

VILLA DA FEIRA

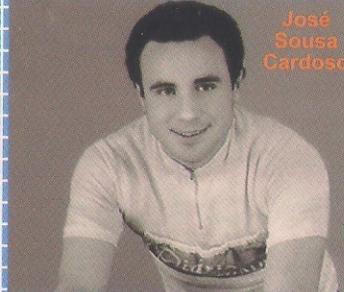
TERRA DE SANTA MARIA

ano xviii • número 52 • Junho 2019

Joaquim
Pereira
de Andrade



José
Sousa
Cardoso



Mário
Pereira
da Silva



Fernando
Carvalho



Fernando
SC



Joaquim
Souza
Santos



Quadrimestral - 15 euros



LAF
LIGA DOS AMIGOS DA FEIRA

A “EXPECTAÇÃO” MARIANA NA COLEÇÃO DE IMAGINÁRIA MEDIEVAL DO MUSEU DE SANTA MARIA DE LAMAS

“Virgem do “O” (“Ó”) / “Nossa Senhora do “O” (“Ó”),
ibérica, de finais do séc. XIII ou das primeiras três
décadas do séc. XIV, (en)talhada em Madeira e exposta,
desde a década de (19)50 – possivelmente desde
1952 - no Museu de St.ª M.ª de Lamas (um caso raro
na História da Arte e Museologia peninsular)

José Carlos de Castro Amorim*

Resumo

No *Museu de Santa Maria de Lamas* (MSML), especificamente nas suas “sub-coleções” de Imaginária religiosa, medieval e feminina, evidencia-se, pela raridade da sua pretensa cronologia, estado de conservação, iconografia e material (neste caso a Madeira, subsidiária, em conjunto com fatores estéticos, historiográficos e culturais, da distinção desta peça e da datação longínqua apontada), a obra que serve de tema ao artigo que se segue. Unanimemente classificada como a peça de Arte mais remota de todo o acervo de Arte sacra que *Henrique Amorim* recolheu e expôs no seu espaço museológico lamacense.



Alvo de um processo de recuperação decorrente do “Projeto de reorganização museográfica do Museu de St.ª M.ª de Lamas”, iniciado a partir de 2004 (e que, no caso da “Virgem do “O” / “Ó” em estudo, originou uma perceção mais clara e exata acerca da sua valia, suposto período de produção original, mutilações, acrescentos, repintes posteriores / repolicromia e iconografia), esta escultura, (en)talhada em vulto pleno, interpreta a gestualidade e a fisionomia de uma “Virgem da Expectação”(“Nossa Senhora do “O” / “Ó”). *Maria* grávida, em pleno período de gestação de *Jesus* no seu ventre.

*José Carlos de Castro Amorim nasceu em São Paio de Oleiros, no antigo Hospital Asylo de N.ª Sr.ª da Saúde, no dia 18/09/1988. Academicamente é Licenciado em História da Arte desde 2009 e, desde 2012, Mestre em História da Arte Portuguesa, sendo ambos os ciclos concluídos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (instituição onde iniciou, no ano de 2013, o Doutoramento em História da Arte Portuguesa, ciclo de estudos que mantém atualmente em pausa). É Historiador de Arte / Téc. Sup. de História da Arte do Museu de St.ª M.ª de Lamas desde 2010.

No seu *curriculum* recente, a par da atividade profissional descrita e da colaboração regular que mantém com a LAF desde 2017, na Revista *Villa da Feira*, enquadra participações como orador em palestras e congressos especializados no âmbito da História da Arte e da Museologia, promovidos pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. E, por entre múltiplas publicações, estudos e artigos científicos difundidos desde 2013 aos dias de hoje, em formato físico (impresso), ou digital - nas páginas de revistas especializadas assim como, através de portais específicos online - no ano de 2017 foi Co-autor (como coordenador científico e em colaboração direta com *Anthero Monteiro*, *José Pereira da Rocha* e *Ana C. Pires*), do Catálogo “São Paio de Oleiros no tempo e no espaço” (ISBN 978-989-20-7463-4), editado pela Junta de Freguesia de S. P. Oleiros nos 25 anos de elevação a Vila; em janeiro de 2019 viu publicado, em formato Ebook pela Associazione Culturale Viaggjatori (Nápoles, Itália), a Monografia de sua Co-autoria - na qualidade de Historiador de Arte convidado, em parceria com os Engenheiros *H. I. Chaminé* e *Ana C. Pires* do ISEP e UA - “Pictorial catalogue. Art as a tool in coastal evolution”(ISSN: 9788894361216 (ISBN)); e, durante os próximos meses de 2019 verá editado e publicado em formato impresso, pela Câmara Municipal de Amarante, os dois volumes do livro de sua autoria “António Carneiro (1872-1930). Pluralidade e desígnios do ilustrador” (a partir de adaptação, a convite, da sua Dissertação de Mestrado).

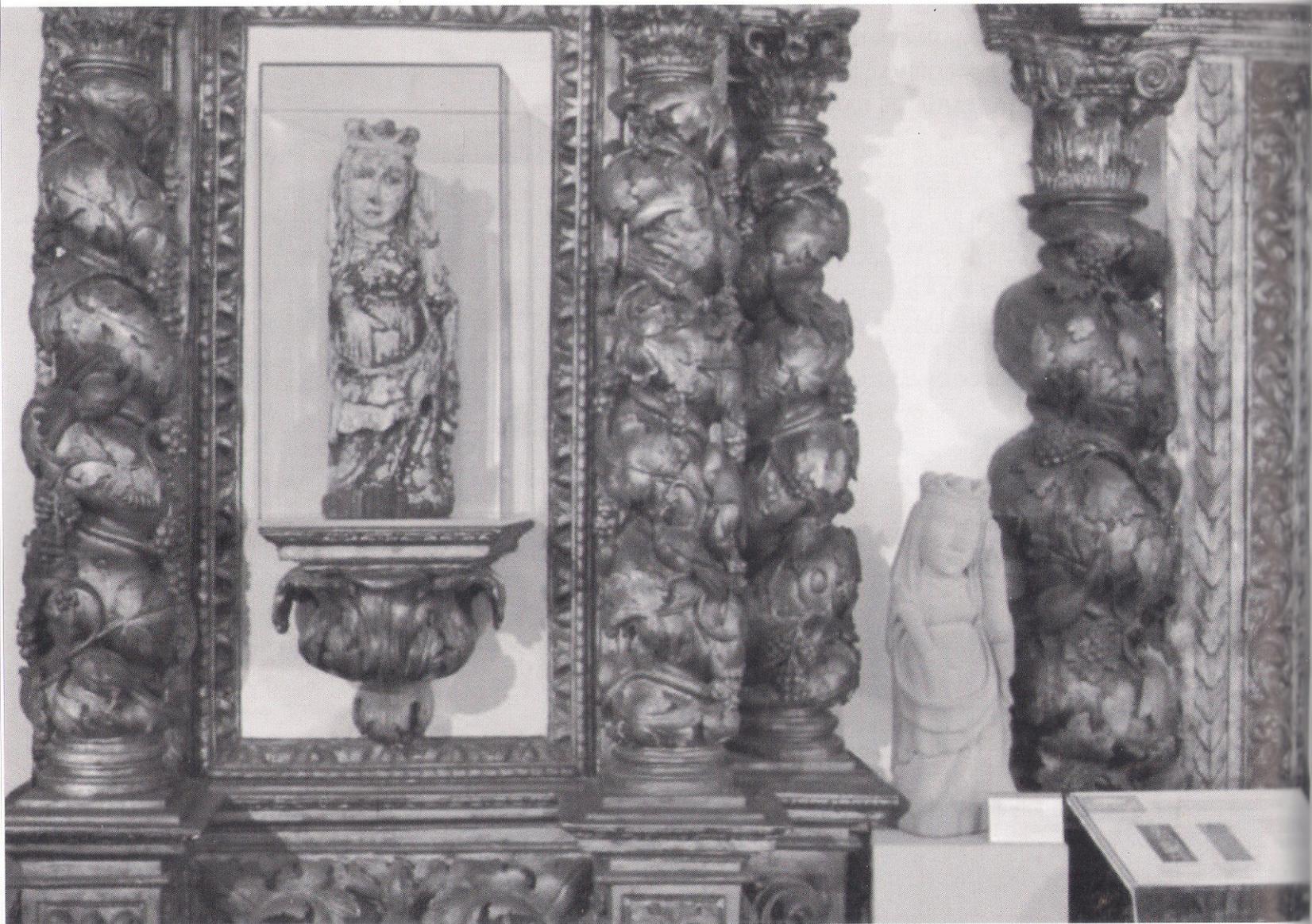


Fig. 01

Gótica e “ao gosto Ibérico”, enquadrando-se numa cronologia balizada, tendo por base os estudos e peritagens atuais, entre os finais do século XIII e as primeiras três décadas do século XIV – sendo porventura mais correta, do ponto de vista histórico-artístico, a classificação desta obra como resultante de um gosto e ofício produtivo datado das primeiras três décadas do séc. XIV, numa cronologia precedente a 1330, análoga ao momento que medeia a fase de maior afirmação do culto a *Maria* grávida na *Península Ibérica* e, por esse mesmo motivo, o desencadear, tanto em Espanha como em Portugal, do aumento exponencial da produção desta tipologia de representações iconográficas - possui características que a distinguem das demais “*Virgens do “O”/“Ó”* peninsulares, preservadas até ao momento contemporâneo em contexto religioso ou museológico. Resistentes, por isso, à “eliminação tridentina” (no âmbito das normativas “Contrarreformistas” acerca do culto, estética e produção artística religiosa, avessas à continuidade da sua devoção, tomadas no quinhentista (séc. XVI, de 1545 a 1563), e décimo nono concílio ecuménico, o *Concílio de Trento* (Itália), consumado através de três períodos (1545-1549; 1551-1552 e 1562-1563), convocados e dirigidos por três pontífices distintos: os Papas *Paulo III* (1468–1549), *Júlio III* (1487–1555) e *Pio IV* (1499-1565)), e estudadas pelas páginas da *História da Arte*.

Exposta na primeira sala deste complexo museológico - hoje denominada de “*Sala de Nossa Senhora do “O” / “Ó”*” pela evidência desta mesma imagem no seu interior - representa uma “*Virgem expectante*” que coloca a mão direita sobre o ventre rotundo e protuberante,

e a esquerda junto ao rosto, na proximidade do seu ouvido. Catequeticamente alude aos pressupostos e ao dogma da sua gravidez “*sine macula*” (“sem pecado”), anunciada pelo *Anjo Gabriel* no episódio hagiográfico da “*Anunciação do Senhor*” (daí a mão elevada, junto ao rosto e na proximidade do ouvido esquerdo, como simbologia e evidência de receção da Mensagem do *Anjo* e devido acolhimento da missão ascética delegada), e à importância do gestante que nascerá para redimir e salvar a *Humanidade* segundo a narrativa messiânica da ideologia cristã, *Jesus Cristo*. Cujas presença no seu útero e o próprio vínculo maternal assinala visualmente através do posicionamento da sua mão direita.

Majestática e frontal (coroadas / em “*maestas*”), dirige-se, de forma sóbria e graciosa pela sua estrutura e iconografia, ao observador. Hoje e, possivelmente desde 1952, tendo por base os dados de “*Incorporação*” redigidos na sua “*Ficha de Inventário primitiva*”, o público que visita o *Museu de Lamas*, mas, na sua função original - precedente à dinâmica colecionista e museológica - aos fiéis Cristãos. Nesta coleção, a figura de “*Nossa Senhora do “O” / “Ó”*”, protetora dos/das gestantes e das grávidas (sobretudo no panorama e ideário religioso da *Península Ibérica* medieval, com algumas exceções, no já citado e adverso à sua iconografia período “*pós*” *Concílio de Trento*), interpretando parte dos cânones escultóricos da época de (en)talhe, adveio da sua hipotética “*guilda / oficina*”, ou autoria individual, ausente de movimento exacerbado em virtude de uma modelação em “*bloco*”. E foi estruturada sob utilização das propriedades materiais da Madeira, com aplicação, desde a suposta estética pristina, de policromia requintada.

Todavia, aquela que se vislumbra na atualidade poderá corresponder a um repinte posterior/ repolicromia (sem esquecer a aplicação de folha de ouro que se entreve), datável, pela presença de Zinco na composição das suas capas de policromia subsistentes nos dias de hoje, do século XVIII (ou dos séculos subsequentes). Tendo por base conclusões dos exames e peritagens laboratoriais – nomeadamente *Prova estratigráfica*, *Microfluorescência de raios X* e *Radiografia* - às quais

a escultura foi submetida no decurso, ou a partir de 2004, em virtude das intervenções práticas do “*Projeto de reorganização museográfica do Museu de St.^a M.^a de Lamas*” (protocolado entre a entidade tutelar do Museu, a *Casa do Povo de St.^a M.^a de Lamas* e o *Centro de Arte e Conservação e Restauro do Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa*).

Em linhas gerais, do ponto de vista simbólico e iconográfico, esta Imagem tributa e interpreta um momento pictórico dedicado ao “*Mistério da Expectação*” e ao culto da gravidez *Mariana*. De forma maioritária tal devoção e pressuposto iconográfico é secular e tradicionalmente invocado pelo desígnio popular “*Nossa Senhora do “O” / “Ó”*”. Num vocábulo representativo da prévia analogia formal, passível de estabelecer à primeira vista, entre o ventre rotundo de *Maria* grávida e o grafismo circular da letra “*O*”. Contudo e em rigor, numa correspondência direta aos versículos que a celebram, este desígnio alude e assinala a exclamação inicial / suspiro “*Ó*” presente na globalidade dos cânticos, proclamações e rezas das sete “*Antífonas do Magnificat*”. Antecessoras do “*Nascimento de Jesus*” e também conhecidas na liturgia cristã como: “*Antífonas Maiores*” ou “*Antífonas do “Ó”*”.

Não obstante a superior frequência de utilização do termo “*Nossa Senhora do “Ó” / “O”*” como evocativo desta iconografia, a mesma possui diferentes nomenclaturas aplicáveis, das quais citamos: “*Virgem do “O” (“Ó”)*” / “*Nossa Senhora da Expectação*” / “*Nossa Senhora da Esperança*” / “*Pejada*” / “*Santa Maria de Ante - Natal*” / “*Nossa Senhora da Boa Hora*” / “*Nossa Senhora do Parto*” (“*do Bom Parto*”) / “*Nossa Senhora da Encarnação*” / “*Nossa Senhora do Advento*” ou “*Virgem do Advento*”) – Material interpretativo bilingue (línguas portuguesa e inglesa). 1957.0046 – Museu de Santa Maria de Lamas: Sala 1 – “Sala de Nossa Senhora do “O”” © Arquivo imagético do Museu de Lamas.

NOSSA SENHORA DO “O” / “Ó”
OUR LADY OF THE “O”

Majestática e frontal (coroadada), *Maria* grávida, protetora dos/das gestantes e das grávidas, dirige-se sóbria e graciosamente ao observador. Coloca a mão direita sobre o ventre grávido, com os seus cinco dedos abertos e alongados. E a esquerda, elevada junto ao rosto (próxima ao ouvido, também com os seus cinco dedos visíveis, esguios e alongados), em ato de bênção, receção de preces ou de aceitação plena do conteúdo da mensagem transmitida pelo Anjo *Gabriel* na “*Anunciação*”.

Majestic and front (crowned), pregnant *Mary*, protector of pregnant women, addresses sober and gracefully to the observer. Placing its right hand on the pregnant belly, with its five open and elongated fingers. And the left hand, high next to the face (near the ear, also with its five visible, slender and elongated fingers) in a blessing act, receiving prayers or full accepting the message content transmitted by the Angel *Gabriel* in the “*Annunciation*”.

Figura 02 “*Nossa Senhora do “O” / “Ó”*” (“*Virgem do “O” (“Ó”)*” / “*Nossa Senhora da Expectação*” / “*Nossa Senhora da Esperança*” / “*Pejada*” / “*Santa Maria de Ante - Natal*” / “*Nossa Senhora da Boa Hora*” / “*Nossa Senhora do Parto*” (“*do Bom Parto*”) / “*Nossa Senhora da Encarnação*” / “*Nossa Senhora do Advento*” ou “*Virgem do Advento*”) – Material interpretativo bilingue (línguas portuguesa e inglesa). 1957.0046 – Museu de Santa Maria de Lamas: Sala 1 – “Sala de Nossa Senhora do “O”” © Arquivo imagético do Museu de Lamas.



Fig. 02

Palavras-chave

“Nossa Senhora do “O” (“Ó”); Imaginária Religiosa; Iconografia & Arte sacra Medieval; Colecionismo & Mercado de Arte.

Introdução (Enquadramento, objetivos e metodologia)

“(…) Foi precisamente no período medieval que a mulher surgiu na imaginária portuguesa (…). O feminino só entrou verdadeiramente na imaginária portuguesa no ocaso dos esquemas figurativos e das temáticas do Românico, tempo de harmonia entre a arquitectura e a escultura, ainda não isenta, de imagens insculpidas ou relevadas (…). Das obras avulsas do Românico dos séculos XII e XIII, quase sempre em madeira, pouco se sabe (…). restam poucos (ou mesmo nenhuns…) exemplares (…). Maria, cujo culto ganhou particular e crescente relevo a partir do século XIII (…), destacou-se na Baixa Idade Média, como a posteriori, como principal tema feminino – porque era um importante culto também – na escultura gótica portuguesa (…). Uma das imagens mais apelativas do acervo do Museu de St.^a M.^a de Lamas é precisamente uma Nossa Senhora do Ó, lígnea, que em tudo aponta – ainda sem um estudo apurado e actualizado em termos de forma e conteúdo, sublinhe-se – tenha sido executada na primeira metade de Trezentos, talvez uma das cópias das similares feitas pela oficina de Mestre Pêro, ou mesmo daí proveniente, embora os dedos em garfo pareçam mais de feitura castelhana (…). Nossa Senhora do Ó, foi das mais difundidas pela via da escultura em Portugal, numa devoção cara à mulher da Idade Média (…). Qualquer catálogo de imaginária pré-tridentina, ou pelo menos pré-quinhentista arvorará um grande número de exemplares desta invocação fruto de oficinas várias (…).”

Cf. TEIXEIRA, Vítor Gomes – «Fragmentos sobre a Imaginária Feminina na Iconografia Religiosa Portuguesa. Da Idade Média ao Barroco». In FREITAS, Ana [et al.] – *Imaginária Feminina na Arte sacra portuguesa. Processos de conservação e restauro. Coleção do Museu de Santa Maria de Lamas.* (s/l.): Multitema, 2005, pp. 24-28.



Fig. 03

Figura 03 “Nossa Senhora do “O” / “Ó” – Pormenor de parte da Escultura medieval num momento precedente à intervenção de Peritagem, Conservação preventiva e Restauro. 1957.0046 – Museu de Santa Maria de Lamas: Sala 1 – “Sala de Nossa Senhora do “O” © Arquivo imagético do Museu de Lamas.

Resultante da aquisição de coleções por parte do “Industrial rolheiro” *Henrique Alves Amorim* (1902-1977)¹, o *Museu de St.^a M.^a de Lamas* – apelidado de “*Museu da Cortiça*”² - fundado nos anos (19)50 e reorganizado desde 2004, incorpora um espólio variado (GONÇALVES & DIAS, 1979, pp. 19-22.; SANTOS, 1997, pp. 33-93.; CLETO & FARO, 2000, pp. 21-22.).

Encarado como um importante e peculiar caso de estudo da “História do Coleccionismo privado e pessoal”, do “Mercado de Arte e suas dinâmicas” e da Museologia portuguesa ao tempo do *Estado Novo* (1926-1974) - sobretudo dos anos 1950, 1960 e 1970 - o *Museu de St.^a M.^a de Lamas*³ foi erigido e cenograficamente composto, a partir de uma “compulsão colecionista” e segundo princípios de “*horror vacui*” – do Latim para

português “*horror ao vazio*” (BOTELHO & FERREIRA, 2005, p. 15.; SCHULZ, 1994, pp. 175-186.) - (hoje readaptados às normas e “boas práticas” da museologia contemporânea), entre 1950 e 1977⁴ (*União. Mensário de St.^a M.^a de Lamas*, 1977, pp. 1-7.; CASA DO POVO DE ST.^a M.^a DE LAMAS, 1985, pp. 14-16.; BELK, 1994, pp. 319-322.).

Num edifício formulado de raiz, ausente de autoria de planta e crescendo em salas e área através de diferentes fases (1950-1959; 1959-1968 e 1968-1977 (*União. Mensário de Santa Maria de Lamas*, 1978, p. 7.; MOREIRA, 1984, p. 8.; COELHO, 2005, p. 9.)), de acordo com o ritmo das aquisições⁵ (fixando o seu número final em 16 salas), a sua arquitetura evoca, numa “unidade pouco comum”, alguns dos

¹ Reconhecido pelo seu legado industrial, filantrópico e colecionista em prol de St.^a M.^a de Lamas e do Concelho de St.^a M.^a da Feira (SANTOS, 1997, p. 97.), foi um dos onze filhos de *António Alves de Amorim* (1832 - 1922) e *Ana Pinto Alves* (1867 - 1926), nascido a 25 de maio de 1902. Um verdadeiro benemérito, cujo percurso profissional está ligado ao fomento de uma das grandes potências rolheiras portuguesas do séc. XX, a “*Amorim & Irmãos, Lda.*”. Cujas laborações diárias se mantêm, sendo fundada por iniciativa de *Henrique Amorim* - acompanhado de alguns dos seus irmãos - no dia 11 de março de 1922. Obtendo residência definitiva em Santa Maria de Lamas, terra natal de sua mãe, entre 1908 / 1909, H.A. foi detentor de um perfil muito próprio. Condecorado pela *Presidência da República Portuguesa* em 1952 (com as insígnias de *Oficial da Ordem de Instrução Pública*), a par da vertente empresarial, demarcou-se pela dedicação à sua freguesia e aos seus conterrâneos. Tributando-lhes, para além de todo o acervo, estrutura arquitetónica e envolvimento do Museu, uma série alargada de equipamentos, valências e recursos multidisciplinares de utilidade pública (GONÇALVES & DIAS, 1979, pp. 19 - 22. ; SANTOS, 1997, pp. 33 - 93.).

² Designio popular, redutor perante a multiplicidade do acervo exposto e arquivado no MSML, que resulta sobretudo da faceta empresarial do Coleccionador e Fundador deste espaço - um dos vultos mais importantes da História da Indústria transformadora de Cortiça na região e no país. Associado à peculiaridade de uma das áreas expositivas deste Museu (atualmente encerrada à circulação e visionamento do público, devido à intervenção profunda que recebe), denominada pelo próprio *Henrique Amorim* como “Pavilhão de/da Cortiça” (*União. Mensário de Santa Maria de Lamas*, 1978, p. 8.) – também conhecida pelo termo “Sala da Cortiça”. Que se distingue e caracteriza pela “luz própria” que possui; pelo pé direito elevado; amplitude da sua área; e tributo que presta à Indústria corticeira, à sua Arqueologia Industrial e à matéria-prima, a Cortiça. Invocando a pelo seu “cariz fabril”, mas demonstrando que as suas potencialidades são vastas. Usando-a inclusive como suporte artístico para assinalar a nacionalidade portuguesa (GONÇALVES & DIAS, 1979, pp. 25 - 26.; CLETO & FARO, 2000, pp. 21 - 22. ; BOTELHO & FERREIRA, 2005, p. 19.).

³ Nominalmente, a designação contemporânea do Museu adota também a da própria localidade de implementação (*Museu de Santa Maria de Lamas*). Uma localidade que possui, segundo A. *Nogueira Gonçalves* e *Pedro Dias*, a sua primeira referência documental datável de 1249 (GONÇALVES & DIAS, 1979, p. 19.); e cujo topónimo atual, “*Santa Maria de Lamas*” - substituído dos designios precedentes, “*Lama*”; “*Lamas*” e “*Lamas da Feira*” - apenas foi oficializado pelo decreto lei n.º 38: 865 do *Ministério do Interior*, publicado em *Diário do Governo* no dia 18 de agosto de 1952.

⁴ A década de (19)50 marca o início da recolha dos primeiros “fragmentos” artísticos, científicos e etnográficos da coleção de *Henrique Amorim* (CASA DO POVO DE SANTA MARIA DE LAMAS, 1985, pp. 14 - 16.). E o ano de 1977, a sua morte; ocorrida em Santa Maria de Lamas às 11 h 45 m do dia 20 de fevereiro, antes mesmo de completar 75 anos de idade (*União. Mensário de Santa Maria de Lamas*, 1977, pp. 1 - 7.).

⁵ Na sua larga e intensa atividade colecionista, de definição e orientação dos pressupostos tipológicos do seu espaço expositivo, *Henrique Amorim* não se confinou a seguir um só modelo. Procurou diferentes exemplos históricos e coevos de colecionar e expor objetos e artefactos díspares, inspirando-se ainda, de certo modo e a par de todas as demais influências descritas, nos fundamentos “recoletores” do *Bricabrac* oitocentista e novecentista (sécs. XIX e XX). Patente nas páginas historiográficas europeias e, inclusive, na própria literatura portuguesa celebrada. A terminologia *Bricabrac* deriva do francês *Bric à Brac* e corresponde a um hábito colecionista assente na recolha individual de múltiplos bens artísticos, de diferentes formatos, quadrantes, valias, proveniências, estilos e épocas, combinando-os, de forma quase desordenada, sem método ou rigor, com a acumulação de outros setores e exemplares de antiguidades e “velharias”. “(...) Como “*Museu de Curiosidades*” que é, também o MSML apresenta uma *Colecção de Curiosidades* (...) objectos da mais variada natureza (...)” (BOTELHO & FERREIRA, 2005, p. 19.).

princípios estéticos das práticas construtivas regionais de complexos escolares, religiosos ou residências do *Estado Novo* português (GONÇALVES & DIAS, 1979, pp. 23-26.; SANTOS, 1997, p. 94.; BOTELHO & FERREIRA, 2005, pp. 15-19.; COELHO, 2005, pp. 9-13.; BAPTISTA, 2008, p. 46.). Mas que nunca teve outra função para além do albergue, conservação e exposição pública do seu acervo eclético, de natureza diversa em tipologias, proveniências e cronologias. Do qual se evidenciam as coleções de *Arte Sacra* (de sécs. XIII a XX), a *Estatuária contemporânea* nacional e internacional⁶ (de sécs. XIX e XX), a *Etnografia*, os “*Naturalia*” (património adstrito às *Ciências Naturais* – dos ramos da *Biologia*, *Geologia* e *Paleontologia*), a *Iconografia do Fundador* (evocativa de *Henrique Amorim* e da sua filantropia⁷), e o *Património arqueológico e artístico de índole industrial dedicado à Cortiça*, nas componentes da sua respetiva transformação em contexto fabril e ainda, ao seu uso para produção artística (*União. Mensário de Santa Maria de Lamas*, 1978, pp. 8 e 9.).

⁶ Estatuária internacional representada neste acervo por dois bustos oitocentistas (séc. XIX), realizados em Gesso / Terracota monocromática pelo vulto francês da estatuária nobre e das artes decorativas, *Albert-Ernest Carrier-Belleuse* (1824 – 1887). Expostos na “Sala dos Escultores” deste Museu, dedicados a *William Shakespeare* (1546 - 1616) e a *Johann W. Goethe* (1749 - 1832).

⁷ Uma “sub-coleção” da retratística contemporânea patente no Museu. Datada do séc. XX e composta, neste caso, por pintura individual, escultura e fotografia aplicada sobre Porcelana / Cerâmica - devidamente expostas na “Galeria do Fundador”, a sexta sala do piso superior do *Museu de Lamas* - dedicadas, em exclusivo, à representação figurativa e realista, ou à captação fotográfica de momentos e imagens de *Henrique Alves Amorim* e da sua vivência (BOTELHO & FERREIRA, 2005, p. 19.). Na qual se destaca a série de trinta e um retratos de dimensões significativas (de “aparato”, em momentos laudatórios, laborais ou de reflexão), espalhados por todas as paredes da dita “Galeria”; e que representam o Fundador numa fase avançada da sua vida. Ausentes de assinatura, ou de “fontes primárias” capazes de confirmar inequivocamente a sua autoria, estes registos, a Óleo sobre Madeira, são tradicionalmente atribuídos a *António Leite de Azevedo* (CASA DO POVO DE SANTA MARIA DE LAMAS, 1985, p. 20. ; TWARDÓWSKY, 1994, (s/p.)) - um suposto pintor bracarense de séc. XX, cuja colaboração para o próprio “decoro” do MSML não se limitará à retratística “Henriquina” (CASA DO POVO DE SANTA MARIA DE LAMAS, 1985, p. 19.).

Distinto, por se tratar sobretudo do resultado de um espólio diverso, congregado por iniciativa exclusiva de um único colecionador particular, seguidor de determinados gostos e diretrizes, mas sob uma interpretação bastante pessoalizada e usufrutuário de oportunidades conjunturais da sua época de vivência (*História da Indústria em Portugal*, 1961, (s/p.)); *União. Mensário de Santa Maria de Lamas*, 1974, p. 7.), de todo o seu imenso património móvel destaca-se a variada e numerosa Coleção de *Arte Sacra* (BOTELHO & FERREIRA, 2005, pp. 15 e 19.). Adquirida sensivelmente desde 1950 até 1953 pelo próprio *Henrique Amorim*, ou por terceiros - do seu círculo íntimo e mandatados por sua ordem direta - na sua maioria, esta prolifera Coleção de *Arte Sacra* proveio de território luso, diretamente de espaços religiosos intervencionados por ação clerical ou diretiva da *Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais* (DGEMN) (*Boletim da DGEMN*, 1935, (s/p.)); BOTELHO, 2005, p. 14.), hastas públicas, “residências particulares” ou antiquários, situados no *Porto*, *Póvoa de Varzim*, *Braga*, *Viseu* ou *Vila Nova de Famalicão* (GONÇALVES, 1959-1981, pp. 85 e 86.; BRANDÃO, 1985, p. 504.; CASA DO POVO DE S. M. LAMAS, 1985, pp. 14–16.; TWARDÓWSKY, 1994, (s/p.)); SANTOS, 1997, p. 94.; CLETO & FARO, 2000, pp. 21 e 22.; MONCADA, 2005, p. 33.).

Vasta e “rica” não só pela quantidade, mas sobretudo pela qualidade e variedade da tipologia dos objetos artísticos, contextos produtivos, religiosos e funcionalidades que cada um deles poderá assinalar, esta Coleção abrange manifestações de religiosidade popular e erudita, provenientes de geografias distintas (sobretudo do Norte de Portugal, salvo algumas exceções); mas, acima de tudo, compreende um



Fig. 04

Figura 04 “Nossa Senhora do “O” / “Ó” – Pormenor do rosto da Escultura medieval num momento precedente à intervenção de Peritagem, Conservação preventiva e Restauro. 1957.0046 – Museu de Santa Maria de Lamas: Sala 1 – “Sala de Nossa Senhora do “O” / “Ó” © Arquivo imagético do Museu de Lamas.

arco cronológico que abarca cerca de 700 ou 800 anos de Arte portuguesa. Nesse sentido, do ponto de vista historiográfico, não só da arte mas também da religiosidade, no âmbito da perceção e análise evolutiva da estética, suportes, iconografias, materiais, técnicas, pressupostos, cânones, mecenato, hábitos de culto, representação, estilo e, inclusive, da constante e já referenciada dicotomia de “Cultura erudita versus Cultura popular” que marca e acompanha secularmente a produção de Arte sacra, esta Coleção encerra, num só espaço museológico, fragmentos de todas as épocas e

estilos onde este tipo de Arte teve expressão significativa na História artística e civilizacional portuguesas.

Ou seja, as parcelas, os retábulos, os nichos, as colunas, as peanhas e os altares de Talha Dourada, a escultura de imaginária e os relevos, a pintura de iconografia religiosa, as cruces e os crucifixos, os missais, as gravuras e pagelas, os oratórios, os objetos de culto de faiança, ourivesaria e joalheria, a paramentaria e as demais alfaias litúrgicas incorporadas, conservadas, expostas e arquivadas nas dependências do Museu, plasmam e resumem, cada uma delas, pormenores das respetivas épocas e estilos de produção⁸. Que se estendem desde os remotos sécs. XIII, XIV e XV, do Gótico e da Idade Média, ao Renascimento e Maneirismo quinhentistas e seiscentistas (séc. XVI e primeiras décadas do séc. XVII), ao Proto-Barroco, ao Barroco Nacional e Joanino de séc. XVII e primeira metade do séc. XVIII, ao Rocaille de segunda metade do séc. XVIII (adaptado do francês para português sob a nomenclatura “Rococó”), ao Neoclassicismo dos alvares do séc. XIX. E, por fim, às demais premissas criativas contemporâneas da segunda metade do séc. XIX e regular decurso do séc. XX.

⁸ “(...) Assim, percorrendo as suas dezasseis salas, surge um grande espólio do qual se destaca a Coleção de Arte Sacra, não só pela sua dimensão, como também pela qualidade e variedade tipológica das peças que a incorporam, podendo estas ser organizadas em diferentes sub-coleções. A Imaginária, precioso legado das mais variadas épocas e estilos, reúne em simultâneo a produção proveniente das oficinas de santeiros e a produção de carácter mais erudito. A Talha dourada surge também nas suas mais diversas manifestações, sendo de evidenciar a peculiaridade de se assumir enquanto suporte expositivo da Imaginária e da Pintura. Esta última constitui uma outra sub-coleção, predominante ao nível dos tectos e predelas de alguns retábulos espalhados pelas diversas salas que constituem o Museu, destacando-se pela variedade temática que por vezes atinge um declarado carácter popular. Temos ainda o Mobiliário litúrgico composto essencialmente por um grande número de oratórios das mais diversas naturezas; as Vestes litúrgicas, como casulas, dalmáticas ou estolas, que assumem relevância pela variedade de materiais e pela riqueza policroma. Possui ainda o MSML um conjunto de Códices e Pergaminhos de diversas épocas e temáticas (...)” (BOTELHO & FERREIRA, 2005, pp. 15 e 19.).

Todavia, apesar da representatividade estilística, diversidade formal, cronológica e profusão numérica, dada a forma pouco metódica e, sobretudo parca em termos de documentação como a *Coleção de Arte Sacra* foi averbada por *Henrique Amorim*, o seu contributo para a História da Arte Portuguesa fica aquém, até aos dias de hoje, das potencialidades inatas do espólio.

Em suma, do ponto de vista analítico, a quase ausência total de referências concretas e fidedignas acerca das dinâmicas criativas, motivações, regionalismos, identidades ou geografias específicas de produção e implementação primordial, bem como, da datação exata e percurso de cada uma das obras até ao ingresso na *Coleção* particular de *Henrique Amorim* - subseqüentemente, no acervo do Museu - limita, à partida, as conclusões e o trabalho dos peritos e estudiosos ao debruçarem-se acerca das suas especificidades. Tal como, da percepção de transformações materiais e imateriais do património artístico que o originou, da reconstituição e revisitação do legado das suas obras de arte, e ainda, do seu posicionamento no âmbito da circulação das mesmas e do seu consumo até à incorporação definitiva, na década de (19)50⁹, nas dependências museológicas lamacenses.

Nos descritivos e enquadramentos concebidos até à data, escassos perante a qualidade e o número total de objetos que a *Coleção de Arte Sacra* do MSML encerra, o posicionamento e o contributo de cada uma das peças estudadas para a História da Arte portuguesa fica limitado a conteúdos derivados de abordagens exclusivas, por vezes inconclusivas até, aos aspetos visíveis. À estética, morfologia e iconografia, às técnicas e aos materiais aplicados, supondo, apenas por essa via, sujeita às condicionantes do próprio estado de conservação do objeto, sem fundo documental e, inclusive, complementos laboratoriais na maior parte dos casos, contextos produtivos e hipotéticas classificações de estilo e cronologias.

À luz das diretivas historiográficas atuais, para catapultar esta seleta e acervo ao devido patamar que merece pela representatividade, vastidão e qualidade material e imaterial que possui, este espólio de Arte sacra necessitaria de complementar as análises laboratoriais, formais e iconográficas dos Historiadores de Arte, Museólogos e Conservadores restauradores com outros fundamentos históricos que nunca foram, de todo, prioridade nos pressupostos e atitude colecionista de *Henrique Amorim*. À priori, alcançar informações votivas ao lastro sobretudo de mecenas, tutelas, oficinas produtivas, autores, espaços e contextos prévios de exposição ao culto (alguns deles irremediavelmente perdidos ou extintos de vez na memória coletiva, individual, escrita ou oral), transições, momentos de adulteração formal, cultural, funcional, iconográfica e percurso detalhado no “Mercado de Arte” e “Colecionismo” até entrada no *Museu de Lamas*, será uma tarefa hercúlea. Quiçá impossível de estabelecer ou muitas vezes estéril em resultados.

⁹ “(...) Fruto da dispersão dos bens existentes nas diversas Casas das Ordens Religiosas, depois da sua paulatina extinção. Fruto da lenta, mas gradual, desactivação e desactivação de diversas Igrejas, capelas e oratórios - públicos e privados - da celebração e da Missa e do culto religioso. Fruto das carências económicas que frequentemente os párocos foram sentindo para fazerem face às necessidades (...) das necessidades de conservação física das Igrejas e Capelas sob a sua responsabilidade ou das necessidades de investimento (...)” (MONCADA, 2005, p. 33.).

Museu de Santa Maria de Lamas

N.º INV. 48 ✓

N.º CAD.

N.º CAT.

OBJECTO *Imagem de Porto ou do Ó*MATÉRIA *Tadica*DIMENSÕES *alt. 58 cm.*

ESCOLA E ÉPOCA

AUTOR *obra de imaginação*ASSUNTO *Religioso*DATA DA INCORPORAÇÃO *1952*NÚMEROS DE INVENTÁRIO *48*PROVENIÊNCIA *Porto*CONSERVAÇÃO *17ª*COLOCAÇÃO NO MUSEU *sala 1*

DESCRIÇÃO

*Obra de imaginação. Peça policromada. Imitação das
imagens góticas. Adquirida em loja de antiquário do
Porto. Nossa Senhora do "Ó", ou N.ª S. do Porto.*

Fig. 05

Figura 05 *Registo fotográfico da "Ficha de inventário / incorporação primitiva", em Arquivo, da Escultura de imaginária medieval e feminina de Nossa Senhora do "O" / "Ó" na Coleção particular de Henrique Amorim e consequentemente nas dependências expositivas do Museu de Santa Maria de Lamas* © Arquivo imagético do Museu de Lamas.

Contudo, ano após ano e não obstante todas as vicissitudes associadas, será um caminho a trilhar, pautado certamente por momentos de avanço e recuo. E este artigo, à imagem de outros já difundidos ou por difundir, assume o estatuto de breve ensaio e exemplo dessa mesma linha de investigação e orientação científica que o *Museu de St.ª M.ª de Lamas* na sua *Direção* e respetivos *Departamentos de História da*

Arte, Museologia e Conservação & Restauro pretendem seguir a curto, médio e longo prazo.

Na sua produção científica, este artigo sofre das condicionantes supracitadas mas, apesar disso, a sua metodologia e matéria produzida visam consumir, através de processo analítico direto e também experimental, uma tentativa séria de averbar alguma melhoria de conhecimento histórico, descritivo, formal,

iconográfico e cronológico acerca da raridade / pretensa singularidade da Escultura de Imaginária mais remota da Coleção de Arte Sacra do *Museu de Lamas*. Comparando-a / enquadrando-a de forma abrangente, tanto quanto possível e o binómio “propriedades visíveis-bibliografia de comparação” assim o permite, esta abordagem não se restringe ao mero destaque do posicionamento da valia desta Imagem no panorama específico deste acervo, mas tenta alargar a possíveis perspectivas externas. De enquadramento nos contextos da História da Arte portuguesa em geral e, inclusive, não só ao território português, como à própria Historiografia artística e religiosa da Península Ibérica no seu todo (Portugal e Espanha).

Especificamente, este estudo incide na demonstração literária, tanto quanto possível, da singularidade material e iconográfica, tanto no quadro da Coleção do Museu como da História da Arte, desta Imagem medieval, expressiva de um Culto apreciado, com raízes Bizantinas, superior difusão na Arte Sacra Ocidental por via artística italiana, mas notoriedade e empatia superlativa sedimentada, sobretudo, no universo hispano-português (ALMEIDA, 1983, p. 5. AMARAL, 1998, p. 40. FALCÃO, 2015, p. 13. & TEIXEIRA, 2005, p. 28.). Mas cuja única referência de base, a par da estética e pormenores formais e iconográficos visíveis, foi incorporada na esfera colecionista e museológica de *Henrique Amorim* e do *Museu de Santa Maria de Lamas* com uma escassa Ficha de inventário primitiva parca em descritivos. Ausente de profundidade científica e rigor descritivo, identifica-nos meramente a escultura como uma “obra de imaginário” com iconografia de “*Imagem do Parto ou do Ó – Nossa Senhora do “O” / Nossa Senhora do Parto*” - em madeira, policroma, de

58 cm de altura, colocada na primeira Sala do Museu (hoje “*Sala de Nossa Senhora do “O” / “Ó*”), incorporada no ano de 1952, de inspiração gótica e proveniente de uma operação de “mercado de arte” concretizada a partir de uma “Loja de Antiquário do Porto”¹⁰.

“A Forma e a estética”: “Nossa Senhora do “O” (“Ó”)

Título(s): “Nossa Senhora do “O” / “Ó”

(“*Virgem do “O” (“Ó”) / “Nossa Senhora da Expectação” / “Nossa Senhora da Esperança” / “Pejada” / “Santa Maria de Ante-Natal” / “Nossa Senhora da Boa Hora” / “Nossa Senhora do Parto” (“do Bom Parto”) / “Nossa Senhora da Encarnação” / “Nossa Senhora do Advento” ou “Virgem do Advento”*).

Autor/Autores: Desconhecidos (possível “Mestre” / membro de “*Guilda / Oficina*” portuguesa (ou Ibérica), com *Artifex* e *Magister* (“Artífices e Mestres escultores”), de produção de Imaginária de vulto, cronologicamente integrada entre os finais do século XIII e as primeiras três décadas do século XIV (?).

¹⁰ Transcrição integral da “Ficha de inventário primitiva” e incorporação (em depósito no Arquivo documental por: do Museu), da escultura de “*Nossa Senhora do “O” / “Ó*” na Coleção de *Henrique Amorim* e no *Museu de Lamas*: “N.º Inv.: 48 / Objecto: *Imagem do Parto ou do Ó* / Matéria: *Madeira* / Dimensões: alt. 58 cm. / Autor: *Obra de imaginário* / Assunto: *Religioso* / Data de Encorporação: 1952 / Números de inventário: 48 / Proveniência: *Porto* / Conservação: *Má* / Colocação no Museu: *Sala 1* / Descrição: *Obra de imaginário. Peça policromada. Imitação das imagens Góticas. Adquirida em loja de antiquário do Porto. Nossa Senhora do “Ó”, ou N. S. do Parto.*”.



Fig. 06

Cronologia: Entre finais do século XIII e as primeiras três décadas do século XIV (?).

Proveniência: Desconhecida (a sua exposição no *Museu de Santa Maria de Lamas* resulta da aquisição desta Imagem de vulto, entre 1950 a 1953, por parte do seu fundador, *Henrique Alves Amorim*, realizada em Portugal, diretamente num espaço sacro intervencionado e despojado de património artístico; hasta pública ou Antiquário).

Materiais: Madeira e pigmentos.

Técnica: Escultura de vulto com aplicação de policromia.

Localização e N.º de Inventário: *Museu de Santa Maria de Lamas*: Sala 1 - “Sala de Nossa Senhora do “O” / 1957. 0046.

“Virgem do “O” (“Ó”) / “Nossa Senhora do “O” (“Ó”) de séculos XIII / XIV - Caso único no vasto acervo reunido por *Henrique Amorim*. Raro na História da Arte e Museologia portuguesa ou mesmo Ibérica e exposta, possivelmente desde 1952, no *Museu de St.ª M.ª de Lamas* - Leitura iconográfica e análise plástica da Obra

Figura 06 **“Nossa Senhora do “O” / “Ó”** - Anverso (frente), da Escultura de vulto pleno. 1957.0046 – *Museu de Santa Maria de Lamas*: Sala 1 – “Sala de Nossa Senhora do “O” © Arquivo imagético do *Museu de Lamas*.

Entalhada em vulto pleno, esta Escultura de cronologia medievá (TEIXEIRA, 2005, pp. 26–29.; MONCADA, 2005, p. 34.) de suposta linguagem / enquadramento Gótico¹¹ e ao gosto ibérico¹² (AMARAL, 1998, p. 40.) foi realizada em Madeira policromada, representando a iconografia de uma “Virgem expectante”.

Ou seja, um momento pictórico dedicado ao “Mistério da Expectação” (MIRANDA, 2015, p. 11.) expressivo do culto a *Maria* grávida de *Jesus*¹³. Tradicionalmente invocado pelo desígnio popular: “Nossa Senhora do O”/”Ó” (representativo da analogia formal entre o ventre rotundo de *Maria* e o grafismo circular da letra “O”¹⁴; ou da exclamação inicial / suspiro “Ó”, presente

¹¹ “(...) Algumas novidades iconográficas marcam a escultura gótica: são de salientar a Virgem como mãe de Cristo, já referida e a Senhora do Ó, designação popular para a figuração da Virgem grávida. A via da fé e da emotividade que se estabelece entre o homem e o sagrado constitui um aspecto fundamental para a compreensão da espiritualidade e da arte de finais da Idade Média. Os aspectos formais da escultura gótica radicam, entre outros aspectos, nas novas funções atribuídas às imagens sagradas. A imagem de devoção, ou imagem piedosa, é uma representação da divindade face à qual o crente faz as suas orações. Com a sua presença obsessiva, constituía um apelo permanente à piedade dos fiéis. A imagem passa a ser encarada como algo capaz de comover os crentes, de suscitar uma reacção emocional, tornando-se um intermediário fundamental entre estes e o sagrado (...) Os crentes identificavam-se com as dores e as virtudes das figuras sagradas (...)” (GOULÃO, 2009, p. 11.).

“(...) Como muitas devoções e tantas intercessões e dedicações pessoais se votaram ainda a *Maria*, pelo que a sua expressão plástica se revelou avassaladora na produção de imaginária do gótico português. Nossa Senhora grávida (Nossa senhora do Ó ou da Expectação) ou mesmo a amamentar o menino, duas formas mais ao gosto popular e imensamente copiadas (...) Da imaginária feminina gótica dever-se-á convocar como exemplos maiores o já citado Mestre Pêro, activo na primeira metade de trezentos - de cuja oficina saíram inúmeras imagens marianas, com destaque para as Senhoras do Ó, em tudo idênticas à do Museu de Santa Maria de Lamas (...)” (TEIXEIRA, 2005, pp. 25, 26 e 27.).

“(...) Exemplo da grande devoção que o tema da Virgem grávida de *Jesus* após a Anunciação gozou em Portugal e em Espanha, sobretudo em tempos do Gótico (...)” (FALCÃO, 2015, p. 13.).

¹² Corresponde a um “Tipo iconográfico” que se verifica na estética da “Virgem do Ó” do MSML e que em muito se assemelha à estrutura das esculturas de “Nossa Senhora do Ó” da autoria de Mestre Pêro e da sua “Oficina”. Um dos responsáveis pelo incremento e afirmação deste modelo (descrito por *Maria José Goulão*), no contexto Peninsular: “(...) As imagens de Nossa Senhora do Ó de Mestre Pêro correspondem a um certo tipo iconográfico que é circunscrito ao espaço peninsular. A escolha da figuração de pé (...) nas Senhoras do Ó, permitiu ao escultor um tratamento mais correcto dos panejamentos e a exploração da postura em S acentuado. A Virgem do Ó do MNMC (...) que pertenceu à Sé Velha de Coimbra, é uma das obras mais significativas. Executadas em calcário de Ançã, com vestígios de policromia, apresenta o corpo flectido numa curva em S, acompanhando a típica postura sinuosa das imagens góticas. Nossa Senhora encontra-se representada de pé, grávida, com a palma da mão direita colocada sobre o ventre proeminente. A cabeça ligeiramente inclinada para a esquerda, a face em oval suave, com os pormenores do rosto típicos das esculturas do Mestre Pêro. O braço esquerdo (...) está levantado, em gesto de bênção. Um véu cobre-lhe parte do cabelo, e enverga túnica cingida sobre o ventre por um cinto, cuja ponta cai até aos pés. Sobre a túnica, um manto apertado no peito com um fimal (...) A Virgem do Ó do Museu da Catedral de Santiago de Compostela, entre outras esculturas que se conservam na Galiza (por exemplo no Museu Diocesano de Tui), é possivelmente obra da mesma oficina, o que prova a sua importância e permite pensar que este tipo de produção oficial irradiou para além-fronteiras (...)” (GOULÃO, 2009, pp. 21 - 23.).

Especificamente dedicadas à abordagem formal e iconográfica da “Nossa Senhora do O” / “Ó” do MSML (sobretudo à identificação do “cariz ibérico” da sua linguagem estética), vide (veja), as palavras de Vítor Gomes Teixeira: “(...) Uma das imagens mais apelativas do acervo do MSML é precisamente uma Nossa Senhora do Ó, lígnea, que em tudo aponta - ainda sem estudo apurado e actualizado em termos de forma e conteúdo, sublinhe-se - tenha sido executada na primeira metade de trezentos, talvez uma das cópias das similares feitas pela Oficina do Mestre Pêro, ou mesmo daí proveniente, embora os dedos em garfo pareçam mais de feitura castelhana (...)” (TEIXEIRA, 2005, p. 28.).

“(...) Esta iconografia é, acima de tudo, Hispânica, embora tenha antecedentes no Mundo Bizantino (...)” (ALMEIDA, 1983, p. 18.).

“(...) A designação da festa passou a grande parte das imagens que representam a Virgem grávida. Este tipo iconográfico da Virgem difundiu-se esmagadoramente na Península Ibérica, aparecendo pontualmente, durante a Idade Média, noutros países da Europa. De toda a Península Ibérica é Portugal, Galiza, Leão e Castela que possuem a maior quantidade destas imagens (...)” (AMARAL, 1998, p. 40.).

“(...) Exemplo da grande devoção que o tema da Virgem grávida de *Jesus* após a Anunciação gozou em Portugal e em Espanha, sobretudo em tempos do Gótico, apesar do culto se ter iniciado muito antes, no século VII, durante o X Concílio de Toledo (656) (...)” (FALCÃO, 2015, p. 13.).

“(...) O sentido da imagem identifica-a como uma Virgem da Expectação, retomando o tema da Virgem grávida, expectante, amplamente difundido na escultura ibérica desde o século XIV (...)” (CARVALHO, 2015, p. 31.).

¹³ Um momento hagiográfico da vida da Virgem, que se enquadra na terceira das suas seis fases de evolução, identificadas e abordadas teológica e artisticamente. Nesta “terceira fase”, denominada de “Encarnação”, do ponto de vista artístico e cultural, assinalam-se e representam-se os diferentes momentos / invocações Marianas que derivam entre a “Anunciação” e o “Nascimento do seu Filho como Messias / Cristo / Salvador” (MIRANDA, 2015, p. 11.). Ou seja, para além da “Expectação” após o anúncio do Anjo e do “Parto”, exulta-se a figura de *Maria* como “Virgem do Leite”, amamentando o Menino *Jesus* (IN SITU, CONSERVAÇÃO DE BENS CULTURAIS, LDA., 2007, p. 12.).

¹⁴ “(...) A peculiar invocação deriva, como é óbvio, da própria sugestão gráfica do ventre da Virgem, prenhe, rotundo, desenhando um O (...)” (PEREIRA, 2011, p. 340.). “(...) A exegese popular (mas também a erudita, se tivermos presentes os sermões de um Padre António Vieira) ligou a invocação à forma circular da letra O, como alusão à redondeza do seio grávido de Nossa Senhora (...)” (MIRANDA, 2015, p. 11.).



Figs. 07 & 08

Figuras 07 e 08 “*Nossa Senhora do “O” / “Ó”* - Perfis (esquerdo e direito), da Escultura de vulto pleno. 1957.0046 – *Museu de Santa Maria de Lamas: Sala 1* – “Sala de Nossa Senhora do “O”” © Arquivo imagético do *Museu de Lamas*.



Fig. 09

Figura 09 “*Nossa Senhora do “O” / “Ó”* - Tardoz (reverso), da Escultura de vulto pleno. 1957.0046 – *Museu de Santa Maria de Lamas: Sala 1* – “Sala de Nossa Senhora do “O”” © Arquivo imagético do *Museu de Lamas*.

na globalidade dos cânticos, proclamações e rezas das sete “Antífonas do Magnificat”¹⁵ - “Antífonas maiores” / “Antífonas do Ó”¹⁶, antecipadoras da vinda de Jesus e celebrativas do “Verbo Incarnado” (*Incarnatio Verbi*¹⁷) - proferidas liturgicamente durante sete dias (de 17 a 23 de dezembro), na “novena do Natal”, antecessora da “Natividade” - o episódio do Nascimento de Jesus (AMARAL, 1998, p. 39.; MIRANDA, 2015, pp. 11 e 31.).

A par desta identificação “popular” de “Nossa Senhora do O” / “Ó”, este tributo à gravidez de Maria possui outros desígnios. De onde se evidenciam os termos: “Virgem do O” (“Ó”) / “Nossa Senhora

da Expectação” / “Nossa Senhora da Esperança” / “Pejada”¹⁸ (PEREIRA, 2011, p. 340.) / “Santa Maria de Ante-Natal” (ROSAS [et al.], 2008, p. 42.) / “Nossa Senhora da Boa Hora” / “Nossa Senhora do Parto” (“do Bom Parto”¹⁹) (IN SITU, CONSERVAÇÃO DE BENS CULTURAIS, LDA., 2007, p. 12.) / “Nossa Senhora da Encarnação” (ALMEIDA, 1983, pp. 5 e 8.) / “Nossa Senhora do Advento” ou “Virgem do Advento”.

Majestática e frontal²⁰ (coroadas / em “maestas”), Maria grávida, protetora dos/das gestantes e das grávidas, dirige-se sóbria²¹ e graciosamente ao observador. Coloca a mão direita sobre o ventre grávido²², com os

¹⁵ Magnificat: Hino Evangélico da autoria de Maria, citado nos escritos de Lucas (Lc. 1, 46 – 55.).

¹⁶ (...) Pela invocação e mistério da Expectação, designa-se a gestação, que hoje diríamos a vida intra-uterina do Salvador. As sete Antífonas do Magnificat, de fino corte melismático, próprias para os sete dias centrais da novena do Natal (...) ao enunciar os títulos das profecias messiánicas (...) todos precedidos da exclamação “O”, deram origem à designação popular de “Nossa Senhora do Ó” (...) (MIRANDA, 2015, p. 11.).

¹⁷ (...) Ó Sapientia, O Adonai, i.e., “Senhor” em hebraico, O Radix Jesse, O Clavis davidica, i.e., “Chave da Casa de David”, O Oriens, i.e., “Sol Nascente”, O Rex Gentium, i.e., “Rei das Nações”, Ó Emanuel, i.e., em hebraico, “Deus conosco” (...) (MIRANDA, 2015, p. 11.).

¹⁸ (...) Segundo Frei Agostinho de Santa Maria a festa da Expectação é chamada do “Ó” porque desde as suas vésperas se dá princípio a uma das sete misteriosas antífonas que começam em “Ó”, e acabam na véspera da Natividade do Senhor. Interessante é o facto de na Sé Velha de Coimbra, em tempos recuados, acabada a oração da festa da Expectação, todos os eclesiásticos que assistiam no coro davam grandes vozes, sem ordem nem concerto, pronunciando esta letra “Ó”, ao que parece para manifestar os grandes desejos e excessivas ânsias que os santos padres do Limbo e todo o Mundo tinham da vinda e do nascimento do Universal Redentor (...) (AMARAL, 1998, p. 39.).

¹⁹ (...) Do ponto de vista religioso, esta popular festa de influência espanhola, da expectação de Maria tinha lugar a 18 de Dezembro. Pelo facto de nas primeiras vésperas desta solenidade, se começavam a cantar, no Magnificat, as Antífonas Maiores alusivas à vinda de Jesus Cristo: O Sapientia... O Adonai... O Radix Jesse... veni... Então, o clero e o povo repetiam energeticamente a interjeição inicial, pelo que esta Festa se veio a chamar em Portugal de Nossa Senhora do Ó, ou da expectação do parto do Menino Jesus (ou Santa Maria de Ante-Natal) (...) (TEIXEIRA, 2005, p. 28.).

²⁰ (...) as antífonas do Ó recitadas durante a liturgia da festa da Expectação do Parto da Virgem quando (...) antes do Natal, se celebra o Verbo Incarnado (*Incarnatio Verbi*): “O sapiens”, “O adonai”, “O radix Jesse”, “O clavis davidica” (...) “O Oriens”, “O Rex Gentium”, “O Emanuel” (...) A invocação da Virgem do Ó popularizou-se a partir destas interjeições vocativas e advérbias do Salvador desejado (...) (CARVALHO, 2015, p. 31.).

²¹ (...) Faz-lhes companhia uma Senhora da Expectação, em Pedra de Ançã, representada com um realismo puramente medieval a Virgem grávida, a mão esquerda pousada sobre o ventre, no mesmo gesto cheio de abandono e de resguardo que as Pejadas soem fazer (...) (CORREIA, 1919, p. 772.).

²² Através de um exemplo lamecense (descrito numa publicação do Museu de Lamego), percebemos a importância que uma imagem da “Expectação Mariana” trecentista (ca. 1330-1340) possuía, em pleno século XIX, num contexto hospitalar. Nomeadamente numa área do Hospital da Santa Casa da Misericórdia de Lamego dedicada à Maternidade e às parturientes: “(...) No século XIX, é inaugurado o novo hospital da Santa Casa da Misericórdia de Lamego, no dia 15 de Maio de 1892, dez anos depois do rei D. Luís I ter assentado a primeira pedra para a sua construção. Diz-se que, nesse mesmo dia, apareceram os doentes vindos do velho. A escultura da Virgem do Ó acompanhou a mudança e durante vários anos foi venerada com grande devoção, em altar próprio, na enfermaria das parturientes do novo hospital (...)” (FALCÃO, 2015, p. 18.).

²⁰ Tendo por base alguns dos estudos sobre Imaginária medieval portuguesa, sobretudo de Maria José Goulão, a frontalidade, associada a outros aspetos formais, é, sem dúvida, uma das características identificativas do trabalho e identidade plástica dos escultores nacionais, em grande parte da suposta cronologia de enquadramento da “Virgem do O” / “Ó” do MSML: “(...) O forte domínio dos panejamentos (...) a ausência de notação anatómica sob as vestes, os gestos contidos e a frontalidade acentuada das figuras constituem os aspectos mais significativos do trabalho dos escultores portugueses dos séculos XIV e XV (...)” (GOULÃO, 2009, pp. 13 e 14.).

²¹ Com uma gestualidade contida, própria do gosto e hábitos escultóricos da possível cronologia e linguagem estética em que esta escultura se insere: “(...) A gestualidade das imagens contribui para a identificação e definição das personagens representadas. Assim, as figuras sagradas e os reis, nobres e membros do clero apresentam normalmente gestos contidos e sóbrios, enquanto os demónios, os seres maléficos ou os condenados às penas infernais se exprimem com gestos amplos, excessivos, bruscos. Enquanto os movimentos dos primeiros se ligam ao gestus, os dos segundos são conotados com a gesticulatio (...)” (GOULÃO, 2009, p. 14.).

²² Vide (veja): A breve referência descritiva que Miguel de Cabral Moncada executa acerca da forma e da iconografia da “Nossa Senhora do O” / “Ó” do MSML: “(...) A única escultura que não pertence à época referida é a de Nossa Senhora do Ó gótica. Iconografia tão cara à época medieval, representa a Virgem de “esperanças” com o ventre proeminente, sinal da criança que nele traz - Jesus. Maria tem a mão direita pousada sobre o ventre em sinal de reconfortar o seu Filho e, simultaneamente, chamando a atenção a nós todos para esse facto, de suprema e transcendental importância para os Cristãos e para a Humanidade. A mão esquerda está suavemente levantada e colocada junto à sua face (...)” (MONCADA, 2005, p. 34.).



Figs. 10 & 11

seus cinco dedos abertos e alongados²³. E a esquerda, elevada junto ao rosto (próxima ao ouvido, também com os seus cinco dedos visíveis, esguios e alongados²⁴), em ato de bênção, recepção de preces ou de aceitação plena do conteúdo da mensagem transmitida pelo *Anjo Gabriel* na “Anunciação”²⁵. Em suma, um certo “gesto de resignação” e simultaneamente de “enunciação” (PEREIRA, 2011, p. 340.).

Do ponto de vista da sua indumentária, caracterizada pelos drapeados que possui e pelo seu volume não dar demasiada visibilidade à silhueta e às formas do corpo de *Maria*²⁶, endossa *Véu, Alva / Túnica interior e Manto sobreposto*. Fixado a partir do centro do peito da *Virgem* por um suposto “*Firmal*”²⁷ - simplificado, monocromático e de formato circular - este *Manto* que enverga sobre a *Túnica*, destaca-se por circundar e evidenciar o próprio abdómen proeminente, delimitando parte do seu formato circular / elíptico.

²³ Na opinião de *Paulo Pereira*, uma característica comum na maior parte das “*Virgens do “O” / “Ó”* portuguesas, que simboliza o “*puro sinal da Encarnação Divina*”. Por outras palavras, a exibição dos cinco dedos sobre o ventre, segundo a sua via interpretativa, representam a “condição humana” daquele que encarnará o “*papel*” de “*Salvador da Humanidade*”, redimindo-a do “*Pecado Original*”. Neste seu pensamento, *Paulo Pereira* enfatiza ainda o caráter simbólico da mão e do seu número de dedos como *anthropos* (Homem – “*sua cabeça e quatro membros*”), pousada sobre o ventre da gestação intra-uterina de *Jesus* (resultante de uma concepção “*sine macula*” – sem pecado). Expressando uma simbiose visual entre “Humano e Divino”. Acerca destas considerações vide (veja): PEREIRA, 2011, p. 340.. Já *Miguel Cabral de Moncada*, ao analisar em 2005 a “*Nossa Senhora do “O” / “Ó”* do MSML, sublinhou também a importância iconográfica e o simbolismo metafísico que o contacto da mão de *Maria* com o seu ventre proeminente possui. Ou seja, identificou-o como “*sinal de uma mãe que reconforta o seu Filho*”; mas que, ao mesmo tempo, chama a atenção de todos para o facto de o possuir em gestação intra-uterina – após concepção “sem pecado” – assinalando a “*suprema e transcendental importância*” que o seu nascimento e vivência posterior teriam para os destinos do Cristianismo e da Humanidade (MONCADA, 2005, p. 34.).

²⁴ Cujo formato “em garfo” – visível tanto na composição dos dedos da mão direita, como nos da homónima esquerda - enunciam, segundo estudos de *Vítor Gomes Teixeira*, uma possível feitura, origem ou influência Castelhana no talhe desta “*Nossa Senhora do “O” / “Ó”* do MSML (TEIXEIRA, 2005, pp. 27 e 28.).

²⁵ “(...) É o Evangelho de S. Lucas (I, 26-38) que nos dá o relato mais completo da cena da Anunciação. Diz que na plenitude dos tempos enviou Deus o Anjo Gabriel, à cidade de Nazaré, a uma Virgem de nome Maria, desposada de José. Entrando, o anjo saúda-a: “Salvé, ó cheia de graça, o Senhor está contigo, bendita és tu entre as Mulheres (...)” “Não temas, pois achaste graça diante de Deus. Embora não conheças varão, conceberás um menino que será Filho de Deus e fruto do Espírito Santo”. *Maria aceita dizendo: “Eis a escrava do Senhor, faça-se em mim segundo*

Estruturada em bloco, a *figura Mariana* destaca-se pelo seu ventre voluptuoso²⁸, que consuma um simbolismo de fertilidade e proteção contra a mortalidade feminina no parto. Esta característica morfológica reforça plasticamente a dualidade simbiótica entre “Humano e Divino” que subsiste na *hagiografia Mariana*; precedente e integrante da “*Natividade de Jesus*”.

Culto com raízes Bizantinas, o tributo a *Maria* expectante surge no Ocidente²⁹ por via artística italiana, mas ganha maior notoriedade nos territórios e espaços religiosos (públicos e privados), Espanhóis e Portugueses³⁰, em plena viragem de centúrias de XIII para XIV, recebendo grande empatia popular³¹. Contudo, as dúvidas teológicas levantadas (em virtude do seu escasso suporte escrito (PEREIRA, 2011, p. 340.)), e a reforma iconográfica de 1563, imposta no “*Concílio de Trento*”³², ditaram o desvanecimento e alguma “condenação” desta temática no culto oficial³³.

a tua palavra” (...)” (ALMEIDA, 1983, p. 3.). Sobre a narrativa iconográfica da “*Anunciação*”, antecessora da gravidez *Mariana* e que inclusive em determinados locais / momentos artísticos foi representada através da associação de uma “*Virgem grávida*” ao “*Anjo Anunciador*” (*Gabriel*), vide (veja): ALMEIDA, 1983, pp. 5 e 8.; PEINADO, 2014, pp. 1 - 8 & MIRANDA, 2015, p. 11.. Já *Luís Manuel Coutinho Gomes Amaral*, descreve alguns conjuntos / relevos escultóricos de sécs. XIII e XIV, onde se verifica a presença de *Maria*, modelada com características próprias de uma “*Virgem do “Ó”*, associada ao *Anjo Gabriel*, figurando o episódio da “*Anunciação do Senhor*”: “(...) A representação escultórica mais antiga de uma Anunciação, em território português, é a que se pode observar no portal axial da igreja de S. Salvador de Bravães (...) Ponte da Barca - que data do primeiro quartel do século XIII. Nesta Anunciação, a *Virgem* apresenta as características iconográficas que caracterizarão as representações mais frequentes da *Virgem do “Ó”* (Nossa Senhora de pé, mão esquerda ou direita sobre o ventre (saliente ou não) e a outra mão mais ou menos levantada), embora aqui com ligeira variante - mão direita sobre o peito e a esquerda sobre o ventre ligeiramente saliente (...) Com o séc. XIV a que virá a ser a iconografia nacional da *Senhora do “Ó”*, a mais frequente, implanta-se nas Anunciações da Arte Nacional, como é o caso da Anunciação do túmulo de D.^a Leonor Afonso em Santarém (...) que data do fim do 1.º quartel deste século (...)” (AMARAL, 1998, p. 40.).

²⁸ “(...) Na Imaginária Gótica, os drapeados não são usados para fins expressivos, mas sim como definidores de um estilo próprio do artista. Como a escultura desta época procura apagar o corpo, ou pelo menos não lhe dar demasiada visibilidade, os panejamentos vão ter um papel bastante significativo (...) o drapeado é encarado como uma espécie de acessório animado, necessariamente antinaturalista (...) A especulação formal desempenha um papel mais importante no trabalho do escultor gótico do que a preocupação de adequação ao real, a vontade de naturalismo ou de verosimilhança (...)” (GOULÃO, 2009, p. 13.).



Fig. 12



Fig. 13

Figura 12 **“Nossa Senhora do “O” / “Ó”, Majestática (Coroada, em “maestas”). Pormenores da estrutura peculiar da Coroa posicionada sobre a cabeça de Maria** - Um elemento pictórico alusivo à “Majestade” Mariana, pouco comum nas “Virgens do “O” / “Ó” portuguesas e espanholas chegadas aos dias de hoje; que, sobretudo a partir do século XIV (período de maior difusão desta iconografia), não possuem este elemento, endossam apenas um Véu sobre a cabeça (vejamos, por exemplo, a forma e a iconografia de grande parte das “Virgens grávidas” da “Oficina” de Mestre Pêro” (século XIV)). Representativo, neste caso, da possível antiguidade do talhe desta obra, simbolizando a prevalência nesta escultura de vulto, marcadamente Gótica, de parte do gosto Românico / Românico tardio. Na “Nossa Senhora do “O” / “Ó” do MSML, este atributo iconográfico recria um objeto de Joalheria / Ourivesaria que, pousado sobre a sua cabeça, prende o Véu curto e pregueado da Virgem. 1957.0046 – Museu de Santa Maria de Lamas: Sala 1 – “Sala de Nossa Senhora do “O” © Arquivo imagético do Museu de Lamas.

Figura 13 **“Nossa Senhora do “O” / “Ó”, cabelo alisado caído sobre os ombros e Véu curto de Maria** - Em termos formais e iconográficos, grande parte, senão a totalidade das “Virgens do “O” / “Ó” medievais, conservadas e estudadas na atualidade, apresentam uma indumentária comum, onde se insere o habitual Véu sobre grande parte da cabeça e do cabelo. Nesta Imagem de vulto de “Nossa Senhora do “O” / “Ó”, o “tipo iconográfico” seguido caracteriza-se pela presença na indumentária Mariana de um Véu curto (similar aqueles que a “Oficina do Mestre Pêro” aplicou nas suas “Virgens do “O” / “Ó” (CARVALHO, 2000, p. 240)), ondulado por alguns pregueados e que se estende desde o crânio, até cobrir parte dos ombros e do cabelo de Maria. Preso pela Coroa, este panejamento deixa visível, no seu Anverso (registo frontal), o rosto da Virgem; e, no seu Tardoz / Reverso, este signo sobejamente mitigado pela degradação estrutural da peça, cobre a totalidade da cabeça, pescoço e ombros desta figura. Caracterizado pela ligeira ondulação ou formato em “S” que possui, o movimento e a estética do Véu curto é acompanhado, no seu Anverso, pela modelação de pequenos segmentos do cabelo “alisado” da Virgem, com fragmentos cromáticos de castanho-escuro. Que “cai” desde a Coroa até aos seus ombros e delimita / “emoldura” o formato ovalado do seu rosto. 1957.0046 – Museu de Santa Maria de Lamas: Sala 1 – “Sala de Nossa Senhora do “O” © Arquivo imagético do Museu de Lamas.



Fig. 14

Figura 14 **“Nossa Senhora do “O” / “Ó”, Rosto de expressividade sóbria e graciosa** (pormenor do perfil direito) - De cariz marcadamente frontal, o rosto desta “Nossa Senhora do “O” / “Ó” - aqui representado pelo seu registo fotográfico frontal e pelos seus perfis (esquerdo e direito) - com pequeno queixo saliente e assente sobre o pescoço curto da *Virgem*, possui um formato ligeiramente “amendoado” / “elíptico” / “ovalado”; também replicado na delimitação dos seus olhos “em forma de amêndoa”, que acompanham a definição do nariz e da boca na estrutura global desta face. No panorama historiográfico da Península, este formato / “tipo iconográfico” foi bastante apreciado e difundido principalmente no século XIV, com a “Oficina” e o trabalho do *Mestre Pêro* (séc. XIV); cuja grande maioria das suas “*Virgens Expectantes*” em “Pedra de Ançã”, são descritas pela posse de rostos ovais, “emoldurados” por *Véus* curtos e/ou acompanhados por “madeixas de cabelos alisados caídos sobre os ombros” (CARVALHO, 2000, p. 240. & GOULÃO, 2009, p. 22.). Segundo a interpretação de *Vítor Gomes Teixeira*, que enquadra esta “*Virgem grávida*” do MSML na produção escultórica portuguesa ou castelhana da primeira metade de trezentos (séc. XIV), as características formais desta Imagem e consequentemente o rosto figurado de *Maria*, provém, segue ou copia - sobretudo na sua composição geométrica em “oval suave” - o “tipo iconográfico” de *Mestre Pêro* (séc. XIV), e da sua “*Oficina conimbricense*” (TEIXEIRA, 2005, p. 27.). 1957.0046 – Museu de Santa Maria de Lamas: Sala 1 – “Sala de Nossa Senhora do “O” © Arquivo imagético do Museu de Lamas.

Na Península Ibérica, sobretudo em Portugal, a iconografia da “*Virgem grávida*” obteve bastante aceitação, difusão artística e cultural durante o séc. XIV (AMARAL, 1998, pp. 40 e 41.). Visto que, são datáveis desse período, sobretudo entre 1330 e 1360, os exemplos mais conhecidos de esculturas votivas ao “*Mistério da Expectação*”. Todavia, contrariando o que se verifica na “*Nossa Senhora do “O” / “Ó”*” do MSML, na *História da Arte* nacional, grande parte das “*Virgens expectantes*” medievais chegadas à contemporaneidade, não resultaram do talhe da Madeira.

Mas sim, do trabalho de um “*Calcário mole*” de Coimbra, conhecido pelo termo “*Pedra de Anã*”; profusamente modelado em “*Oficinas*” de vários *Artífex*

²⁷ Um signo alusivo ao gosto e à “*moda*” da época, comum na iconografia *Mariana* alusiva à *Expectação* - integrante da sua indumentária e ornamento (simbolizando uma peça de Joalheria e/ou Ourivesaria medieval) - representado pelos artistas da Idade Média, na sua maioria, ao centro do peito de *Maria*, prendendo o *Manto* sobre a *Túnica da Virgem*.

Contrariamente ao que se verifica neste “*Firmal*” modelado na escultura de vulto do MSML - de formato circular, monocromático e ausente de qualquer tratamento plástico e iconográfico - os *Firmais* são muitas vezes utilizados pelos escultores (em *Imagens Marianas* ou noutras invocações), para explorarem diferentes formatos, geometrias e tratamentos decorativos. Evidenciando todas as suas capacidades técnicas e de pormenorização.

Como exemplos da existência de diferentes tipologias, estruturais e decorativas, de *Firmais* aplicados na escultura medieval portuguesa vejamos, entre outras: a escultura de vulto de “*Nossa Senhora do Ó, atribuída a Oficina conimbricense, datada de ca. 1330 - 1340 e exposta no Museu de Lamego*”; o fragmento de uma escultura de vulto intitulado “*Busto da Virgem*”, atribuído a *Oficina conimbricense, datado de meados do século XIV e exposto em Coimbra, no Museu Nacional Machado de Castro*”; a escultura de vulto do “*São Pedro, da autoria de Mestre Pêro, datada de meados do séc. XIV e integrada na Capela funerária do bispo D. Pedro, na Sé de Évora*”; as esculturas de vulto de “*Nossa Senhora (grávida) e do Anjo da Anunciação, da autoria de Mestre Pêro, datadas de ca. 1330 - 1340, patentes na Igreja de Santa Maria da Alcáçova de Montemor-o-Velho*”; ou a escultura de vulto de “*São Miguel Arcanjo, atribuída a João Afonso, datada de meados do séc. XV e exposta em Lisboa, no Museu Nacional de Arte Antiga*” (GOULÃO, 2009, pp. 21, 22, 23 e 37.).

²⁸ O atributo anatómico mais representativo da gravidez de *Maria*, destacado e visível *a priori* na globalidade desta Imagem. Com proporção “*exagerada*” para permitir a sua rápida e direta identificação iconográfica por parte dos fiéis. Tendo em conta que na sua suposta cronologia produtiva, os crentes seriam “*educados visualmente*”. Ou seja, segundo o levantamento de *Maria José Goulão* sobre as considerações analíticas de *Carla Varela Fernandes* (FERNANDES, 1997, p. 155.): “*(...) Nas imagens mais populares, nota-se que prevalece a intenção de fazer com que a imagem fosse facilmente identificável pelos crentes, através dos seus atributos ou do seu aspecto físico (...)*” (GOULÃO, 2009, p. 14.).

e *Magister* (“*Artífices e Mestres escultores*”)³⁴, sediadas na região. De onde se destacou a do “*Mestre Pêro*” (séc. XIV)³⁵, bastante ligada à *Imaginária Mariana* e à



Fig. 15

Figura 15 “*Nossa Senhora do “O” / “Ó”, Mão esquerda elevada e encostada ao rosto de *Maria*, próxima ao seu ouvido* - Elevada em virtude da flexão do seu braço, verificada ao nível do seu cotovelo, a mão esquerda da *Virgem* surge encostada à sua face, próxima ao ouvido; significando, em simultâneo, “*resignação*” e “*enunciação*”. Ou seja, protagoniza, do ponto de vista simbólico, um ato de bênção, receção de preces ou aceitação efetiva da mensagem transmitida pelo *Anjo Gabriel* na “*Anunciação*”. Embora mutilada, em parte do seu polegar e do indicador, esta mão foi modelada aberta, com os seus cinco dedos cilíndricos, esguios e alongados. Cujo formato “*em garfo*”, enunciam, segundo estudos de Vítor Gomes Teixeira, uma possível feitura, origem ou influência Castelhana no talhe desta “*Nossa Senhora do “O” / “Ó”*” do MSML (TEIXEIRA, 2005, pp. 27 e 28). 1957.0046 – *Museu de Santa Maria de Lamas: Sala 1* – “*Sala de Nossa Senhora do “O”*” © Arquivo imagético do *Museu de Lamas*.

abordagem plástica da iconografia da “Virgem do “O” / “Ó”. A quem foram atribuídas, entre outras, as “Virgens expectantes” de vulto e em Calcário com vestígios de policromia, da Sé de Coimbra (cerca de 1340 – atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga); da Igreja de Santa Maria da “Alcáçova” (Montemor-o-Velho); do “Museu Regional de Lamego” (designado apenas pelo termo “Museu de Lamego”, no panorama museológico contemporâneo); ou da Catedral de Évora (cerca de 1340) (PEREIRA, 2011, p. 340.).

Talvez pelo seu material (Madeira³⁶ com aplicação de policromia³⁷), morfologia, atributos e estética concebida (em vulto redondo, mas representativa de alguma rigidez formal), atendendo à contextualização histórica

²⁹ Destacando-se a popularidade da sua festa litúrgica – identificada por alguns termos específicos como: “Festividade da Maternidade Divina” / “Festa a Santa Maria de Ante-Natal” (ALMEIDA, 1983, p. 5) / “Festividade de Nossa Senhora do “O” / “Ó” / “Festividade da Expectação do Parto do Menino Jesus” (TEIXEIRA, 2005, p. 28) -, concretizada anualmente na Península Ibérica (primeiramente em Espanha e de seguida, por influxo Hispânico, em território português (TEIXEIRA, 2005, p. 28)), a cada dia 18 de dezembro – pelo menos desde o remoto séc. VII.

“(…) O X Concílio de Toledo, em 656, devido ao facto desta data coincidir sempre com a Quaresma e por vezes com a Semana Santa, (facto impeditivo da celebração festiva da sua liturgia), transfere-a para o dia 18 de Dezembro, como festa da maternidade divina, festa da Nossa Senhora do “Ó” (….) A designação da festa passou a grande parte das imagens que representam a Virgem grávida (….)” (AMARAL, 1998, p. 40).

“(…) Exemplo da grande devoção que o tema da Virgem grávida de Jesus após a Anunciação gozou em Portugal e em Espanha, sobretudo em tempos do Gótico, apesar do culto se ter iniciado muito antes, no século VII, durante o X Concílio de Toledo (656). Foi nessa altura que foi decretada a celebração da Expectação da Virgem, a decorrer nos (...) dias que precediam o Nascimento do Menino (...)” (FALCÃO, 2015, p. 13).

³⁰ “(…) Este tipo iconográfico da Virgem difundiu-se esmagadoramente na Península Ibérica, aparecendo pontualmente, durante a Idade Média, noutros países da Europa. De toda a Península Ibérica é Portugal, Galiza, Leão e Castela que possuem a maior quantidade destas imagens (...)” (AMARAL, 1998, p. 40).

“(…) Do ponto de vista religioso, esta popular festa, de influência espanhola, da expectativa de Maria tinha lugar a 18 de Dezembro (...)” (TEIXEIRA, 2005, p. 28).

³¹ “(…) Por contraponto, ou melhor, por absoluto jogo de complementaridades, imagens de outro género adquirem uma capacidade empática face ao público pela forma como são representadas, tal sendo o caso das célebres Virgens do Ó (...) Conhecidas por Nossas Senhoras da Expectação, da Esperança ou Pejadas, figuram a Virgem grávida de Jesus após a Anunciação do Anjo, podendo confundir-se, para efeitos escriturísticos, com a representação de Nossa Senhora da Anunciação. No entanto, nenhum episódio escriturístico dá suporte a esta representação, que parece resultar de uma dedução popular (...) A peculiar invocação deriva, como é óbvio, da própria sugestão gráfica do ventre da Virgem, prenhe, rotundo, desenhando um O (...)” (PEREIRA, 2011, pp. 338 e 340).

³² Sobre as reformas do Concílio de Trento e a sua metodologia de implementação em Portugal, vejamos algumas considerações de Fausto Sanches Martins: “(...) O Concílio de Trento não pretendeu elaborar um corpo doutrinal, como procedera em relação ao tema da “Justificação” e dos “Sacramentos”.



Fig. 16

Figura 16 “Nossa Senhora do “O” / “Ó”, “Marca de intervenção de Conservação e Restauo” visível no Véu curto de Maria - De formato retangular bem delineado e de pequena dimensão face à globalidade da escultura, esta “marca” de tonalidade escurecida, subsiste na estética atual da “Nossa Senhora do “O” / “Ó” do Museu (no perfil esquerdo - à direita do observador - do seu Véu curto), e resulta de uma prática comum das intervenções de Conservação e Restauo. Perpetuando, de forma visual, o contraste existente entre o estado da Obra de Arte antes e depois da ação do Conservador - Restaurador. 1957.0046 – Museu de Santa Maria de Lamas: Sala 1 – Sala de Nossa Senhora do “O” © Arquivo imagético do Museu de Lamas.

efetuada e ao facto da afirmação deste culto remontar, na Península, ao término do séc. XIII³⁸; a escultura de “Nossa Senhora do “O” / “Ó” existente no MSML poderá anteceder a predominância da Pedra Calcária de origem coimbrã na abordagem lusitana desta temática - verificada sobretudo a partir de 1330³⁹. Sendo um exemplo raro na abordagem medieval à *Expectação Mariana*, em Madeira policromada. Preservada nos dias de hoje e cronologicamente enquadrável num momento transitório entre o fim da centúria de duzentos (séc. XIII⁴⁰), e a década de trinta de trezentos (séc. XIV).

Mas, tão só, apresentar um conjunto de disposições disciplinares que pudessem responder aos ataques da Reforma Protestante e reforçar a doutrina secular da Igreja que se poderia sintetizar nestes pontos: Extingam-se as imagens do falso dogma que induzem em erro os ignorantes; quando se representar cenas históricas ou narrações bíblicas, mantenha-se a fidelidade à verdade dos factos e instrua-se o povo cristão sobre o seu conteúdo; elimine-se a superstição na invocação dos santos, na veneração das relíquias e no uso sagrado das imagens; deterre-se o lucro sórdido e evite-se a lascívia, de forma a não transformar a beleza em provocação; sobre os Bispos recaia a responsabilidade principal de zelarem em ordem a que não se representem nas Igrejas: Nihil inordinatum, aut accomodatam tumultuarie; / Nihil profanum; / Nihil inhonestum; / Não se coloquem imagens insólitas, sem aprovação do Bispo; para os casos duvidosos (...) o Bispo deveria pedir o parecer ao Metropolitano e esperar pela decisão dos Bispos Co-provinciais do Concílio Provincial. Efectivamente, pouco a pouco, foram utilizados os mecanismos apropriados para a aplicação eficaz dos decretos tridentinos: Sinodos Diocesanos; Concílios Provinciais e Tratados Artísticos (...) Emanadas dos Sinodos Diocesanos, as Constituições Sinodais transformaram-se no melhor testemunho, na fonte directa, quase única, de conhecer e avaliar a eficácia dos Decretos (...) em todos os domínios da vida eclesiástica, religiosa e, naturalmente, artística. Os Tratados Artísticos surgidos após a promulgação do decreto De Invocatione et reliquiis sanctorum et de sacris imaginibus (1563), completavam o terceiro mecanismo ao serviço da reforma eclesial (...)” (MARTINS, 2004, pp. 716 e 717.).

“(...) Em matéria iconográfica, definida a função catequética e salvífica das imagens na 25.ª sessão do Concílio de Trento, coube à Igreja a definição de orientações gerais a que devia obedecer a representação de santos, martirólogo, mistérios marianos ou da vida de Cristo. De modo a que veiculassem com clareza e correcção a mensagem divina (...)” (FALCÃO, 2015, p. 26.).

³⁸ Apesar da sua “condenação” contrarreformista, esta iconografia da *Virgem grávida* não foi totalmente eliminada do culto popular e da produção artística portuguesa e espanhola. Ou seja, após a implementação plena dos Tratados artísticos de 1563, resultantes do Concílio de Trento, embora perdendo largamente o estatuto quantitativo e cultural que possuíam nos espaços de culto e “Oficinas” produtoras de escultura na Idade média (sobretudo a partir do séc. XIII), subsistem na *História da Arte e da Religião Ibérica* alguns exemplares de Imagens de “Nossa Senhora do “O” / “Ó”, posteriores a 1563. Contrariando algumas correntes analíticas que defendem a “extinção” plena, “pós-Trento”, da abordagem religiosa e artística à “Expectação Mariana”, existem alguns exemplares de “Virgens do “O” / “Ó” seiscentistas, setecentistas e até oitocentistas (sécs. XVII, XVIII e XIX) - de onde se destacam: duas “Virgens da Esperança” de sécs. XVII e XVIII, do “Museu Provincia de Gérone” (Girona - Espanha) (AMARAL, 1998, pp. 49 e 50.); a “Nossa Senhora do “O” de séc. XVIII, dos Claustros da Sé do Porto (AMARAL, 1998, pp. 43 e 59.); a “Nossa Senhora do “O” de séc. XVIII, da Igreja Matriz de Rebordões (Bragança) (AMARAL, 1998, pp. 43 e 63.); e a escultura de vulto pleno de “Nossa Senhora do “Ó”, de cerca de 1739, em Madeira estofada e policromada da Igreja de Nosso Senhor dos Aflitos

Apontando-se como mais correta a sua inserção nas três primeiras décadas do séc. XIV⁴¹. Sendo alvo de repintes / alguns repintes em cronologias posteriores, no séc. XVIII, ou após o séc. XVIII, segundo apontam alguns dos resultados das peritagens laboratoriais que esta Imagem de vulto recebeu, em 2004 - no âmbito do seu processo de recuperação (em termos de limpeza; análise interna, externa e estilística; conservação preventiva e restauro), decorrente do “Projeto de Reorganização Museográfica do MSML”⁴².

de Amarante (AMARAL, 1998, pp. 44 e 64 - 66.). E ainda, a também escultura de vulto pleno, em Madeira dourada, estofada e policromada da “*Virgem do “Ó” setecentista* (séc. XVIII), do Museu de Arte Sacra do Mosteiro de Arouca, atribuída a uma Oficina de escultura ativa no Norte de Portugal (CARVALHO, 2015, p. 31.).

“(...) No século XVIII a Virgem do “Ó” é representada, muitas vezes, sem os sinais externos de gravidez, como é o caso da igreja de Nevogilde - Porto (...) A imagem de Nossa Senhora do “Ó” da Igreja de Nosso Senhor dos Aflitos - Amarante. Encontra-se, esta imagem, no altar colateral da parte do Evangelho e data do séc. XVIII, provavelmente de cerca de 1739 (...) É uma escultura em madeira, de vulto pleno, estofada a ouro e policromada (...) Toda a imagem apresenta as características da escultura portuguesa do séc. XVIII (...)” (AMARAL, 1998, pp. 41 e 44).

“(...) Exemplo da grande devoção que o tema da Virgem grávida de Jesus após a Anunciação gozou em Portugal e em Espanha, sobretudo em tempos do Gótico, apesar do culto se ter iniciado muito antes, no século VII, durante o X Concílio de Toledo (656). Foi nessa altura que foi decretada a celebração da Expectação da Virgem, a decorrer nos oito dias que precediam o nascimento do Menino. O desfazimento temporal que há entre a origem do culto e a sua propagação poderá encontrar explicação na capacidade empática - como Paulo Pereira tão bem observou - que a arte gótica soube emprestar à iconografia da Expectação, pelo modo humanizado como representa a figura divina. Essa dimensão sensível da figuração da Mãe de Jesus viria mais tarde a ser encarada com desconfiança (...) Apesar do controlo que as autoridades religiosas exerciam para que se verificasse um rigoroso cumprimento das directrizes de Trento, subsistiram entre nós numerosas esculturas da Virgem da Expectação ou do Ó, como também eram conhecidas (...)” (FALCÃO, 2015, pp. 13 e 14).

“(...) A invocação da Virgem do Ó popularizou-se a partir destas interjeições vocativas e adventícias do Salvador desejado. Em Espanha, a festa entrou no costume litúrgico moderno a partir do breve do Papa Gregório XIII, de 30 de Dezembro de 1573 que autorizou, a pedido do Rei Filipe II, a celebração com ofício próprio na Catedral de Toledo. O pedido Real considera-se uma atitude “antiquária”, pela reivindicação de uma tradição antiga do território cristão peninsular, dado que a origem remontava ao X Concílio de Toledo (656). Difundida por toda a cristandade, em Roma, a festividade foi oficialmente admitida por Bento XIII, em 1742. A Virgem do Ó de Arouca é notável entre as imagens conservadas em Portugal, desmentindo a ideia da proscricção do tema, tomado por indecoroso após o Concílio de Trento (1563), que continua a ser voz corrente na historiografia. A representação de Maria grávida fora questionada antes de Trento, situada numa tênue fronteira entre a falta de decoro e a aceitação teológica. É necessário rever essa proposição e considerar esculturas como esta, assim como a profunda ligação às práticas devocionais, nomeadamente a associação à religiosidade feminina que através delas manifestava a crença na protecção da gravidez e no auxílio ao bom parto, assim como a história cultural na Península Ibérica (...)” (CARVALHO, 2015, p. 31).

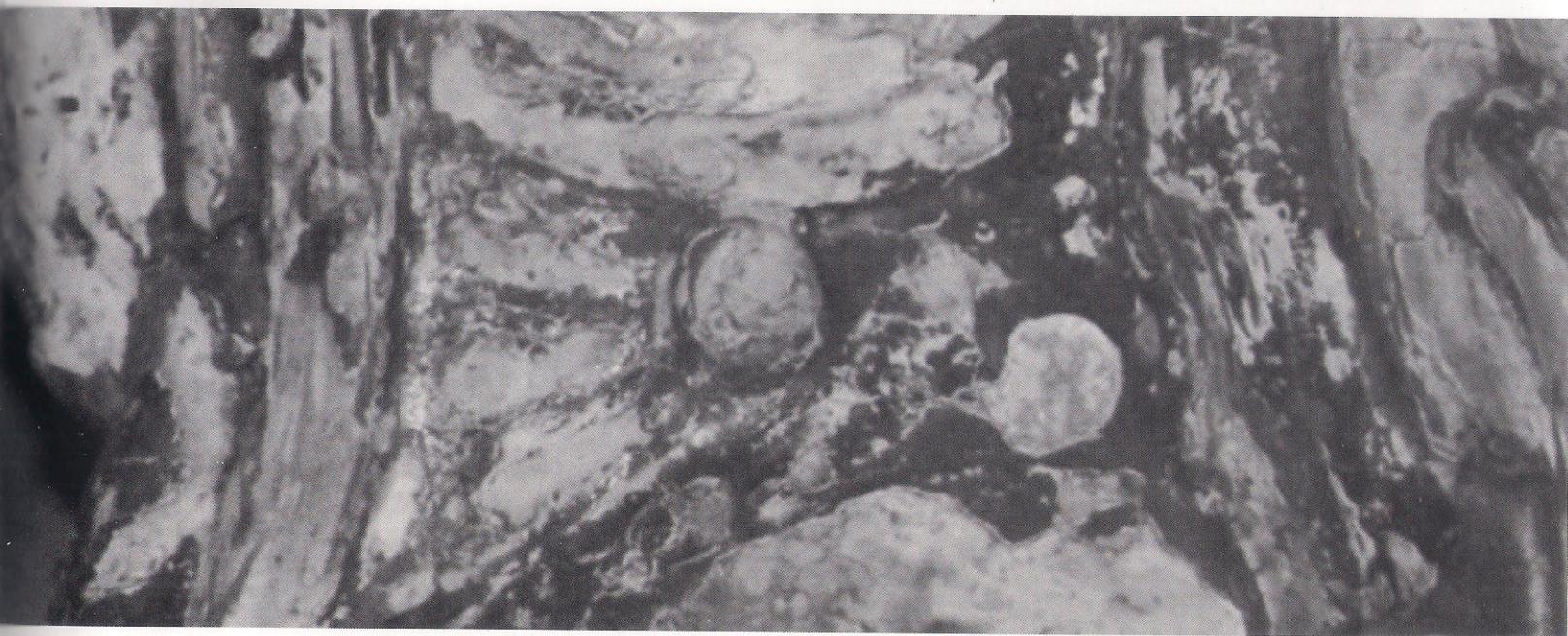


Fig. 17

Figura 17 **“Nossa Senhora do “O” / “Ó”, “Firmal”** - Monocromático, simplificado e de formato circular, este “ícone”, colocado no centro do peito da *Virgem*, representa o gosto e a “moda” da época. Em termos decorativos, este é um acessório bastante comum nas representações iconográficas alusivas à *Expectação* em cronologia medieval - integrante da sua indumentária e ornamento (simbolizando uma peça de Joalheria e/ou Ourivesaria medieval). Servindo, ao mesmo tempo, como ponto de fixação e de desenvolvimento do *Manto* existente sobre a *Alva / Túnica* interior de *Maria*. Na sua globalidade, este “*Firmal*” evidencia alguns vestígios cromáticos sob douramento.1957.0046 - Museu de Santa Maria de Lamas: Sala 1 - “Sala de Nossa Senhora do “O” © Arquivo imagético do Museu de Lamas.

³⁴ Tendo em conta o enquadramento medieval (português e europeu), distante da interpretação contemporânea do escultor e da “Obra de arte” como artista livre e peça original, os membros das *Oficinas* de escultura seriam considerados “artistas mecânicos”, limitando-se, na maior parte dos casos a executar e não tanto a criar. O seu ofício resultava de inspirações plásticas e iconográficas e até da utilização de modelos em Barro, Madeira ou Pedra (mas cujo conceito / valor de imitação não se punha, à época, como no pensamento atual). O mecenate daria importância a “tipos” / “estereótipos” / “modelos tipológicos” estabelecidos, originando inclusive a cedência, por empréstimo, de determinados “modelos” por parte da “classe artística superior” às “classes inferiores” que os copiavam - consumando influências tipológicas e estilísticas. Contribuindo para a rápida difusão desses motivos por diferentes quadrantes nacionais. Para Maria José Goulão e Paulo Pereira, mediante as particularidades culturais e as “devoções / invocações correntes”, as *Oficinas* medievais - sobretudo as de maior “nomeada” - constituídas pelos seus “*Mestres escultores e Artífices*”, armazenariam “*Tipos*” / “*Imagens já prontas*”, destinadas ao comércio e à circulação. Respondendo prontamente aos hábitos e à procura comum, permitindo ao cliente, em contexto de “não encomenda” e antecedendo a compra, a comparação direta das obras entre si, com vista a uma maior satisfação dos seus intentos “estéticos”: “(...) Como sucede no resto da Europa, a figuração humana na escultura gótica portuguesa recorre não ao retrato, mas aos tipos, aos exempla, aos protótipos (...) O tipo corresponde às formas arquetípicas que estão na base da morfologia das personagens femininas ou masculinas (...) A busca de legitimação levou as classes inferiores a procurarem os seus protótipos para uma determinada encomenda nos modelos pedidos de empréstimo às classes superiores. Os modelos oriundos da cultura erudita são entendidos como auctoritas, e, como tal, reproduzidos pelos grandes mestres. Os artistas menores, limitam-se, em muitos casos, a “copiar” esses modelos (...) Os estudos mais recentes apontam, no entanto, não para a existência de oficinas itinerantes, mas antes para a circulação de motivos, às vezes extremamente rápida (...) Trata-se de obras produzidas de forma mais expedita, mas que, apesar disso, continuavam a oferecer ao cliente um objecto, no plano estético, não se situava abaixo do seu protótipo, elaborado num material mais nobre (...) As oficinas mais importantes deveriam ter algumas imagens já prontas, das invocações mais procuradas, destinadas a serem comercializadas (...)” (GOULÃO, 2009, pp. 14 e 15). “(...) Nas igrejas, colegiadas, sés e paroquiais era possível surpreender um interior colorido (...) Imagens canónicas e correntes preencheram os interiores das igrejas (...) pode mesmo falar-se, a partir do século XIII, na existência de um mercado de imaginários, que respondiam a encomendas de clientes em casos excepcionais, mas que possuíam, já modeladas, imagens para vender. Essas imagens obedeciam muitas vezes a uma convenção figurativa (...) Para além do mais, os cultos e devoções particulares que eram conhecidos, permitiam ao mestre escultor ou simples artífice a produção e o armazenamento de “tipos” que eram postos em circulação em função da procura. Por sua vez (...) a autonomização das imagens de culto foi acompanhada por uma crescente acumulação privada de bens privados de natureza religiosa e paralitúrgica, na sua grande maioria instalados nos altares privados e nas capelas instituídas por privados (...)” (PEREIRA, 2011, pp. 337 e 338).

³⁵ “(...) Da imaginária feminina gótica dever-se-á convocar os exemplos maiores o já citado Mestre Pêro, activo na primeira metade de Trezentos - De cuja oficina saíram inúmeras imagens marianas, com destaque para as Senhoras do Ó, em tudo idênticas à do Museu de Santa Maria de Lamas (MSML), entre outras invocações da Virgem (...)” (TEIXEIRA, 2005, p. 27).

“(...) A produção remanescente de algumas das oficinas portuguesas leva a pensar que possa ter havido uma especialização em determinados temas, mais procurados pela clientela, como é o caso da oficina conimbricense de Mestre Pêro, que se salientou pelas suas Virgens da Expectação, ou do Ó (...)” (GOULÃO, 2009, p. 15).

“(...) A Virgem do Ó, ou da Expectação, que hoje pertence à colecção do Museu de Lamego, está adstrita à oficina de Mestre Pêro, protagonista indiscutível da actividade escultórica do século XIV (...) A Virgem apresenta cabelos longos, penteados em ondulações e cobertos por um véu. Sob o manto, apertado sobre o peito com um fírmal quadrilobado, exhibe uma túnica fechada por botões e casas abertas. O pregueado fundo é dinamizado pelo movimento subtil do corpo, em ritmo de contracurva e pelo ventre turgido sobre o qual Maria repousou a sua mão direita. Num gesto de humildade aulescência e de submissão à vontade de Deus, a mão esquerda elevada permitiu ao escultor recolher nos antebraços as dobras do manto para os movimentar em cascata até junto aos pés (...)” (MAURICIO, 2015, p. 33).

³⁶ Vide (veja): A seguinte constatação histórico-artística alusiva à frequência da produção desta iconografia em Madeira, nesta cronologia (apesar do predomínio da “Pedra de Ançã” de Coimbra), proferida por Vítor Gomes Teixeira: “(...) A produção de tão grande número de exemplares deste tema como das outras invocações marianas e de santas deve-se também em boa parte ao desenvolvimento do gosto pela expressiva imaginária em madeira, com larga influência flamenga (...) Mais dúctil e transportável, mais acondicionável domesticamente, a imaginária em madeira, enformada na espiritualidade coeva, propiciou a multiplicação de inúmeras obras e suas cópias, com destaque para os temas femininos da escultura religiosa (...)” (TEIXEIRA, 2005, p. 28).

Na sua generalidade são raras as “*Virgens expectantes*” medievais que resistiram à passagem do tempo e à ação humana, chegando intactas / parcialmente intactas aos dias de hoje. Escasseiam sobretudo, as “*Virgens do “O” / “Ó”*” entalhadas em Madeira e policromadas, como é o caso deste exemplar do MSML.

Tal escassez, advém não só da hegemonia que a “Pedra de Ançã” de Coimbra teve em Portugal e na Península, em relação à própria utilização da Madeira como suporte para a *Imaginária Mariana* de vulto e alusiva à *Expectação* em parte das centúrias de duzentos (séc. XIII), trezentos (séc. XIV), e quatrocentos (séc. XV) (aliás, completos ou parcialmente fragmentados / mutilados, a grande maioria dos poucos exemplares escultóricos medievais desta iconografia que subsistiram à passagem cronológica na Península e que são destacados nas páginas da *História da Arte* atual, resultam do trabalho pétreo das “*Oficinas*” dedicadas à modelação do “Calciário mole”).

Mas principalmente, tal singularidade está ligada às vicissitudes da “condenação” - mas não uma eliminação total como defenderam, durante décadas, alguns historiadores e analistas - que esta iconografia sofreu no decurso das “imposições” contrarreformistas de 1563. Ou seja, nos momentos “pós-Trento”, “por razões de pretensa moralidade” foi aconselhado o recobro ou mesmo o afastamento total das Imagens de “*Nossa Senhora do “O” / “Ó”*” do culto oficial, dos espaços sacros; e, sobretudo, da visualização direta dos fiéis (uma diretiva que, embora fosse maioritariamente cumprida com afinco, padeceu de algumas exceções - comprovadas pela resistência do tema e da sua invocação em certos momentos e áreas da arte e religiosidade dos sécs. XVII, XVIII, XIX e até XX - sobre esta singularidade vide (veja), acima, nota 23).

De modo a ocultar a existência destes registos que constituíam verdadeiros testemunhos da devoção medieval à *Gravidez de Maria* e à gestação intra-uterina do *Salvador*, para além de utilizarem alguns recantos de sacristias e arrecadações apenas aos complexos arquitetónicos das Igrejas, Capelas, Ermidas, Sés, Paroquiais, Mosteiros ou Conventos, o Clero, nomeadamente os Bispos e os Párcos titulares de cada área / região de culto, chegaram a ordenar o próprio enterro de variadas esculturas da “*Virgem do “O” / “Ó”*”, em Madeira ou Pedra, nos terrenos envolventes ou nas próprias Igrejas (vide (veja), abaixo, a citação alusiva às constituições sinodais do bispado de Lamego, referentes ao enterro nas Igrejas das Imagens com “abusos” (na grafia atual: “abusos”), ou erros contra a verdade dos *Mysterios Divinos*” - onde se englobavam as invocações plásticas a “*Nossa Senhora do “O” / “Ó”*”). Assim sendo, tanto no armazenamento / amontoamento em espaços fechados, como no enterro, as condições adversas e a ausência de quaisquer cuidados / tratamentos provocaram a degradação total ou parcial das Imagens que padeceram destas ações. Atendendo à natureza e maior fragilidade da Madeira em relação à Pedra - mesmo sendo uma Pedra maleável, um “Calciário mole” - é bastante provável que a maioria das esculturas medievais de “*Nossa Senhora do “O” / “Ó”*” entalhadas em Madeira, acumuladas e enterradas em espaços nacionais ou ibéricos, de temperatura variável e humidade acentuada, tenham desaparecido de vez.

Patologias diversificadas, agressões, infestações e processos biológicos inerentes ao abandono e enterro das esculturas foram algumas das adversidades às quais parte das “*Virgens grávidas*” medievais, de Madeira ou de Pedra, não foram imunes. Todavia, a já referenciada resistência superior do suporte pétreo face às condicionantes descritas, é - paralelamente à predominância oficial combrã a partir da viragem dos séculos XIII para XIV - um dos fatores que justifica a escassez de “*Virgens expectantes*” em Madeira, chegadas à contemporaneidade, comparativamente ao número de exemplares em “*Pedra de Ançã*” conhecidos, descritos pela historiografia da arte e acessíveis à visualização do público.

“(...) Muitas das imagens realizadas até ao século XVII, por terem sido consideradas impróprias pela Igreja, foram mandadas retirar do culto, como aconteceu à imagem que se encontra actualmente no Museu Soares dos Reis, no Porto, e que foi encontrada na capela de S. Sebastião à Rua Escura, no Porto (...)” (AMARAL, 1998, p. 41).

“(...) O desfasamento temporal que há entre a origem do culto e a sua propagação poderá encontrar explicação na capacidade empática - como Paulo Pereira tão

bem observou - que a arte gótica soube emprestar à iconografia da Expectação, pelo modo humanizado como representa a figura divina. Essa dimensão sensível da figuração da Mãe de Jesus viria mais tarde a ser encarada com desconfiança, e explica também o facto de muitas dessas imagens, sobretudo a partir do século XVII, terem sido destruídas (enterradas ou mutiladas), por determinação da legislação sinodal da Igreja pós-tridentina, receosa da deturpação do divino que estas pudessem sugerir (...) Recorde-se que (...) as constituições sinodais do bispado de Lamego (1639) ordenavam que fossem enterradas nas igrejas as imagens com abufos ou erros contra a verdade dos *Mysterios Divinos* (...)” (FALCAO, 2015, pp. 13 e 18).

“(…) Iconografia tão cara à época Medieval, representa a Virgem de “Esperanças” com o ventre proeminente, sinal da criança que nele traz - Jesus (...) A produção desta iconografia acabou poucas décadas mais tarde - no Concílio de Trento (...) por ser implicitamente rejeitada pela Igreja Católica, deixando de ser representada a partir daí. Aliás não foi a única. Também a representação de Nossa Senhora do Leite (...) foi desaconselhada. Típica reacção do Papado Contra-reformista, em resposta às acusações anteriores de pouco recato e mesmo devassidão, feitas pelas figuras proeminentes da Reforma (...) Assim, por razões de pretensa moralidade e decore, a representação de Nossa Senhora do Ó deixou de ser iconograficamente produzida. É claramente uma iconografia rara, embora se conheçam diversos exemplares. Acreditamos que, na sequência do Concílio de Trento, exemplares desta representação possam ter sido retiradas do culto e guardadas em locais longe dos olhares dos fiéis e que por tal motivo se tenham degradado e, como tal, desaparecido, tomando mais raros os exemplares sobreviventes (...)” (MONCADA, 2005, p. 34).

³⁷ Segundo alguns estudos e análises históricas, sociológicas e artísticas, o uso da cor - quer nas Imagens esculpidas, quer no próprio quotidiano (espaços, ambientes e até vestuário) - teria, do séc. XII em diante, uma importância bastante significativa para o “Homem medieval”: “(...) A policromia ajudava a reforçar a ilusão e estava de acordo com o espírito do homem medieval que, sobretudo a partir do século XII (...) não só gostava bastante da cor, como a usava em abundância (...) Aplicava-se a policromia sobre uma escultura como se esta constituísse um plano uniforme, tentando o artista sugerir o modelado da mesma maneira que um pintor o faria sobre um pergaminho (...)” (GOULÃO, 2009, p. 13).

Apesar das peritagens laboratoriais indicarem que a atual camada policroma visível na “Nossa Senhora do Ó” / “Ó” do MSML, resulte de um repinte posterior à cronologia do talhe da Madeira - com pigmentos datáveis pelo menos do séc. XVIII (OLIVEIRA, 2005, p. 58) - atendendo ao já citado gosto medieval pela cor, seus significados e potencialidades plásticas, supõe-se que na sua estética prístina, existiria nesta “Virgem do Ó” / “Ó” de sécs. XIII / XIV, um tratamento policromo complementar à sua morfologia.

³⁸ “(...) Maria, cujo culto ganhou particular e crescente relevo a partir do século XIII (...) Para além de um forte incremento no culto Mariano, de que foi exemplo a multiplicação de imagens de Virgens com o Menino, Senhoras do Ó, Santa Ana e Nossa Senhora (...)” (TEIXEIRA, 2005, pp. 25 e 26).

³⁹ “(...) Os maiores centros de produção da Imaginária feminina portuguesa (...) foram Coimbra, Batalha, Évora e Lisboa, em articulação com as abastadas comunidades de ordens religiosas (...) ou do Clero secular mais erudito dessas localidades (...) Essas comunidades eram grandes e regulares encomendadores de Imaginária. Nos hinterlands dessas localidades, existia também uma produção sistemática de bons materiais para execução de peças ornamentais ou de imaginária avulsa (mármore de Évora, Pedra de Ançã do Baixo Mondego, Pedra de Lioz da Estremadura). As Oficinas mais conhecidas do Gótico de produção nacional foram as do Mestre Pêro, em Coimbra (primeira metade do séc. XIV (...)” (TEIXEIRA, 2005, pp. 25 e 26).

“(…) Conhecidas por Nossas Senhoras da Expectação, da Esperança ou Pejadas, figuram a Virgem grávida de Jesus após a Anunciação do Anjo (...) As mais conhecidas são as de autoria atribuída a mestre Pêro (...) São datáveis de um período que vai de 1330 a 1340, que é aquele em que o culto mais se propagou (...)” (PEREIRA, 2011, p. 340).

⁴⁰ “(...) É sensivelmente a partir de meados do século XIII que se faz sentir entre nós a reintrodução da escultura de vulto redondo, praticamente inexistente no período românico. Esta forma de representação tridimensional coexistirá com os relevos esculpidos em arcos tumulares, relicários, retábulos ou frontais de altar, nos quais os escultores desenvolvem uma nova plástica, mais consentânea com as necessidades e aspirações de finais da Idade Média (...)” (GOULÃO, 2009, p. 16).

⁴¹ “(...) Uma das imagens mais apelativas do acervo do MSML é precisamente uma

Nossa Senhora do Ó, lígnea, que em tudo aponta - ainda sem estudo apurado e actualizado em termos de forma e conteúdo, sublinhe-se - tenha sido executada na primeira metade de trezentos, talvez uma das cópias das similares feitas pela Oficina do Mestre Pêro, ou mesmo daí proveniente, embora os dedos em garfo pareçam mais de feitura castelhana (...) Esta invocação, já algumas vezes referida neste fragmento de estudo de Imaginária feminina ante-setecentista, a de Nossa Senhora do Ó, foi das mais difundidas pela via da escultura em Portugal, numa devoção cara à mulher da Idade Média, genitrix durante quase toda a sua vida e daí a sua devoção à mãe de Deus em estado de expectativa. Qualquer catálogo de imaginária pré-tridentina, ou pelo menos pré-quincentista, arvorará um grande número de exemplares desta invocação fruto de oficinas várias (...) A produção de tão grande número de exemplares deste tema como das outras invocações marianas e de santas deve-se também em boa parte ao desenvolvimento do gosto pela expressiva imaginária em madeira, com larga influência flamenga (...) Mais dúctil e transportável, mais acondicionável domesticamente, a imaginária em madeira, enformada na espiritualidade coeva, propiciou a multiplicação de inúmeras obras e suas cópias, com destaque para os temas femininos da escultura religiosa (...)” (TEIXEIRA, 2005, pp. 27 e 28).

“(…) A partir do século XIV aparecem-nos as imagens de Nossa Senhora do Ó perfeitamente individualizadas e sistematicamente em escultura devocional, e ao que parece, nos primeiros tempos com as características iconográficas mais frequentes desta invocação da Virgem (...) Nossa Senhora de pé, mão esquerda ou direita sobre o ventre (saliente ou não) e a outra mais ou menos levantada. Com esta iconografia registamos o maior número de imagens em Portugal (...)” (AMARAL, 1998, pp. 41 e 42).

“(…) O século XIV revela-se rico quanto à produção de escultura de vulto. Algumas novidades iconográficas marcam a escultura gótica: são de salientar a Virgem como Mãe de Cristo, já referida, e a Senhora do Ó, designação popular para a figuração da Virgem grávida (...) É sensivelmente a partir de meados do século XIII que se faz sentir entre nós a reintrodução da escultura de vulto redondo, praticamente inexistente no período Românico. Esta forma de representação tridimensional coexistirá com os relevos esculpidos em arcos tumulares, relicários, retábulos, ou frontais de altar, nos quais os escultores desenvolvem uma nova plástica mais consentânea com as necessidades e aspirações da Idade Média (...)” (GOULÃO, 2009, pp. 11 e 16).

⁴² “(...) Aos estudos de História da Arte, baseados na investigação documental e estilística das obras, tem-se vindo a acrescentar, actualmente, as adaptações técnicas e analíticas que a Conservação e Restauro procura. Os exames realizados pelo Conservador-Restaurador contribuem, assim, para um melhor conhecimento daquilo que o historiador chegou por meio de pesquisa bibliográfica e documental. Podem validar essas teorias, como também provar o contrário, ou mesmo introduzir novas interpretações. Na escultura em estudo, Nossa Senhora do Ó, tal contributo revela-se cada vez mais importante para a compreensão e datação da mesma. Através da História da Arte analisaram-se, do ponto de vista iconográfico e representativo (...) Ao efectuar-se a prova estratigráfica (...) provou-se que a policromia visível à superfície não era original, existindo outras subjacentes. Como complemento do anterior, a Microfluorescência de raios X, analisando pontos de diversos estratos, veio provar que nenhuma das capas de policromia é anterior ao século XVIII, uma vez que apresentam Zinco na sua composição (composto que só começou a ser usado a partir de então). Com a radiografia veio-se corroborar, mais uma vez, tal informação: são visíveis na placa radiográfica pontos de massa de preenchimento rica em chumbo, invisíveis à vista desarmada, sendo por isso inferiores às capas superiores (...) Esta pode ter sido esculpida no século XIV e só depois policromada e repolicromada em épocas posteriores (...)” (OLIVEIRA, 2005, p. 58).

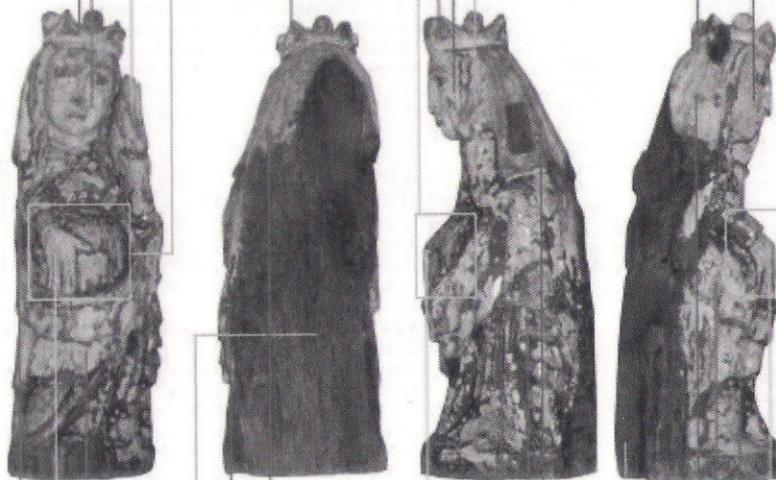
Esquema gráfico n.º 01 - “Virgem do “O” (“Ó”) / “Nossa Senhora do “O” (“Ó”) de séculos XIII / XIV - “A forma e a iconografia” – Infografia analítica: Nossa Senhora do “O” / “Ó” (séculos XIII / XIV)

Mão esquerda: Aberta, esguia, com os dedos “em garfo” estendidos e posicionada junto ao rosto, nomeadamente do ouvido de Maria. Formaliza uma sugestão gráfica de bênção aos fiéis, “enunciação” e resignação perante o teor da mensagem do Anjo Gabriel (transmitida no episódio da “Anunciação do Senhor”).

Virgem Majestática (em maestas): Na posse de Coroa sobre a cabeça, decorada com elementos de cariz triangular e com a presença de esferas.

Rosto gracioso: Com expressão “enigmática”, mas serena, e olhar direcionado para o observador.

Ventre voluptuoso / rotundo (de cariz semiesférico e saliente): Símbolo morfológico sugestivo da concepção “sem pecado” e gestação de Jesus no ventre de Maria. Uma característica de fomento ao “cullo da expectativa”, análogo à forma circular da vogal “O”. A letra que inicia a vocalização de cada uma das preces / suspiros das sete “Antifonas do Magnificat” - “Antifonas maiores” / “Antifonas do “O” / “Ó”. Invocações dedicadas ao gestante e a Maria, proferidas no calendário litúrgico entre 17 e 23 de dezembro, antecedendo a celebração efetiva do “Nascimento de Jesus”.



Vestígios de desgaste cronológico visíveis no tardo / reverso desta escultura de composição “em bloco”.

Mão direita: Em contacto com o ventre, primordialmente, representa a ligação intrínseca entre a Virgem e o gestante: Jesus. Com os cinco dedos bem definidos, abertos, “em garfo” e alongados, este posicionamento recria a simbologia da condição humana (alegoricamente representada pelo número “cinco” - a cabeça e os quatro membros do corpo humano - figurando a “mão” como ícone do *anthropos*, ou seja, do “Homem”), e da “Encarnação divina”. Sinalizando a simbiose existente entre “Humano e Divino” na profundidade reflexiva do episódio “narrado”.

Indumentária Mariana

Véu: “Preso” pela Coroa, desenvolvido a partir da cabeça e caído sobre os ombros de Maria. Apresenta pregueados sutis, verticalidade e cromia desgastada. Pontuado por escassos vestígios tonais azuláceos e alaranjados.

Alva / Túnica interior: Cobre grande parte do corpo da Virgem e os seus pregueados são, na sua maioria, estáticos e de cariz vertical. Exceção feita para o plano inferior desta veste, cujos drapeados são mais declarados, oblíquos e movimentados. Apesar do desgaste, a policromia existente é dominada por tons de azul-escuro e vestígios sutis de laranja.

Manto sobreposto: Agregado à Túnica / Alva interior através de um possível “rimal” circular existente no peito de Maria; caindo sobre o seu ombro direito, circunscrevendo parte do ventre saliente, sendo suportado pela flexão do seu braço esquerdo. De toda a indumentária visível, este panejamento é aquele que apresenta o maior índice de movimento. Com áreas de orientação vertical e outras de sentido diagonal, a volumetria dos seus drapeados ondulados divide-se em dois níveis. A cromia deste Manto, apesar de desgastada, divide-se entre vestígios de douramento e fragmentos pictóricos de vermelho, castanho e laranja / ocre.

Esquema gráfico n.º 02 - “Virgem do “O” (“Ó”) / “Nossa Senhora do “O” (“Ó”) de séculos XIII / XIV - As “Virgens do “O” / “Ó” na história da escultura devocional portuguesa pré e pós-tridentina: A Imagem de Madeira policroma de “Nossa Senhora do O” / “Ó” existente no Museu de Santa Maria de Lamas, comparada com alguns exemplares medievais de iconografia similar, contemporâneos ou posteriores à sua suposta datação (finais do séc. XIII ao séc. XV)



Séc. XIV

Séc. XV

Legenda:

1 - Nossa Senhora do “O” / “Ó” - Escultura de vulto pleno, Pedra calcária / “Pedra de Ançã” policromada, Oficina Coimbra (7), séc. XIV. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga - Ext. <http://memoriasimagens.blogspot.pt/2013/12/17-dias-para-natal-nossa-senhora.html> - 10/04/2016, 15 h 41 m. 2 - Nossa Senhora do “O” / “Ó” - Escultura de vulto pleno, Pedra calcária / “Pedra de Ançã” policromada, Mestre Pêro (Séc. XIV), (atrib. (7)), ca. 1340 - 1360. Lamego, Museu de Lamego - Ext. <http://memoriasimagens.blogspot.pt/2012/12/a-senhora-do-o-o.html> - 10/04/2016, 15 h 38 m. 3 - Nossa Senhora do “O” / “Ó” - Escultura de vulto pleno, Pedra calcária / “Pedra de Ançã” policromada, Oficina Coimbra (7), séc. XIV. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga - Ext. <http://stentisilife.blogspot.pt/2010/05/o.html> - 10/04/2016, 15 h 41 m.



Nossa Senhora do “O” / “Ó”

Escultura de vulto pleno, Madeira policromada, ca. finais do séc. XIII e primeiras três décadas do século XIV. 1957.0046 - Museu de Santa Maria de Lamas; Sala 1 - “Sala de Nossa Senhora do “O” / “Ó””.

3 - Nossa Senhora do “O” / “Ó” - Escultura de vulto pleno, Pedra calcária / “Pedra de Ançã” policromada, Oficina Coimbra (7), séc. XIV. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga - Ext. <http://memoriasimagens.blogspot.pt/2013/12/17-dias-para-natal-nossa-senhora.html> - 10/04/2016, 15 h 41 m. 4 - Nossa Senhora do “O” / “Ó” - Escultura de vulto pleno, Pedra calcária / “Pedra de Ançã” policromada, Mestre Pêro (Séc. XIV), (atrib. (7)), ca. 1340 - 1360. Lamego, Museu de Lamego - Ext. <http://www.museuadacastro.pt/pt-PT/colecoes/escultura/imageDetail.aspx?id=128> - 10/04/2016, 15 h 42 m. 5 - Virgem da Expectação (Nossa Senhora do “O” / “Ó”) - Escultura de vulto pleno, Pedra calcária / “Pedra de Ançã” policromada (7), Mestre Pêro (Séc. XIV), (atrib. (7)), ca. 1330 - 1340. Lamego, Museu de Lamego - Ext. http://www.museudelamego.pt/?page_id=1048 - 10/04/2016, 15 h 42 m. 6 - Nossa Senhora do “O” / “Ó” - Escultura de vulto pleno, Pedra calcária / “Pedra de Ançã” policromada, Oficina Coimbra (7), séc. XV. Torres Novas, Museu Municipal de Torres Novas - Ext. <http://www.portaldoo.com.br/historia/evento/memoria01.html> - 10/04/2016, 15 h 43 m. 7 - Nossa Senhora do “O” / “Ó” - Escultura de vulto pleno, mármore policromada, séc. XV. Évora, Sé de Évora - Ext. http://www.inventarioevora.com.pt/acessibilidade/roteiro_02_03.html - 10/04/2016, 15 h 43 m.

Ca. finais do séc. XIII e primeiras três décadas do século XIV

Esquema gráfico n.º 03 - “Virgem do “O” (“Ó”) / “Nossa Senhora do “O” (“Ó”) de séculos XIII / XIV - As “Virgens do “O” / “Ó” na história da escultura devocional portuguesa pré e pós-tridentina: A Imagem de Madeira policroma de “Nossa Senhora do O” / “Ó” existente no Museu de Santa Maria de Lamas, comparada com um exemplar moderno, de séc. XVIII. Comprovativo da rara e esporádica abordagem iconográfica à Expectação Mariana, em plena vigência da “legislação sinodal da Igreja pós-tridentina”. Bastante cética e desconfiada da deturpação do divino que imagens como estas - de Maria grávida ou a amamentar o seu filho, Jesus - poderiam suscitar nos fiéis



Séc. XVIII

Ca. finais do séc. XIII e primeiras três décadas do século XIV

Virgem do “O”

Escultura de vulto pleno, Oficina azvia no Norte de Portugal, séc. XVIII. Madeira dourada, estofada e policromada. Arouca, Museu de Arte Sacra do Mosteiro de Arouca / Mosteiro de Arouca - Ext. http://msm-portugal.org/Minuto_C_Maria/imagens_maria/galerias/Senhora_do_O/Senhora_do_O.htm - 10/04/2016, 16 h 00 m.

Nossa Senhora do “O” / “Ó”

Escultura de vulto pleno, Madeira policromada, ca. finais do séc. XIII e primeiras três décadas do séc. XIV. 1957.0046 - Museu de Santa Maria de Lamas: Sala 1 - “Sala de Nossa Senhora do “O”.

Fontes & Bibliografia

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de - *Iconografia II - A Anunciação na Arte Medieval em Portugal. Estudo Iconográfico*. Porto: Instituto de História da Arte / Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1983.

AMARAL, Luís Manuel Coutinho Gomes - «A imagem de Nossa Senhora do Ó da Igreja de Nosso Senhor dos Aflitos de Amarante». In *Actas do Congresso Histórico de Amarante - 1998. Vol. III: Património, Arte e Arqueologia*. Amarante: Câmara Municipal de Amarante, 1998, pp. 37 - 66.

AMORIM, José Carlos de Castro - *Crónicas de um acervo: Ceia de Emaús. Coleção de pintura religiosa do Museu de Santa Maria de Lamas. Leitura iconográfica e análise plástica da obra*. [em linha]. Volumes 1 e 2 (2015), p. 38. [consult. 12 novembro 2016]. Disponível na internet:

<URL:<http://issuu.com/museudesantamariadelamas/docs/ceiadeemaus5>

AMORIM, José Carlos de Castro - *Crónicas de um acervo: A "Expectação" Mariana na coleção de Imaginária Medieval do Museu de Santa Maria de Lamas. Nossa Senhora do "O" / "Ó" (séculos XIII / XIV) - Um caso raro na História da Arte e Museologia nacional*. [em linha]. Volumes 1 e 2 (2016) [consult. 12 novembro 2016]. Disponível na internet:

<URL:<http://museu.colegiodelamas.com/pdf/senhoradoo.pdf>

BELK, Russel W. - «Collectors and collecting». In PEARCE, Susan M. [et al.] - *Leicester readers in Museum studies: Interpreting Objects and Collections*. Londres & Nova Iorque: Routledge, 1994, pp. 319 - 322.

BOTELHO, Maria Leonor & FERREIRA, Susana Gomes - «O Museu de Santa Maria de Lamas: História de um Museu e do seu relançamento». In FREITAS, Ana [et al.] - *Imaginária Feminina na Arte sacra portuguesa. Processos de conservação e restauro. Coleção do Museu de Santa Maria de Lamas*. (s/l): Multitema, 2005, pp. 15 - 19.

CARVALHO, Maria João Vilhena de [et al.] - *O sentido das Imagens, Esculturas e Arte em Portugal, 1300-1500*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000, p. 240.

CARVALHO, Maria João Vilhena de - «Virgem do Ó». In FRANCO, Anísio [et al.] - *O Corpo e a Glória*. Vila Real: Direção Regional de Cultura do Norte, 2015, p. 31.

CASA DO POVO DE SANTA MARIA DE LAMAS - *Guia do Museu de Santa Maria de Lamas*. Santa Maria de Lamas: Casa do Povo de Santa Maria de Lamas, 1985, pp. 14 - 16.

CLETO, Joel & FARO, Suzana - «Museu de Santa Maria de Lamas, Feira. Um sonho de cortiça». In *O Comércio do Porto. Revista Domingo*. Porto (janeiro de 2000), pp. 21 e 22.

COELHO, Sofia Thenaisie - «Imaginária Feminina na Escultura Sacra Portuguesa. Processos de conservação e restauro. Uma exposição sobre o universo interior da Arte». In FREITAS, Ana [et al.] - *Imaginária Feminina na Arte sacra portuguesa. Processos de conservação e restauro. Coleção do Museu de Santa Maria de Lamas*. (s/l): Multitema, 2005, pp. 9 - 13.

CORREIA, Vergílio - «Museu de Lamego». In *Atlântida: mensário artístico literário e social para Portugal e Brazil*. 42-43 (4), 1919, pp. 771 - 779.

FALCÃO, Alexandra Isabel - «Séculos XIII e XIV». In FALCÃO, Alexandra Isabel [et al.] - *A Glorificação do Divino. Escultura barroca do Museu de Lamego*. Lamego: Direção Regional de Cultura do Norte | Museu de Lamego, 2015, pp. 13, 18 e 26.

FERNANDES, Carla Varela - *Imaginária Coimbrã dos anos do Gótico (Dissertação de Mestrado Polícopiada)*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1997, p. 155.

GONÇALVES, A. Nogueira & DIAS, Pedro - «Lamas». In *História e Arte: Concelho de Vila da Feira*. Vila da Feira (Santa Maria da Feira): Câmara Municipal de Vila da Feira (Santa Maria da Feira), 1979, pp. 19 - 26.

GOULÃO, Maria José - «A escultura autónoma. A devoção popular e as imagens sagradas. Iconografia e aspectos estilísticos». In *Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX. Expressões artísticas do universo medieval*. N.º 4. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, SA, 2009, pp. 11, 13 e 14.

GOULÃO, Maria José - «As principais oficinas de escultura gótica. Algumas obras de imaginária mais significativas». In *Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX. Expressões artísticas do universo medieval*. N.º 4. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, SA, 2009, pp. 16, 21, 22, 23 e 37.

IN SITU, CONSERVAÇÃO DE BENS CULTURAIS, LDA.
- «Análise Iconográfica comparativa». In *Projecto para salvaguarda da Imagem de N.ª Sr.ª do Leite - Unhão. Prémio Vasco Vilalva para a recuperação e valorização do Património - Fundação Calouste Gulbenkian*. (s/l): In Situ, Conservação de Bens Culturais, Lda., 2007, p. 12.

MARTINS, Fausto Sanches - «O conceito de *Nihil Inhonestum* nos tratados Artísticos Pós-tridentinos». In *Estudos em homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, pp. 716 e 717.

MAURÍCIO, Rui - «Virgem do Ó». In FRANCO, Anísio [et al.] - *O Corpo e a Glória*. Vila Real: Direção Regional de Cultura do Norte, 2015, p. 33.

MIRANDA, José Carlos Lopes de - «O Corpo e a Glória. Leitura de um percurso iconográfico Mariano». In FRANCO, Anísio [et al.] - *O Corpo e a Glória*. Vila Real: Direção Regional de Cultura do Norte, 2015, pp. 7 - 12.

MONCADA, Miguel de Cabral - «A evolução da escultura sacra portuguesa na colecção de Henrique Amorim». In FREITAS, Ana [et al.] - *Imaginária Feminina na Arte sacra portuguesa. Processos de conservação e restauro. Colecção do Museu de Santa Maria de Lamas*. (s/l): Multitema, 2005, pp. 33 - 35.

OLIVEIRA, Tiago - «O contributo da conservação e restauro para o estudo da História da Arte». In FREITAS, Ana [et al.] - *Imaginária Feminina na Arte sacra portuguesa. Processos de conservação e restauro. Colecção do Museu de Santa Maria de Lamas*. (s/l): Multitema, 2005, p. 58.

PEREIRA, Paulo - «O triunfo das imagens». In *Arte Portuguesa. História essencial*. Maia: Círculo de Leitores e Temas e debates, 2011, pp. 337 - 340.

RODRIGUEZ PEINADO, Laura Rodriguez - «La Anunciación». In *Revista Digital de Iconografía Medieval*. Vol. VI, n.º 12. [em linha] (2014), pp. 1 a 8. [consult. 12 novembro 2016]. Disponível na internet: <URL: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-12-06-03.%20Anunciaci%C3%B3n.pdf>

ROSAS, Lúcia [et al.] - *Românico do Vale do Sousa*. Lousada: Rota do Românico / Centro de Estudos do Românico e do Território, 2008, p. 42.

SANTOS, Carlos Oliveira - *Amorim. História de uma Família (1870 - 1997)*. 1.º Volume: 1870-1953. Mozelos: Grupo Amorim, 1997, pp. 33 - 93.

SCHULZ, Eva - «Notes on the history of collecting and of museums». In PEARCE, Susan M. [et al.] - *Leicester readers in Museum studies: Interpreting Objects and Collections*. Londres & Nova Iorque: Routledge, 1994, pp. 175 - 186.

TEIXEIRA, Vítor Gomes - «Fragmentos sobre a Imaginária Feminina na Iconografia Religiosa Portuguesa. Da Idade Média ao Barroco». In FREITAS, Ana [et al.] - *Imaginária Feminina na Arte sacra portuguesa. Processos de conservação e restauro. Colecção do Museu de Santa Maria de Lamas*. (s/l): Multitema, 2005, pp. 21 - 31.

TWARDOWSKY, Karin - «O Museu de Santa Maria de Lamas». In *Jornal Actual*. (s/l), (maio de 1994), (s/p). *União. Mensário de Santa Maria de Lamas*. Santa Maria de Lamas. Ano III, n.º 31 (fevereiro de 1977).

União. Mensário de Santa Maria de Lamas. Santa Maria de Lamas. Ano IV, n.º 39 (fevereiro de 1978).