

NOS BASTIDORES DA CASA ARTE SACRA FÂNZERES: DA MATERIALIDADE À ESPIRITUALIDADE DA ESCULTURA SACRA*

CECÍLIA MÓNICA DOS SANTOS CARDOSO**

Resumo: *A Casa Arte Sacra Fânzeres, localizada em Fânzeres (Gondomar), é especializada na execução artesanal de escultura e mobiliário sacro. Esta oficina, fundada há mais de 50 anos, agrega funcionários que aprenderam esta arte em contexto oficial, tal como no passado. Conserva ainda o «saber fazer tradicional» das artes da escultura em madeira, do estofado e da pintura sacra, bem como o da aplicação da folha de ouro e dos olhos em cristal nas imagens. A par da qualidade da execução técnica, esta oficina articula, ainda, com outros «modos de fazer» locais, como os da ourivesaria, costura e bordado artesanais. Pretende-se, com este estudo, abordar a materialidade da imagem sacra antes de esta se revestir de espiritualidade nos espaços sacros, enquanto apelo aos sentidos e transmissão de significados.*

Palavras-chave: *Casa Arte Sacra Fânzeres; Escultura; Pintura; Costura e bordado; Ourivesaria; Cristal.*

Abstract: *The Casa Arte Sacra Fânzeres, located in Fânzeres (Gondomar), is specialized in the artisanal execution of sacred sculpture and furniture. This workshop, founded over fifty years ago, brings together employees who learned this art in a workshop context, as in the past. It also preserves the «traditional know-how» of the arts of wood carving, upholstery and sacred painting, as well as the application of gold leaf and crystal eyes in the images. In addition to the quality of the technical execution, this workshop also articulates with other local «ways of doing», such as goldsmithery, sewing and handcraft embroidery. The aim of this study is to address the materiality of the sacred image before it takes on spirituality in sacred spaces, as an appeal to the senses and transmission of meanings.*

Keywords: *Casa Arte Sacra Fânzeres; Sculpture; Painting; Sewing and embroidery; Jewellery; Crystal.*

INTRODUÇÃO

A criação de esculturas religiosas remonta aos tempos mais recuados das Idades do Homem. No decurso da História foram vários os processos técnicos e artísticos utilizados para marcar a passagem do material para o espiritual. Embora Gondomar seja um concelho fortemente marcado pelas indústrias da ourivesaria e da marcenaria foi também, em tempos, detentor da arte de esculpir imagens sacras, tal como o comprova o registo de batismo de 13 de outubro de 1861, no qual se refere que José Alves de França, natural de São Cosme, tinha a profissão de

* Este artigo integra-se no projeto de doutoramento em Estudos do Património, Especialização em História da Arte, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, intitulado *A arte dos ofícios da madeira: Gondomar como uma “grande fábrica” (século XIX-XXI)*, financiado pela FCT (Ref. SFRH/BD/06909/2020) e sob a orientação da Prof. Doutora Ana Cristina Sousa (FLUP-DCTP/CITCEM).

** Doutoranda em Estudos do Património. FLUP/CITCEM. Email: ceciliasmcardoso@gmail.com.

«Santeiro»¹. Esta tradição persiste na atualidade através da Casa Arte Sacra Fânzeres. Esta oficina, de cariz tradicional, mantém vivo o conhecimento artesanal para a criação e restauro de imaginária sacra de estofos e imagens de vestir. Para além de se diferenciar por um labor pouco praticado em Portugal nos dias de hoje, esta oficina distingue-se ainda pelo facto de todos os trabalhadores terem adquirido o conhecimento técnico de imaginário, entalhador, marceneiro, pintor e dourador em contexto ofical. Pretende-se, com este trabalho, explicitar a componente material da imaginária através da exposição dos processos artesanais, valorizando as características corpóreas das imagens antes de estas assumirem o papel de mediadores entre o profano e o sagrado.

1. A MATERIALIDADE DA ESCULTURA SACRA

1.1. A ARTE DE ESCULPIR IMAGINÁRIA EM MADEIRA

Para a concretização de uma imagem sacra em madeira são necessários vários utensílios e ferramentas. O banco, semelhante ao do marceneiro, é de grandes dimensões e possui um tampo liso para serem colocadas as ferramentas e utensílios necessários ao desbaste da madeira. Possui, também, um torno para a peça permanecer fixa e facilitar toda a execução manual (Fig. 1). O maço (Fig. 1), instrumento essencial ao trabalho do marceneiro, carpinteiro e escultor, é um martelo de madeira de carvalho, sobreiro ou buxo com uma maça grossa e serve para bater no formão² ou outros *ferros* que permitem o desbaste da madeira. Ao conjunto de ferramentas que são utilizadas para dar forma à madeira atribui-se a designação de *ferros*.

Um escultor imaginário necessita de um número elevado de ferros de desbaste (formões, goivas crespas, esgachibis, palhete largo) e de ferros de menor porte para os trabalhos mais minuciosos. Por norma, estes artesãos possuem as ferramentas de desbaste em duplicado, umas utilizadas para iniciar o processo da obra, que exige maior precisão e movimentos e esforços mais violentos, enquanto as outras são utilizadas no processo da limpeza da peça, onde são exigidas as ferramentas mais afiadas a fim de proporcionar menos esforço e maior habilidade³.

Os métodos construtivos das obras de arte em madeira foram sendo alterados ao longo dos tempos, através do desenvolvimento de técnicas que proporcionam execuções mais elaboradas, resistentes e duradouras⁴. Um dos grandes

1 ADP. *Paróquia de São Cosme*, Registos de baptismos 1861-01-14/1861-12-29, n.º 77, fl. 39.

2 BLUTEAU, 1716: 236.

3 GOMES, 2004: 57.

4 QUEIMADO, GOMES, 2007: 38.



Fig. 1. Banco do escultor imaginário com o maço, os devidos ferros e o torno
Fonte: Fotografia de Cecília Cardoso, 2021. Oficina Casa Arte Sacra Fânzeres

problemas em trabalhar a madeira consiste no facto desta matéria-prima ser «um elemento orgânico, com “vida própria”, que quando sujeita a fatores externos [temperatura e humidade], reage de formas diversas, aumentando e diminuindo o seu volume e provocando defeitos nas estruturas decoradas»⁵.

Na Casa Arte Sacra Fânzeres as imagens são desenvolvidas por partes. As carnações (rostos, mãos, braços, pés) estão ao encargo do escultor imaginário (Fig. 2), enquanto o corpo e a respetiva indumentária são desenvolvidos pelos restantes escultores da oficina (Fig. 2). A execução por partes é exequível por seis fatores fundamentais, para além dos já referidos anteriormente: primeiro, as carnações por se tratarem de elementos singulares e de maior dificuldade técnica exigem uma mão de obra mais qualificada; segundo, o rosto executado em separado permite a aplicação futura dos olhos em cristal; terceiro, os corpos, inclusive a indumentária, obedecem normalmente a formas mais padronizadas, facilitando a execução aos restantes escultores; quarto, o desbaste tradicional na parte posterior da imagem permite que esta se torne mais leve, proporcionando a redução das taxas alfandegárias aquando do levantamento da obra pelo comitente; quinto, após a execução do corpo e das carnações é fundamental a perícia técnica para a concretização da ensablagem e colagem de todos os elementos, por forma a que a olho

⁵ QUEIMADO, GOMES, 2007: 38.



Fig. 2. Execução das carnações (rosto de Cristo Ressuscitado) pelo escultor imaginário Hugo Neves (esquerda) e execução dos cabelos da imagem de Nossa Senhora das Dores (direita)

Fonte: Fotografia de Renato Castro, 2019 (esquerda). Oficina Casa Arte Sacra Fânzeres, 2020 (direita)

nu não seja visível a união; e, por último, o facto de as imagens serem concretizadas por partes torna-as mais individualizadas e de melhor qualidade. No entanto, se o comitente assim o desejar, a imagem é concebida numa peça única.

As imagens desenvolvidas nesta oficina, segundo Fabrino, apresentam o conhecimento das diversas proporções e articulações do corpo, provendo a coerência anatómica da peça. Mais informa que «é a boa relação entre as partes do corpo que determina o êxito na confecção do panejamento, fazendo-o se ajustar aos seus contornos»⁶. Neste sentido, as imagens continuam a manter os mesmos cânones anatómicos e iconográficos facilmente reconhecidos por todos (ex. São Sebastião, Fig. 3), incluindo aquelas que adquirem pontuais características singulares sugeridas pelo comitente. A título de exemplo, apresenta-se uma imagem colossal de Cristo Ressuscitado (Fig. 4), em relação à qual a principal exigência, por parte do comitente, consistiu na execução de uma «imagem diferente»⁷. Este Cristo Ressuscitado é representado com as habituais soluções iconográficas — jovem, cabelo e barba longos e de braços abertos —, mas, em lugar do habitual manto, o corpo de Cristo encontra-se envolto por largas faixas que aludem para os antigos rituais funerários. A necessidade desse reconhecimento imediato das imagens explica a permanência dos cânones e das características iconográficas das imagens.

⁶ FABRINO, 2012: 61.

⁷ Entrevista feita a H. NEVES, no dia 28 de julho de 2021, sobre *Técnicas artísticas para a construção de imaginária sacra* por Cecília Cardoso.



Fig. 3. Imagem de S. Sebastião finalizado. Altura 80 cm

Fonte: Fotografia de Casa Arte Sacra Fânzeres, 2020



Fig. 4. Imagem de Cristo Ressuscitado em execução aquando o registo fotográfico. Madeira de cedro brasileiro

Fonte: Fotografia de Renato Castro, 2021. Oficina Casa Arte Sacra Fânzeres

Na oficina cria-se e restaura-se, também, imaginária de vestir e de roca. A imagem de vestir é uma «representação esculpida que se completa com a roupa-gem têxtil que a veste»⁸, enquanto a imagem de roca corresponde a uma «escultura que representa uma figura humana concebida como um manequim, articulado ou não, ao qual são aplicados cabeça, mãos e por vezes pés. O tronco e/ou o resto do corpo é definido por ripas de madeira tapadas [...] depois de vestidas com roupas executadas em tecido ou telas. Uma imagem de roca é também uma imagem de vestir»⁹. No entanto, Diana Pereira demonstra que a temática das imagens de vestir é mais complexa do que as designações atrás transcritas¹⁰.

No que diz respeito às imagens de vestir, a oficina executa ou restaura essencialmente as imagens anatomizadas cuja anatomia é esculpida de forma simplificada, apresentando por vezes uma policromia (em tons de azul, branco, cinza ou

⁸ CARVALHO, 2004: 144.

⁹ CARVALHO, 2004: 141.

¹⁰ Sobre este tema consultar PEREIRA, 2012: 157-158.

rosa) como roupa interior, talvez para não revelar as partes íntimas¹¹ ou para evitar esculpi-las¹². Porém, algumas imagens femininas apresentam os seios esculpidos¹³ (Figs. 5, 7); as imagens de vestes sintetizadas apresentam geralmente linhas, volumes e pregueados de vestes a representar a roupa interior ou a indicação de vestes «exteriores»¹⁴ (Figs. 5, 6, 7); e, por último, as imagens de roca são caracterizadas por apresentar o tronco como uma escultura, mas sustentado por uma armação (alma) constituída por várias ripas de madeira, habitualmente de forma cônica, que substitui as pernas¹⁵ (Fig. 7).



Fig. 5. Imagem de vestes sintetizadas articulada (esquerda) e a imagem de vestir anatomizada articulada (direita). Restauro. Destino: Espanha

Fonte: Fotografia de Renato Castro, 2019. Oficina Casa Arte Sacra Fânzeres



Fig. 6. Imagem anatomizada articulada de Senhor dos Passos (restauro) (esquerda) e imagem de vestes sintetizadas articulada de Senhor dos Passos. Destino: Espanha (direita)

Fonte: Fotografia de Cecília Cardoso, 2021 (esquerda). Fotografia de Renato Castro, 2019 (direita). Oficina Casa Arte Sacra Fânzeres

¹¹ PEREIRA, 2012: 159.

¹² QUITES, 2006: 253.

¹³ QUITES, 2006: 253.

¹⁴ PEREIRA, 2012: 159.

¹⁵ PEREIRA, 2012: 159.

As imagens de vestir da Figura 7 representam a Nossa Senhora das Dores, também designada simplesmente como «Dores» ou em Espanha «Dolorosa». É possível constatar, através da expressão facial e da gestualidade, que ambas partiram do mesmo molde, apesar de a primeira se tratar de uma imagem de vestir sintetizada articulada e a segunda uma imagem de roca articulada. Neste meio oficinal é muito comum o aproveitamento de moldes de umas imagens para as outras. Um molde antigo da Santa Luzia pode, por exemplo, servir de base para a conceção do corpo de Santa Cecília. O mesmo ocorre com as imagens de vestir. Assim, o molde sintetizado e articulado para as «Dores» também pode ser utilizado para a conceção de uma imagem de vestir de Nossa Senhora do Carmo. Embora estas possam ter como base o mesmo molde, são-lhes aplicados os respetivos atributos por forma a criar os traços que as individualizam e que permitem o seu reconhecimento. No caso particular de Nossa Senhora do Carmo é colocado, sobre o braço esquerdo, a imagem do Menino Jesus e no de Nossa Senhora das Dores as lágrimas no rosto. Perante a constatação desta solução observada na Casa Arte Sacra Fânzeres e considerando que esta mantém vivas as técnicas escultóricas tradicionais, é possível inferir que o mesmo acontecia nas oficinas dos antigos mestres imaginários.

1.2. O MOLDE

O molde, designado preferencialmente por «modelo» (esboço, estudo, maquete), é «a obra primeira»¹⁶ que antecede à obra final. É no molde que são implementadas as «diferentes fases de criação de uma escultura antes de resultar numa obra final — pode ser apenas um esboço, ou já um estudo mais avançado —, sempre com o sentido de maquete preparatória»¹⁷. O molde pode ter as mesmas medidas da obra final ou apresentar uma escala inferior. No entanto, independentemente da dimensão do molde, as suas características principais são transferidas para a obra final.

Há mais de 50 anos que a Casa Arte Sacra de Fânzeres tem executado uma grande variedade de moldes. A sua diversidade assenta sobretudo na concretização de múltiplos temas sagrados e na constante repetição. Estas maquetes preparatórias são, na sua maioria, bastante peculiares, uma vez que partiram do gosto e da determinação do comitente e foram harmonizadas com a experiência técnica e estilística do escultor. No total, o acervo integrado na oficina é constituído por mais de oito mil moldes de imaginária sacra.

¹⁶ CARVALHO, 2004: 26.

¹⁷ CARVALHO, 2004: 25.

Os moldes que constituem o acervo são em madeira, tal como as esculturas finais. Esta oficina mantém viva a tradição dos séculos XVI e XVII, período em que muitos escultores optaram por elaborar os seus moldes de estátuas em madeira¹⁸. Para além da flexibilidade, os escultores encontraram ainda mais duas vantagens na utilização desta metodologia: a possibilidade de aplicar nas figuras e nos baixos-relevos todo o acabamento desejável e garantir uma duração que nem o barro nem o gesso, matérias bastante frágeis, podiam igualar¹⁹.

Desde a fundação da Casa Arte Sacra Fânzeres até à atualidade, foram várias as madeiras empregadas na criação dos moldes e obras finais, em grande parte devido às condicionantes do mercado. Atualmente, as madeiras mais utilizadas nesta oficina são o vidoeiro, a tília, o castanho e o ácer, pois reúnem condições favoráveis para o desbaste e permitem a execução de pormenores no tratamento plástico das imagens sacras. Porém, em alguns trabalhos e por exigência do comitente, é empregada uma madeira exótica e dispendiosa na obra encomendada, tal como o cedro brasileiro. O aproveitamento da matéria-prima é residual, atendendo às grandes dimensões que muitas das imagens apresentam. No entanto, moldes mais pequenos podem ser concebidos a partir das sobras de outras peças para um maior aproveitamento da madeira.

A partir do elevado número de moldes que foram executados ao longo de mais de 50 anos, é possível observar as diferentes soluções técnicas adotadas na sua execução. Os moldes mais antigos foram executados com as dimensões equivalentes à obra final, na grande maioria com cerca de 80 cm de altura. Para facilitar a mobilidade e diminuir o peso destes moldes de grandes dimensões era implementada a técnica tradicional de desbastar a madeira no seu interior, na parte posterior (Fig. 8). Em certos moldes, foi aplicado o «talo» (tábua de madeira mais fina) que permite ocultar a parte oca do molde (Fig. 8). Esta solução é utilizada em todas as imagens esculpidas. Os moldes mais recentes apresentam dimensões mais pequenas, que não ultrapassam normalmente os 40 cm de altura (Fig. 9). Mesmo para a conceção das imagens colossais — cujas «dimensões ultrapassam as dimensões naturais, passando dos 180 cm de altura, até atingir o triplo da altura de um homem de estatura média»²⁰ — os moldes não ultrapassam os 80 cm. Por fim, neste acervo existem ainda determinados moldes que são réplicas, em tamanho natural, de originais da Época Moderna, um dos quais corresponde em molde/réplica da conhecida imagem de Santa Bárbara de Cimbres (Fig. 10)²¹.

18 HAVARD, 1894: 977.

19 HAVARD, 1894: 977.

20 CARVALHO, 2004: 27.

21 Sobre a escultura de Santa Bárbara de Cimbres consultar RESENDE, 2015: 64-71 e *O acervo de moldes de escultura sacra da oficina Casa Arte Sacra Fânzeres*, comunicação apresentada por Cecília Cardoso no V Encontro Internacional sobre Património Industrial e sua Museologia, que teve lugar em Guimarães nos dias 10 e 11 de julho de 2021.



Fig. 7. Imagem de vestir sintetizada articulada de Nossa Senhora das Dores em execução aquando o registo (esquerda), finalizada (centro) e imagem de roca articulada de Nossa Senhora das Dores em fase de execução (direita)
Fonte: Fotografia de Casa Arte Sacra Fânzeres, 2021 (esquerda e centro). Fotografia de Cecília Cardoso, 2021 (direita)



Fig. 8. Molde antigo de grandes dimensões com a presença da técnica tradicional de desbaste na retaguarda (esquerda) e molde antigo de grandes dimensões com a presença do «talo» na retaguarda (direita)

Fonte: Fotografia de Cecília Cardoso, 2021. Acervo de moldes da Casa Arte Sacra Fânzeres

Independentemente das dimensões, os moldes reúnem os principais traços anatómicos, iconográficos e decorativos. A qualidade do acabamento é, no entanto, diversa: enquanto certos moldes correspondem a um mero esboço, com entalhes simples e pormenores superficiais, outros constituem estudos pormeno-

rizados, diferenciando-se pelos detalhes sobretudo ao nível do vestuário. Muitos dos moldes podem incluir, também, mãos ou atributos iconográficos pré-finalizados, executados em separado e presos por fios ao corpo para servir como modelo de uma obra final (Fig. 10).



Fig. 9. Moldes de pequenas dimensões executados nos últimos anos

Fonte: Fotografia de Cecília Cardoso, 2021. Acervo de moldes da Casa Arte Sacra Fânzeres

Fig. 10. Molde/réplica da escultura de Santa Bárbara de Cimbres. Altura 133 cm (frente e retaguarda), molde de São Roque (direita)

Fonte: Fotografia de Renato Castro, 2021 (frente e retaguarda). Fotografia de Cecília Cardoso, 2021 (direita). Acervo de moldes da Casa Arte Sacra Fânzeres

1.3. DOURAMENTO E POLICROMIA

A Casa Arte Sacra Fânzeres conserva igualmente o «saber fazer tradicional» das artes do douramento, do estofado e da pintura de imaginária e arte sacra em geral.

O ouro, material nobre por excelência, possui todas as qualidades desejáveis para resistir à passagem do tempo. A cor e o brilho do ouro permitiram a expressão mais persuasiva e mística como elo de ligação a Deus, tornando o douramento um dos processos mais convincentes e atrativos para o estímulo dos sentidos dos crentes²². Nos séculos XVII e XVIII, o uso do ouro nos retábulos alcançou o esplendor máximo em Portugal para a glorificação de Deus, fruto da prosperidade gerada pelo ouro vindo do Brasil²³.

A técnica do douramento consiste no revestimento de superfícies (estruque, pedra, metal, madeira) com folhas de ouro muito finas e que se fazem aderir ao suporte²⁴. No entanto, este revestimento só se tornou possível devido à transformação do ouro em folhas delgadas. A preparação da folha de ouro (prata, cobre) era inteiramente da responsabilidade do mestre bate-folhas, ofício que conheceu uma grande importância na Época Moderna²⁵. Matéria dúctil, tenaz e maleável, o ouro pode ser reduzido a camadas extremamente finas, aproximadamente um milésimo de milímetro, através da martelagem, processo este muito vigiado no passado e fortemente penalizado em caso de incorreções²⁶. O grau de pureza do metal obedecia a critérios de grande exigência, variando entre os 20 e os 24 quilates²⁷. O processo consiste na fundição, laminagem, desbaste e composição de livros. As folhas de ouro eram adquiridas ao milheiro, sendo cada milheiro composto por 10 livros e cada livro constituído por 100 pães de ouro²⁸. Para além da execução de folhas de ouro fino, também eram executadas as folhas de ouro falso ou de imitação. O ouro falso possui uma pequena percentagem de ouro fino misturado com outros materiais, como o cobre. Os livros de ouro falso são semelhantes aos de ouro fino, com a particularidade de cada folha corresponder a quatro folhas de ouro fino²⁹. O processo desenvolvido pelo bate-folhas permaneceu quase inalterado até aos nossos dias, porém, este artesão foi substituído por máquinas que efetuam a laminação e o corte³⁰.

Após o tratamento e transformação da matéria-prima é necessário preparar a madeira para a receção da folha de ouro. Assim, são levadas a cabo várias fases preparatórias que antecedem a aplicação propriamente dita do ouro, tais como: «o

22 QUEIMADO, GOMES, 2007: 54.

23 QUEIMADO, GOMES, 2007: 54.

24 QUEIMADO, GOMES, 2007: 54.

25 FERREIRA-ALVES, 2004: 88.

26 FERREIRA-ALVES, 2004: 88.

27 FERREIRA-ALVES, 2004: 88.

28 FERREIRA-ALVES, 2004: 88.

29 QUEIMADO, GOMES, 2007: 55.

30 QUEIMADO, GOMES, 2007: 54.

isolamento da madeira com cola animal [encolagem]; a aplicação de várias camadas de preparação branca; a modelação e nivelamento da preparação branca e a aplicação de *bollús* da arménia»³¹. Após esta metodologia é então possível proceder ao «douramento a água» ou «douramento a mordente».

Para o douramento a água é utilizada a folha de ouro fino. Porém, esta técnica deve ser aplicada apenas em interiores resguardados ou em objetos devidamente protegidos, uma vez que, ao contrário do douramento a mordente, não resiste aos agentes atmosféricos³². Este processo permite ao dourador tornar o ouro mais brilhante e luminoso quando brunido e a criação de tons foscos para dar realce à peça³³. Já o douramento a mordente é levado a cabo com a folha de ouro falso. A combinação do ouro com outro metal torna a folha resistente às intempéries, sendo muitas vezes utilizada para revestir cúpulas, esculturas, gradeamentos, entre outros. Este método é ainda mais económico que o anterior, uma vez que não necessita da encolagem, da preparação branca nem do *bollús* da arménia³⁴. No entanto, ao contrário do douramento a água, este não pode ser brunido, dependendo o seu brilho exclusivamente do fundo que deve ser liso e homogéneo³⁵. Por fim, para evitar as oxidações da folha de ouro falso, resultado do toque das mãos, deve ser aplicado verniz.

Na imaginária, após o revestimento da folha de ouro fino nos panejamentos e outros acessórios do vestuário, é aplicada a técnica do estofado. O estofado consiste na aplicação de tintas de têmpera de ovo sobre a folha. Posteriormente, a tinta é raspada meticulosamente seguindo o desenho decorativo pretendido, deixando a descoberto o ouro por baixo da pintura³⁶. O tratadista Filipe Nunes descreve o processo da seguinte forma:

*O estofo de figuras, ou roupas, ou tudo o que quiserem estofar, não se faz senão sobre ouro burnido, e guarda-se esta ordem: Primeiramente, sobre o ouro, que quereis estofar, haveis de dar huma mão, ou duas de Alvayade, concertado com gema de ovo [...]. Depois de dadas estas mãos de Alvayade, que fique a figura muito alva, ide então colorindo o damasco, ou téla, ou ramos, ou passarinhos, ou o que quizeres [...] depois de tudo lavrado ao pinzel, e enxuto, ide então riscando, e abrindo a pintura com hum estílo de páo, ou de prata, ou hum ponteiro duro [...] e ficareis descobrindo o ouro, aonde vos parecer bem, e para se fazerem huns alcachofres, como tem o brocado, fazei hum ferro, como punção, em que esteja aberto o modo, que melhor vos parecer, e com elle punçai*³⁷.

31 QUEIMADO, GOMES, 2007: 54.

32 QUEIMADO, GOMES, 2007: 60.

33 QUEIMADO, GOMES, 2007: 60.

34 QUEIMADO, GOMES, 2007: 62.

35 QUEIMADO, GOMES, 2007: 62.

36 QUEIMADO, GOMES, 2007: 63.

37 NUNES, 1767: 98.

As técnicas utilizadas para a execução do estofamento, de forma a deixar o ouro visível, são o punçoado, o esgrafitado e a *pastiglia*. A primeira consiste em punções (espécie de carimbo metálico) de várias formas (pequenos círculos, estrelas, flores) que, quando batidos sobre o ouro ou a têmpera transferem para a superfície a sua forma em baixo-relevo³⁸. Este processo tem de ser executado muito cuidadosamente para não romper o ouro. O esgrafitado respeita à remoção da têmpera em linhas verticais, horizontais ou diagonais. A *pastiglia* compreende a elaboração de relevos ornamentais, em madeira ou geralmente em gesso, sendo aplicado antes do douramento com o objetivo de se obter uma decoração em alto-relevo³⁹.

Salienta-se, por fim, a aplicação da pintura nas carnações da imagem sacra, não com tinta à base de têmpera, mas sim com tinta a óleo. A policromia na escultura procura revestir o volume tridimensional com o intuito de alcançar a imitação do natural⁴⁰. Assim sendo, uma policromia de alta qualidade procura sempre enriquecer o trabalho escultórico, de forma a se obter efeitos de puro realismo ou fantasia⁴¹.

Excetuando a laminação do ouro, todos os processos descritos são desenvolvidos com todo o rigor e esmero na Casa Arte Sacra Fânzeres. Para além da tradição na execução escultórica e no revestimento do douramento e da policromia, também é aqui corrente a prática ancestral do implemento dos olhos vítreos.

1.4. OLHOS EM CRISTAL

De todas as partes do corpo utilizadas para transmitir e receber informação não verbal, os olhos são os mais importantes e os mais diretos⁴². O poder do olhar é tal que, ao longo dos tempos, foi adorado, estudado e até temido⁴³. Segundo Serrano, os olhos e o ato de olhar são frequentemente equiparados ao sol, pois tal como o astro emanam energia e felicidade, sendo também um vínculo entre a espiritualidade e a vida. No Cristianismo são comuns os olhos heterotópicos e por aumento⁴⁴, uma vez que a sua localização pode apresentar-se em qualquer lugar do corpo e em número superior ao normal — como a representação de vários olhos nas asas de querubins e de serafins para reforçar a presença do sobrenatural. No Antigo Testamento, o olho simboliza também a vigilância de Deus, tal como

³⁸ QUEIMADO, GOMES, 2007: 64.

³⁹ FABRINO, 2012: 70.

⁴⁰ LEFFTZ *et al.*, 2004: 37.

⁴¹ LEFFTZ *et al.*, 2004: 37.

⁴² GUERRERO SERRANO, 1996: 34.

⁴³ GUERRERO SERRANO, 1996: 37.

⁴⁴ CIRLOT, 1998: 10.

refere o profeta Jeremias: «grande em conselho e magnífico em obras; porque os teus olhos estão abertos sobre todos os caminhos dos filhos dos homens, para dar a cada um segundo o seu proceder, segundo o fruto das suas obras»⁴⁵. O olho (ou o olhar) é temido desde as mais antigas culturas, sendo este temor vulgarmente designado como de «mau-olhado». De acordo com a tradição popular, o olhar de um determinado ser, homem ou animal pode causar dano físico ou psíquico.

Dada a complexidade da simbologia envolta do «olho» e do «olhar» compreende-se que a execução dos olhos nos trabalhos de escultura constitua um dos aspetos mais preocupantes e problemáticos na execução de uma obra. Assim o confirma Benvenuto Cellini quando refere «que la parte más bella y maravillosa que hay en la cabeza son los ojos, de modo que cuando quiera el hombre imitar los ojos habrá de empeñar en ello mucho mayor esfuerzo que con otras partes, por ser éstos tal y como decimos»⁴⁶.

Na imaginária é comum encontrar-se dois tipos de olhos: os esculpido e pintado e os de vidro. No que respeita aos olhos de vidro, tem-se conhecimento que estes já eram empregados no último terço do século XVI⁴⁷. Beatriz Coelho refere que no Brasil, na primeira metade do século XVIII, ainda era comum as imagens possuírem os olhos esculpido e pintado devido à aparente dificuldade em importar os olhos de vidro de Portugal⁴⁸. No entanto, o cenário altera-se na segunda metade do século XVIII, data a partir da qual os olhos de vidro passam a ser recorrentes na maioria das imagens, não descurando os olhos esculpido e pintado⁴⁹. A técnica mais comum era a do vidro soprado, adquirindo formas esféricas e a dos pedúnculos, embora também fosse empregada a dos olhos «eglomizados». A técnica do «vidro eglomizado» (*verre églomisé*) remonta ao século III a. C. na Alexandria, perdurando nas Épocas Romana e Cristã primitiva⁵⁰. Foi posteriormente reanimada em diferentes períodos da História, dos séculos XIV ao XVIII. Esta é uma técnica em que se forra o vidro com folha de ouro ou de prata. A folha é aplicada no reverso da superfície de um objeto ou placa de vidro e, de seguida, tem de ser protegida com outra camada de vidro ou verniz⁵¹. Para além do implemento da folha, a decoração era complementada, na maioria das vezes, com a gravação de desenhos ou cenas com a respetiva pintura, de forma a que as partes coloridas ficassem visíveis nas áreas gravadas⁵².

45 Jr 32, 19.

46 CELLINI, 1989: 210.

47 COELHO, 2005: 237.

48 COELHO, 2005: 237.

49 COELHO, 2005: 237-238.

50 KROUSTALLIS, 2015: 376.

51 KROUSTALLIS, 2015: 376.

52 KROUSTALLIS, 2015: 376.

Segundo Beatriz Coelho, a colocação dos olhos de vidro era efetuada após o término da talha. O escultor «abria a cabeça da figura no sentido vertical [...], entre a face e o crânio, escavava a parte interna da cabeça, abria o lugar das órbitas e colocava os olhos, fixando-os com uma cera escura, conhecida como a cera do Equador [...]. Após a colocação dos olhos, o escultor fixava a face ao crânio com cola»⁵³. Segundo o testemunho de José Manuel Tedim, familiar de escultores de imagens sacras do Porto, o mestre escultor era o responsável pela execução do rosto das imagens. Por este motivo, a colocação dos olhos de vidro, bem como a língua de madeira e os dentes de madeira ou marfim, era da sua inteira responsabilidade ou dos oficiais, por se tratar de um trabalho considerado menor⁵⁴. Os pintores de imaginária apenas se responsabilizavam pelos olhos esculpidos que requeriam a pintura, dedicando-se praticamente à execução do douramento e da pintura da imagem⁵⁵.

Na atualidade, a Casa Arte Sacra Fânzeres perpetua esta tradição, aplicando olhos de cristal nas imagens (Fig. 11). A arte do fabrico de olhos de cristal está praticamente extinta em Portugal. Os dois artesãos que executam o globo ocular para as imagens sacras desta oficina têm idades muito avançadas e serão, talvez, os últimos com o conhecimento e a habilidade da técnica do cristal soprado em Portugal⁵⁶.



Fig. 11. Imagem em execução com os olhos em cristal já aplicados

Fonte: Fotografia de Cecília Cardoso, 2021. Casa Arte Sacra Fânzeres

1.5. A OURIVESARIA E O BORDADO ARTESANAIS NA ESCULTURA SACRA

As imagens sacras, de estofó ou de vestir executadas neste espaço oficial, são muitas vezes acompanhadas por atributos de prata ou prata dourada e, particularmente as de vestir, com vestes e mantos bordados. Para o efeito, foram criados vínculos com artesãos da ourivesaria e do bordado locais.

⁵³ COELHO, 2005: 238.

⁵⁴ COELHO, 2005: 238.

⁵⁵ COELHO, 2005: 238.

⁵⁶ O levantamento destes processos está a ser desenvolvido no âmbito da tese de doutoramento em curso.

As coroas destinadas às imagens de Nossa Senhora e do Menino Jesus contam-se entre as peças de ourivesaria mais recorrentes. Localizada na freguesia de Fânzeres, a Casa de Arte Sacra pôde contar com a histórica tradição do concelho de Gondomar na arte da ourivesaria. A maior parte destas peças são executadas em filigrana, técnica de ourivesaria identitária deste território, no qual se desenvolveram formas de elaboração muito próprias. Enquanto a execução da armação fica ao encargo do ourives, o preenchimento da peça com os finíssimos fios de filigrana compete inteiramente às «enchedeiras», maioritariamente mulheres, que «com delicadeza, leveza e paciência, enchem as armações de acordo com a estética ditada pela estrutura (armação)»⁵⁷. A oficina dispõe de quatro modelos de coroas: coroa de filigrana em prata dourada, de tipo «fechada» ou imperial, com aplicações de pedras coloridas (Fig. 12); coroa de tipo imperial em prata dourada, estampada, cinzelada e fundida, adequada para as «Nossas Senhoras» de 105 cm e 120 cm (Fig. 12); auréola em prata dourada, com 12 estrelas filigranadas e pedras brilhantes (Fig. 12).



Fig. 12. Exemplos de coroas elaboradas por ourives gondomarense

Fonte: Fotografias de Casa Arte Sacra Fânzeres [s.d.]. Fotografia de Renato Castro, 2019 (Nossa Senhora, direita)

Para além dos adereços em prata e ouro, as imagens de vestir envergam vestes e mantos ou apenas mantos bordados. À semelhança do que ocorre com os atributos de prata, a Casa Arte Sacra Fânzeres trabalha em parceria com duas bordadeiras gondomarense. Uma delas apresenta uma idade já muito avançada e a outra, embora mais nova, dispõe de pouco tempo livre para se dedicar a esta atividade. Se no passado Gondomar conheceu um número alargado de bordadeiras e costureiras que trabalhavam na sua arte a tempo inteiro, na atualidade o número de artesãs é muito residual, em especial o das bordadeiras. A encomenda de bordados artesanais tem decaído consideravelmente nos últimos anos. O elevado custo das matérias-primas, a morosidade da execução e o conseqüente montante da mão de obra da bordadeira, explicam esta diminuição da procura. A quebra de encomendas e os novos desafios profissionais para as mais jovens fazem com que

⁵⁷ RAMOS, 2017: 21. Sobre este tema consultar SOUSA, FELÍCIA, 2021a, 2021b.

a transmissão do trabalho do bordado artesanal se encontre estagnado e corra o risco de desaparecer.

O processo começa, normalmente, com a escolha, por parte do comitente, do tecido (cetim, seda, algodão, linho e mais raramente veludo), dos motivos decorativos a bordar, da qualidade dos fios (seda, *mouliné*, metalizado) e respetiva cor (sendo mais usuais o dourado e o prateado). Este trabalho é sempre realizado na presença das bordadeiras, que contribuem com o seu conhecimento técnico⁵⁸. Determinados elementos da encomenda, as bordadeiras decalcam o desenho escolhido e transferem-no para o tecido através de papel químico. Os pontos mais comuns aplicados nas vestes e mantos são o ponto laçado, o ponto grilhão, o ponto pé de flor, o ponto cheio e o ponto de nó. Raramente são executadas as «bainhas abertas»⁵⁹.

O bordado manual tem vindo, no entanto, a ser substituído pelo bordado à máquina e pelo bordado a computador. O bordado à mão distingue-se pelo aspeto «opado», em alto-relevo. O bordado à máquina procura imitar o bordado artesanal e o bordado por computador adquire um aspeto «chato»⁶⁰, ou seja, menos pronunciado. O bordado artesanal também tem sido preterido a favor da estampagem, devido à rapidez de concretização e custos muito mais baixos, e pela pintura à mão, principalmente sobre veludo, igualmente mais económica.

O manto de Nossa Senhora da Aparecida (Fig. 13), bordado a fio de ouro sobre veludo e confeccionado por uma das bordadeiras da Casa Arte Sacra Fânzeres constitui um bom exemplo da complexidade e delicadeza deste trabalho. O bordado a fio de ouro, ao contrário do bordado a linha, utiliza cabos de ouro e é realizado geralmente sobre veludo ou seda. Uma das particularidades deste bordado é que o fio de ouro ou prata nunca trespassa o tecido nem é aplicado com agulha⁶¹. O motivo é desenhado sobre tafetá forrado com tela forte e, posteriormente, o fio é esticado sobre o tafetá e preso por pontos em fio amarelo, se for ouro, ou branco, se for prata⁶². O fio é enrolado na broca, de dois em dois, terminando com as pontas juntas. Este processo é também designado de tecelagem⁶³.

⁵⁸ Uma vez que não foi possível até à data entrevistar as artesãs que trabalham para a oficina de Arte Sacra, optou-se por contactar a bordadeira Maria das Dores Lopes, residente em Gondomar e proprietária da Casa de Bordados Flor de Linho. Esta casa, aberta ao público há 40 anos, executa trabalhos de bordados sacros para as paróquias de Gondomar e arredores. Apesar de serem raras as encomendas para a execução de vestes e mantos para as imagens sacras, quando estas surgem a proprietária encaminha o serviço para as bordadeiras da Lixa (Amarante), onde a própria aprendeu a arte do bordado aos 8 anos de idade. (Entrevista feita a M. Lopes, no dia 26 de agosto de 2021, sobre *O bordado artesanal para as vestes de imaginária sacra* por Cecília Cardoso).

⁵⁹ Entrevista feita a M. Lopes, no dia 26 de agosto de 2021.

⁶⁰ Entrevista feita a M. Lopes, no dia 26 de agosto de 2021.

⁶¹ ESPINAR RODRÍGUEZ, 2017: 39.

⁶² ESPINAR RODRÍGUEZ, 2017: 39.

⁶³ ESPINAR RODRÍGUEZ, 2017: 39.



Fig. 13. Manto de Nossa Senhora da Aparecida em veludo e bordado a fio de ouro por bordadeira gondomarense (esquerda) e réplica da imagem de Nossa Senhora do Sameiro localizada na capela exterior ao santuário de Braga. Altura 2,35 m (direita)

Fonte: Fotografia de Casa Arte Sacra Fânzeres (esquerda). Autoria da escultura de Nossa Senhora do Sameiro: Casa Arte Sacra Fânzeres. Fotografia: autor desconhecido. Publicação na redação de 24 de abril em «Braga TV». Disponível em <<https://bragatv.pt/coroa-da-imaculada-conceicao-vai-estar-exposta-no-santuario-do-sameiro/>> (direita)

2. DA MATERIALIDADE À ESPIRITUALIDADE DAS IMAGENS SACRAS

A lo largo de la historia del hombre han sido muchos los intentos de dotar de movimiento a la figura escultórica, humana o no, con el objeto de darle “vida”. Desde la Antigüedad movimiento y vida se han considerado dos caras de la misma moneda: aquello que se mueve, vive; y, por contra, la vida se prueba con el movimiento. En ese sentido, una escultura animada será aquella que tiene un “ánima”, alma, que se hace patente en su capacidad dinámica⁶⁴.

Articulações, pele e ossos de animal, dentes e cabelos humanos, cera, vidro, ouro, policromia e vestuário. Todos estes elementos materiais quando unidos têm a particularidade de dar «vida» a uma imagem. Tal como refere Cornejo Vega, o desejo de prover humanidade às esculturas remonta à Antiguidade, época em que se começou a implementar movimento às peças. Todo o ser vivo tem a capacidade de se movimentar. Desta forma, uma escultura quando dotada de movimento tem alma e, por isso, humaniza-se. As imagens com fins religiosos são as mais antigas que se conhece com a capacidade de se movimentarem⁶⁵. Assim sendo, a imagem

⁶⁴ CORNEJO VEGA, 1996: 239-240.

⁶⁵ CORNEJO VEGA, 1996: 239-240.

representa a divindade e o seu movimento, aos olhos dos fiéis, corresponde ao poder divino materializado «dando lugar a una identificación imagen-divinidad mucho mayor que en una figura sin posibilidad de movimiento»⁶⁶. Para além do movimento, o realismo da imagem representada é fundamental neste jogo de mimésis. Ao «movimiento» acresce a cor das carnações, a magnificência das vestes, o brilho dos metais e das falsas pedras e a limpidez do cristal que enaltece e dá expressão ao olhar. O expoente máximo da passagem da materialidade para a humanização e espiritualidade de uma imagem é alcançado pelas imagens de vestir. Assim, a criação de uma imagem sacra constitui uma aliança entre a matéria e o espírito, ou seja, a criação artística é «sempre o triunfo da ordem (da forma) sobre o caos da matéria (o informe); um resgate da matéria em sua finitude pelo espírito que nela se materializa e se visibiliza»⁶⁷.

Atualmente, a Casa Arte Sacra Fânzeres continua a tornar possível este ritual de passagem entre o material e o espiritual. As esculturas em madeira exibem anatomias proporcionais e a policromia das carnações e das vestes vão ao encontro da imitação da pele e dos tecidos. O uso do ouro, da prata e do cristal humanizam, mas contribuem em simultâneo para a divinização da imagem e é este sentir de santidade que chega aos fiéis e que alimenta a sua fé. A imagem de Nossa Senhora do Sameiro (Braga) constitui um bom exemplo desta medialidade entre profano e sagrado. Uma vez que a imagem original não se encontra acessível aos fiéis, a Casa Arte Sacra Fânzeres executou uma cópia fiel dessa mesma imagem, que se encontra exposta numa capela exterior do santuário. Esta réplica (Fig. 13), presente e acessível, é constantemente tocada pelos fiéis, o que explica o desgaste das carnações dos anjos esculpido aos pés da Virgem. O tato é, também, um dos sentidos mais usados pelos fiéis na sua relação com o sagrado. Neste sentido, o toque dos fiéis garante a passagem do material para o espiritual através da imagem sacra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Casa Arte Sacra Fânzeres é hoje um reduto do saber artesanal das técnicas tradicionais para a execução de esculturas de estofado, de imagens de vestir e de mobiliário sacro. A conceção da imaginária com recurso às técnicas e materiais tradicionais permanece viva. No entanto, a perspetiva do perpetuar desta prática está imersa na incerteza. Poucos são os mais jovens que se predispõem a adquirir estes conhecimentos técnicos e os que se formam nas escolas de belas-artes não estão dispostos a perpetuar os cânones do passado, mas sim a desenvolver o seu

⁶⁶ CORNEJO VEGA, 1996: 241.

⁶⁷ MARTINS, 2010: 297-298.

próprio génio criador. É por isso necessário dar continuidade a estudos que procuram a valorização das atividades oficinais, nas quais se cruzam vários ofícios — imaginários, escultores, entalhadores, marceneiros, pintores, douradores, mestres do vidro, bordadeiras, ourives. Todos estão unidos por um objetivo comum: transformar uma matéria informe numa imagem de mediação e caminho para Deus, investida de múltiplos significados. Neste sentido, o grande objetivo será relacionar a oficina Casa Arte Sacra Fânzeres com outras manufaturas similares da Península Ibérica num futuro próximo.

FONTES

Arquivo Distrital do Porto

ADP. *Paróquia de São Cosme*, Registos de baptismos 1861-01-14/1861-12-29, n.º 77, fl. 39. Cota: E/12/1/2-8.4.

BIBLIOGRAFIA

- BÍBLIA Sagrada*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2013.
- BLUTEAU, R. (1716). *Vocabulário Portuguez, & Latino*. Lisboa: Na Officina de Pascoal da Sylva, vol. V.
- CARVALHO, M. J. (2004). *Escultura: Normas de Inventário. Artes Plásticas e Artes Decorativas*. 1.ª ed. Lisboa: Instituto Português de Museus. Disponível em <<http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/normasinventario.aspx>>.
- CELLINI, B. (1989). *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*. Madrid: Ediciones Akal.
- CIRLOT, J.-E. (1998). *El ojo en la mitología. Su simbolismo*. Madrid: Huerga y Fierro editores, S.L.
- COELHO, B. (2005). *Devoção e Arte. Imaginária Religiosa em Minas Gerais*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em <https://books.google.pt/books/about/Devo%C3%A7%C3%A3o_e_arte.html?id=yLrYAAAAMAAJ&redir_esc=y>.
- CORNEJO VEGA, F. (1996). *La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones*. «Laboratorio de arte». 9, 239-261.
- ESPINAR RODRÍGUEZ, J. (2017). *El Bordado en oro contemporáneo: conocimiento de materiales y manufactura de cara a su conservación y difusión*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- FABRINO, R. J. (2012). *Guia de identificação de arte sacra*. Rio de Janeiro: Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional.
- FERREIRA-ALVES, N. M. (2004). *O douramento e a policromia no Norte de Portugal à luz da documentação dos séculos XVII e XVIII*. Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património. Série 1. III, 85-93.
- GOMES, J. V. (2004). *A talha e a arte de entalhar. Manual do ofício, madeiras e ferramentas*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- GUERRERO SERRANO, T. (1996). *Representación escultórica del ojo humano en la cultura mediterránea*. Madrid: Facultad de Bellas Artes da Universidad Complutense de Madrid.
- HAVARD, H. (1894). *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration: depuis le XII^e siècle jusqu'à nos jours*. Paris: Libraries-Imprimeries Réunies, vol. IV. Disponível em <https://archive.org/details/dictionnairede04hava_0/page/n7/mode/2up>.

- KROUSTALLIS, S. (2015). *Diccionario de Materias y Técnicas. Tesouro para la descripción y catalogación de bienes culturales*. Espanha: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones. [Consult. ago. 2021]. Disponível em <<https://www.academia.edu/32753849>>.
- LEFFTZ, M. et al. (2004). *História e Evolução da Policromia Barroca*. In *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII. Estudo comparativo das técnicas, alterações e conservação em Portugal, Espanha e Bélgica. Actas do Congresso Internacional*. Lisboa 29, 30 e 31 de outubro de 2002. Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, pp. 37-54.
- MARTINS, A. A. (2010). *As formas do espírito: espiritualidade, teologia e arte*. «Theologica». 2:45, 297-312.
- NUNES, F. (1767). *Arte da Pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Na Oficina de João Baptista Alvares.
- PEREIRA, D. R. (2012). *A imaginária de vestir: reflexões em torno do seu estudo e inventariação em Portugal*. «Revista de Artes Decorativas». 6, 151-176. DOI: <https://doi.org/10.34632/revistaartesdecorativas.2012.2064>.
- QUEIMADO, P.; GOMES, N. (2007). *Conservação e Restauro de Arte Sacra, Escultura e Talha em suporte de madeira: Manual Técnico*. Coimbra: CEARTE. [Consult. 23 jul. 2021]. Disponível em <https://elearning.iefp.pt/pluginfile.php/49978/mod_resource/content/0/manual_formadores_FINAL.pdf>.
- QUITES, M. R. (2006). *Imagens de Vestir: revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- RESENDE, N. (2015). *Escultura de Santa Bárbara em Cimbres*. In RESENDE, N.; SEBASTIAN, L., coord. *Cister no Douro*. Lamego: Museu de Lamego; Vale do Varosa; DRCN, pp. 64-71.
- RAMOS, G. (2017). *Filigrana de Portugal. Caderno de especificações para a certificação*. [Consult. ago. 2021] Disponível em <https://www.cearte.pt/public/media.501711554/files/gpao/199_CE_Filigrana_Portugal_20191127.pdf>.
- SOUSA, A. C.; FELÍCIA, D. (2021a). *Una indústria na “aldeia”. A génese da ourivesaria no concelho de Gondomar, Portugal*. PANIAGUA PÉREZ, Jesús et al., eds. *El Paraíso de Fura y Tena. Estudios sobre la plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia; León: Instituto de Humanismo y Tradición Clásica, pp. 275-292.
- SOUSA, A. C.; FELÍCIA, D. (2021b). *Memory, gauges and “defumos” [Pattern] books: the crafting of filigree jewellery in Gondomar, Portugal*. In SOUSA, G. de V. e, ed. *Centres and Peripheries in European Jewellery: from Antiquity to the 21st Century*. Porto: Universidade Católica Editora, pp. 161-171.