; Bomford, 2009
- 7 Cruz, 2013
- 8 Kirby, 2011: 66
- 9 Víguerie, 2009
- 10 Sebastian, Brás, 2015
- 11 Serrão, 2007
- 12 Resende, 2015
- 13 Desenhos Elaborados a Partir de Sebastian, Brás, 2015; Catalão, 2018
- 14 Rodrigues, 2000: 424
- 15 Viterbo, 1903: 156
- 16 Caetano, 2016: 122
- 17 Bomford, 2009: 10
- 18 Nodal, 2002
- 19 Rodrigues, 2000: 448
- 20 Melo, 2011
- 21 Queirós, 2013
- 22 Caetano, 2016b: 118
- 23 Correia, 1928: 28-35
- 24 Correia, 1928: 28-35; Caetano, 2016a: 17
- 25 Correia, 1928 *Apud* Caetano, 2016b: 118
- 26 Gaspar, 2015
- 27 Gaspar, 2015
- 28 Gaspar, 2015: 87
- 29 Antunes et al. 2018: 34; Nunes 1615: 59
- 30 Clarke, Vandivere, 2011
- 31 Nunes, 1615: 58
- 32 Gaspar 2015: 57
- 33 Gaspar 2015: 56
- 34 Gaspar 2015: 57
- 35 Nunes, 1615
- 36 Sobral, 2006 A, B
- 37 Cruz, 1999: 34
- 38 Rodrigues, 2000: 346
- 39 Serrão, 2006: 78
- 40 Mara, 2011
- 41 Tavares, 2015: 77-112
- 42 Maia, 2017
- 43 Gaspar, 2015
- 44 Cruz, 1999: 75
- 45 Rodrigues, 2000
- 46 Rodrigues, 2000
- 47 Maia, 2017
- 48 Kirby, 2011: 66
- 49 Maia, 2017
- 50 Maia, 2017
- 51 Tavares, 2015: 44, 65
- 52 Fonseca, 2008
- 53 Tavares, 2015: 195; Maltieira, 2016
- 54 Tavares, 2015
- 55 Rodrigues, 2000; Salgueiro, 2012
- 56 Salgueiro, 2012; Maia, 2017 – Esta Referência está em falta na versão do Museu
- 57 Tavares, 2015
- 58 Bowron, 1998
- 59 Bowron, 1998; Horovitz, 1998
- 60 Falcão, 2018
- 61 Horovitz, 1998
- 62 Veiga Et Al., 2017

BIBLIOGRAFIA

- ANTUNES, Vanessa [et al.] – *Descobrimo o Manto: decifrando a paleta e a técnica do pintor Gregório Lopes com um estudo sobre a pintura "Mater Misericordiae" de Sesimbra*. Sesimbra: Câmara Municipal, 2018.
- BOMFORD, David; ROY, Ashok – *A closer look: colour*. London: The National Gallery, 2009.
- BOMFORD, D. – *Art in the making: Underdrawings in Renaissance Paintings*. London: National Gallery, 2002.
- BOWRON, Edgar – A brief history of European Oil Paintings on Copper, 1560-1775. In PHOENIX ART MUSEUM – *Copper as Canvas: Two Centuries of Masterpiece Painting on Copper, 1575-1775*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1998, pp. 9-30.
- BROERS, Nico – Preparation techniques and their impact on the conservation of copper paintings. In López, L. (ed.) – *Paintings on copper and other metal plates: production, degradation and conservation issues*. Sem local: ComunicaCC, 2017, pp. 71-82.
- BRUQUETAS GALAN, R. – *Técnica y materiales da pintura española en los siglos de oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la História del Arte Hispánica, 2002.
- CAETANO, Joaquim – Além de Grão Vasco. Algumas questões sobre a pintura beirã no Renascimento. In Museu Nacional Grão Vasco – *Além de Grão Vasco. Do Douro ao Mondego: a Pintura entre o Renascimento e a Contrarreforma*. Viseu: Museu Nacional Grão Vasco, 2016a, pp. 13-30.
- CAETANO, Joaquim – Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes, Gregório Lopes e colaboradores. In Museu Nacional Grão Vasco – *Além de Grão Vasco. Do Douro ao*

- Mondego: a Pintura entre o Renascimento e a Contrarreforma. Viseu: Museu Nacional Grão Vasco, 2016b, pp. 118 – 121.
- CAETANO, Joaquim – Gaspar Vaz: S. Miguel. In Museu Nacional Grão Vasco – *Além de Grão Vasco. Do Douro ao Mondego: a Pintura entre o Renascimento e a Contrarreforma*. Viseu: Museu Nacional Grão Vasco, 2016c, pp. 122,123.
- CAETANO, Joaquim (ed.) – *Garcia Fernandes. Um Pintor do renascimento, eleitor da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia, 1998.
- CALVO, Ana – *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.
- CASTRO, Ana Sampaio – *O Mosteiro de Santa Maria de Salzedas. Da fundação à extinção*. Lamego: Direção Regional de Cultura do Norte / Vale do Varosa, 2014.
- CATALÃO, Sofia – *O Mosteiro de São João de Tarouca e a arqueologia da arquitectura: o "aljube"*. Lamego: Museu de Lamego / Direção Regional de Cultura do Norte, 2018.
- CLARKE, Mark; VANDIVERE, Abbie – *Purpura and proto-changeant: the earliest representations of shot silk fabrics*. In Janet Bridgland (ed.) – *Preprints of the ICOM-CC 16th Triennial Conference*. Lisboa: ICOM, 2011.
- CORREIA, VERCÍLIO – *Pintores Portugueses dos séculos XV e XVI*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928.
- CRUZ, António João – *Da sombra para a luz. Materiais e técnicas da pintura de Bento Coelho da Silveira*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 1999.
- CRUZ, António João – *A matéria de que é feita a cor. Os pigmentos utilizados em pintura e a sua identificação e caracterização* [Em linha]. 2000. [Consult. 2 Jan 2019]. Disponível em WWW:<URL: <http://ciarte.pt/conferencias/html/200001/200001.html>>.
- 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*. 6 (2007), pp. 39-51.
- CRUZ, António João – *A proveniência dos pigmentos utilizados em pintura em Portugal antes da invenção dos tubos de tinta: problemas e perspectivas*. In SERRÃO, Vítor; ANTUNES, Vanessa; SERUYA, Ana Isabel (ed.) – *As Preparações na Pintura Portuguesa. Séculos XV e XVI*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013, pp.297-306.
- DOUMA, Michael (curator) – *Pigments through the Ages*. (2008) [Em linha]. [Consult. 3/1/2019]. Disponível na internet: <URL:<http://www.webexhibits.org/pigments>>.
- DUIJN, Esther; ROEDERS, Jessica – *Gold-brocades velvets in paintings by Cornelis Engelbrechtsz. Journal of Historians of Netherlandish Art*. 4:1 (2012).
- FALCÃO, Alexandra – *A marca de Rubens* [Em linha]. In Museu de Lamego – *Remoção do Salão Nobre do Museu de Lamego, catálogo*. Lamego: Museu de Lamego, 2018, pp. 24-47. [Consult. 4 Fev.2019]. Disponível em WWW:<URL: https://drive.google.com/file/d/13q2v-jHG7AiGNAuw7b9xv_0nKdOoEOzO_/view>.
- FONSECA, Anne Louise – *Pedro Alexandrino de Carvalho (17291810) et la peinture d`histoire à Lisbonne: cycles religieux et cycles profanes*. Tese de doutoramento apresentada à Université de Montréal, 2008.
- FRAITURE, Pascale – *Contribution of dendrochronology to understanding of wood procurement sources for panel paintings in the former Southern Netherlands from 1450 AD to 1650 AD. Dendrochronologia*. 27 (2009), pp. 95-111.
- GASPAR, Vítor – *A pintura quinhentista do Convento de Santo António de Ferreirim. Parceria dos Mestres Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes e Gregório Lopes*. Lamego: Direção Regional de Cultura do Norte / Vale do Varosa, 2015.
- GIL, Carma – *A Pintura de Temática Mariana do Pintor Bento Coelho da Silveira, na Igreja de S. Bartolomeu da Charneca em Lisboa*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Lisboa, 2015.
- GINHOVEN, Sandra – *Guilliam Forchondt and the role of the Greater Netherlands in the dissemination of Flemish art in Latin America. De Zeventiende Eeuw*. 31 (2015), pp. 159-178.
- HOROVITZ, Isabel – *The materials and techniques of European Paintings on copper supports*. In PHOENIX ART MUSEUM – *Copper as Canvas: Two Centuries of Masterpiece Painting on Copper, 1575-1775*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1998, pp. 63-92.
- KIRBY, Jo – *A closer look: techniques of painting*. London: The National Gallery, 2011.
- Laboratório ARTE LAB – *Estudio de los materiales presentes en doce micromuestras de pintura y dos muestras de tejido, tomadas de la obra titulada "Sagrada Familia" de Pascoal Parente*. 2011. Documento não publicado.

Laboratório ARTE LAB – *Estudio de los materiales presentes en seis micromuestras de pintura tomadas de la obra titulada "Santo Antão"*. 2011. Documento não publicado.

MAIA, Bárbara – *Vasco Fernandes: do mito à realidade material. Estudo da técnica pictórica para a conservação*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Católica Portuguesa, 2017.

MALTIEIRA, Rita – *A tela na pintura portuguesa. Materiais e técnicas, do século XV ao século XIX*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Católica Portuguesa, 2016.

MELO, Helena; CRUZ, António João – Qual o significado de algumas marcas incisas no reverso dos suportes de madeira de pinturas antigas? *Conservar Património* 26 (2017), pp. 91-101.

MELO, Helena – *O pintor Francisco João (act. 1563-1595). Materiais e técnicas na pintura de cavalete em Évora na segunda metade do século XVI*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Católica Portuguesa, 2012.

MELO, Helena [et al.] – “Regraxar” or glazing: aspects of this technique in a group of Portuguese paintings attributed to Francisco João (active 1563-95). In GREEN S. E. [et al.] ed. – *The Artist's Process. Technology and Interpretation: proceedings of the fourth symposium of the Art Technological Source Research study group*. London: Archetype Publications, 2012, pp. 195-197.

MELO, Helena; SANYOVA, Jana; CRUZ, António – An unusual glazing technique on a Portuguese panel painting from the second half of the 16th century: materials, technique and reconstructions. In Janet Bridgland

(ed.) – *Preprints of the ICOM-CC 16th Triennial Conference*. Lisboa: ICOM, 2011.

MENDES, José – *A obra de Nuno Gonçalves – Estudo técnico*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Católica Portuguesa, 2012.

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA – *Primitivos Portugueses. 1450-1550. O século de Nuno Gonçalves*. Lisboa: IMC/MNAA, Athena/Babel, 2010.

MUSEU NACIONAL GRÃO VASCO – *Além de Grão Vasco. Do Douro ao Mondego: a Pintura entre o Renascimento e a Contrarreforma*. Viseu: Museu Nacional Grão Vasco, 2016.

NODAL MONAR, Carlos – Tratamento de restauro da pintura de São Miguel Arcanjo (Mosteiro de São João de Tarouca). In AA.VV – *Revista Património, Estudos: Intervenções em conjuntos monásticos*. Lisboa: IPPAR. Nº 2 (2002), pp.51-55.

NUNES, Filipe – *Arte da Pintura, Simetria e Perspectiva Composta por Philippe Nunes*. Edição de Leontina Ventura. Porto: Editorial Paisagem, 1982.

PAULA, Mara – *Pascoal Parente e a Pintura setecentista em Portugal*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Coimbra, 2011.

PEREIRA, Paulo – *Arte Portuguesa. História Essencial*. [s.l.]: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 2014.

PORTO RESTAURO – *Relatórios de intervenção de conservação e restauro das pinturas a integrar o núcleo museológico de Arte-Sacra do Mosteiro de Salzedas*. Documento não publicado, 2012.

QUEIRÓS, Carla – O Convento de Santo António de Ferreirim: da Fundação às Obras

do Século XVIII. In FERREIRA-ALVES, Natália (coord.) – *Os Franciscanos no Mundo Português III: O Legado Franciscano*. Porto: Ed. CEPESE, 2013, pp. 199-223.

PEREGO, François – *Dictionnaire des matériaux du peintre*. Paris: Éditions Belin, 2005.

RESENDE, Nuno – Espelhos de modelos: a pintura hagiográfica do coro da igreja de São João de Tarouca. In SEBASTIAN, Luís; RESENDE, Nuno (coord.) – *Cister no Douro*. Lamego: DCRN/ Museu de Lamego/ Vale do Varosa, 2015, pp. 104-111.

RODRIGUES, Dalila – *Modos de expressão na pintura portuguesa. O processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Coimbra, 2000.

SALGUEIRO, Joana – *A pintura portuguesa quinhentista de Vasco Fernandes: Estudo técnico e conservativo do suporte*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Católica Portuguesa, 2012.

SEBASTIAN, Luís; BRÁS, Patrícia – *Mosteiro de São João de Tarouca. História, arquitectura e quotidiano*. Lamego: Direção Regional de Cultura do Norte / Museu de Lamego/ Vale do Varosa, 2015.

SERRÃO, Vítor – António e Nicolau Vieira, dois pintores maneiristas de Lamego na diáspora ibero-americana. In FERREIRA-ALVES, Natália (coord.) – *Artistas e artífices: e a sua mobilidade no mundo de expressão portuguesa*. Actas do VII Colóquio Luso-Brasileiro. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2007, pp. 519-528.

SERRÃO, Vítor – A arte da pintura na diocese de Lamego (Séculos XVI-XVIII). In RESENDE, Nuno (coord.) – *O Compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus,*

vol. I. Lamego: Diocese de Lamego, 2006, pp. 67-79.

SERRÃO, Vítor – *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1550-1620)*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

SOALHEIRO, João – S. Sebastião e Santo Antão. In RESENDE, Nuno (coord.) – *O Compasso da Terra. A Arte enquanto caminho para Deus*. Vol. I. Lamego: Diocese de Lamego, 2006, pp. 118-121.

SOBRAL, Luís Moura – Conjunto pictórico da sacristia da igreja de Salzedas. In RESENDE, Nuno (coord.) – *O Compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus*. Vol. II. Lamego: Diocese de Lamego, 2006a, pp. 133, 134.

SOBRAL, Luís Moura – Episódios das vidas de São Bento de Núrsia e São Bernardo de Claraval. In RESENDE, Nuno (coord.) – *O Compasso da Terra. A arte enquanto caminho para Deus*. Vol. II. Lamego: Diocese de Lamego, 2006b, pp. 127-132.

SOUSA, Ana; RESENDE, Nuno – São Sebastião e Santo Antão: duas pinturas revisitadas. In SEBASTIAN, Luís; RESENDE, Nuno (coord.) – *Cister no Douro*. Catálogo de Exposição. Lamego: DCRN/ Museu de Lamego/ Vale do Varosa, 2015, pp. 72-79.

TAVARES, Carla – *Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810): caracterização material, técnica e formal da sua obra em telas de altar*. Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade Católica Portuguesa, 2015.

VEIGA, Rita; BRITO, Ana; VALADAS, Sara; CARDOSO, Ana; CANDEIAS, António; BRAVO, Luís – Quo Vadis?: decodificar para bem intervir. O contributo do estudo técnico e material da obra. In MUSEU DE LAMEGO – Conhecer Conservar

Valorizar. Cadernos. 2. Lamego: Museu de Lamego, Direção Regional de Cultura do Norte, 2017, pp. 108 – 148. [Consult. 4 Fev.2019]. Disponível em WWW:<URL: https://issuu.com/066239/docs/revista_ccv_2017_quovadis_2017-12-1>.

VIGUERIE, Laurence [et al.] – Historical evolution of oil painting media: A rheological study. *C. R. Physique* 10 (2009), pp. 612-621.

VITERBO, Sousa – *Notícia de Alguns Pintores e de Outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*. I volume. Lisboa: Academia Real das Ciências de Lisboa, 1903.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Capa: DRCN | Museu de Lamego | José Pessoa

Contracapa: Porto Restauro, Lda

Arte – Lab S. L.: Figs. 78, 79

Laboratório HERCULES, Universidade de Évora: Fig. 102

DRCN | Museu de Lamego | José Pessoa: Figs. 7, 8, 18, 29, 30-35, 52, 54, 55, 56, 92-97, 100, 103, 104, separador da página 62

DRCN | Museu de Lamego | José Pessoa com ilustração de Rita Veiga: Figs. 2, 60, 90

DRCN | Museu de Lamego | José Pessoa com esquema de Rita Veiga: Fig. 101

DRCN | Museu de Lamego | Pedro Martins: Figs. 11, 13-16

Porto Restauro, Lda.: Figs. 3-6, 9, 10, 58, 59, 61-63, 98, 99, 105-114, 64-77

Rita Veiga: 1, 17, 19 – 28, 53, 57, 36-51; separadores das páginas 4, 5, 8, 30

Museu de Lamego | Eduardo Monteiro e Helena Lemos: Figs. 80-89, 91

Museu de Lamego | Paula Pinto – Fig. 12

CRÉDITOS ILUSTRAÇÕES

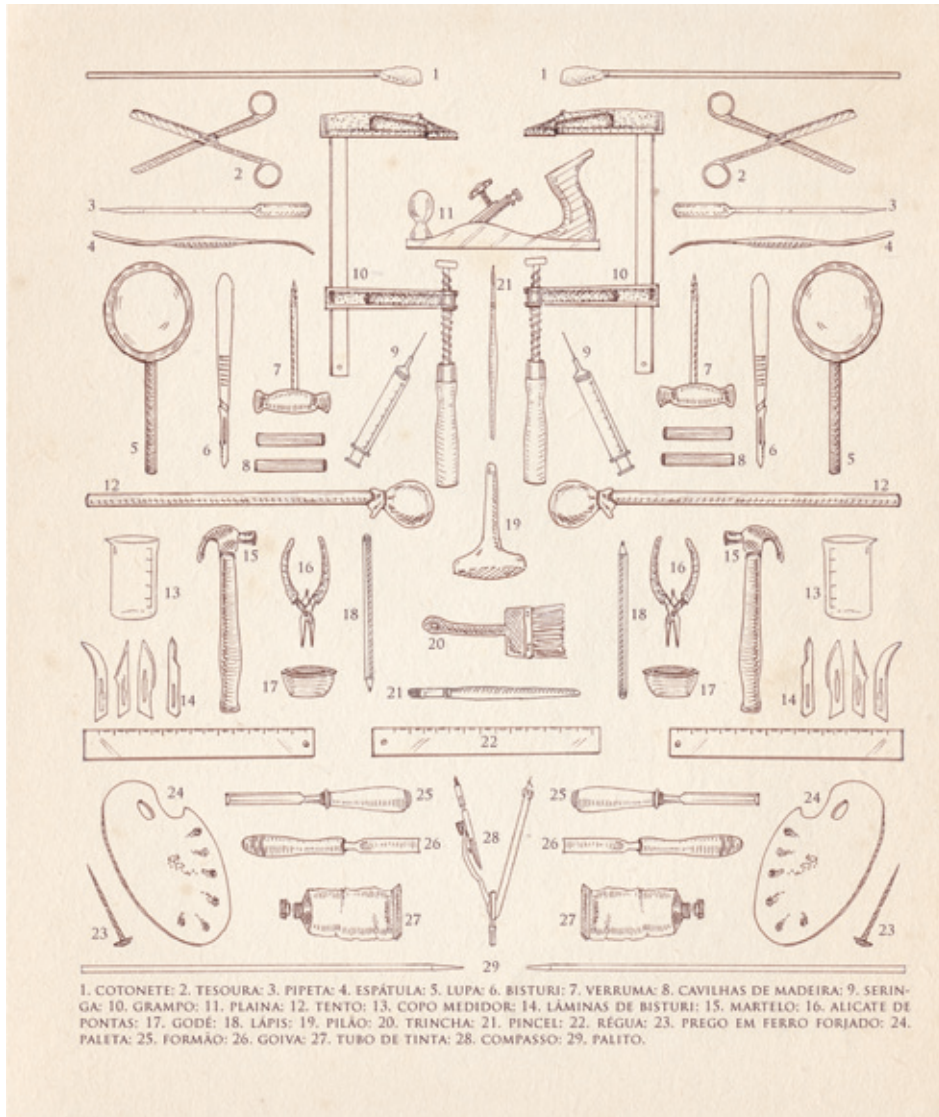
©Rita Veiga

Os textos e imagens não podem ser reproduzidos sem autorização prévia dos autores e da Direção Regional de Cultura do Norte | Museu de Lamego | Rede de Monumentos do Vale do Varosa.

ABREVIATURAS

DGPC – DIREÇÃO GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL

DRCN – DIREÇÃO REGIONAL DE CULTURA DO NORTE



BIOGRAFIA

Rita Veiga (Porto, 1986), licenciada em Conservação e Restauro pela Universidade Católica Portuguesa, Porto (2007) e mestre em Técnicas e Conservação de Pintura, pela mesma instituição (2010). Frequentou unidades de formação no Curso em Ilustração Científica na Universidade de Aveiro (2014/15). Tem desenvolvido actividade enquanto conservadora-restauradora nas áreas de pintura de cavalete, talha e escultura sobre madeira policromada e dourada. Colaborou com a empresa Porto Restauro entre 2011-12 e 2014-23.

Foi bolsista de investigação nos projectos “GILT-Teller: um estudo interdisciplinar multi-escala das técnicas e dos materiais de douramento em Portugal, 1500-1800”, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa (2012-2013); e “Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal”, CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa (2010-2011), com bolsas financiadas pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

Ana Brito Depois de terminar o Liceu Garcia de Orta no Porto ingressou na FAUP onde fez o primeiro ciclo de Artes Plásticas – Pintura (1989/1993). Seguiu para Lisboa para estudar Conservação e Restauro na Escola Superior de Conservação e Restauro (1989/1993). Em 1994 regressou ao Porto onde iniciou a sua actividade profissional a título particular, e em 1998 fundou a empresa Porto Restauro, que tem vindo a gerir sendo responsável pela coordenação de trabalhos e equipas. Volta à Faculdade, à Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa onde realizou o Mestrado em Técnicas e Conservação de Pintura (2006/2009). Em 2010 inicia o Doutoramento em Conservação de Bens Culturais na mesma Universidade, que interrompeu em 2018, e retomou em 2023. Foi Bolsista da Fundação Ciência e Tecnologia.



O mundo da Pintura Antiga era povoado de oficinas onde os pintores e aprendizes preparavam os seus próprios suportes (telas e madeiras), pincéis e tintas. Desde tenra idade aprendiam a desenhar e a pintar, guiados pelos ensinamentos do Mestre. Os segredos do ofício eram cuidadosamente mantidos e passados para a geração seguinte, dando origem a pinturas executadas de forma tão exímia que ainda hoje, após séculos de existência, podem ser apreciadas em monumentos como o Mosteiro de S. João de Tarouca, Mosteiro de Santa Maria de Salzedas, Convento de Santo António de Ferreirim e Museu de Lamego.

Nestes espaços encontramos obras realizadas por alguns dos mais prestigiados pintores portugueses dos séculos XVI a XVIII, como Grão Vasco, Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes, Gregório Lopes, Bento Coelho da Silveira e Pedro Alexandrino. Enquadráveis entre o período Renascentista e Barroco, algumas pinturas deslumbram pela riqueza cromática, pelo minucioso detalhe, realismo e rigor das formas, enquanto outras cativam pela expressividade e fluidez das suas pinceladas.

Na prática, como conseguiam os pintores obter estes efeitos? De que matéria eram feitas as suas tintas, preparações e suportes? Quais as etapas envolvidas na criação de uma pintura, desde a conceção mental até à pincelada final?

Destinado a verdadeiros amantes da pintura e ao público em geral, este livro pretende abordar de forma didática as obras pictóricas, enfatizando a sua vertente técnica, material e histórica. O olhar das autoras, conservadoras-restauradoras de profissão, é complementado pelo conhecimento produzido por vários investigadores que se têm dedicado ao estudo dos pintores citados nos campos da história de arte e da análise das técnicas e materiais de pintura.



PROGRAMA OPERACIONAL REGIONAL DO NORTE



UNIÃO EUROPEIA

Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional



CULTURA



MUSEU DE LAMEGO



9 789895 477418