

19

2 0 1 9

**Revista
de História
da Sociedade
e da
Cultura**

CENTRO DE HISTÓRIA
DA SOCIEDADE E DA CULTURA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

O Retábulo do Convento da Madre de Deus de Sá. Conjunto de Retábulo e Sacrário em Exposição – Museu de Aveiro, Santa Joana

The Altarpiece of the Convent of “Madre de Deus de Sá”. Retable and Tabernacle Ensemble in Permanent Exhibition, Aveiro Museum, Santa Joana

MARIA DA LUZ NOLASCO CARDOSO

Conservadora do Museu de Aveiro / Santa Joana
mlnolasco@cm-aveiro.pt

Texto recebido em / Text submitted on: 16/10/2018

Texto aprovado em / Text approved on: 06/07/2019

Resumo. No século XVII o lugar de Sá era um território sob jurisdição civil da comarca de Ílhavo e resultava de uma extensão natural das terras de Ílhavo, como se de um enclave se tratasse, por entre as “agras da Villa de Aveiro”. É do Mosteiro da Madre de Deus de Sá, casa das Religiosas da Ordem Terceira de São Francisco, que nos propomos falar usando como metodologia a leitura visual e presencial do conjunto retabular e sacrário em exposição no Museu de Aveiro, Santa Joana. Pese embora este retábulo não subsista na sua totalidade, cruzaremos a leitura dos elementos remanescentes do conjunto retabular, com o contrato de obra para pintura, estofa e douramento do retábulo-mor do Mosteiro de Sá assinado entre o Pintor Pedro Monteiro Ferreira, morador na cidade do Porto e as Religiosas de Sá, em 1688.

Palavras-chave. Retábulo, Sacrário, Contratos, Apontamentos e Riscos.

Abstract. In the seventeenth century, the place of Sá was a territory under the civil jurisdiction of the Comarca de Ílhavo and resulted from a natural extension of those lands, as if it was an enclave, between the agricultural areas of the Villa de Aveiro. It is from the Monastery of Madre de Deus de Sá, house of the Religious of the Third Order of San Francisco, that we propose to speak using as a methodology the visual and face-to-face reading of the retabular and sacrificial assembly on display at the Aveiro Museum, Santa Joana. Although, this altarpiece does not subsist in its entirety. We will cross the reading of the remaining elements of the retable set, with the work order for painting, upholstery and gilding of the main altarpiece of the Monastery of Sá signed between the Painter Pedro Monteiro Ferreira, of Porto and the Religious of Sá, in 1688.

Keywords. Retable, Tabernacle, Contracts, Notes and Risks.

Introdução

Para melhor compreendermos a produção artística de encomenda religiosa que integrava os ambientes monásticos do período de Setecentos em Aveiro, teremos necessariamente de nos socorrer de diversas fontes

documentais que confirmam a encomenda de bens materiais de manifesto valor patrimonial e artístico, e que apontam para um número rico e variado de detalhes acerca da geografia física do lugar de Sá¹. Segundo um documento datado de 3 de abril de 1309, nomeadamente, a carta de D. Dinis ordenando a demarcação de Esgueira e de Sá, é confirmada a entidade do Vale dito de Sá como lugar bem demarcado da *Villa* de Esgueira. A partir de dados colhidos na obra de Francisco Messias Trindade Ferreira, no Tombo da Confraria dos Pescadores e Mareantes de Santa Maria de Sá, retiramos o seguinte:

“este pequeno lugar encastrado entre os concelhos medievais de Aveiro e Esgueira é, de alguma forma, profusamente referido na documentação medieval. (...) Era dito estas terras serem, para a época, “solos de qualidade para a agricultura, e a proximidade do mar com conseqüente potencial necessário para a arte da pesca e uma fronteira alagadiça que possibilitaria a prática de exploração salícola” (Ferreira 2009:15-16).

A esta divisão correspondiam oito marcos bem precisos, sendo o oitavo marco “o que passa por divisão de pedra do canto que há sobre o moinho que departe o termo ante Aveiro e Esgueira”² (Madail 1959:116). O Vale de Sá, de acordo com a demarcação territorial contida na referida Carta de D. Dinis de 1309, foi à época alvo de confirmação por inquirição previamente realizada no mesmo ano de Trezentos em Aveiro (ANTT, Estremadura, L II, fl.307), sendo esta referida como “Aveiro e em eesa terra de marinha” e o valle que “chamam de saa que antre saa e Jsgueira” (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Estremadura, Liv.II, fl. 307, in Milenário de Aveiro, 1959). Eram, na época de 1234, um encadeado de esteiros que iam da Foz Velha a Sá, terra de lezírias e terra de alguma indefinição de limites (Gautier Neto 2009: 44-45). Fernando Neto expõe num artigo sobre “As barras da Ria de Aveiro até o século século XVII”, publicado na Revista Municipal “SAL” a localização das barras e sua evolução na cartografia dos séculos XVI ao XVIII, documentando aspetos da “economia local e do estatuto do sal que tornou a vila, a partir de meados do século XIV, no centro fornecedor de sal no Norte do reino” (Neto 2009: 43-46).

Acrescentamos ao singular valor da geografia física do *Valle* de Sá a distinta geografia humana, ou seja, a que estabelece o valor da interação entre

¹ Obra da autoria de Francisco Messias Trindade Ferreira, de 2009, dito Tombo da Confraria dos Pescadores e Mareantes de Santa Maria de Sá.

² Milenário de Aveiro- coletânea de documentos históricos entre 959 e 1516.

a sociedade e o território e que na época em que situamos o objeto do nosso estudo nos ajuda a entender a identidade de Sá e das suas comunidades. Mandado realizar por D. Dinis a “Inquirição da terra do Vouga no ano de 1282 fica-se a saber o seguinte: “que o lugar tomou o nome de Santa Maria de Sá (em 1275); que havia quatro casais e que todos eles foram pertença de el-rei” (Madahil, 1959). A assinalar a importância da Confraria dos Pescadores e Mareantes, o Tombo original, iniciado em 1577 (ADA, Confraria de Santa Maria de Sá de Aveiro, 1393-1855, Tombo, L 1), encontra-se no cartório paroquial da Igreja de Nossa Senhora da Apresentação, sede da atual freguesia da Vera Cruz. A documentação relativa à Confraria de Santa Maria de Sá de Aveiro foi depositada no Arquivo Distrital de Aveiro, ao abrigo do protocolo estabelecido entre este e o Arquivo Diocesano de Aveiro para tratamento, organização, descrição e difusão da documentação e respetiva digitalização (PT/ADAVR/DIO/CSMSAVR12). O Tombo estruturava-se em quatro temas e um sumário relativo ao Hospital, sendo verdade que: “numa época em que a assistência estava a cargo de mosteiros e Igrejas e nada existia fora disso, a intervenção de confrarias (...) único recurso à disposição das populações mais carenciadas e desprotegidas” (Ferreira 2009: 36-37). É neste contexto temporal, com uma geografia física e humana característica do local, que o nosso objeto de estudo se situa e, que ao dar entrada no Museu, se perpetua. (Figura 1)

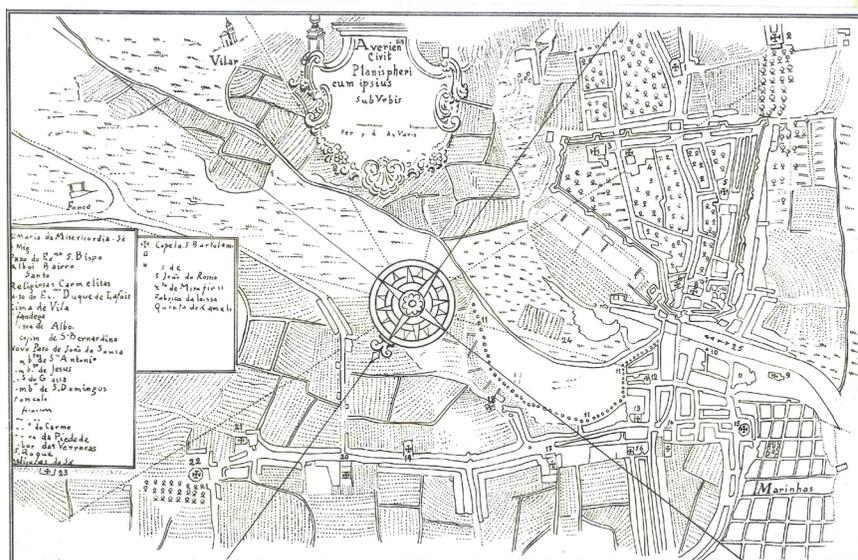


Fig. 1. Gravura AVEIRO séc. XVIII, Roteiro dos Monumentos Militares Portugueses pelo General João de Almeida, 1946.

1. O Mosteiro da Madre de Deus de Sá – amortização dos bens e direitos prediais

Deste período histórico em que situamos o Mosteiro da Madre de Deus de Sá, desde a sua fundação em 1644 até à sua extinção em 1885, muitas foram as transformações sociais, políticas e económicas refletidas na vida deste mosteiro. Após a extinção das Ordens Religiosas, emanada pelo Decreto de 30 de maio de 1834, os bens do Convento da Madre de Deus de Sá foram incorporados na Fazenda Pública ficando o Convento funcional até à morte da última freira. A última abadessa do Convento de Sá e última freira Ana Benedita de São Miguel recebeu o subsídio mensal, com direito à soma de todos os meses em débito desde a extinção do convento decretada a 25 de junho de 1885, na importância de quarenta mil reis (Pina 1886: 5; Rocha 2009: 94-97). Este subsídio destinava-se à sua sustentação, já que terá sido obrigada a sair do Convento de Sá para Fermelã, onde faleceu a 29 de setembro de 1889, na freguesia de São Miguel de Fermelã (Pina, 1886: 91-92). Esta saída terá sido forçada após o incêndio ocorrido no Convento na noite de 11 para 12 de janeiro de 1882 (Rocha 2009: 96).

No entanto, as vicissitudes sucedidas naquele convento ao longo do período de oitocentos foram sucessivas: destacamos o incêndio ocorrido no imóvel em 1882 e ainda a sua demolição decretada em 1885, ao que se lhe seguiram as obras para construção do novo quartel do Regimento de Cavalaria nº. 10 de Aveiro, tendo-se-lhe dado o nome de “Quartel do Infante D. Augusto”. Foram dadas ordens de transferência ao referido regimento na manhã de 8 de setembro de 1888. O traçado e delineamento foram da responsabilidade de António Ferreira de Araújo e Silva, então diretor das obras públicas do Distrito de Aveiro (Marques Gomes 1899: 316).

2. Comissão Organizadora do Museu Regional de Aveiro, no ano de 1911-12

Entretanto, no que reporta ao arrolamento dos bens móveis que pertenceram ao extinto Convento de Sá sabemos que foram descritos numa relação exaustiva sob disposição da Direção Geral da Fazenda Pública, e que por determinação do reverendíssimo Senhor Bispo Conde, D. Manuel de Bastos Pina, à data de 1885, foram estes bens entregues em depósito ao arcebispo do distrito eclesiástico de Aveiro (ANTT, Direção Geral da Fazenda Pública, Processo 37096 – S, Caixa nº 3). Constavam desta lista, entre outros,

três altares de talha dourada e um de talha pintada; uma tribuna dourada com os competentes pedestais de pedra lavrada e respetivo Sacrário, todo dourado; uma porção de madeira de castanho do teto da Igreja e florões do mesmo (...) e quatro imagens em castanho de Nossa Senhora da Conceição, São Francisco de Paula, Senhora do Rosário e São José (...) ³, entre outros. No que se reporta ao caso concreto dos bens supra mencionados sabemos documentalmente que estes ficaram durante anos (25 anos) na posse da Junta de Paróquia da Freguesia da Vera Cruz que os recebeu por depósito da autoridade eclesiástica não lhes dando a aplicação que desejavam numa nova Igreja a (re) construir na Vera Cruz ⁴

À Comissão Organizadora do Museu Regional de Aveiro, no ano de 1911-12, interessava coletar o maior número de objetos de valor histórico e artístico a par com outros bens provenientes de extintas casas religiosas e estabelecimentos públicos (Portaria do Ministério do Interior de 11 de Junho de 1912, em Diário do governo nº 135), para assim constituírem o acervo do museu. Motivados pelo valor patrimonial dos bens em reserva provenientes do Convento de Sá, foi redigido pelo Aveirense Jaime Magalhães Lima um documento reclamando a transferência destes bens do Convento de Sá para o museu. Magalhães Lima apresentou-se na condição de presidente da Comissão local encarregada de organizar no extinto Convento de Jesus de Aveiro um Museu, reclamando o direito aos objetos que haviam pertencido ao Convento de Nossa Senhora da Madre de Deus de Sá por estes serem igualmente pertença do Estado português, e por se encontrarem em depósito na paróquia da Vera Cruz, arrecadados em más condições e em degradação. A petição da sua inclusão no património do Museu Regional de Aveiro foi redigida e enviada a 28 de junho de 1912, tendo sido positivamente aceite, resultando na incorporação de grande parte destes bens no acervo museológico (Direção-Geral da Fazenda Pública (1840-1958); (PT/TT/MF-DGFP).

3. Documentos e fontes gráficas: olhares e lugares

É necessário recuar ao século XVII, período cronológico da fundação do Convento da Madre de Deus de Sá, e pesquisar diversas fontes arquivísticas

³ Relação de objetos conforme Inspeção de Finanças do Distrito de Aveiro (documento fotocopiado); datado de 24 de Julho de 1912, e assinado pelo 2º Oficial Viriato Ferreira de Lima.

⁴ O Arquivo da Confraria foi relacionado pela Junta de Paróquia da Vera Cruz de Aveiro em 1874-01-01 (Vd: Junta de Paróquia da Vera Cruz, Série Inventário: PT/ADAVR/DIO/PAVR12-JPRQ/004/00001).

com informação sobre obras de talha, douramento, ensamblagem e pintura. Em complemento também se pesquisarão obras e estudos, teses e ensaios recentes, que se encontram publicados em torno do património religioso e monástico, ou que estão acessíveis em plataformas documentais digitais e que, neste formato, ampliam o leque qualificado de investigação no campo das ciências sociais, da história e das humanidades.

Acerca da volumetria arquitetónica do espaço Monástico e da envolvente, existem algumas imagens, do passado recente, recuperadas num antigo acervo doado pelo António Campos Graça⁵ à imagotheca municipal. São registos fotográficos da época de Oitocentos, com especial destaque para o cliché de 1880, no qual se inscreve uma vista panorâmica a partir da Capela do Senhor das Barrocas abrangente a toda a zona das Agradas, ou mais corretamente, à das Granjas (Figuras 2 e 3).



Fig. 2. Lugar de Sá e Barrocas, Aveiro, em 1880; imagem de arquivo de António Graça. IMAGOTECA / CMAveiro.



Fig. 3. Rua de Sá, Aveiro, em 1880; imagem de arquivo de António Graça. IMAGOTECA / CMAveiro.

⁵ António Campos Graça (Aveiro, 1903-1991), sapateiro, músico, membro de associações culturais e colecionador de fotografias de Aveiro, entre 1880-1888.

Atendendo a que o Mosteiro foi demolido em 1889 (Quadros 1905: 192-194), é de especial relevo termos presente imagens de uma memória recente provida por clichés de finais do século XIX e por postais ilustrados, registando o imóvel após a sua adaptação a um serviço militar, o quartel “Regimento de *Cavalaria nº 10*” criado em 1833, visível nos fotogramas e demais documentos gráficos constantes do acervo da atual Imagotheca Municipal de Aveiro.

A par dos documentos gráficos os inventários das irmandades e ordens religiosas são basilares para a identificação dos bens e do património artístico proveniente dos processos de desamortização dos bens da Igreja⁶, tendo sido legalmente decretada a incorporação dos bens das instituições religiosas na esfera das Ordens Regulares em Portugal na Fazenda Nacional. Mas, entre outros suportes documentais, a evidência material de maior relevo é a obra em si mesma, sobrevivente e paradigma do impulso de sobrevivência que a memória coletiva reclama e que o museu expõe.

4. Paradigma do impulso de sobrevivência – o retábulo de Sá

Partindo do “objeto” ao “museu” e perante os testemunhos visuais ainda remanescentes, nomeadamente, as estruturas retabulares da Igreja da Madre de Deus de Sá que se encontram na exposição permanente do Museu de Aveiro, Santa Joana, propomos fazer a leitura visual das peças que integraram na origem o retábulo da capela-mor e o sacrário da Igreja das Religiosas de Sá, conduzindo o olhar do observador pela análise e leitura textual do contrato de obra que serviu de base à conceção do retábulo. Pretende-se descobrir, em simultâneo, através deste paralelo de leituras, o que motivou e ditou o risco das obras, bem como a mestria técnica que capacitou os artistas transformarem a matéria em bruto, a madeira, em composições cenográficas com narrativas específicas e integradoras do vocabulário religioso na arquitetura sacra e no quotidiano das comunidades.

Sendo os testemunhos do retábulo-mor provenientes do Convento da Madre de Deus de Sá profusamente entalhados mas sem acabamento a dourado, a verdade histórica e documental é que, por norma, uma obra de talha produzida no período barroco em Portugal era destinada continuamente a ser dourada, que neste estudo de caso é confirmado pelo contrato existente de 1688. No entender da investigadora Sílvia Ferreira, “os casos em que tal situação não ocorreu apresentaram-se como exceções no panorama geral da

⁶ Lei emanada no decreto de 30 de Maio de 1834 e da Lei de Separação do Estado da Igreja de 20 de abril de 1911.

sua produção, sendo usualmente causados pela falta de condições económicas dos comitentes da obra. O elevado custo que a execução da talha comportava, obrigava, bastas vezes, ao adiar do seu douramento” (Ferreira 2015:13). Acresce ainda que a este conjunto retabular pertence um sacrário que chegou até nós dourado, policromado e estofado de acordo com que é mencionado no contrato atrás referido: “Apontamentos da forma que se ha de dourar e estofar o Retabollo e sacrario e tribuna da capella mor das Relegiozas do mosteiro de Sá desta Villa de Aveiro” (Brandão 1984: 656-657).

A existência do contrato, materializado em escritura lavrada em Aveiro a 16 de agosto de 1688, celebrado com o pintor Pedro Monteiro Ferreira, morador na cidade do Porto, na Rua de Sobre o Muro da Lada, designado como pintor de óleo num espaço de tempo compreendido entre 18 de outubro de 1672 a 3 de março de 1678 (Ferreira Alves 1989: 378 e 692), reforça a conclusão de que as colunas de fuste espiralado (torso) com seus capiteis compósitos foram na origem dourados. Esse douramento terá sido posteriormente retirado, o que no contexto do processo de musealização destes bens patrimoniais se entende ter sido resultante do mau estado de conservação em que alguns elementos do retábulo de Sá se encontravam após a extinção da Ordem Terceira das Madres de Deus de Sá. Tal como já referido, estes bens foram arrolados em 1885, tendo sido depositados sem o devido acondicionamento durante 25 anos, e entregues à Junta da Paróquia da Vera Cruz. Acresce a esta mencionada degradação⁷ a hipótese de uma tendencial opção de época. Como afirmou a Conservadora Maria Conceição Casanova:

“Em termos de filosofia e prática da conservação, compara-se a realidade Nacional e Internacional. Em Portugal, a valorização do estado original das obras de arte, a par da ambição do restauro, resultou na reconstituição e prática do restauro mimético” (Casanova 2014: 58).

O contributo que se pretende com este estudo de caso do Retábulo da Madre de Deus de Sá, de Aveiro, é o da observação minuciosa com recurso ao laboratório de conservação e restauro a fim de empreender uma análise das peças em causa e aferir as implicações desta última fase de douramento, permitindo refletir sobre as questões do legado e da sua fruição estética. Dir-se-ia, na atualidade: reflexões sobre a fruição “imersiva” do património artístico nacional.

⁷ É assim mencionada na petição escrita, redigida e enviada por Jaime Magalhães Lima a 28 de Junho de 1912 (doc. fotocopiado e existente no Arquivo do MA).

4.1. Conceção e encomenda do conjunto Retabular e do Sacrário – o contrato de 1688

Através do contrato que serviu de base ao douramento do retábulo, sacrário e tribuna da capela-mor do convento das Religiosas de Sá é possível entender detalhes da sua conceção e encomenda, que permitem analisar as fases do douramento da obra reatualizando o sentido do léxico de palavras e expressões antigas usadas nos *apontamentos* do pintor. Por não termos tido acesso ao contrato de construção dos conjuntos retabulares do Mosteiro de Sá resta-nos fazer um levantamento dos entalhadores que laboravam em Aveiro na época compreendida entre 1650 e 1699, servindo-nos da lista de profissionais elencada por Natália Marinho Ferreira Alves (Ferreira Alves 1989: 341- 378) cruzando-a com os contratos para a execução das obras de talha dourada no território de Aveiro, para este mesmo período, constantes da documentação reunida pelo Bispo Auxiliar do Porto, Domingos de Pinho Brandão (Brandão 1984: 339-397).

A possibilidade de algum paralelismo formal entre as obras realizadas pelos entalhadores que laboraram em Aveiro e as existências do retábulo da Madre de Deus de Sá determina que se crie um confronto analítico entre as várias obras de talha dourada. Entre 1650 e 1699 a maioria dos mestres entalhadores que laboravam em Aveiro residiam no Porto. Registam-se alguns deles: Roque Nunes, entalhador e escultor, morador na Rua da Ponte Nova; Domingos Lopes, mestre de arquitetura, escultor e ensamblador, morador na Rua da Ponte Nova; Pedro de Oliveira, oficial de ensamblador, morador na Rua de Belmonte; António Gomes, ensamblador, mestre de arquitetura, entalhador e mestre de carpintaria, morador na Rua das Flores; Tomé Coelho Ferreira, dourador, morador na Rua Cima do Muro; Pedro Monteiro Ferreira, pintor, morador na Rua de Sobre o Muro da Lada. O mestre entalhador António Gomes realizou a obra de talha para a Igreja de Jesus das Dominicanas de Aveiro, conjuntamente com o mestre entalhador José Correia, mas em data posterior, entre 1725-1728 (Brandão 1984: 474).

Os mestres António Gomes e Domingos Nunes contrataram em 1679 o retábulo-mor do Convento de Santo António de Aveiro, extramuros, não correspondendo este ao atual retábulo-mor. O mestre António Gomes fez diversas empreitadas em Coimbra durante a 1ª metade de setecentos, quer para a Universidade de Coimbra quer para a Igreja do Convento de Santa Clara-a-Nova. Nestes precisos retábulos é visível um idêntico formulário decorativo e um análogo traço dos elementos estruturais: as colunas de fuste espiralado com recamo de parras, uvas e pequenas aves, encimadas por

capitéis onde assentam segmentos de entablamento com mísulas pequenas em “s” invertido, pontuando a divisão entre o corpo central e o ático.

No retábulo de Sá a escala das colunas ultrapassa a de qualquer um dos exemplos referidos, mas o formulário repete-se; os painéis relevados e figurativos que se expõem no Museu de Aveiro / Santa Joana provenientes de Sá têm idêntico detalhe nas composições figurativas dos quatro painéis retabulares de Santa Clara de Coimbra. Destaque para os elementos da natureza no tratamento das copas das árvores, dos panejamentos, das arquiteturas e das faces humanizados dos santos representados, por exemplo, o da Rainha Santa Isabel (Brandão 1984: 754). Ainda no plano do paralelismo formal, ao referirmos o caso do Padre Sebastião Dinis da Fonseca que fez o retábulo e sacrário para o altar do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de S. Miguel de Aveiro em 1691 (Pinho Brandão 1984: 735), podemos pressupor que tenha sido no contexto destas relações entre oficiais de um mesmo regimento profissional, que presumivelmente se encontraria o autor do risco e/ou mestre entalhador responsável pela obra de talha do Convento da Madre de Deus de Sá.

Outra particularidade do contrato é a apresentação de fiadores por parte do contratante. António Marques da Fonseca, morador na vila de Aveiro e um dos oficiais da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Matriz de São Miguel em 1691, serviu de testemunha e fiador, assinando o contrato da obra de talha para o retábulo desta Igreja com o padre Sebastião Dinis da Fonseca. Fonseca serviu aliás de representante legal na escritura do contrato de douramento do Convento de Sá em 1688 com o pintor Pedro Monteiro Ferreira. Será oportuno destacar, neste contexto, a tese que o investigador Francisco Lameira tem documentalmente sustentado, no que reporta à produção artística e aos profissionais que concebiam o risco ou a traça dos retábulos, propondo três situações distintas: profissionais que concebiam o risco e tinham formação erudita – arquitetos, engenheiros e mestre-de-obras reais; os que adquiririam conhecimentos através do velho sistema corporativo, ou seja, os mestres responsáveis por oficinas, tais como os pedreiros, entalhadores, pintores, douradores, imaginários, entre outros; e finalmente os curiosos, que tanto poderiam ser nobres, clérigos ou mercadores (Lameira, 2005).

Ilustra este último caso, o dos “curiosos”, o padre Sebastião da Fonseca, prior de Codal, Macieira de Cambra, que contratou *na forma de hus apontamentos e declarassois feitos e assinados pelo dito Reverendo* a obra do retábulo e sacrário para o altar do Santíssimo Sacramento da Igreja Matriz de São Miguel de Aveiro, em 1691 (Pinho Brandão 1984: 735). Parece que à força dos vínculos corporativos se associava, em alguns casos, a dos

laços identitários e de pertença a grupos de interesse tais como a ordens e confrarias fomentando uma rede de proximidade.

5. Análise técnica, morfológica e simbólica do retábulo e do sacrário de Sá

Far-se-á agora uma análise mais interactiva, de observação direta das peças e da respetiva avaliação material, técnica, morfológica e simbólica. O entendimento da obra a partir da sua valia técnica implica observar os modos de execução: à técnica está associada a opção formal do desenho e o método de conceção da peça. Perante a obra o observador terá a oportunidade de se familiarizar com o objeto e com a prática do ofício; o do mestre entalhador e do conjunto de ofícios inerentes a esta prática tais como o labor do carpinteiro, do marceneiro, do ensamblador, entre outros, articulados segundo uma hierarquia laboral e corporativa de saberes e de responsabilidades face ao mester que desenvolviam.

Aliar à observação das obras em talha os seus utensílios e matérias-primas é também elucidativo do método de conceção da peça. A técnica e o material condicionam a forma, logo a autonomia da talha em Portugal dita também o avanço que este mester adquiriu pela acessibilidade na época em obter madeiras de especial qualidade, desde a madeira de castanho (*castanea sativa*), carvalho (*quercus robur*), cedro (*juniperux oxycedros*), e bordo (*acer pseudoplatanus*), em detrimento de outros materiais presentes em exemplares de finalidade idêntica. O presente caso de estudo é testemunho da talha e da sua tecnicidade aplicada na madeira de castanho.

No caso concreto do retábulo-mor e do sacrário do Convento de Sá é de relevar a análise do valor formal do conjunto explicado pela conceção e proporções canónicas, tendo em conta o risco do retábulo (Figuras 4 e 5). A composição advinda dos finais de Seiscentos é confirmada pelo contrato de douramento do retábulo mor de Sá, correspondendo a encomenda do seu douramento a 1688.

A escala e ordem arquitetónica ditada pelas colunas espiraladas marcam o período do barroco Nacional ou Pedrino, definindo o risco de um retábulo com arcos triunfais correspondente a um vão de grandes dimensões ostentado uma ampla boca de tribuna em cujo interior se integraria um sacrário monumental de carácter individualizado. Tipologicamente este sacrário tem a estrutura tripartida com dois corpos sobrepostos, de nível e com secção em trapézio; a faixa da base, mais baixa, funciona como uma predela, à qual

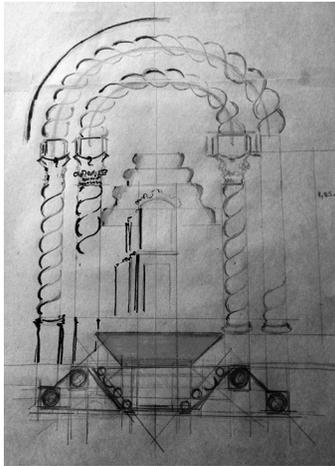


Fig. 4. Desenho do Retábulo do Convento da Madre de Deus de Sá, a partir das peças expostas no percurso permanente do MA/SJ. 2017, MLNC, © Arquivo Museu de Aveiro.



Fig. 5. Colunas torsas com capitéis coríntios do Retábulo da Capela-mor da Capela-mor da Madre de Deus de Sá, Aveiro. 2017, MA / SJ © Arquivo MA.

se colocaram acrescentos de época avançada. As ilhargas cortam em ângulo convexo o tramo central a que nos referimos; o corpo intermédio contém a caixa onde se guardam as hóstias sagradas e o corpo superior integra um nicho (Figuras 6 e 7). Reportando ao contrato de 1688, o sacrário será:

“todo dourado do dito ouro burnido e sobido e as imagens que estão nelle serão estofadas de borcado com suas pedras pelas ourelas e a senhora será estofada da mesma forma e os cabelos serão dourados e por cima se lhe dará huma Cor e os pasaros e frutos que vão neste sacrário serão estofados como também a pianha que fica no ssima e o Christo sera estofada a capa delle e por detrás da Senhora será dourado e estofado de borcado” (Pinho Brandão 1984:657- 658).(Figuras 8 e 9)

Nos apontamentos do mestre pintor não nos é dado colher a raiz da sua inspiração ou os modelos pelos quais rege o vocabulário decorativo aplicado. Destacamos a singularidade dos pequenos “atlantes” que ladeiam a porta do sacrário onde se destaca a figura relevada, dourada e estofada do “Cristo Bom Pastor”, que na iconografia cristã reporta ao Evangelho de João, o Bom Pastor, reforçando o sentido cristo-cêntrico e caritativo das religiosas de Sá.



Fig. 6. Sacrário do Retábulo-mor do Convento da Madre de Deus de Sá, Aveiro. 2017, MLNC, ©Arquivo MA.



Fig 7. Porta do Sacrário de Sá, integrada no 1º corpo do tramo central. 2017, MLNC, ©Arquivo MA.



Fig. 8. Detalhe com cariátide figurativa na lateral à porta do Sacrário de Sá. 2017, MLNC, ©Arquivo MA.



Fig. 9. Representação de Cristo o Bom Pastor, entalhado, dourado, estofado e policromado. 2017, MLNC, ©Arquivo MA.

Estes pequenos “homens angélicos” exibem um colar de contas vermelhas desenhado em redor do pescoço, e os membros inferiores fecham num acanto trilobado com perlado ao centro imitando rubis de cor carmim; a cabeça ampara o enrolamento abalaustrado que emoldura na vertical a porta do sacrário (Figuras 10 e 11).



Fig. 10. Anjos e bouquet de flores em arco; composição entalhada, dourada e policromada com aplicação de glasis sobre pigmento carmim. 2017, MLNC, ©Arquivo MA.



Fig. 11. Destaque de prismas angulares, brilhantes e de cor vermelha - os glasis - que na talha imitam pedras preciosas, tais como rubis. 2017, MLNC, ©Arquivo MA.

6. Documento sobre obra de pintura, estofe e douramento do Retábulo-mor da Igreja do Mosteiro de Sá, datado de 16 de agosto de 1688

A apropriação pela Igreja Católica de uma iconografia simbólica que recupera motivos clássicos da Grécia Antiga, símbolos pagãos, e, simultaneamente, motivos figurativos icónicos e simbólicos provenientes de diferentes culturas e aos quais vai atribuir novos significados à luz da teologia cristã (Bazim 1953:16), origina uma multitude de elementos inspiradores de composições artísticas, que a arte da escultura, pelo entalhamento na madeira, consegue reproduzir e erguer em estruturas retabulares à escala da arquitetura que lhes dá suporte.

Assim, é dito quando da “Escritura de contrato e obrigação que fazem António Marques da Fonseca, morador nesta *Villa*” (Aveiro), com Pedro Monteiro Ferreira, pintor morador na Cidade do Porto, que serão “estofadas” as dianteiras dos *pedrestrais* (pedestais ou mísulas que suportam as colunas) os *meos relegos* (meios relevos) os *coais* se farão no estofe de brocado da china (Brandão 1984: 655 e ss.).

A partir da obra maior de Pintura e Desenho coordenada pelos investigadores do Centro dos Monumentos Nacionais de Paris (Langle, Curie 2009) concluímos que a camada pictórica correspondente ao “estofe” pode comportar uma utilização de metais preciosos como o ouro e a prata, tradição que se mantém da Idade Média ao período do Barroco e que em Portugal, através do tratado de pintura *Arte da Pintura, Symmetria, e Perspectiva* de Filipe Nunes, datado de 1615, é definido como “estofar ou guarnecer de

estofado” como sendo tarefa específica dos douradores que intervêm depois dos douradores e dos encarnadores (Figura 12).



Fig. 12. Detalhe do trabalho de estofado aliado à técnica do meio relevo, imitando brocado da China. 2017, MLNC, ©Arquivo MA.

A técnica de estofado consiste na aplicação de pintura, geralmente opaca, sobre a folha de ouro brunida, sendo as superfícies deixadas em reserva preenchidas com motivos policromos de flores e *bouquets* que podem ter, simultaneamente, um trabalho de esgrafito, ou seja de um riscado que retira tinta da superfície e deixa a descoberto a folha de ouro subjacente à pintura. Este trabalho artístico permite transferir uma particular textura e maior densidade ao acabamento pictórico aplicado sobre da talha e resulta do domínio de técnicas de punção ou de puncionamento, cujo efeito é obtido com instrumentos de ponta metálica ou ébano. Trata-se de mestrias que

dão origem a superfícies texturadas e relevadas imitando um material têxtil que pode ser simulado por *esgrafito* de linhas, riscas paralelas, invocando-se assim, a textura dos fios metálicos usados nos bordados a fio de ouro e /ou prata.

O método dito “à sgraffito” nasce em Itália no século XV, tendo migrado para os Países-Baixos meridionais nos finais de quinhentos, tendo sido amplamente usado nas oficinas de Anvers e de Malines (Seruya et all 2002: 144). Este sistema decorativo, tido como um método tradicional de decoração policroma, seria abandonado nestes territórios a Norte durante os séculos XVII e XVIII, mas, contrariamente, manter-se-ia na Península Ibérica onde se continuaria a expandir de modo excepcional durante todo o período barroco (Seruya et all 2002: 144 -145).

No caso do contrato em análise o pintor Pedro Monteiro Ferreira obrigava-se fazer no estofado o “de brocado da China aonde pedirem as Roupas dos Santos” bem como se comprometia a meter “nas ourelas das Roupas” (...) “algumas pedras com *batume*” (Brandão 1984: 657 e seguintes). (Figura 13).



Fig. 13. Escultura de vulto de N. S. da Conceição integrada no nicho central do Sacrário de Sá. 2017, MLNC, ©Arquivo MA.

O brocado da China corresponde a uma técnica que pretende imitar os brocados, evocando também outros materiais como as sedas e os veludos bordados a ouro (Peinture & Dessin 2009, 1066). Concretamente a palavra brocado evoca em linguagem corrente o “estofó”, precioso bordado a ouro ou a prata envolvendo uma técnica mista que não é estritamente uma estampagem (impresão) mas é sim uma modelação em sulcos e linhas paralelas e cruzadas seguida de uma aplicação da folha de ouro. De acordo com o contrato as colunas “serão todas douradas o que se vir do dito ouro *bornido e sobido* e lho se estofarão os *pasaros* que nellas estão e os *frizos* que fi-

ção por cima destas colunas serão todos dourados e lho (?) se vera de estofó *algus sarafins* que nelles estão” (Brandão 1984:657). O brocado volta a referir-se na seguinte passagem do contrato: “as Asas dos sarafins e se lhe meterão *Algus Rubins* aonde melhor couberem como também os levarão em toda a mais obra adonde ella o pedir, o sacrário será todo dourado do dito ouro *bornido e sobido* e as imagens que estão nelle serão estofadas de *borcado* com suas pedras pelas ourelas” (Pinho Brandão 1984: 657). (Figuras 14 e 15)

Sobre a aplicação da folha de ouro é necessário considerar a importância do “bolo” ou “argila” que misturada com um ligante aquoso constitui a base essencial para a aderência da folha de ouro ao suporte. O vocábulo empregue de “boles” ou “bolo” tem origem numa argila proveniente da Arménia e vendida na Grécia sob a forma de um bolo. É um material natural de tom vermelho, podendo assumir outros tons dependendo da natureza da argila (Garcia 2002: 238).

Os referidos “rubins” remetem para a aplicação de pedras preciosas, os rubis, de cor vermelha, que na talha dourada surgem como pequenos apontamentos monocromáticos de intenso brilho obtido pela camada transparente de um *glacis* que, tecnicamente, permite obter “um papel de purificador ótico



Fig. 14. Museografia da sala 7 onde se integra o conjunto retabular do Convento da Madre de Deus de Sá, de Aveiro. 2017, MLNC, ©Arquivo MA.



Fig. 15. Ave mítica, a fénix, debicando vagos de uva; elemento entalhado ao qual foi retirada a folha de ouro de origem. 2017, MLNC, ©Arquivo MA.

pintor fazer a seleção dos radiantes cromáticos mais adequados aos efeitos que este pretende obter.

Há pigmentos que permitem obter uma camada verdadeiramente

e de intensificador de tom: o *glacis* suprime as cores vizinhas e evidencia a cor que subjaz” (Langle 2009: 738). Neste caso concreto o *glacis* aplicado sobre o vermelho que cobre o fundo pintado corresponde a uma certa quantidade lumínea transmitida pelo glaci somada à quantidade lumínea refletida pelo tom de fundo resultando num tom intenso de vermelho, imitando o Rubi. Em suma, a particularidade de aplicar *glacis* permite ao

transparente e vibrante, por exemplo: as lacas vermelhas de “Kermès”⁸, de “Garanaza”⁹, de madeira do Brasil / pau Brasil, de “cochenilha”¹⁰ que simulam os vermelhos vibrantes por ação do já referido índice de refração que a camada pictórica de fundo permite adicionar à radiação própria do glaci que se lhe sobrepõem. O rubi exige um acabamento brilhante que se destaca por entre a folha de ouro, também esta “brunida”, sendo o artifício do brilho obtido pelo polimento efetuado com pedra de Ágata, dita, de brunidura sobre o ouro.

O valor da obra foi estabelecido no contrato de Pedro Monteiro Ferreira. Esta foi ajustada tomando como premissas o valor do trabalho do mestre pintor, acrescido do valor das “tintas e parelhos” na medida requerida pela obra de talha. No contrato era requerido com igual detalhe o ajuste em relação ao ouro, estando registado nos apontamentos do mestre o seguinte: “*pagando me o milheiro della (obra) em sete mil Reis e assim coantos milheiros de ouro levar tantos sete mil Reis se me ha de dar e demais se me hão de dar as pedrarias ou o pagar o custo dellas*” (Brandão 1984: 657-658). Das religiosas de Sá seria, ainda, obrigação “*dar Casas aonde se recolha o dito Pedro Monteiro Ferreira, no tempo que for nesario e assistir na tal obra e cama e lenha para queimar e pessoa que lhe fassa de Comer*” (Brandão 1984:659). Os mestres deveriam dar as obras feitas e acabadas dentro dos prazos firmados em contrato e caso não o cumprissem seriam penalizados, patrimonial e monetariamente.

7. O retábulo e o Sacrário – tipologia e morfologia

Esta cumplicidade artística entre a arquitetura e a composição globalizante do espaço assumida pelas estruturas retabulares contribui para

⁸ *Kermès*, nome masculino; significado em Zoologia: género de inseto da família das cochenilhas.

⁹ *Garança* ou ruiva: corante vegetal vermelho mais importante foi sem dúvida a garança ou ruiva (em inglês *madder*), extraída da *Rubia tinctorum*, planta conhecida pelos nomes de ruiva dos tintureiros, garança ou ainda *granza*. A arte de tingir com a garança parece ter tido origem no oriente e, através dos impérios egípcio e persa, ter atingido a civilização greco-romana. Várias espécies de ruiva podem ser utilizadas em tinturaria mas a mais popular é a *Rubia tinctorum*, que se encontra no estado selvagem na Palestina e no Egipto, e que é muito abundante também na Ásia e na Europa. O corante está concentrado nas raízes da planta principalmente nas raízes mais antigas. Esta eram arrancadas da terra, secas e cortadas em pequenos pedaços. O corante era extraído com água e separado da solução. Em seguida era seco. (Maria Eduarda M. Araújo, “Corantes naturais para têxteis – da antiguidade aos tempos modernos”, Curso de Mestrado em Química Aplicada ao Património Cultural www.dqb.fc.ul.pt (DQB, 2005). <http://www.dqb.fc.ul.pt/docentes/earaujo/>)

¹⁰ A espécie *Dactylopius coccus* – cochenilha - vive principalmente em catos do género *Opúncia* e mede de 2 a 5 milímetros de comprimento. Este inseto produz o ácido carmínico, uma hidroxiantapurina glucídica vermelha (...). O ácido carmínico é extraído do corpo e dos ovos do inseto e é utilizado para a produção do famoso corante carmim de cochenilha, utilizado em larga escala pela indústria cosmética.

o que então se designaria por *bel composto* quando o revestimento das Igrejas, Capelas, Ermidas e/ou Oratórios, se faziam compor por uma especial complementaridade artística entre vários domínios expressivos: os da talha, da cerâmica de revestimento ou da azulejaria, da pintura e da escultura, da paramentaria e da ourivesaria. Nestes interiores os retábulos adquirem várias escalas, morfologias e tipologias.

7.1. Tipologias e modelos compositivos

As tipologias correspondem às características morfológicas de cada retábulo sendo definidas a partir da estruturação ou composição arquitetónica, ou seja, a tipologia retabular é definida através da relação corpo/tramo podendo existir várias tipologias possíveis¹¹.

7.1.1. Um corpo – um tramo

Correspondem a esta tipologia os retábulos colaterais do extinto Convento das Madre de Deus de Sá (n.º inv. 26/M e 38/M), de menor escala que o retábulo-mor da referida Igreja da Madre de Deus, estando estes retábulos próximos do arco cruzeiro da referida Igreja da Madre de Deus de Sá (Quadros 1905: 164). Estes conjuntos retabulares, as esculturas adstritas e ainda outros objetos e alfaias litúrgicas, objetos sacros e outros pertences das religiosas de Sá fazem parte dos vários registos efetuados e dos inventários de bens do extinto Convento de Sá de Aveiro. Um deles é o inventário datado de 2 de fevereiro de 1859, cujos originais se encontram no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.H.M.F – convento da Madre de Deus de Sá, Aveiro, caixa 1853/ capilha 2). Existem ainda outros, da Direção Geral da Fazenda Pública, secção dos Próprios Nacionais (Convento da Madre de Deus de Sá, Aveiro, caixa 1853, Capilha 3, A.H.M.F.), além de documentos emitidos pela Repartição de Fazenda do Distrito de Aveiro com relato manuscrito dos “Termos de verificação e inventariação das alfaias, vasos sagrados e mais objetos do culto, pertencentes ao suprimido Convento da Madre de Deus de Sá, em Aveiro, em 27 de Março de 1885”.

7.1.2. Um corpo único e três tramos

Corresponde a esta tipologia o retábulo mor; com planta reentrante ou côncava, fechando a composição tripartida em arco de volta perfeita composto

¹¹ Francisco Lameira faz a evolução do retábulo português a partir da definição de tipologias adequando exemplares ímpares e ilustrativos desta classificação. Ver Lameira 2005: 30-45.

por três arcos de fuste espiralado e sobrepostos, cobertos de folhagens, com uvas, onde se vêm aves debicando cachos de uvas por entre folhas de parra e anjos; os arcos são presos em três pontos radiais e a eixo segundo três aduelas: uma ao centro e duas laterias” (Quadros 1905: 163). Neste conjunto retabular integra-se um sacrário poiado sobre o embasamento, corpo inferior sobre o qual se apoiam as colunas retabulares e subseqüentemente toda a estrutura de fecho. O sacrário fica “embutido na parte inferior” (Quadros 1905: 163) da estrutura retabular mas em plano avançado em relação à abertura do camarim¹². A divisão superior do sacrário remata com um nicho onde se expõe a escultura votiva da Senhora da Conceição, constante da lista arrolada pela Fazenda Pública em 1885¹³. Foi descrito ainda por Rangel de Quadros que “por detraz e sobre o arco, de que fallei, elevava-se o throno, cujos degraus eram de variado feitio e enfeitados com talha simples” (Quadros 1905: 163). Confirma-se a tipologia dos três tramos e risco de planta côncava, pelo facto de Rangel de Quadros reforçar que “entre duas das columnas salomónicas, em que assentavam aquelles tres arcos e um pouco mais abaixo, ficava, do lado do Evangelho, a imagem de São Pedro, a que fazia symetria a de São Paulo” (Quadros 1905: 163). Esta composição delineia a morfologia do retábulo eucarístico, sediado na cabeceira da capela-mor da igreja do Convento de Sá.

7.1.3 - Um cadeirado

Podemos ainda aferir que os painéis relevados que se expõem enquadrados entre os dois pares de colunas de fuste espiralado (sala 7) no Museu de Aveiro, Santa Joana são painéis que constituiriam, hipoteticamente, a zona do espaldar do cadeirado de Sá. Pelo documento elaborado em 11 de julho de 1912 por Jaime Magalhães Lima, presidente da Comissão encarregada de organizar o Museu Regional de Aveiro, sabe-se que este reclama a entrega ao Museu de um cadeirado: “o cadeirado do coro, e imagens e outros objetos que pertenceram ao Convento da Nossa senhora da Madre de Deus de Sá”¹⁴ (Direção Geral da Fazenda Pública, Proc.º: 2739 / 22, de 2 de Julho de 1912).

Este cadeiral estaria na posse da Junta de Paróquia da Freguesia da Vera Cruz, e terá sido entregue à Comissão do Museu de Aveiro em 12 de outubro de 1912 (Rocha 2009: anexo C). Ensaíamos uma composição

¹² O camarim é o espaço correspondente ao vão ou abertura central do retábulo, enquadrando-se esta abertura pelas colunas e arcos de fecho que compõem o ático do retábulo.

¹³ Termo de Verificação e Inventário dos Bens Pertencentes ao Suprimido Convento de Sá, de Aveiro, em 27/3/1885/H.H.M.F./ Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

¹⁴ Documento fotocopiado da carta escrita por Jaime Magalhães Lima e assinada por este em 28 de junho de 1912, Aveiro, in Arquivos da Direção Geral da Fazenda Pública, Proc: 2739 / 22, de 2 de Julho de 1912.

possível de união entre elementos verticais, pilastras de fuste relevado e seção quadrangular intercalando com painéis relevados, figurativos, em alto-relevo, que poderiam ter formado o espaldar do cadeiral do coro alto do Convento de Sá (Figuras 16, 17, 18, 19 e 20).



Fig. 16. Espaldar de cadeiral com painéis relevados, entalhados e, originalmente, dourados. 2017, MLNC, ©Arquivo MA.



Fig. 17. Entalhe figurativo de painel constitutivo de espaldar do cadeirado. 2017, MLNC, ©Arquivo MA.



Fig. 18. Representação do Agnus Dei, figuração patente num dos painéis de espaldar do cadeirado. 2017, MLNC, ©Arquivo MA.



Fig. 19. Representação de São João Baptista, integrada nos painéis de espaldar do caideirado. 2017, MLNC, ©Arquivo MA.



Fig. 20. Detalhe do friso que corre no topo dos painéis onde se denota a aplicação, a posteriori, de vieux-chêne sobre a madeira. 2017, MLNC, ©Arquivo MA.

8. Teto da capela-mor da Igreja do Convento da Madre de Deus de Sá

A Igreja do Convento de Sá, a principal do templo, apresentava, regra geral, para além do altar e das suas imagens, o teto pintado. Por tal razão se associa ao contrato do retábulo-mor datado de 16 de agosto de 1688, um outro subsequente e datado de 14 de novembro de 1689, este último dedicado à escritura de contrato e obrigação celebrado entre a Madre Abadessa e mais religiosas do Convento de Deus de Sá, extra muros, e o Pintor Thomé Coelho Ferreira da Cidade do Porto, no qual este pintor se compromete “a dourar e pintar o teto da capela-mor da Igreja” do Convento da Madre de Deus de Sá pelo preço de 150 mil reis. Neste contrato constam os apontamentos segundo os quais a obra se iria desenvolver, desde o começo: “Sendo começada a dita obra logo se darão ao dito Thomé Coelho Ferreira sessenta mil Reis em dinheiro de contado para ajuda de seus ingredientes e os noventa mil Reis se lhe hirão dando pello discurso de três anos” (Brandão 1984: 693).

A obra prosseguiria com o assentamento e acabamento. Da redação do contrato retiramos um trecho em que o dito Pintor Tomé Coelho Ferreira se comprometia a começar a dita obra pela “pascoa de flores, que embora vem de seis centos e noventa, a coal dará acabada dentro em sinco ou seis meses seguintes” (Brandão 1984: 692-693). O valor estabelecido naquele contrato foi dividido em duas parcelas: a inicial de 60.000 Reis e a final de 90.000 Reis, esta última paga ao longo de três anos. Os mestres deveriam dar a obra feita e acabada até ao Outono do ano de 1690, ou seja, esta levaria o período compreendido entre a Páscoa e finais de Verão, e em menos de um ano estaria a obra feita.

Conclusão

Tal como se pode confirmar pela leitura dos contratos anteriormente referidos, a versatilidade artística dos pintores douradores neste período, do final do século XVII ao XVIII, em Portugal, está documentada nos contratos de obra e nos livros de contas das várias irmandades, confrarias, misericórdias, ordens religiosas entre outros encomendantes. Foram, pois, casos similares os que neste estudo tentamos tratar na presença das encomendas lavradas em escritura de contrato e obrigação e que às datas de 1688 e 1689 foram então celebrados com os pintores Pedro Monteiro Ferreira e Tomé Coelho Ferreira, ambos moradores na Cidade do Porto, e que à data souberam ter a capacidade de resposta suficiente para se cumprirem os desígnios do programa artístico consentâneo com os propósitos monásticos das Religiosas da Madre de Deus de Sá. Por tal razão surge associado aos contratos e demais fontes documentais um manancial de estudos que dão sempre lugar a novas interpretações que emergem em paralelo com a observação direta, estética e figurativa, dos testemunhos materiais. No aspeto da valorização da obra de arte é crucial o confronto analítico entre as obras, analisando as possibilidades de algum paralelismo formal entre os itens em estudo e validar as semelhanças, estabelecer quadros dinâmicos de formas e de estéticas cruzando diversas épocas, mesmo que se trate de obras realizadas em materiais distintos. Quanto ao *artifício* dos mestres na ótica do que nos é possível observar nas obras de arte expostas nos museus, paralelamente ao que se extrai das várias fontes documentais e dos contratos que fomos analisando, destacamos a tecnicidade destes mestres entalhadores, de ensamblagem, de escultura e de pintura, e, de entre todos os ofícios salientamos o modo como a folha de ouro era usada, o nível técnico e artístico da sua aplicação sobre a madeira esculpida e entalhada. Deste especto singular e inovador da arte portuguesa cumpre dar-se o devido reconhecimento, abrindo caminho a novas interpretações, a novos estudos.

Referências Bibliográficas

- ALVES, Natália Marinho Ferreira (1989). *A Arte da Talha no Porto na Época Barroca (Artistas e Clientela - Materiais e Técnica)*. Vols. I-II, ed. Porto: Arquivo Histórico da Câmara Municipal do Porto.
- BRANDÃO, Domingos Pinho (1984). *Obra de Talha Dourada, Ensamblagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. Volumes I e IV, Documentação

- I séculos XV a XVII e Documentação IV (1751-1775). Porto: Oficinas Gráficas Reunidas, Diocese do Porto.
- CAPELO, L. C. (2013). “Inventário do Mosteiro da Madre de Deus de Sá de Aveiro”, in *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, 26, 39-64.
- CERQUEIRA, Eduardo (1976). “Inconvenientes de uma aparente incongruência – O Aveirense Lugar de Sá, no Concelho de Ílhavo, até 1835”, ADA., Vol. XLII, Arquivo Distrital de Aveiro.
- CORREIA, Porfírio António; FERREIRA, Francisco Messias Trindade (dirs.) (2016). *Memórias Gráficas de Antigos Conventos e Mosteiros de Aveiro*. Aveiro: Direção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas/ Arquivo Distrital de Aveiro.
- FERREIRA, Francisco Messias Trindade (2009). *O Tombo da Confraria dos Pescadores e Mareantes de Santa Maria de Sá*. Aveiro: Junta de Freguesia da Vera Cruz.
- FERREIRA, Sílvia (2015). “Dourar e pintar: a polivalência artística dos mestres douradores de Lisboa na época barroca”, in *Conservar Património*, 22, 7-16 (<http://revista.arp.org.pt>)
- GOMES, Marques (1899). “Subsídios para a História de Aveiro”, ed. fotocopiada a partir da imprensa, Aveiro: *Typographia* do Campeão das Províncias, 316.
- GOMES, Paulo Varela (1988). *A cultura arquitetónica e artística em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Editorial Caminho.
- GOMES, João Augusto Marques (1899). *Subsídios Para A História de Aveiro*. Aveiro: *Typographia* do Campeão das Províncias.
- GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, E. (1997). *Tratado del Dorado, Plateado y Su Policromía. Tecnología, Conservación y Restauración*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia
- Inventário de extinção do Convento da Madre de Deus, de Sá, Aveiro*, (DC). Código: PT/TT/MF-DGFP/E/002/00002. Descrição em linha (acessível em 15 de fevereiro de 2018). <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4224347>
- LAMEIRA, Francisco (2004). “O contributo da arquitetura italiana para a génese e evolução do retábulo barroco português (1619-1750)”, in *Atas do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 221-240.
- LAMEIRA, Francisco; e Serrão, Victor (2003). “O Retábulo proto-barroco da capela do antigo Paço Real de Salvaterra de Magos (c. 1666) e os seus autores”, in *Atas do II Congresso Internacional*. Porto: Universidade do Porto, 215-226.

- LAMEIRA, Francisco (2005). “O retábulo em Portugal: das origens ao declínio”, in *Promontoria Monográfica*, n.º1, ed. Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, Loulé; ed. Centro de História da Arte da Universidade de Évora.
- LAMEIRA, Francisco e Serrão, Vítor (2005). “O retábulo em Portugal: o Barroco Final (1713-1746)”, in *Promontoria Monográfica - História da Arte*, ano 3, Número 3, ed. Departamento de História, Arqueologia e Património da Universidade do Algarve, Loulé, 287-315.
- MADAHIL, António Gomes da Rocha (1959). *Milenário de Aveiro - coletânea de Documentos Históricos*. Vol.I- 959-1516, Câmara Municipal de Aveiro.
- NETO, F.E.G. (2009). “As Barras da Ria de Aveiro até ao início do século XVII”, in *Sal Aveiro: Boletim Municipal da Cultura*, Arquivo Histórico Municipal de Aveiro, 43-60.
- NUNES, Philipe (1982). *Arte da Pintura, symmetria e perspectiva. Estudo introdutório de Leontina Ventura*. Porto: Editorial Paisagem
Peinture & Dessin Edições do património. Paris: Centre des Monuments Nationaux, 2009.
- PEREIRA, José Fernandes e Pereira, Paulo (1989). *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença.
- PINA, Manuel Correia de Bastos (1886). *A Extinção do Convento de Sá em Aveiro e Os Jornaes Portuguezes Religioso-Políticos, Carta ao excelentíssimo e reverendíssimo senhor Vicente Vanutelli, Arcebispo de Sardia*. Coimbra: Imprensa Universitária.
- PINA, Manuel Correia de Bastos (1886). “A Extinção do Convento de Sá em Aveiro – e os Jornaes Portuguezes Religioso – Políticos”, Ed.Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 91-92.
- QUADROS, J. Rangel de (1905). “O Mosteiro da Madre de Deus”, in *Aveiro – Apontamentos Históricos*. Vol. V, Cap. 5, Coletânea de recortes de jornais policopiados.
- ROCHA, Hugo Calão (2009). *O Convento da Madre de Deus de Sá em Aveiro: dos objetos às devoções: um espólio do Museu de Aveiro*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto: tese de Mestrado em História e Património.
- LANGLE, Ségolène Bergeon Langle; CURIE Pierre (2009). *Peinture et Dessin – vocabulaire Typologique et Technique*. Ed. Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, France.
- SMITH, Robert Chester (1963). *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SERUYA, Ana Isabel *et. al* (2002). “Policromia: a escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII: estudo comparativo das técnicas,

alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica”, in *Atas do Congresso internacional [29, 30 e 31 de outubro]*. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro.