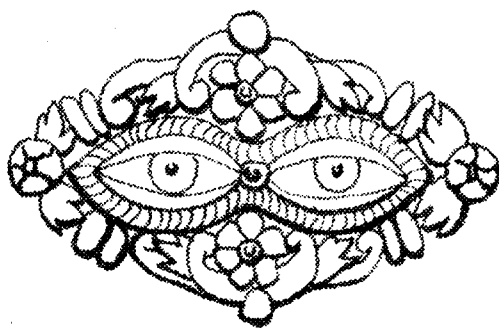


ANA CRISTINA CORREIA DE SOUSA

OURIVESARIA ESTAMPADA E LAVRADA

**UMA TÉCNICA MILENAR NUMA OFICINA DE
GONDOMAR**

(VOLUME I)



**PORTO
1997**

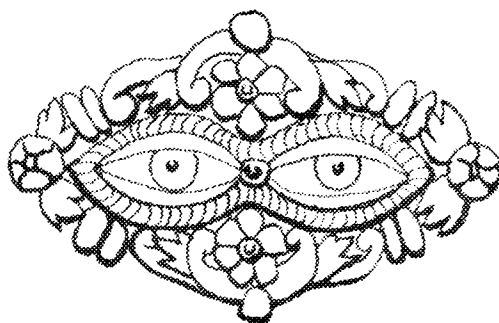
ANA CRISTINA CORREIA DE SOUSA

(Bolsista da Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica)

OURIVESARIA ESTAMPADA E LAVRADA

UMA TÉCNICA MILENAR NUMA OFICINA DE GONDOMAR

(VOLUME I)



043 M

S6950

V.1 ex.2

PORTO
1997

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Letras
BIBLIOTECA

N.º 49919 (II)

Ex. 2
Data 16 / 07 / 19 97

FUNDO GERAL

FLUP-BIBLIOTECA (>)



523701

Dissertação de Mestrado em História da
Arte, apresentada à Faculdade de Letras da
Universidade do Porto, sob a orientação
do Professor Doutor Joaquim Jaime
Ferreira-Alves.

"Que importa? Barbaros! - respondeu A. Herculano - Importa a arte, as recordações, a memoria de nossos paes, a conservação de coisas cuja perda é irremediavel, a gloria nacional, o passado e o futuro, as obras mais espantosas do intendmento humano, a historia e a religião." Que importa? Importa o conhecimento do estado da industria e da arte das gerações passadas, importa o conhecimento dos usos e costumes dos homens d'outras edades, importa a noticia das relações commerciaes entre os povos que nos procederam, importa a noção de desinvolvimento intellectual, moral e religioso da gente que passou, importa a informação de tudo que existiu ante de nós, do que preparou o estado presente das coisas, importa a causa da civilização actual, importa a origem da sociedade d'hoje."

Sousa Figueiredo e M. Alexandre de Sousa - *Ao leitor* (Prefácio da revista),
in "Revista Archeologica e Historica, p. 2.

Agradeço em particular ao Professor Doutor Joaquim Jaime Ferreira-Alves por ter aceite orientar esta tese.

A oficina Fernando Martins Pereira, em especial ao Sr. Fernando, ao Sr. David, à Rosário, ao Pedro e a todos os funcionários, a minha maior gratidão, pois só por eles este trabalho foi possível. O meu reconhecimento pela disponibilidade de espaço, pela confiança depositada e pela atenção e esclarecimentos concedidos, sempre que solicitados.

Os meus agradecimentos vão igualmente dirigidos ao Instituto Português de Museus, pela autorização da consulta dos Inventários de Ourivesaria presentes nesta instituição.

Ao Centro Regional de Artes Tradicionais, nomeadamente à Teresa e à Catarina, pelo empréstimo (quase furto pelo arrastar do tempo) de alguns livros fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação e pelo amor contagiante que votam às artes populares.

A multidão de amigos que apoiaram este trabalho, através da ajuda directa ou por simples palavras de incentivo e conforto, o meu obrigada. Um agradecimento especial à Fátima, pelo empréstimo das fichas dos testamentos do Cartório de Gondomar, ao Osório, pelo apoio informático, à Maria do Carmo, à Leonor, à Fernanda e ao Samuel pela revisão de provas e pelas achegas sempre tão pertinentes. A Gracieta pelo apoio médico/amigo nos momentos de maior angústia e frustração e ao Mário por tudo, pois o seu contributo foi demasiado vasto para caber em simples palavras.

Por último, aos meus pais, pela paciência com que acompanharam este trabalho, à Rosária e à Fernanda pelo apoio demonstrado, à Catarina pelos sorrisos e alegria, ao Miguel, pela inocência infantil de quem está distante destas coisas.

Sumário

Introdução	9
1. A oficina: materiais, instrumentos e técnica	15
1.1. Materiais	16
1.1.1. Ouro	19
1.1.2. Prata	27
1.1.3. Cobre	29
1.1.4. Cádmio	29
1.1.5. Esmalte	30
1.2. Instrumentos	31
1.2.1. Alicates	34
1.2.2. Balança	35
1.2.3. Bigorna/Tás	36
1.2.4. Buchela (ou pinça)	37
1.2.5. Cadinho	37
1.2.6. Cilindro (ou laminador)	38
1.2.7. Cunhos (ferros ou matrizes)	39
1.2.8. Escovas	40
1.2.9. Estilheira	41
1.2.10. Fieira/damasquilho	41
1.2.11. Forno de fundição	42
1.2.12. Limas/limatões	43
1.2.13. Maçarico de sopro	44
1.2.14. Martelo/maço de madeira	45
1.2.15. Mesa (ou banca)	46
1.2.16. Micrómetro	47
1.2.17. Pedra de Esmeril	47
1.2.18. Piúca	48
1.2.19. Pincel de soldadura	48
1.2.20. Rilheira	49
1.2.21. Serra de mão	49
1.2.22. Tenaz	50

1.2.23. Tesoura	51
1.3. Técnica	51
1.3.1. Fundir	52
1.3.2. Laminar	53
1.3.3. Estampar	54
1.3.4. Serrar	55
1.3.5. Soldar	55
1.3.6. Esmaltar	56
1.3.7. Corar e brunir	57
2. As peças: funções e formas	60
2.1. Adornos de orelha	61
2.1.1. Argolas	75
2.1.1.1. Argola circular, aberta na parte superior	79
2.1.1.2. Argola em crescente, de secção plana	82
2.1.1.3. Argola em crescente, de secção quadrangular	85
2.1.1.4. Argola em crescente, de secção roliça	85
2.1.1. 5. Argola em <i>crescente arestado</i>	88
2.1.2. Arrecadas ou <i>Minhotas</i>	89
2.1.3. Brincos de chapola	94
2.1.4. Brincos compridos, ocos	96
2.1.5. Brincos "vazados" e em chapa	102
2.1.5.1. Ancoras	105
2.1.5.2. "Cabaças"	107
2.1.5.3. Losangos	108
2.1.5.4. Oval e triângulo	108
2.1.5.5. Quadrado	109
2.1.5.6. Outros	109
2.2. Pendentes	110
2.2.1. Ancoras	114
2.2.2. Chaves	114
2.2.3. Corações	115
2.2.4. Crescente	121

2.2.5. Cruz	121
2.2.5.1. <i>Cruz de Sacramento.</i>	123
2.2.5.2. Cruz latina estampada, de braços rectangulares	124
2.2.5.3. Cruz latina estampada trifacetada	125
2.2.5.4. <i>Cruz oca e barroca</i>	126
2.2.6. Figa	132
2.2.7. Peixe	136
2.2.8. Nossa Senhora da Conceição	137
2.2.9. Tesoura	142
 2.3. Outros modelos	 143
2.3.1. Broche	143
2.3.2. Castão	145
2.3.3. Pendente votivo "Olhos"	147
2.3.4. Vários	150
 3. Os ornamentos: aspectos decorativos e simbólicos	 158
 3.1. Motivos geométricos	 158
 3.2. Motivos figurativos	 169
3.2.1. Motivos vegetalistas	169
3.2.2. Motivos animalistas	174
3.2.3. Motivos antropomórficos	181
3.2.4. Motivos astronómicos	187
3.2.5. Motivos heráldicos	190
3.2.6. Artefactos	191
 3.3. Imagem de Nossa Senhora da Conceição	 202
 Conclusão	 205
 Bibliografia	 209

Abreviaturas e siglas.

A.C. - Arquivo Camarário

A.D.P. - Arquivo Distrital do Porto.

A.I.O.R.N. - Associação dos Industriais de Ourivesaria e Relojoaria do Norte.

B.N. - Biblioteca Nacional.

C.R.A.T. - Centro Regional de Artes Tradicionais (Porto).

I.P.M. - Instituto Português de Museus.

M.A.P.L. - Museu de Artes Populares de Lisboa.

M.A.S - Museu Alberto Sampaio (Guimarães).

M.B. - Museu dos Biscainhos (Braga).

M.S.B. - Museu da Sé de Braga.

M.N.S.R. - Museu Nacional Soares dos Reis (Porto).

M.N.T. - Museu Nacional do Traje (Lisboa).

INTRODUÇÃO

Terá sido o acaso ou por certo o destino que nos conduziu uma manhã de Dezembro de 1994 à oficina Fernando Martins Pereira & Cia., Lda. O ourives, ciente da raridade que guardava, deu-nos a conhecer esta valiosíssima colecção de cunhos de bronze, a cuja análise se reporta este trabalho agora apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto como dissertação para provas de mestrado em História da Arte. Durante mais de dois anos estas matrizes, em número próximo de milhar e meio, acompanharam-nos diariamente, estimulando uma febre de recolha de material com vista à sua compreensão.

Este "achado" foi tanto mais prodigioso se pensarmos no novelo de incertezas e dúvidas em que nos encontrávamos no momento da sua descoberta, altura em que começávamos a entender que o estudo da ourivesaria popular de Gondomar, tema a que nos propuseramos inicialmente, se tratava de um assunto demasiado vasto para caber no âmbito de uma tese de mestrado.

O estudo desta colecção de matrizes revelou-se importante, não só no conhecimento da técnica a eles afecta, mas igualmente no da organização oficinal, distinção dos instrumentos de trabalho e permanência das suas formas numa perspectiva sincrónica, das tipologias de determinados objectos de adorno, do seu uso e distribuição social, dos motivos decorativos que as cobrem, na medida em que são reveladores de gostos, crenças e superstições, numa reunião de qualidades dificilmente superáveis por qualquer documento escrito.

O levantamento dos bens testamentários do Cartório de Gondomar, entre 1834 e 1890, tão generosa e prontamente disponibilizados pela Sr^a Dr^a. Fátima Gomes, juntamente com alguns *Dotes* do mesmo Cartório por nós recolhidos no Arquivo Distrital do Porto, revelaram-se profícuos para o conhecimento dos objectos de adorno mais usados nesta região ao longo do século XIX. Tratam-se, contudo, de informações parcelares que nos indicam apenas os nomes, raramente os materiais e nunca as técnicas utilizadas impossibilitando, desta forma, qualquer correlação com as peças estampadas.

A análise dos cunhos deixa, de qualquer modo, lacunas difíceis de preencher, lacunas essas por vezes colmatadas por fotografias, desenhos e gravuras publicadas ao longo dos séculos XIX e XX e complementarizadas pelas entradas de dicionários, artigos de revistas e obras relacionadas directa ou indirectamente com o tema, numa polivalência de consultas dentro da certeza de que uma fonte, escrita ou não escrita, dificilmente está completa.

O estudo da ourivesaria, particularmente daquela a que se convencionou chamar de popular, atraía-nos não apenas pelos materiais, cor e tipologia das peças, mas também pelo processo de fabrico das mesmas - o mundo oficinal - com o qual nos familiarizamos desde criança, quando passávamos alguns momentos a observar o trabalho paciente de um ourives vizinho. Talvez por essa razão, deixámo-nos guiar pela lição que a este respeito Diderot nos legou no artigo *Art*, da *Encyclopédie* (obra a que recorremos constantemente no primeiro capítulo deste trabalho para a ilustração dos instrumentos), no qual evidencia a autonomia da intervenção artesanal, na medida em que o artífice, consciente da forma e finalidade do trabalho que executa, é o único responsável pelo resultado final da peça: *as artes liberais promoveram-se demasiado a si próprias; poderiam agora passar a promover as artes mecânicas. Compete às artes liberais resgatar as artes mecânicas do desprezo a que têm sido votadas pelos preconceitos ao longo de tanto tempo*¹.

A primeira parte do nosso trabalho recaía, portanto, no levantamento das etapas inerentes à execução das peças feitas a partir dos cunhos de bronze, seguindo a ordem do crescendo da importância dos cinco sentidos que a tradição popular portuguesa eternizou: *O primeiro é vêr,/ Esse é o meu desejo:/ Olho p'ra um lado e p'ra outro (...), O segundo é ouvir (...), O quarto é gostar (...) e O quinto é apalpar (...)*².

O estudo da organização da oficina, a inventariação dos instrumentos intervenientes na execução das peças estampadas, bem como a técnica utilizada, conduziram-nos até à Idade do Bronze, confrontando-nos com um processo milenar que resistiu às mais diversas conturbações históricas e subsistiu numa oficina de Gondomar, apesar da preponderância que, a partir do século XIX, o balancé assumiu no fabrico das peças estampadas. A banalização que esta máquina imprimiu a este tipo de peças, profundamente vulgarizadas nos séculos XIX e XX, pode explicar o esquecimento a que estes objectos de ourivesaria foram votados por alguns dos nossos estudiosos, convencidos de que eram fruto de um processo meramente mecânico, num tempo em que a historiografia portuguesa enveredava pela procura do manual, do tipicamente português, dos reflexos da cultura genuinamente nacional, porque nacionalista era também a visão dos acontecimentos e dos factos.

A colecção de cunhos em bronze que hoje se encontra na oficina Fernando Martins Pereira, resulta de uma aquisição relativamente recente (não mais de vinte anos),

¹ Citado por DE SETA, Cesare - *Objecto*, in "Enciclopédia Einaudi", 3, s/l, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 99-100.

² As quadras respeitam à importância dos cinco sentidos na apreciação do amor, in MEDUEDEC, Arijana - *Mãos nos contos populares e lendas*, Lisboa, dissertação de Mestrado policopiada, Abril 1995, p. 138-139.

embora a sua origem deva ascender a meados do século XIX, segundo informação dada pelos antigos proprietários aos actuais. A compra destas matrizes salvou-as do cadinho, risco que as ameaçava pelo devir natural de uma oficina que é a sua criação, apogeu e definhamento, quando os seus fundadores não têm sucessores ou quem por elas se interesse. As matrizes são provenientes da oficina Coelho Ribeiro então sita na rua do Bonfim (Porto) e hoje desaparecida. A letra R gravada em muitos dos cunhos indica, deste modo, a inicial de Ribeiro e serviria como marca de posse e identificação. É nossa convicção que esta é a mesma firma referida por Pedro Fazenda³, identificada como uma das mais importantes ourivesarias de ouro do seu tempo, a Casa António Ribeiro Coelho. O nome da oficina só foi, no entanto, conhecido num estado avançado do trabalho pelo que não nos foi possível registar mais dados relativos à sua origem, duração, modo de funcionamento e razões do seu perecimento.

No segundo capítulo estudámos a tipologia dos modelos inscritos nos cunhos da colecção. As dificuldades fizeram-se sentir logo à partida, na escolha dos termos a atribuir a cada tipo, dificuldades relacionadas com a evolução de alguns vocábulos ao longo de Oitocentos e início de Novecentos. Por esta razão, enveredamos pelo estudo da evolução semântica de determinados conceitos ao longo do século XVIII, XIX e primeira metade do século XX, estabelecendo relações de significados das diversas palavras, confrontando-as entre si, procurando compreender o modo como alguns termos conviveram ao longo de mais de duzentos anos. Para este estudo, os dicionários de língua portuguesa publicados no século XVIII e ao longo do século XIX revelaram-se de particular interesse. Para a centúria de Setecentos foram determinantes o dicionário de Raphael Bluteau, publicado em 1712, o dicionário de Morais Silva, cuja primeira publicação data de 1789, juntamente com o *Elucidário* de Viterbo. Os dicionários publicados durante o século XIX não são muito inovadores, uma vez que todas as definições praticamente se repetem ou acrescentam alterações de menor valia, sendo apenas de referir o dicionário de Francisco Adolfo Coelho, pelo facto dos seus textos introduzirem algumas novidades. As entradas dos dicionários foram por nós comparadas com os termos utilizados nos bens testamentários, artigos de revistas, obras científicas ou literárias de finais do século XIX e princípios do século XX, a partir dos quais procurámos reconstituir o universo linguístico aurifício.

Os aspectos funcionais e morfológicos e a respectiva relação das duas realidades entre si, estiveram na base da definição tipológica das peças. Os adornos de orelha, por

³ FAZENDA, Pedro - *A Ourivesaria Portuguesa Contemporanea e os metais e as pedras preciosas*, impressão fac-similada, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, p. 193.

corresponderem ao grupo mais abundante no contexto da colecção (em número e tipos) e pela popularidade que assumiram no imaginário da mulher portuguesa, foram por nós escolhidos para uma abordagem inicial. Os diferentes modelos foram ordenados por ordem alfabética por considerarmos tratar-se de uma disposição inócua e imparcial, explicando-se na apresentação de cada grupo a razão ou razões da escolha do vocábulo, a descrição das suas formas e motivos decorativos, bem como a sua relação com jóias acabadas, existentes em colecções públicas ou particulares. Os Inventários Nacionais de Ourivesaria, levados a cabo pelo Instituto Português de Museus, referentes às peças existentes em Museus Públicos, revelaram-se fundamentais para o seu conhecimento. No tocante às colecções particulares valemo-nos de algumas peças publicadas em estudos e catálogos recentes, número ínfimo comparado com a importância que estas assumem no estudo da ourivesaria profana e pela desigualdade numérica entre o que se conhece e o que certamente existe. O objectivo principal deste levantamento prende-se com o intuito de avaliar a representatividade dos cunhos da colecção, no contexto do fabrico das peças estampadas portuguesas.

A recolha de imagens, nomeadamente fotografias e desenhos de postais ilustrados, revistas e livros, onde as jóias descansam no seu meio natural, foi tida como essencial para o conhecimento das preferências regionais a que eram votadas estas peças, permitindo ainda alargar o conhecimento relativo ao tratamento de vários cunhos existentes na colecção e cuja função se desconhecia.

A poesia popular, a linguagem íntima dos que a proferem, surge no contexto do nosso estudo com um papel fundamental para o entendimento dos elementos decorativos das diversas artes populares. Neste sentido, não será ousado transpor a simbologia patente na literatura popular para os ornamentos que preenchem as peças de ourivesaria estudadas, entendidos como a materialização da linguagem, a escrita de sociedades onde a oralidade é expressão dominante. Partindo desta interpretação, os cunhos da colecção estudada revestem-se de especial valor e demonstram como a ourivesaria não foi alheia a essa realidade. Os objectos de ourivesaria, enquanto alvos preferenciais de dádivas, transportavam consigo uma mensagem claramente perceptível por quem os recebia mas irremediavelmente perdida para nós. Aqui reside uma das maiores dificuldades levantadas na análise dos motivos decorativos - o de separar os motivos com uma função meramente decorativa daqueles que acarretaram uma simbologia sobejamente conhecida por quem os desenhou, fabricou, comprou, ofereceu e recebeu. Não foi certamente por acaso que os primeiros trabalhos dedicados à procura das raízes da cultura popular portuguesa, enquanto símbolo genuíno de um Povo, se tenham feito ao nível da literatura e da poesia. Veja-se os exemplos de Almeida Garrett, no seu *Romanceiro Popular*, de Teófilo Braga

nos *Contos Populares Portugueses*, ou mais especificamente Leite de Vasconcelos, autor marcante no estabelecimento da simbiose entre literatura e cultura material.

De todos os motivos observados, destacam-se em particular os amuletos, bastante estudados no início do século em Portugal e para os quais a colecção analisada vem acrescentar alguns dados fundamentais no seu reconhecimento e estudo. A inventariação e análise dos motivos e respectivas simbologias no trabalho que agora se apresenta são, no entanto, muito incipientes, atendendo à grandeza do tema. Não pretendemos, de forma alguma, elaborar um dicionário de símbolos; o nosso objectivo foi apenas contribuir com algumas achegas a respeito desses ornamentos, do seu contexto na ourivesaria portuguesa bem como da sua presença noutras artes populares e, acima de tudo, ajudar a compreender a sua abundante presença nesta colecção de cunhos de bronze.

Dizendo estas palavras, ele abandonou-a, para se dirigir aos seus foles. Voltou-os para o lume, e ordenou-lhes que trabalhassem. Os foles, vinde ao todo, sopravam sobre os fornilhos, lançando uma exalação habilmente variada, ora para ajudar a pressa de Hefesto, ora de outro modo, consoante o que ele desejava e a obra acabava. Ele deitou ao lume o bronze duro, o estanho, o ouro precioso, a prata. Pôs em seguida sobre o seu cepo uma bigorna enorme, segurou numa mão um martelo poderoso e na outra tenazes.

Ilíada, XVIII, 468-477

1 - A OFICINA. MATERIAIS, INSTRUMENTOS E TÉCNICA.

Começa-se a análise, pela descrição do espaço onde se produzem os objectos do nosso trabalho: a oficina. Esta, instalada num edifício moderno construído para o efeito e onde apenas se desenvolvem as actividades relacionadas com a produção, contrasta com muitas das suas congéneres, no interior da qual, as vidas dos seus proprietários se confundem com as dos trabalhadores que diariamente, em função dos seus horários, aí afluem. Eis uma grande transformação: a oficina e a residência já não se confundem. Ao contrário, porém, no seu interior, as mudanças, tanto na organização como na disposição dos utensílios, são menos visíveis. Na sala principal, onde trabalham a maior parte dos funcionários, é de planta rectangular e em duas das suas paredes (uma perpendicular à outra) rasgam-se grandes janelas envidraçadas, por onde entra a luz solar. Não se trata, no entanto, das típicas janelas quadrangulares ainda subsistentes em algumas oficinas de Gondomar ou Travassos (Póvoa de Lanhoso), as quais, segundo Maria José Carvalho e Sousa⁴, *antes da electricidade, deixavam a luz do sol iluminá-las. Estas janelas possuem um sistema rudimentar mas eficaz que consiste numa portada maciça - o "tabuleiro" - que tapa toda a janela e é levantada quando o trabalho na oficina começa.* .

As mesas, mobiliário de tipo individual, colocadas lado a lado e em várias filas, estão dispostas perpendicularmente à janela, numa solução idêntica àquela que com frequência se encontra representada nas gravuras dos séculos XV e XVI, alusivas a esta arte e com as quais contrasta, no entanto, uma profusão de lâmpadas eléctricas que povoa todo o espaço - sinal de que são outros os tempos. Porém, a sensação de se estar diante de um espaço de trabalho que pouco terá mudado, desde a época em que o artista tardo-medieval ou moderno o fixou para a posteridade, não se limita a estes pormenores: as paredes, aparecem-nos recobertas pelos mais diversos utensílios (alguns ainda "no activo", outros por certo caídos em desuso), suspensos de suportes delicados. Esta impressão acresce se se atender à quase que fastidiosa repetição de ferramentas e utensílios de trabalho.

Por fim, a análise detém-se nos estrados de madeira que cobrem o chão de toda a oficina; através das suas ranhuras passa o "lixo" que aí se vai acumulando. Periodicamente, os estrados são removidos, o chão varrido e o lixo aí acumulado vai sendo guardado em grandes recipientes, à espera do devido tratamento dado que, desta "terra", os artistas recuperam a quase totalidade das minúsculas partículas de ouro que ao

⁴ SOUSA, Maria José Carvalho e - *A arte do ouro*, Barcelos, Câmara Municipal da Póvoa de Lanhoso, 1995, p. 15.

longo do tempo se vão perdendo. A existência destes estrados serve para evitar que o pó dourado se fixe aos sapatos, perdendo-se, desta forma, no exterior. Estes mesmos estrados - *le grillage*, na terminologia francesa - podem ser observados em todas as gravuras onde se reproduzem interiores de oficinas incluídas na *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert.

Contíguo a esta sala maior, onde os artífices cuidam de dar forma e acabamento às suas obras, um outro compartimento de menores dimensões dá lugar às tarefas mais rudes como as de fundir, laminar e estampar o metal. Ao lado desta, surgem duas outras divisões com diferentes funções: uma destinada a escritório e outra aos problemas administrativos.

1.1. MATERIAIS

Descrito o espaço de produção dos objectos em análise, debruçar-nos-emos um pouco sobre as características próprias de alguns dos materiais essenciais para a concretização dos trabalhos de ourivesaria.

O facto de nos havermos proposto estudar uma colecção específica de moldes - todos pertencentes a uma oficina em plena laboração - levou-nos a restringir o âmbito desta análise às matrizes que integram essa colecção e aos métodos utilizados. Das nossas preocupações ficam assim excluídos todos os outros materiais que pela sua natureza e características se não enquadram nas suas atribuições, tais como o coral e o azeviche, ambos dotados de forte cariz simbólico e muito empregados na produção de jóias e amuletos.

Os metais mais utilizados são o ouro, a prata e o cobre. Porém, o alvo das nossas atenções recairá no ouro, já que o interesse dos outros dois materiais é secundário (o que não significa que não seja determinante) e explica-se pelo facto destes se constituírem como parte integrante e indispensável da liga metálica usada no fabrico das peças. Também o cádmio, usado como composto da liga da soldadura onde assume um papel primordial, merece ser referido neste contexto. Do mesmo modo e apesar de se tratar de uma substância artificial, o esmalte não pode deixar de ser referido, já que, pelo colorido que empresta aos trabalhos, constitui um elemento, tantas vezes imprescindível para o aspecto final da obra.

É fundamental ter-se uma pequena noção das propriedades físicas de cada um dos metais empregues. De um modo estrito, ela ajuda-nos a compreender algumas das razões que envolvem os processos técnicos utilizados e de uma forma genérica, a perceber as causas que estão por trás da estima e do apreço que, ao longo dos tempos, sempre atraíu

o Homem. A raridade ou dificuldade na obtenção de um metal, aliadas às suas qualidades intrínsecas, são razões que explicam a sua procura e vontade de o possuir e ostentar, tornando-o alvo de admiração, de cobiça e transformando-o em símbolo de poder em quase todo o Mundo.

Raros são os metais que existem em estado nativo, isolados ou puros. Na Natureza, eles encontram-se normalmente combinados com outras substâncias, como o oxigénio com o qual formam óxidos ou com ácidos com os quais constituem sais, o que, para a sua obtenção, obriga a tratamentos adequados. Contrariamente, o ouro e a prata (mais o ouro do que a prata) são os únicos metais que podem ser encontrados enquanto tal em estado nativo, já que ambos são elementos de muito fraca afinidade para o oxigénio⁵.

As propriedades físicas dos metais variam em função de múltiplos factores, designadamente cor, brilho, opacidade, densidade, maleabilidade, ductilidade, tenacidade, elasticidade, fusibilidade, dureza, resistência aos agentes atmosféricos e aos agentes químicos. De um modo geral, a cor predominante entre os mais variados metais é o branco (com diferentes tonalidades) que por acção dos agentes atmosféricos, sofrem alterações no seu aspecto superficial, tornando-se baços. Neste sentido, o ouro constitui uma excepção dado que, o seu amarelo puro, bem como a sua incorruptibilidade (que o preserva das agressões dos agentes atmosféricos), fizeram dele um metal particularmente apreciado.

Apesar de uns metais serem mais brilhantes do que outros, todos eles possuem um brilho muito característico, o designado *brilho metálico*, que reflecte a luz. Os mais brilhantes e os que se alteram menos pela acção dos agentes atmosféricos, são o ouro, a prata e a platina. Os metais são todos opacos embora, quando trabalhados em folhas muito finas, deixem passar a luz.

O ouro é um metal extremamente denso com 19,5⁶. A prata, o cobre e o cádmio apresentam, respectivamente, as seguintes densidades: 10,5, 8,92 e 8,64.

A maleabilidade de um metal consiste na sua capacidade de, ao ser sujeito a certas temperaturas e à acção de certas operações mecânicas, tais como a martelagem e laminagem, sofrer deformações permanentes. O grau dessa propriedade avalia-se pelo esforço que é necessário dispender para a obtenção dessa deformação e pela resistência que o metal oferece a essa acção.

⁵ CARDOSO, Armando - *Manual do fundidor*, 2ª ed., Amadora, Bertrand, 1976, p. 13.

⁶ A densidade de uma substância é a relação entre o peso da unidade de volume dessa substância e o peso de igual volume de água, tomado por termo de comparação

Outra característica dos metais é a ductilidade. Trata-se da propriedade de transformar alguns metais em fios muito finos, por meio de cilindros, fieiras e damasquilhos, em conformidade com a espessura que se deseje obter. O ouro é o metal mais maleável e mais dúctil, sendo secundado pela prata. O cobre aparece em terceiro lugar no que respeita à maleabilidade, mas em sexto no tocante à ductilidade, depois da platina, ferro e níquel. Ligada à ductilidade, a tenacidade respeita à capacidade de resistência dos metais, depois de reduzidos a fios.

A elasticidade é a propriedade que certas substâncias possuem de, quando deformadas, retomarem a forma primitiva logo que cesse a acção deformadora, a fusibilidade a propriedade que possuem certas substâncias de se liquefazerem ou derreterem pela acção do calor, a dureza, a resistência que uma substância oferece ao ser riscada por outra e a condutibilidade é a propriedade que certas substâncias possuem de se deixarem atravessar pela corrente eléctrica ou de propagarem o calor.

A maior parte dos metais é "atacada" pelos ácidos. A prata e o cobre, como a maioria dos metais, são vulneráveis ao ácido nítrico, enquanto que o ouro se altera apenas sob a acção de uma mistura de ácidos clorídrico e nítrico, conhecida por *água régia*.

Os valores estéticos, a raridade e a durabilidade, estão na origem da valorização destes metais, factores responsáveis pela sua conversão em substâncias preciosas e em símbolos de excelência⁷. Por estas razões, passaram a assumir um papel social importante, o que fez deles distintivos dos indivíduos, corroborando hierarquias, dignificando e enriquecendo as vidas que a sua posse promoveu. Nas relações interpessoais constituem as ofertas mais frequentes e marcam os principais acontecimentos familiares - nascimentos, aniversários, casamentos e festas religiosas como o Natal - expressões de amor por excelência e marcos materiais da memória de uma família.

Pela sua valorização, rapidamente os metais preciosos foram associados a propriedades mágicas e a potencialidades médicas, proporcionando toda uma série de crenças e práticas rituais que, partindo de tempos imemoriais, chegam até à actualidade e continuam vivas nas superstições populares. A simbologia dos metais, o tempo e a História acrescentaram formas particulares aos objectos com eles fabricados, plenas de significado apotropaico.

⁷ CLARK, Grahame - *Symbols of Excellence*, London, Cambridge University Press, 1986, p. 82.

1.1.1. O OURO

De entre todos os metais trabalhados em Ourivesaria, o ouro, considerado pela tradição como o mais precioso e perfeito, ocupa o topo hierárquico das preferências. A descrição das suas características específicas constitui, por isso, um dado essencial do presente estudo, por ajudar a compreender a devoção a ele votada ao longo da História, justificando, do mesmo modo, o lugar por ele ocupado no imaginário popular, como o *rei dos metais* ⁸.

Segundo palavras de Grahame Clark, *the primary appeal of gold as of other precious substances was to the senses* ⁹. A sua cor amarela associada ao brilho metálico que dele irradia, são factores que prendem o olhar, qualidades tanto mais valorizadas quanto inalteráveis com o tempo; o ouro não se transforma com o calor, nem com a humidade, nem com a maior parte dos agentes corrosivos do ar. *Tem o brilho da luz* ¹⁰, características que transfere para as obras com ele fabricadas. Esta associação brilho/luz parece estar na origem da sua ligação histórica como símbolo ígneo, solar, real e divino.

Se estas propriedades explicam a atracção inicial despertada pelo ouro, as facilidades que ele oferece em termos de trabalho decidiram, sem dúvida, o seu sucesso. Elemento metálico muito pesado, o ouro é, de todos os metais, o mais maleável e o mais dúctil e porque oferece uma grande resistência torna-se, por isso, adaptável a variadíssimos trabalhos de Ourivesaria.

A sua suavidade e maleabilidade permitem a obtenção de folhas de ouro muito finas, por se tratar de um metal susceptível de compressão; quando batido, a sua superfície alarga e a espessura diminui. Esta característica é particularmente importante, pelo facto de respeitar directamente às peças em estudo nesta colecção. A ductilidade proporciona a extensão do metal em fios muito finos, com espessuras que podem ser idênticas à de um cabelo e que o tornam susceptível de ser empregue em trabalhos de grande delicadeza tais como filigranas ou tecidos com ele bordados. A maleabilidade e ductilidade do ouro são tanto maiores quanto maior o seu grau de pureza, a qual se avalia em milésimas e/ou quilates - 24 quilates correspondem a 1000 milésimas de pureza ou

⁸ O alecrim é rei das ervas/ O ouro rei dos metais/ O meu coração rei das penas,/ Vós, menina, m'as causais (quadra popular da região de Vila Real).

⁹ CLARK, Grahame - Ob. cit., p. 50.

¹⁰ CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain - *Dicionário dos símbolos*, Lisboa, Teorema, s/d, p. 495.

finura. O ouro, cujo símbolo químico é Au (do Latim *Aurum*), funde a 1064°C, volatiliza-se a 2500°C, o seu número atómico é 79 e a massa atómica é 197,2¹¹.

A relativa facilidade de se combinar com outros metais, terá sido outra das razões que o fizeram ser trabalhado por quase todas as civilizações, em todas as partes do mundo. O ouro forma perfeitamente liga com a prata e o cobre mas, também, com o paládio, o níquel, o ferro e o cádmio. As ligas reduzem a maleabilidade do ouro mas aumentam-lhe a resistência, permitindo ao mesmo tempo baixar o preço da obra e alterar as cores, em função dos metais e das quantidades seleccionadas.

Em Portugal, o ouro de Lei é obrigatoriamente de 18 quilates, o que leva todas as peças a serem compostas por 750 milésimas de ouro e 250 dos restantes metais. Dado que o teor relativo destes últimos é variável, torna-se possível jogar com a cor da liga: o ouro *vermelho* ligado apenas ao cobre, o *amarelo* integrado por metade de cobre e metade de prata e o *verde* unido exclusivamente à prata, para referir as três variedades mais comuns.

A sua beleza e propriedades físicas, juntamente com a sua durabilidade, fizeram do ouro um símbolo histórico e mundial de excelência, qualidades acrescidas por um outro factor fundamental que é o da sua raridade. Apesar de profusamente distribuído e explorado em todos os continentes, as quantidades recolhidas ao longo dos tempos afiguram-se relativamente baixas se comparadas com outros metais e a sua escassez *contributed to its status as the most universally accepted precious substance* ¹².

As qualidades físicas do ouro e a consequente valorização deste metal, estão bem patentes no Cancioneiro Popular, recolha fundamental para a compreensão das razões do gosto e apreço a ele votado, que fizeram deste metal *a symbol of excellence (...), an integral part of human consciousness* ¹³. De todas as suas qualidades, é a do brilho aquela que parece cativar mais e justificar a sua predilecção:

*O oiro é o que mais brilha
Tu sem ser's oiro brilhais,
O oiro perde a valia,
Tu cada vez vales mais* ¹⁴.

¹¹ *Dicionário de Mineralogia e Geologia ilustrado*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984, p. 140.

¹² CLARK, Grahame - Ob. cit., p. 52.

¹³ Idem, *ibidem*, p. 50.

¹⁴ LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O oiro na quadra popular*, in "Ourivesaria Portuguesa", 5, Porto, 1948, p. 44.

E na literatura (com destaque para a popular), entre romances, contos, lendas e poesia, juntamente com adágios e superstições, que encontrámos uma fonte de estudo fundamental da *psicologia popular* ¹⁵, no entender de Luís Chaves, enquanto espelho de gostos e valores que ajudam a compreender sociedades e épocas para as quais os metais não passaram despercebidos. Estabeleceu-se, desta forma, uma hierarquização entre eles - o ouro e a prata são alvo constante de comparação, com vantagem para o primeiro, *símbolo de riqueza e de formosura material* ¹⁶. Ele serve de objecto de troca em situações amorosas, é sinal de sacrifícios e de provas de amor irrefutáveis.

Nas relações amorosas e no contexto material, as prendas em ouro estão entre as ofertas mais apreciadas. Oferecem-nas os namorados ou namoradas nos momentos mais importantes da sua relação, nomeadamente nas declarações de amor, provas de fidelidade e amor eterno, na oficialização do namoro, no pedido de casamento ou como marca de união conjugal. Diversas quadras do *Cancioneiro Popular Português* descrevem estas passagens, em tom alegre e até eufórico, pleno de vida nas alturas de maior felicidade, ou em relatos amargos e tristes, que comentam o desengano e a traição, a desilusão, as promessas de amores não correspondidos ou que cedo caíram em rotina:

*Tenho um canivete d'oiro;
Ao canto do meu baú,
Para dar ao meu amor,
Queira Deus que sejas tu.*

*Tenho dentro do meu peito
Um canivete doirado,
Para partir pão de ló
No dia do teu noivado* ¹⁷.

*Trocaste-me a mim por outra,
Não sabes quanto eu gostei,
Teu amor era-me falso,
E o meu, oiro de lei* ¹⁸.

O anel de sete pedras,

¹⁵ CHAVES, Luís - *As filigranas*, Lisboa, SPN, s/d, p. 5.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 5.

¹⁷ LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O oiro na quadra (...)*, 5, p. 43.

¹⁸ Idem, *ibidem*, 9, p. 23.

*Salta fora do meu dedo,
Que tu foste o causador
De eu tomar amor's tam cedo* ¹⁹.

Se as jóias de ouro estão entre as ofertas mais importantes, elas são tanto mais valorizadas se o namorado for ourives, obreiro directo da peça escolhida, que reúne em si as qualidades materiais e emotivas do objecto; uma peça pensada para alguém e executada por quem a oferece, acarreta consigo um valor não comparável ao da peça comprada. A profissão de ourives assume assim um papel especial, enquanto fabricante do bem precioso que povoa os sonhos da mulher portuguesa:

*O meu amor é ourives,
E o teu é mercador;
O meu dá-me prendas de ouro,
E o teu não tem valor* ²⁰.
[ou a variante]
O teu roupinhas de côr ²¹.

Como símbolo de riqueza e ostentação, o ouro servia publicamente para avaliar a fortuna de uma família ou mesmo de uma comunidade. Vejam-se os exemplos, tantas vezes citados, dos anjinhos vergados pelo peso do ouro nas procissões solenes ²² ou dos andores e respectivas imagens, carregados com cordões, trancelins e peças afins do mesmo metal.

Em dias de feira e romarias, também as mulheres, solteiras ou casadas, ostentavam todo o seu ouro ou o que delas seria, como bem o demonstra esta passagem de um *Dote*, do Notarial de Gondomar: em 1780, Custódia Antónia de Jesus, foi dotada pelos seus pais, com *tudo o ouro, que por morte delles doadores se acha[se] na caza, do qual usar[ia] a doada em algumas festividades, e romarias (...)* ²³. É claro o fascínio que o ouro sempre exerceu sobre as mulheres. A passagem do romance *A donzela que vai à guerra*, constitui um bom exemplo deste apreço; para compensar o desgosto do pai por não ter tido filhos, a donzela disfarça-se de cavaleiro, mas não consegue encobrir a desconfiança do comandante apaixonado, aconselhado pela mãe a desvendar o mistério desta forma:

¹⁹ Idem, *ibidem*, 11, p. 203.

²⁰ CHAVES, Luís - *As filigranas (...)*, p. 12.

²¹ LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O ouro na quadra (...)*, 10, p. 116.

²² LIMA, Augusto César Pires de - *O ouro nas tradições populares*, in "Ourivesaria Portuguesa", 10, 1950, p. 96.

²³ A.D.P., Po, 3ª série, fol. 56 (v).

*Roga-o tu, ó meu filho,
Pra contigo ir feirar,
Pois ele, se mulher for,
Ao ouro há-de atentar* ²⁴.

As superstições ajudam igualmente a compreender a importância que o ouro assume no imaginário popular, enquanto resposta a uma série de males que afligem os homens e para os quais estes não encontram resposta. Exemplificam-no, as moedas de ouro lançadas na água do primeiro banho de um recém-nascido, para lhes dar felicidade ou a crença de que o cordão de ouro impede as bexigas de passarem para a garganta das pessoas atacadas ²⁵. O cordão de ouro constituía a maior aspiração da lavradeira, tentação máxima que a falta de recursos transmite em queixumes no Cancioneiro Popular:

*Eu não tenho cordão d'oiro,
Sou filha de gente pobre,
Bem o haja minha mãe
Que me traz conforme pode* ²⁶.

A preciosidade do metal coloca-o ao serviço das divindades. Devido à sua identificação com a luz solar, o ouro foi um dos símbolos de Jesus, Luz, Sol, Oriente ²⁷. O nome de Jesus, Salvador do Mundo, o de Maria, que lhe deu vida e o de José, seu protector, são termos sagrados, escritos no cancioneiro com letras de ouro:

*Entre os portais de Belém
Stá uma arv're de jersé
Com letras d'ouro que dizem:
Jesus, Maria, José* ²⁸.

E se o nome de Jesus se escreve com letras de ouro, também de *oiro é o menino*, ou pelo menos os seus cabelos ou a fonte onde se lava. Símbolo do amor maternal, com expressão máxima em Maria, as *canções de berço* embalam os seus *meninos de ouro*, porque não poderiam ser de outra coisa.

²⁴ LIMA, Augusto César Pires de - *O ouro nas (...)*, p. 100.

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 102.

²⁶ LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O oiro na quadra (...)*, 5, p. 40.

²⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain - Ob. cit., p. 496.

²⁸ LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O oiro na quadra (...)*, 16, p. 221.

Esta admiração votada pelos portugueses ao ouro, não escapou aos olhos de estrangeiros que no século XVIII e XIX viajaram pelo país e deixaram no papel as suas impressões. O inglês Murphy, na sua viagem por Portugal entre 1780 e 1790, descreveu como *as classes inferiores dos dois sexos estimam apaixonadamente o adorno. Vi vendedeiras de peixe exibirem colares e braceletes de ouro em volta dos pescoços e dos braços*²⁹.

*Da risa p'ráchora*³⁰, o ouro formava o fundo de reserva das mulheres do Minho. *A maior parte das economias femininas é colocada nestes enfeites (adereços de ouro) que nos tempos tristes são vendidos e o seu produto aplicado a necessidades mais imperiosas*³¹, segundo informação de Alberto Sampaio. A ele se recorria em períodos de dificuldade, sobretudo no meio rural, atendendo à incerteza dos ciclos agrícolas ou aos desvarios da saúde; para valer numa aflição, vendiam os cordões ou arrecadas ou ofereciam-nos aos santos de maior devoção, de preferência ao padroeiro directo da doença³². Em caso de cura, as jóias funcionavam como *votos*, como o comprovam as peças de ouro incluídos no grupo dos *ex-votos*, do Museu da Sé de Braga³³.

Em dias de festa e romarias, viaja-se de longe para satisfazer promessas e dar *graças* e, neste sentido, nenhuma província portuguesa é tão afamada como a do Minho, verdadeiro santuário povoado por pequenas capelas de peregrinação perdidas no cimo dos montes, com acessos íngremes e tortuosos. Nesses dias, caminham *os ranchos de minhotas em fatos domingueiros, pujantes de vida, com grandes brincos e o peito coberto de cordões e adereços, todas faiscantes de ouro*³⁴ e *os homens, a mostrar as suas ricas correntes de ouro maciço completam o quadro*³⁵.

Relatos do século XVIII e XIX, confirmam esta predilecção na exibição de adornos de ouro, no Norte do país. Apesar de tantas vezes citada e repetida, a descrição da cidade do Porto e arredores, feita a este respeito, pelo Padre Rebelo da Costa em 1788, continua a ser, apesar talvez de alguns excessos, um bom definidor desta análise:

Não temo dizer que o ouro que serve de ornato ás mulheres do campo, excede o valor de trinta milhões de cruzados! Ha muitas freguezias, que em cordões, cadeados,

²⁹ VITORINO, Pedro - *A arte do ouro*, in "Douro Litoral", 2ª série, 2, Porto, 1944, p. 28.

³⁰ CARVALHO, A. L. de - *O ouro e a prata na tradição da Província de Entre -Douro-e-Minho*, in "Ourivesaria Portuguesa", 11, 1950, p. 185.

³¹ Idem, *ibidem*, p. 185.

³² Sobre este assunto, estudaremos o caso particular dos *pendentes votivos olhos*, existentes na colecção, destinados maioritariamente aos altares de Santa Luzia.

³³ Os brincos aparecem como a jóia mais frequente, seguidos de pulseiras e fios com pendants diversos, entre os quais se destacam as cruzes, corações e outros amuletos, como chaves e figas. *Inventário de Ourivesaria do MSB*, Lisboa, IPM.

³⁴ CARVALHO, A. L. de - *O ouro e a prata (...)*, p. 185.

³⁵ LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O ouro na quadra (...)*, 3-4, p. 128.

contas, laços, brincos e outras peças, todas de oiro massiço, tem cada uma duas, ou ainda tres arrobas d'este metal. Não fallo em algumas da cidade do Porto, onde sómente as da Sé, S. Nicolau e Santo Ildefonso passam de trinta arrobas.

Na comarca da Maia e Penafiel ha mais de cincoenta pessoas notaveis n'esta riqueza: eu mesmo vi nas freguezias de Aguas Santas e S. Cosme, suburbanas d'esta cidade, dois andores, em diferentes dias festivos, ornados (segundo o gosto da aldeia), com tantas peças de oiro que pesaram as de cada um duas arrobas e oito arrateis. Asseguraram-me pessoas dignas de credito, que ainda alli não estava todo o oiro d'aquella freguezia, e que em muitas das circunvisinhas havia a mesma riqueza.

E certo que até as proprias meninas que apascentam os gados pelos montes, trazem diariamente ao pescoço cordões ou contas de oiro; e assim tambem rarissima será a lavradeira que não possua uma ou mais peças semelhantes³⁶.

Descrições deste tipo continuam pelo século XIX. Exemplificam-nas, por meados dessa centúria, as impressões da Senhora Ratazzi, encantada com a paixão do Povo Português pelas jóias, talvez ainda mais exagerado no Porto³⁷, ou em 1889, num artigo do semanário alemão *Ausland*, onde se descreve a barqueira d'Avintes, a padeira de Vallongo, a carvoeira da Maia. Todavia a feição commum no trajar feminino das provincias do norte é a profusão dos ornatos de ouro. O facto dos camponeses, assim carregados d'ouro, não temerem seguir seu caminho aos grupos, sem mais companhia, por montes e florestas, falla muito em louvor da população camponesa portuguesa³⁸.

No entanto, o gosto de ourar ou amealhar objectos de ouro e prata na Província do Entre Douro e Minho, não pode ser, em termos históricos, justificado apenas pelo aumento da circulação do ouro no país, depois da descoberta das minas deste metal no Brasil. A darmos crédito ao que asseveram alguns autores e outros testemunhos parecem comprovar que pelo menos em parte, seria velho o costume das gentes do Entre Douro e Minho amealharem ouro e prata, integradas no seu património³⁹. Pelo menos desde o século XVI, são conhecidos relatos preciosos que provam tratar-se de um tendência cultural com vários séculos em Portugal. António da Costa Miranda, médico judeu que viveu em Guimarães por volta de 1533, referiu-se a esta *tendência económica da sua*

³⁶ Extrato da obra *Descrição da cidade do Porto*, de 1788, da autoria do Padre Agostinho Rebelo da Costa, incluído num artigo intitulado *Mulheres do Minho*, da Revista "Archivo Pittoresco", Ano 4, IV, Lisboa, Typographia Castro & Irmão, 1861, p. 265-266.

³⁷ VITORINO, Pedro - Ob. cit., p. 29.

³⁸ Artigo intitulado *Trajos populares em Portugal*, escrito por Gronen, incluído no semanario de *geographia e ethnographia* "Ausland", editado pela casa Cotta, de Stuttgart e Munich, in "Revista Lusitana", p. 191.

³⁹ CRUZ, António - *História breve da ourivesaria e dos ourives no Norte de Portugal*, in "Ourivesaria do Norte de Portugal", Porto, ARPPA/AIORN, 1984, p. 54.

população no amear de ouro e prata⁴⁰. Cem anos depois, o beneditino portuense Manuel Pereira de Novais, corrobora esta constatação, ao descrever assim, a paixão que as jóias de ouro e prata despertavam nas mulheres do seu tempo:

O que vemos nos dias festivos e de guarda, e muito mais pela Páscoa e romarias de festividades de santos, em que as mulheres casadas entram em igrejas com suas filhas e herdeiros carregadas e adornadas com muitas peças de ouro e prata, de cadeias e gargantilhas, colares e canas, braceletes e arrecadas destes preciosos metais, com muitas sortijas, relicários, cruzes e bolas, a modo de pêras; e outras jóias de várias echuras, que lhes cuelgam o colo e ombros, todas de fino ouro e prata, com medalhas do mesmo, de grande fábrica e esmaltes; e em elas muita riqueza de pedras e pérolas e diamantes de muita valia e primor e de muito custo, sendo isto muito comum em a comarca da Maia ...e em todos os pontos marinhos de toda esta região ⁴¹.

Independentemente do teor (exagerado ou não) destas declarações, de cálculos contabilísticos e das conclusões dos seus autores relativamente àquilo que observavam, o certo é que os detentores de peças de metal nobre, singelas ou adornadas de pedras e esmaltes, por mais de uma vez foram chamados a declará-los de acordo com as leis de pragmática e sem exclusão de qualquer dos extractos ou camadas da população - como aconteceu no Porto e seu termos, em 1609 ⁴².

Objecto de fama e admiração, o ouro é igualmente olhado na literatura popular, com algum desdém, enquanto causador de invejas, intrigas e calúnias, situações sempre presentes no cancionero e que nos transmitem um outro lado desta cultura, tão meiga e solidária, como cruel e mordaz:

*Muito lindo é o ouro,
Ao pescoço da donzela,
Mas mais linda é a honra;
Cachopas, fazei por ela* ⁴³.

*Vinde, povo d'arraial,
Ouvir a cantadeirinha,
Que traz cordões emprestados
Da grossura d'uma linha* ⁴⁴.

⁴⁰ CARVALHO, A. L. de - ob. cit., p. 182.

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 183.

⁴² CRUZ, António - *História breve* (...), p. 54.

⁴³ LIMA, Augusto César Pires de - *O ouro nas* (...), p. 102.

⁴⁴ LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O ouro na quadra* (...), 3-4, p. 129.

1.1.2. A PRATA

Tal como o ouro, as razões que estiveram na origem da nobilitação da prata, prendem-se com o brilho metálico que dela emana, capaz de se manter durante muito tempo, associado à sua ductilidade, maleabilidade e relativa facilidade com que pode ser trabalhada. A ligação símbolo/cor-brilho encontra-se na própria origem do seu nome em latim, *argentum*, derivado de um vocábulo sânscrito que significa branco e brilhante. Não será por isso de admirar ver este metal ligado à dignidade real⁴⁵.

Trata-se de um metal pesado, embora não tanto como o ouro. Apesar do elevado grau de polimento e brilho, a prata apresenta uma desvantagem crucial em relação ao ouro, que é o facto de oxidar em contacto com o ar, perdendo a cor branca e tornando-se superficialmente amarela, negra ou cinzenta.

Atinge o ponto de fusão aos 960°C, funde facilmente no maçarico e é solúvel tanto no ácido nítrico como no ácido sulfúrico concentrado⁴⁶. O seu símbolo químico é Ag, o número atómico 47 e a massa atómica é 107,88. A sua densidade é de 10,5. Devido à sua excessiva suavidade, é usada vulgarmente numa liga de cobre que permite aumentar a sua resistência. Para além deste metal, liga-se com todos os metais com um ponto de fusão baixo, como o estanho, o chumbo, o zinco e o níquel, dos quais, estes dois últimos, são utilizados para lhe aumentar a dureza.

A prata não foi tão utilizada nos tempos antigos, na Ourivesaria, como o ouro; as evidências arqueológicas sugerem que só terá sido empregue, em larga escala, a partir do terceiro milénio, altura em que as técnicas de metalúrgia apresentavam um grau de conhecimentos relativamente sofisticados, fundamentais para a sua extração⁴⁷, pois, ao contrário do ouro, a prata nativa não aparece em depósitos aluviais e raramente se encontra no estado puro, o que implica processos de separação capazes.

No sistema de correspondência entre os metais e os planetas, a prata está relacionada com a Lua⁴⁸, contrapondo-se ao ouro, símbolo solar por excelência. Trata-se de uma realidade plenamente sentida e vivida na literatura, em alusões poéticas, onde o luar é sempre de prata e os raios de sol dourados. A tradição mantém ainda outra

⁴⁵ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain - Ob.cit., p. 541.

⁴⁶ LLORENTE, J.L. - *La joyería y sus técnicas*, 2º ed., Madrid, Paraninfo, 1991, p. 93.

⁴⁷ CLARK, Grahame - Ob. cit., p. 59.

⁴⁸ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain - Ob. cit., p. 541.

separação; sempre que personificados, a prata corresponde ao princípio passivo e feminino, por oposição ao ouro, que é o princípio activo e masculino ⁴⁹ e assim:

*Está o sol preso à lua,
A campainha ao sino;
O teu coração ao meu
Com cadeias de oiro fino* ⁵⁰.

Na literatura popular, a prata apresenta diferentes graus de valor. Tida por vezes como um metal inferior ao ouro, ela é empregue na poesia e nos adágios para provar a superioridade do segundo em relação à primeira pois se *prata he o bom fallar, ouro he o bom callar*⁵¹. Os dois metais surgem noutros contextos associados, servindo a prata como complemento ou substituto do ouro; assim, para uma *agulha de ouro, dedal de prata*⁵², em *janelas de oiro, vidraças de prata fina* ⁵³ e indistintamente, *papel de ouro, pena de prata* e vice-versa ⁵⁴, *fonte de ouro* ou *fonte de prata*.

Embora surja normalmente associada ao ouro, como elemento de comparação e de reconhecido valor inferior, a prata é também referida de modo isolado no Cancioneiro Popular e, pelo teor dos textos, igualmente valorizada:

*O José, jarro de prata,
Deita água nos craveiros* ⁵⁵;

Os relatos conhecidos e já citados para o ouro, aplicam-se igualmente à prata no que respeita à tradição nortenha de amearhar economias em peças de ouro e prata. A descrição de António da Costa Miranda, escrita por volta de 1533 e relativa à Comarca de Guimarães, contem referências específicas aos objectos de prata. Segundo palavras deste médico, naquela comarca havia *mais taças que em todo o Portugal, ainda que em Lisboa bem poderia haver mais prata que em todo o Antre -Doiro-e-Minho que em todo o Portugal*, informação à qual o escritor acrescentou, de modo apressado: *e a causa porque metem mais suas fazendas em taças, é porque a terra é muito apertada e não terem onde*

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 541.

⁵⁰ LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O oiro na quadra* (...), p. 25.

⁵¹ VALENTE, VASCO - *Adágios portugueses sobre o oiro e a prata*, in "Ourivesaria Portuguesa", 13-14, Porto, 1951, p. 46.

⁵² LIMA, Augusto César Pires de - *O ouro nas* (...), p. 98. Versos retirados do romance *Santa Iria*.

⁵³ Idem, *ibidem*, p. 99. Versos extraídos do romance *A filha do Rei de Espanha*.

⁵⁴ *Se eu tivesse papel de ouro, / Comprava pena de prata (St. Vitória do Ameixial) ou Se eu tivesse pena d'ouro, / Fôlha de papel de prata (S. Miguel)*, in CHAVES, Luís - *As filigranas* (...), p. 20.

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 18.

*meter mais gados dos que têm, nem haver herdades na terra em que empreguem seus dinheiros*⁵⁶.

1.1.3. O COBRE

O cobre foi utilizado na ourivesaria desde as primeiras civilizações, tanto no seu estado puro como nas suas variações com liga. Trata-se de um metal de cor avermelhada, apesar de no seu estado natural ser frequentemente verde, resultado da oxidação a que está sujeito à superfície; em contacto com o ar húmido *cobre-se de uma camada de cor verde, o azebre, azinhavre ou verdete. Esta capa ou pátina, que se forma também no bronze, protege o metal contra qualquer alteração ulterior*⁵⁷. Tal como o ouro e a prata, juntamente com o estanho, chumbo e ferro, o cobre revela um brilho metálico quando acabado de cortar⁵⁸ que explica em parte a sua grande procura. É um metal muito duro, tenaz, ductil e extremamente maleável, podendo reduzir-se a lâminas pouco espessas e a fios muito finos. A sua maleabilidade aumenta quando aquecido, daí que seja constantemente recozido quando trabalhado. É capaz de formar liga com vários metais, compondo a cor numa liga de ouro, sendo considerado o elemento mais idóneo para melhorar as propriedades da prata⁵⁹. Funde a 1083°C. O símbolo químico é Cu (do Latim *cuprum*), o número atómico 29 e a massa atómica 63,54 e a densidade 8,92.

A cor vermelha do metal, juntamente com o brilho que irradia quando acabado de cortar, fizeram dele, tal como com o ouro, um símbolo da luz e do fogo, na mitologia cosmogónica de alguns povos⁶⁰. Talvez pela sua utilização na cunhagem de moedas, o cobre é igualmente valorizado pelo seu poder material, como bem o demonstra esta quadra do cancionero:

*Eu gosto muito de ti
Por teres cabelo loiro,
Não é por teres riqueza
Em cobre, prata ou oiro*⁶¹.

⁵⁶ CARVALHO, A. L. de - ob. cit., p. 182-183.

⁵⁷ CARDOSO, Armando - Ob. cit., p. 33.

⁵⁸ MARTINS, Carla Maria Braz - *A ourivesaria proto-histórica de Portugal. Influências mediterrânicas*, Porto, dissertação de mestrado policopiada, 1996, p. 73.

⁵⁹ LLORENTE, J. L. - Ob. cit., p. 93.

⁶⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain - Ob. cit., pp. 208-209.

⁶¹ LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O oiro na quadra* (...), p. 24.

1.1.4. CÁDMIO

O cádmio é um elemento metálico de cor branco-prateada, muito raro, que não existe em estado nativo e que se encontra em pequenas quantidades nos minérios do zinco. Trata-se de um metal muito dúctil, cujo ponto de fusão é baixo: 320°C. O seu símbolo químico é Cd (do Latim *Cadmium*), o número atómico 48 e massa atómica 112,41. A sua densidade é 8,64, a 20°C. O facto de dispôr de um baixo ponto de fusão, explica o seu emprego como elemento integrante da liga de soldadura, dado que permite baixar o seu ponto de fusão. Foi identificado em 1817 pelo alemão Stromeyer e passou a ser utilizado como composto de uma liga de solda, na ourivesaria, a partir de 1885⁶².

Este metal é utilizado na oficina estudada, na preparação da soldadura. Acrescentado ao ouro, à prata e ao cobre, o cádmio possibilita a união das duas partes que formam o verso e o reverso de uma peça ôca, evitando o risco destas se estragarem. No dizer de Mário Cardozo⁶³, é necessário *fazer fundir, nos bordos das peças a ligar entre si, uma certa quantidade de outro metal, cujo ponto de fusão seja inferior ao do objecto que se pretende soldar, a fim de que este não seja destruído pela sua própria fusão.*⁶⁴

1.1.5. O ESMALTE

Os esmaltes são substâncias vitrificáveis, totalmente artificiais e muito explorados na Ourivesaria, ao longo da História. A sua valorização deve-se ao facto de poderem constituir uma alternativa às pedras naturais, de permitirem realçar (em combinação com elas) as suas qualidades ou por serem capazes de cobrir superfícies inteiras, realizando composições importantes como retratos simbólicos, figuras ou cenas de género.

É difícil estabelecer em que período histórico o esmalte foi inventado, confundindo-se muitas vezes o seu emprego com o do vidro. Investigações recentes têm

⁶² ROBERT-HAUGLUSTAINE, Anne-Catherine - *Le soudage de l'or: étude à partir des textes antiques et médiévaux*, in "Outils et ateliers d'orfèvres des temps anciens", Société des Amis du Musée des Antiquités Nationales et du château de Saint-Germain-en-Laye, 1993, p. 111.

⁶³ CARDOZO, Mário - *Das origens e técnica do trabalho do ouro e a sua relação com a joalharia arcaica peninsular*, in "Revista de Guimarães", LXVII, nº 1-2, Guimarães, 1957, p. 35.

⁶⁴ Uma outra forma de baixar o ponto de fusão da solda, consiste em aumentar a quantidade da prata, que funde a 960°C contra os 1064°C do ouro. Foi este o processo utilizado na soldadura da maior parte das jóias antigas (CARDOZO, Mário - *Das origens e técnica do trabalho do ouro e a sua relação com a joalharia arcaica peninsular*, in "Revista de Guimarães", LXVII, nº 1-2, Guimarães, 1957, p. 35) e, pela descrição de Rocha Peixoto, era ainda usado em Travassos e Gondomar no início de novecentos: *em Travassos metade da solda é formada pelo ouro e a outra metade compõe-se de um terço de cobre e dois de prata. Em Gondomar a 10 grammas de ouro adiciona-se gramma e meia de prata e uma e meia de cobre e trincal* (ROCHA PEIXOTO, A. - *As filigranas*, in "Portugalia", tomo II, fasc. 1-4, 1905-1908, p. 549).

confirmado que aquilo que no Antigo Egipto parecia ser esmalte, não passava de vidro colorido, o mesmo acontecendo com a decoração dos artefactos celtas da Idade do Bronze, formada por vidro colorido importado do Mediterrâneo⁶⁵. A sua utilização está confirmada na Grécia Clássica embora os grandes impulsionadores do seu uso tenham sido os bizantinos, que o colocaram ao serviço da Corte Imperial e do Ritual Ortodoxo, tendo pertencido à Igreja Católica a responsabilidade da sua expansão na Europa Ocidental⁶⁶.

Os esmaltes podem ser obtidos no comércio, em pó ou em blocos ⁶⁷. O trabalhado na oficina é comprado em blocos, sendo aí partido e triturado num almofariz até à obtenção de um grão muito fino e regular, idêntico à areia. O esmalte é lavado várias vezes e guardado em pequenos frascos.

Existem esmaltes de várias cores, podendo ser usadas isoladamente ou combinadas entre si. A cor mais utilizada dos trabalhos da oficina do nosso estudo, numa inversão do ditado tradicional, é o azul; trata-se da cor que oferece um maior contraste e riqueza decorativas. O vermelho, o verde, o branco e o preto, são também empregues e sempre o foram, realidade perfeitamente comprovada através das fotografias de peças acabadas pertencentes a colecções públicas ou particulares.

1.2. INSTRUMENTOS

Os instrumentos apresentados neste capítulo, respeitam apenas àqueles que intervêm no fabrico das peças estampadas, englobando, de qualquer das formas, praticamente todos aqueles que, fundamentalmente, existem numa oficina. Por razões metodológicas, a sua análise será tratada por ordem alfabética e não segundo a ordem de intervenção nas diversas operações ou pela natureza da sua função. Para cada um deles, procurámos estabelecer a descrição física, utilidade, papel que assumem na realização dos objectos em estudo, bem como algumas alusões históricas consideradas pertinentes, relacionadas directamente com a técnica de estampar.

No trabalho de investigação realizado para a descrição dos instrumentos, revelou-se-nos de particular interesse, a constância das formas e dos termos dos objectos, continuamente usados ao longo da História da Ourivesaria. As evidências arqueológicas dado o afloramento de utensílios múltiplos que as escavações vão fornecendo, conduzem-nos para tempos remotos, anteriores à própria "História". Destacam-se os martelos em

⁶⁵ CLARK, Grahame - Ob. cit, p. 77.

⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 77.

⁶⁷ ALMEIDA, Manuel Marques de (...) - *Breve descrição de algumas técnicas aplicadas na indústria da ourivesaria*, in "Ourivesaria do Norte de Portugal", Porto, Casa do Infante, 1984, p. 185.

bronze de várias formas, as matrizes "machas", do mesmo metal, revestidas de uma importância especial pela sua correlação directa com as existentes na oficina, as bigornas, de extremidades cónicas e planas, usadas para embutir, as tás e as fieiras, com orifícios semi redondos, triangulares ou losangulares, em bronze ou em pedra e que remontam à Idade do Bronze⁶⁸.

No mundo greco-romano, aos vestígios arqueológicos de oficinas e utensílios, somam-se outras fontes de particular interesse tais como textos, inscrições e representações figurativas de artesãos na escultura. Os Poemas Homéricos transmitem-nos o nome dos utensílios usados pelo batedor de ouro: a bigorna (ακμων), o martelo (σφυρα) e as tenazes (πυραγρη). Depois de deitar ao lume os metais preciosos, Hefesto pôs em seguida sobre o seu cepo uma bigorna enorme, segurou numa mão um martelo poderoso e na outra tenazes⁶⁹ e na Odisseia, num sacrifício oferecido à deusa Atena, o artífice apresentou-se com os instrumentos de bronze na mão, utensílios da sua arte - a safra⁷⁰, o martelo e as tenazes bem feitas - com os quais trabalhava o ouro⁷¹. Esta citação, indica-nos a continuidade do uso do bronze no fabrico dos instrumentos, existentes *depuis des siècles en Grèce et en Orient et restent peut-être en usage longtemps après l'époque homérique, le bronze étant particulièrement apte au travail de l'or par suite de sa dureté inférieure à celle du fer*⁷². No entanto, os ourives gregos e romanos utilizavam também o ferro no fabrico das suas ferramentas.

São conhecidas algumas cenas figurativas que retratam o trabalho do *aurifex*, nomeadamente em estelas funerárias, dos Períodos Helenístico e Romano. Elas indicam a forma de instrumentos como bigornas, por vezes sobrepostas, tás, martelos de formato muito idêntico a alguns de ferro usados na actualidade, balanças de mão, cinzéis, punções, identificadores de um artesanato de precisão⁷³, tenazes de fundição, usadas para retirar os cadinhos do fogo, existindo algumas, ainda hoje, entre os fundidores de metais preciosos⁷⁴. A estela de mármore do AVRIFEX BRATTIARIVS, do Museu do Vaticano, constitui uma das melhores figurações do trabalho do ourives romano, sentado, com um martelo levantado pronto a bater a folha de ouro sobre a tá e, encimando o conjunto, uma enorme balança (Fig. I)⁷⁵. As técnicas de base, utilizadas na Ourivesaria

⁶⁸ ELUÈRE, Christiane; MOHEN, Jean-Pierre - *Problèmes des enclumes et matrices en bronze de l'Age du bronze en Europe occidentale*, in "Outils et ateliers d'orfèvres des temps anciens", (...), pp. 13-21.

⁶⁹ A *Ilíada*, ed. Europa-América, p. 271.

⁷⁰ Safra, ou mais correctamente bigorna.

⁷¹ *Odisseia*, ed. Clássicos Sá da Costa, p. 38.

⁷² NICOLINI, Gérard - *Techniques des ors antiques. La bijouterie ibérique du VII au IV siècle*, 1, s/l, Picard, 1990, p. 72.

⁷³ GUIRAUD, Hélène - *Les orfèvres en Gaule à l'époque romaine*, in "Outils et ateliers (...)", p. 79.

⁷⁴ NICOLINI, Gérard - Ob. cit., p. 54.

⁷⁵ Idem, *ibidem*, vol. 2, planche 1-a; CARDOSO, Mário - *Das origens e técnicas* (...), p. 47, fig. 2.

de todo o Império Romano, eram semelhantes; *d'un bout à l'autre de l'Empire, les outils sont identiques, les restes d'atelier assez comparables* ⁷⁶.

Documentos escritos e iconográficos, dos Tempos Medievais, estabelecem a continuidade do conhecimento do ofício de ourives, essenciais pelo carácter vivo e preciso que transmitem. É o caso da descrição cuidada de Alexander Neckham ⁷⁷, relativa às oficinas parisienses dos finais do século XII, onde este apresenta alguns dos utensílios básicos utilizados num *atelier*: fornos, foles, bigornas, tenazes, martelos, cinzéis bem afiados, pata de coelho (hoje substituída pelas escovas), avental de cabedal para a recolha das limalhas, junto à mesa de trabalho. Os mesmos instrumentos podem ser observados em pinturas e gravuras dos finais da Idade Média que retratam o trabalho dos ourives. O *Mendelschen Hausbuch*, escrito em Nuremberga em 1469, inclui uma pintura onde um ourives bate com um martelo o rebordo de uma taça sobre uma bigorna, montada num cepo de madeira (Fig. II) ⁷⁸. Três gravuras quinhentistas constituem, no entanto, os documentos mais rigorosos relativamente à organização de uma oficina de ourivesaria. As três foram cuidadosamente analisadas por João Couto ⁷⁹; a mais antiga, da autoria de Toost Amman, data do primeiro terço do século XVI (Fig. III) e as outras duas de 1576, tendo sido realizadas por Etienne Delaune (Figs. IV e V). Em todas elas observa-se a mesma disposição de mesas, bigornas, forno e utensílios, cujas formas respeitam na íntegra as dos existentes actualmente. A impressão geral que assalta, sobretudo em relação às gravuras de Etienne Delaune, é a ordem reinante no interior, em que os utensílios estão colocados em função do seu tamanho e uso, pendurados ou colocados sobre estantes ⁸⁰.

O inventário de uma oficina de ourivesaria de Draguignan (Provence), datado de 1498, fornece-nos uma longa lista desses instrumentos, entre os quais se destacam uma grande variedade de bigornas e tás, pequenas matrizes em ferro, cadinhos de fundição, feiras, martelos de forjar, aplainar, cinzelar, cinzéis, buris, tenazes simples, de estirar fio e de fundição, compassos, buchelas, limas de ferro, um banco de estirar fio e balanças. Os termos técnicos empregues no texto, escrito em provençal latinizado, foram traduzidos

⁷⁶ GUIRAUD, Hélène - Ob. cit., p. 77.

⁷⁷ Alexander de Neckham, de origem inglesa, viveu entre 1157 e 1217 e leccionou em Paris. A descrição que nos deixou das oficinas de ourivesaria do seu tempo, poderá reflectir as suas observações pessoais nas oficinas parisienses dos finais do século XII. CHERRY, John - *Medieval Craftsmen Goldsmiths*, London, British Museum Press, 1992, p. 6.

⁷⁸ Idem, *ibidem*, p. 24.

⁷⁹ COUTO, João; GONÇALVES, António M. - *A ourivesaria em Portugal*, s/l, Livros Horizonte, 1960, p. 52.

⁸⁰ BIMBENET-PRIVAT, Michèle - *Les ateliers des orfèvres de Paris au XVI siècle d'après les inventaires après-décès*. in "Outils et ateliers d'orfèvres (...)", p. 233.

depois do conhecimento do vocabulário actual dos utensílios dos ourives ⁸¹. (...) *À la vue des pièces produites, il y a plusieurs siècles, en orfèvrerie, il est facile d'imaginer que pour les périodes postérieures les mêmes outils étaient utilisés et le sont encore pour les techniques principales que sont la fonte, la ciselure, le repoussé, l'estampage, la gravure, le tréfilage et l'émaillage* ⁸². Os inventários *après décès* de ourives constituem, igualmente, uma fonte muito rica e fiável sobre o funcionamento das oficinas de ourivesaria parisienses, durante a Renascença⁸³.

A *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert, elaborada durante o terceiro quartel do século XVIII, encerra esta sintética evolução histórica dos utensílios de ourives, constituindo um documento precioso por conjugar, ao mesmo tempo, o nome e desenho dos objectos. Os instrumentos inventariados e desenhados identificam-se, plenamente, com os utilizados na actualidade, servindo, por isso, para ilustrar o texto relativo à análise dos utensílios no nosso trabalho. Por outro lado, a legenda que comportam, revela a permanência, não só das formas mas também do nome dos objectos usados nos últimos trezentos anos na Europa. O Dicionário de Morais Silva, cronologicamente próximo, permitiu estabelecer as equivalências ou confirmar alguns termos empregues nessa obra.

1.2.1. ALICATES

Instrumentos de uso individual, presentes em qualquer banca de uma oficina, os alicates destinam-se a várias funções, apresentando configurações distintas nas extremidades. São normalmente de aço, podendo conter um revestimento de plástico nas hastes da pega, de modo a fazer suavizar a pressão que a mão exerce sobre o objecto aquando do seu emprego.

Os alicates de corte, como o próprio nome indica, são utilizados para cortar fios até um milímetro e meio de espessura, capacidade superior à das tesouras, sendo igualmente usados em situações *donde difficilemente podría entrar la punta de las tijeras* ⁸⁴. Apesar de poderem ter a mesma função, os dois instrumentos são inconfundíveis dado a forma bem distinta do corpo cortante.

Mais susceptíveis de confusão são os alicates e as tenazes, de diversos tipos, com formas e utilidades idênticas, nomeadamente de dobrar, voltear ou segurar. No Dicionário de Morais Silva, tenaz surge definida como um *instrumento de metal, que*

⁸¹ ARMINJON, Catherine - *Un atelier d'orfèvre de la fin du Moyen-Age*, in "Outils et ateliers d'orfèvres (...)", p. 227.

⁸² Idem, *ibidem*, p. 230.

⁸³ BIMBENET-PRIVAT, Michèle - Ob. cit., p. 231.

⁸⁴ LLORENTE, J. L. - Ob. cit., p. 26.

*consiste em duas peças unidas por hum eixo; com duas extremidades delle se agarra, e aferra com força as coisas, usão delle os ourives, ferreiros, etc.*⁸⁵ e alicate simplesmente como uma *tenaz que acaba em ponta*⁸⁶. Na *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert, os alicates são designados de pinças, mantendo as tenazes o mesmo nome⁸⁷. Um século depois, Adolfo Coelho estabelece a mesma diferenciação linguística entre os dois instrumentos embora, em termos funcionais, continuem próximos - o de segurar ou prender objectos: *tenaz (...) instrumento de ferro formado por duas peças unidas por um eixo, para segurar ou agarrar qualquer objecto; alicate especie de pequena torquez ou pinça, que se abre e fecha*⁸⁸.

J. L. Llorente, corroborando a separação feita por Morais Silva, distingue-os essencialmente pela espessura das pontas, mais estreitas no caso dos alicates, diferença que permite o seu emprego no trabalho de peças mais pequenas *en las que no entran las puntas de las demás tenazas*⁸⁹.

No caso específico dos objectos da colecção em estudo, os alicates têm um papel preponderante no fabrico das argolas, aros e ganchos de suspensão para brincos e pendants, servindo, nestes casos, para fazer dobrar e voltar os fios de metal.

1.2.2. BALANÇA

Indispensável em qualquer unidade de produção, a balança é um dos primeiros utensílios usados no fabrico das peças, recorrendo-se a ela na pesagem dos diferentes metais que compõem a liga. A sua importância é acrescida na medida em que o peso do ouro é estabelecido por lei e o seu rigor equivalente à legalidade ou não da jóia é controlado nas contrastarias.

Existem vários tipos de balanças numa oficina. As *balanças de mão*, semelhantes às observadas na estela de mármore do AVRIFEX BRATTIARIUS, do Museu do Vaticano, são ainda hoje utilizadas mas apenas em pesagens de menor calibre (vd. Fig. I) As balanças de duplos pratos eram já conhecidas dos egípcios, *observável nas pinturas do túmulo de Menkhepersasembe, XVIII dinastia*⁹⁰. Elas são visíveis em gravuras medievais e modernas, penduradas na parede, no caso das de Toost Amman (vd. Fig.

⁸⁵ SILVA, Antonio de Morais - *Diccionario de Lingua Portuguesa*, 1ª ed., 1789, II, p. 450.

⁸⁶ Idem, *ibidem*, I, p. 59.

⁸⁷ DIDEROT ET D'ALEMBERT - *L'Encyclopedie. Orfèvrerie, Joaillerie*, Paris, Inter-Livres.

⁸⁸ COELHO, Francisco Adolpho - *Diccionario manual etymologico da lingua portuguesa*, Lisboa, P. Plantier - Editor, 1890, p. 1154 e 77, respectivamente.

⁸⁹ LLORENTE, J. L. - ob. cit., p. 42.

⁹⁰ MARTINS, Carla Maria Braz - Ob.cit., p. 83.

III) e Etienne Delaune (vd. Figs. IV e V) e a serem manejadas por um ourives, numa gravura incluída na *Encyclopédie*. (Fig. VI).

A *balança de meia precisão* foi durante muito tempo a preferida dos ourives e muitos são aqueles que continuam a fazer uso dela. É formada por uma base de madeira ou fórmica e uma alavanca em forma de cruz, que sustenta os pratos de aço inoxidável e que guarda na parte superior a tabela de marcação. Tem uma sensibilidade de 10 mg e uma capacidade de 100 a 250 g.

Actualmente, os metais são pesados nas balanças electrónicas, preferidas pela sua maior precisão, sensibilidade e capacidade na pesagem dos metais.

1.2.3. BIGORNA / TÁS

A bigorna consiste num objecto de ferro ou aço (hoje o mais frequente), composta superiormente por uma tás plana ao centro, de superfície lisa e duas salientes, uma de forma cónica, outra piramidal e inferiormente por uma extremidade aguçada destinada a fixar a peça a uma base de madeira ou cêpo (Fig. 1). Este, de aspecto por vezes tosco, apresenta uma estrutura cilíndrica ou quadrangular.



Fig. 1- Bigorna

A forma da bigorna corresponde a uma estrutura fixada no tempo, como bem o demonstram as representações conhecidas da Idade do Bronze aos Tempos Modernos. Os numerosos inventários de oficinas francesas citados, juntamente com as pinturas e gravuras conhecidas, permitem, no entanto, conhecer diferentes tipos de bigornas, adaptadas a múltiplas funções: forjar, estampar, aplanar...

A tás distingue-se da bigorna pela ausência de hastes nas extremidades, reduzindo-se a uma superfície plana, de aço, de dimensões normalmente superiores às da bigorna (Fig. 2). Os dois instrumentos, de uso colectivo, encontram-se invariavelmente em oficinas de ourives ou de ferreiros. Destinam-se a bater chapa, aperfeiçoar peças e rebitar.



Fig. 2 - Tás

No fabrico das peças ôcas e por se tratar de uma operação de simples percussão, emprega-se a tás em detrimento da bigorna, durante a estampagem das chapas.

1.2.4. BUCHELA (OU PINÇA)

De ferro ou aço, as buchelas ou pinças são ferramentas de uso individual, presentes na mesa de trabalho de qualquer elemento da oficina, servindo para colher, escolher, curvar e enrolar fios de filigrana, segurar pequenas peças ou montar outras. Existem vários tipos, variando em função das extremidades mais pontiagudas, largas ou mais largas. A diferença entre buchela e pinça reside na largura de uma e outra, maior no caso da primeira (Fig. 3) mais delgada e fina na segunda. Os ourives de Gondomar e Póvoa de Lanhoso⁹¹ empregam com mais frequência o termo buchela quando se querem referir a este objecto. As faces interiores das pinças são normalmente estriadas de modo a prender melhor a peça quando esta está a ser trabalhada.



Fig. 3 - Buchela

O termo é conhecido também dos franceses, como o demonstra a tradução do inventário da oficina do ourives de Gragnignan, já citado, onde surge a referência a *trois brucelles*, (*petites pincettes pour très petits objets*)⁹², estabelecendo, assim, a função específica destas pequenas peças. Morais Silva apresenta-a como uma *espécie de alicate, ou tenaz, com que os cravadores pegão nos diamantes*⁹³ e Francisco Coelho estendeu-a ao uso de ourives e esmaltadores⁹⁴. Não se trata, portanto, de um termo próprio de Travassos, como Rocha Peixoto deixou entender: *emprega-se a buxella (Travassos), especie de pinça de aço cujos ramos findam em gumes*⁹⁵.

1.2.5. CADINHO

Objecto de fundição, de uso colectivo na oficina, o cadinho consiste num recipiente de barro refractário, preparado para aguentar temperaturas muito elevadas sem sofrer alterações. Podem ser *de vários tipos e tamanhos*⁹⁶, em forma de meia esfera,

⁹¹ *Este fio [de filigrana] delicado, preso pela pinça (ou buxela) do ourives (...)*. SOUSA, Maria José Carvalho - *A arte do ouro*, Barcelos, Câmara Municipal da Póvoa de Lanhoso, 1995, p. 19.

⁹² ARMINJON, Catherine - Ob. cit., p. 228.

⁹³ SILVA, António de Morais - Ob. cit., I, p. 201.

⁹⁴ COELHO, Francisco Adolpho - Ob. cit., p. 266.

⁹⁵ ROCHA PEIXOTO, A. - Ob. cit., p. 548.

⁹⁶ COUTO, João; GONÇALVES, António M. - Ob. cit., p. 52.

quadrangular no exterior e interior de meia esfera ou cónica, situação mais frequente nas oficinas gondomarenses, onde são apelidados também de *vasos de fundição*.

1.2.6. CILINDRO (OU LAMINADOR)

Trata-se de um aparelho composto, constituído por dois cilindros ou rolos sobrepostos, ajustados por um sistema de accionamento em paralelo que lhes dá a separação desejada. O sistema de funcionamento pode ser manual (ainda usado em algumas oficinas), sendo a peça movida por uma manivela instalada lateralmente, ou eléctrico, o mais utilizado actualmente pela rapidez de resposta que proporciona.

A engrenagem faz movimentar os dois cilindros, entre os quais se faz passar a barra longa de metal. O processo é repetido várias vezes, proporcionando a alteração da largura, comprimento e grossura do mesmo. A esta operação dá-se vulgarmente o nome de estirar ou laminar.

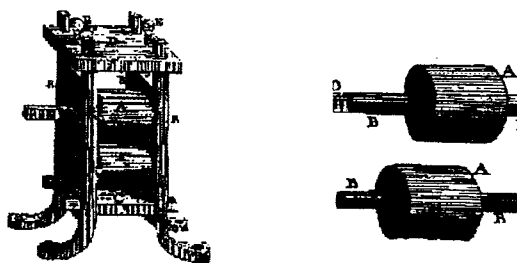


Fig. 4 - Laminador e respectivos cilindros

Os laminadores podem ser de vários tipos e recebem diferentes denominações em função do perfil de rolos que comportam. O cilindro de chapa possui rolos lisos e serve, como o nome indica, para estirar chapa ao comprimento e largura. É o mais utilizado na produção de peças ôcas para a obtenção da chapa de metal. Os laminadores de fio apresentam sulcos de forma quadrada ou meia cana, com larguras variadas ordenadas em decrescente, e destinam-se a produzir fio. Podem ser designados como cilindro de fio quadrado e cilindro de meia cana, respectivamente. No fabrico de jóias opadas, o fio é utilizado apenas nos sistemas de suspensão, nomeadamente nas argolas, "birolas", ganchos, "asas" ou alfinetes.

O cilindro de estirar representado na *Encyclopédie (moulin à tirer)*, de forma quadrangular, com dois rolos cilíndricos a meio (Fig. 4), parece corresponder a um modelo primitivo destes engenhos, os quais terão sofrido uma evolução ao longo do século XIX. A oficina estudada possui um cilindro de estirar (adquirido conjuntamente com os cunhos), de origem alemã e datando da década de sessenta do século XIX. O sistema de engrenagem é mais complexo, sendo os cilindros accionados por uma manivela lateral. Encontra-se fora de uso.

1.2.7. CUNHOS ("FERROS" OU MATRIZES)

Os cunhos são objectos de bronze, ferro ou aço, que apresentam superiormente e em médio-relevo, o modelo da peça pretendida. Leite de Vasconcelos referiu-se à produção de peças ôcas, *estampadas com cunhos de aço, ferro e bronze*, provenientes de *indústrias caseiras que se exerc[iam] em Gondomar, Avintes, e outras terras vizinhas do Porto*⁹⁷. Esta frequência na utilização de cunhos de bronze no tempo deste Autor, não se conservou ao longo do século XX, dado que o ferro e sobretudo o aço, se sobrepueram à sua utilização por razões económicas e técnicas.

Estas matrizes apresentam-se no mesmo material (bronze), forma e função daquelas que se conhecem na Europa, desde a Idade do Bronze. Uma matriz em bronze de Larnaud (Jura), concebida para estampar sobre folhas de metal, apresenta na extremidade um motivo circular em relevo (Fig. 5) e corresponde plenamente às existentes na oficina. Uma das particularidades da colecção em estudo reside no facto de ser constituída unicamente por cunhos de bronze, situação assaz rara e que por isso merecedora de uma atenção especial.

Tecnicamente, os cunhos usados para moldar chapa são batidos directamente com um martelo pelo anverso, processo rudimentar e primitivo, o qual difere do trabalho efectuado no balancé. O balancé tem como função cortar e/ou estampar uma peça, através do uso de moldes em aço que são presos no aparelho. Trata-se de um processo mecânico, pelo qual se faz repetir continuamente o mesmo movimento, obtendo-se desta forma um número superior de objectos num espaço de tempo inferior ao conseguido com o martelo. Neste sentido, o facto dos cunhos da colecção terem permitido conservar o conhecimento de uma técnica praticamente em desuso, contribui mais ainda, para a sua valorização.

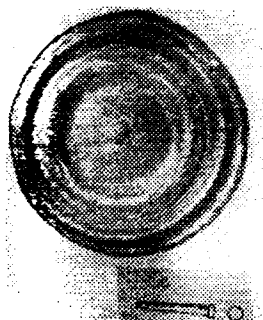


Fig. 5 - Matriz de Larnaud (Jura)

⁹⁷ VASCONCELOS, José Leite de - *A figa*. Porto, 1925, p. 66.

1.2.8. ESCOVAS

Toda a oficina possui vários tipos de escovas constituídas por distintos materiais, consoante a função a que se destinam.

Existem as de uso individual, presentes na banca do artífice, utilizadas para limpar as peças, escovar a mesa, estilheira, mãos, recolher a limalha⁹⁸ e todos os recortes dos objectos para uma das extremidades da gaveta de trabalho. São compostas por duas partes, uma de madeira, redonda, outra de pêlos muito macios, de origem sintética ou animal (Fig. 6). O tamanho pequeno, a forma rotunda e a maciez dos pêlos facilitam o acesso dos seus filamentos até às partes dos objectos e do caixão mais difíceis de alcançar, possibilitando uma recolha das partículas mais eficaz. Sabemos, através da já referida descrição feita por Alexander Neckham nos finais do século XII, em conjunto com uma gravura de Almot Guyenot, de 1646, que durante a Idade Média e Tempos Modernos, se usava uma pata de coelho *for smoothing, polishing and wiping the surface of gold and silver*⁹⁹ e ainda, para remover a limalha¹⁰⁰. No século XVIII, ainda se utilizava uma pata de lebre (Fig. 7) para *nettoyer les bijoux*, embora fossem usadas escovas idênticas às actuais, destinadas à mesma função¹⁰¹.

As escovas de uso colectivo, destinam-se a ensaboar e a brunir as peças na fase de acabamento da obra. Ensaboar, consiste em tirar a sujidade e a gordura acumuladas nos objectos com a ajuda de uma escova e de um composto formado por água quente, uma pequena quantidade de amoníaco, detergente ou sabão. A escova é de madeira, com um cabo comprido para o seu manuseamento e pêlo macio de animal.

Para brunir utiliza-se uma escova de latão (Fig. 8) com cabo também de madeira que se faz passar várias vezes pela peça, até ser obtido o brilho desejado. Brunir, em ourivesaria, é a acção que tem por fim dar um acabamento de brilho às peças de ouro saídas do "banho de corar".

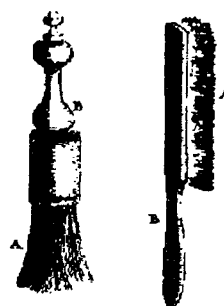


Fig. 6 - Escovas



Fig. 7 - Pata de lebre

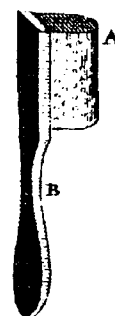


Fig. 8 - Escova de latão

⁹⁸ Limalha é o conjunto de pequenas partículas de metal que se vão libertando das peças quando estas são limadas, cortadas ou serradas, e que se depositam numa das gavetas ou caixões (assim designados) da mesa de trabalho.

⁹⁹ Descrição de Alexander Neckham, citado por CHERRY, John - Ob. cit., p. 24.

¹⁰⁰ BIMBENET-PRIVAT, Michèle - Ob. cit., p. 233.

1.2.9. ESTILHEIRA

A estilheira é um objecto de madeira, em forma de cunha, colocada na banca do ourives entre o tabuleiro e a placa de aço (Fig. 9). *No caixão dos ourives* [Moraes da Silva emprega aqui o termo caixão para designar toda a mesa do artífice], *he huma peça de páo, que serve de suster a mão*¹⁰². É um elemento de apoio fundamental ao artífice, servindo de suporte para várias actividades, entre as quais se destaca a de limar. Estão iconograficamente documentadas desde os finais do século XV.

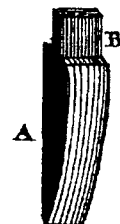


Fig. 9 - Estilheira

1.2.10. FIEIRA / DAMASQUILHO

As fieiras são pequenas barras rectangulares de ferro ou aço, de tamanhos diversos, com pequenos orifícios graduados dispostos em ordem decrescente (Fig. 10). As placas apresentam uma escala em décimas de milímetro e a cada um dos buracos é atribuído o número correspondente ao seu diâmetro. As fieiras são de uso colectivo e servem para estirar ou puxar fio.

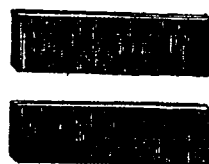


Fig. 10 - Fieiras

Os orifícios podem ter diferentes perfis, consoante o tipo de fio que se pretenda obter, embora os mais utilizados sejam os redondos, quadrados, triangulares de meia cana e ovais. No caso específico das peças ôcas, usa-se preferencialmente o fio redondo para o fabrico dos sistemas de suspensão das peças, nomeadamente de brincos e pendentes.

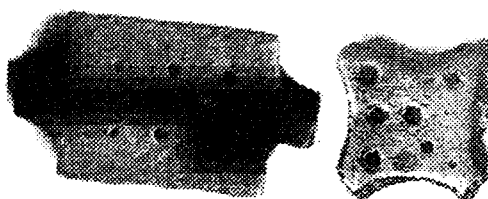


Fig. 11 - Proto-fieiras (Idade do Bronze)

Alguns utensílios perfurados, da Idade do Bronze, permitem evocar a hipótese de se tratarem de proto-fieiras (Fig.11)¹⁰³. *Inicialmente seriam feitas de uma placa de pedra,*

¹⁰¹ DIDEROT; D'ALEMBERT - Ob. cit., planche VII, figs. 15, 18 e 19.

¹⁰² SILVA, António de Morais - Ob. cit., I, p. 563.

¹⁰³ ELUÈRE, Christiane; MOHEN, Jean-Pierre - Ob. cit., p. 20.

talvez de xisto, e só mais tarde de cobre ou de bronze, contendo furos de diversos calibres onde o ouro era puxado e reduzido a fios¹⁰⁴.

A diferença entre fieira e damasquilho, reside no tamanho dos orifícios, maiores para a fieira, mais pequenos para o damasquilho. A distinção é conhecida na Póvoa de Lanhoso onde, *em ordem decrescente, pelo tamanho destes orifícios, o fio é passado por duas barras de aço: fieira e damasquilho*¹⁰⁵.

1.2.11. FORNO DE FUNDIÇÃO

É nos processos de fundição que se têm registado as maiores transformações na última centúria. A velha forja, regulada do exterior através de foles, desapareceu. Os ourives mais velhos ainda os recordam, memória documentada por alguns destes objectos que, transformados em relíquias, adornam agora os cantos de algumas oficinas.

São conhecidos fornos activados por foles desde a Proto-História. O tipo de forno mais comum, de forma côncava e circular, era forrado por uma camada de argila. No seu interior era colocado carvão vegetal e os cadinhos com os metais a fundir, cobrindo-se tudo com argila. Do seu interior partia, igualmente, uma tubeira que ligava directamente ao fole, colocado no exterior, onde era trabalhado pelo artífice¹⁰⁶. Foles em pele de bode, existiam na Mesopotâmia por volta de 2500 e no Egipto em meados do segundo milénio¹⁰⁷.

O engenho, continuado pelos ourives greco-romanos que usavam *um sistema de sopro, por meio de foles, para atear o fogo na forja*¹⁰⁸, manteve-se em uso contínuo até ao século XX, pelo menos em Portugal. Provam-no, para os Tempos Medievais e Modernos, a documentação escrita e iconográfica conhecidas. A descrição elaborada por Alexander Neckham, em finais do século XII, é bastante rigorosa relativamente ao funcionamento do forno de fundição: *the goldsmith shoud have a furnace with a hole at the top so that the smoke can get out. One hand shoud govern the bellows with light pressure and with the greatest care so that the air pressed through the nozzle may blow upon the coals and feed the fire*¹⁰⁹.

O seu uso está cuidadosamente documentado nos finais do século XV e por toda a centúria seguinte, em quatro gravuras que apresentam não só o aspecto mas também o manejo da forja e respectivos foles. Na gravura do Mestre de *Ballam*, dos finais do

¹⁰⁴ CARDOSO, Mário - *Das origens e técnica (...)*, p. 41-42.

¹⁰⁵ SOUSA, Maria José Carvalho e - ob. cit., p. 21.

¹⁰⁶ MARTINS, Carla Maria Braz - Ob. cit., p. 82.

¹⁰⁷ NICOLINI, Gérard - Ob. cit., p. 170.

¹⁰⁸ CARDOSO, Mário - *Das origens e técnicas (...)*, p. 41.

¹⁰⁹ CHERRY, John - Ob. cit., p. 24.

século XV, o forno encontra-se à esquerda e aparenta estar apagado (vd. Fig.VII)¹¹⁰. O mesmo não acontece na gravura de Toost Amman (vd. Fig. III), do primeiro terço do século XVI, onde *um artífice, que segura qualquer objecto com tenazes, talvez para o recozer, dá com a mão direita ao fole*¹¹¹. Semelhantes a esta, mas mais completas, as duas gravuras de Etienne Delaune, de 1576, descrevem pormenorizadamente todo o interior de uma oficina. Numa delas, o forno está à esquerda e *um artífice aviva o fogo com um fole de mão, ao passo que o ajudante dá a outro fole fixado na parede*¹¹² (vd. Fig. IV) e na outra, encontra-se à direita, observando-se um ourives a manejar uma peça no interior do forno, com uma tenaz comprida (vd. Fig. V). A *Encyclopédie* inclui algumas gravuras de oficinas modelo, onde a descrição do trabalho da forja não é descurado (vd. Fig. VI).

A descoberta de novos combustíveis no século XIX, consequência da *Segunda Revolução Industrial*, inutilizou este sistema velho de séculos; o grande forno foi substituído por outros mais pequenos (em Gondomar conhecidos como *vasos de fundição*), primeiro a petróleo, depois a gás butano e actualmente a electricidade, fornos eléctricos escolhidos pela rapidez, eficácia e limpeza que proporcionam.

1.2.12. LIMAS E LIMATÕES

As limas são ferramentas de uso individual, com um corpo estreito e oblongo de ferro ou aço e uma haste do mesmo metal (Fig. 12). Dependendo do tamanho e do esforço despendido durante a utilização do objecto, algumas limas são revestidas com um cabo de madeira na zona da pega, de forma mais regular e menos agressivo para a mão.

Estes instrumentos servem para desbastar ou polir metais, acção levada a cabo por meio das asperezas ou pequenos picos dispostos em fila e de forma ordenada, ao longo do corpo de intervenção. As limas podem ter várias formas, embora as mais utilizadas em ourivesaria sejam as redondas, quadradas e planas, de meia cana e triangulares. O seu destino e aplicação dependem do tamanho dos picos que podem ser finos, semifinos ou grossos.



Fig. 12 - Limas

¹¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 26.

¹¹¹ COUTO, João - Ob. cit., p. 52.

¹¹² Idem, *ibidem*, p. 52.

De todas as limas existentes numa oficina destaca-se a "lima de solda", de grandes dimensões e picadura muito grossa, usada para desbastar e consequentemente reduzir a pequenas partículas a barra de metal especialmente preparada para a solda.

Os limatões diferem das limas apenas no tamanho (Fig. 13). São instrumentos pequenos, de ferro ou aço, com um braço redondo do mesmo metal. Tal como as limas, apresentam perfis variados (redondos, quadrados, triangulares, meia cana) e distintos graus de aspereza. Têm a mesma função das limas, utilizados preferencialmente em peças pequenas e delicadas. São os que se empregam nas peças ôcas, especialmente para limar os rebordos após a soldadura das duas faces que constituem a jóia.

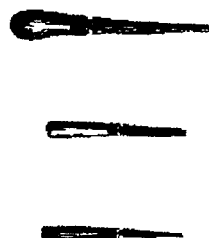


Fig. 13 - Limatões

A presença das limas é evidente nas gravuras quinhentistas e seiscentistas já referidas e na *Encyclopédie* onde aparecem representadas numa grande variedade de tamanhos e formas que se adaptam à função específica de cada uma.

1.2.13. MAÇARICO DE SOPRO

Trata-se de um instrumento de uso individual, de metal, ôco e aberto nas duas extremidades. A sua forma, comprida e arredondada, curva-se em "bico de cegonha" na parte inferior, aquela que dirige a chama para a peça. Serve para soldar, recozer¹¹³ e fundir pequenas quantidades de ouro e prata.

Soprando na parte superior (a mais larga), o artífice coloca o maçarico entre a candeia e a piúca, controlando a direcção e quantidade do fogo sobre a peça trabalhada. Pelo modo como é utilizado, este objecto é também conhecido na Póvoa de Lanhoso por *maçarico bocal*¹¹⁴.

Os maçaricos de boca eram conhecidos dos egípcios desde o terceiro milénio, informação bem documentada através da pintura¹¹⁵ e frequentes igualmente no mundo greco-romano, *para o sopro durante os trabalhos delicados da soldadura*¹¹⁶.

¹¹³ Designa-se por recozido, em Ourivesaria, o processo destinado a aquecer o metal de forma a torná-lo mais maleável e fácil de trabalhar.

¹¹⁴ SOUSA, Maria José Carvalho e - *Das origens e técnicas (...)*, p. 19.

¹¹⁵ MARTINS, Carla Maria Braz - Ob. cit., p. 82-83.

¹¹⁶ CARDOSO, Mário - Ob. cit., p. 41.

*Maçarico, entre ourives, he canudo retorcido, com que soprão o lume de huma candeia contra a peça da filigrana, que querem soldar sobre huma taboa,*¹¹⁷ segundo a definição bastante pormenorizada de Morais Silva que, além demais, nos informa sobre o processo de soldadura das peças contra uma tábua. Curiosamente, o termo não consta no dicionário de Francisco Coelho, escrito um século depois.

1.2.14. MARTELO / MAÇO DE MADEIRA

Uma das ferramentas mais utilizadas nas oficinas, os martelos servem para bater, aplinar, rebitar e pregar. São constituídos por duas partes, uma de ferro ou aço, vulgarmente conhecida por cabeça e um cabo de madeira para o seu manuseamento. Os martelos podem ter uma ou duas cabeças, apresentando estas várias dimensões e formas, das quais o artífice tira o devido partido (Figs. 14 e 15); de cabeça redonda de um lado e meia esfera no outro, redonda e plana, em forma de cunha, quadrangular ou redonda dos dois lados¹¹⁸.

Tratam-se de utensílios de uso milenar, inicialmente de pedra, cobre e bronze e mais tarde de ferro. O seu emprego está perfeitamente documentado nos tempos históricos, revelado pelas escavações arqueológicas, documentos escritos e iconográficos, nomeadamente esculturas em relevo, pinturas e gravuras, do Período Clássico aos Tempos Modernos. A *Encyclopédie* inclui uma imensa variedade destes objectos, diversidade patente no tamanho e formas das cabeças, que revelam uma multiplicidade de funções.

O martelo utilizado na estampagem das peças ôcas, tem duas cabeças iguais, largas e quadrangulares, podendo estas ser usadas indistintamente sem requerer uma atenção especial por parte do artífice.

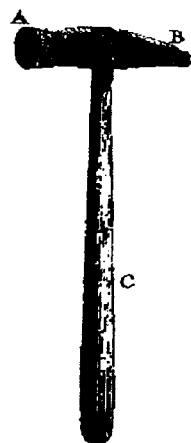


Fig. 14 - Martelo

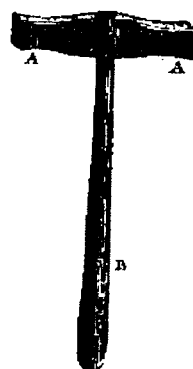


Fig. 15 - Martelo

¹¹⁷ SILVA, António de Morais - Ob. cit., II, p. 39.

¹¹⁸ Sobre este assunto consultar os desenhos incluídos na *L'Encyclopédie. Orfèvrerie, Joaillerie*, de Diderot e D'Alembert, num fascículo recentemente publicado, onde se apresenta uma série de martelos de diferentes perfis e tamanhos, tratados com grande cuidado e pormenor. Acrescente-se, que a terminologia empregue é a mesma que se utiliza na actualidade. DIDEROT; D'ALEMBERT - Ob. cit..

Com a mesma função dos martelos, os maços, objectos de madeira com cabeça cilíndrica (Fig. 16), substituem os martelos em chapas e fios mais finos, por serem mais macios e não deixarem marcas. Também são representados pormenorizadamente na *Encyclopédie*.

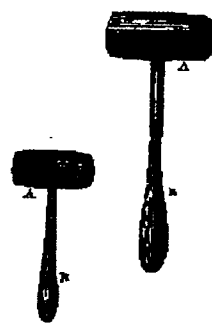


Fig. 16 - Maços

1.2.15. MESA (OU BANCA)

A banca ou mesa é um móvel complexo, composta por um conjunto de elementos fundamentais para o trabalho do artífice. A parte superior é formada por um tabuleiro rectangular, coberto por uma prancha de aço, sobre a qual se colocam as peças saídas do fogo. A folga deixada entre a madeira e a superfície de metal, permite prender a estilheira e o pequeno utensílio onde é colocada a solda.

Cada mesa possui normalmente três gavetas ou caixões¹¹⁹ (em Gondomar o termo caixão designava a totalidade da banca), uma para a ferramenta, outra para os materiais de trabalho e outra forrada de zinco ou ferro, na qual se vão depositando as partículas de tudo o que é limado, serrado ou cortado - a limalha propriamente dita. No caixão da ferramenta encontra-se normalmente uma escova, fundamental para fazer desprender todas as partículas de metal acumuladas na superfície da mesa, estilheira, mãos e conduzir a limalha para um dos cantos da gaveta.

Na Idade Média e Período Moderno, a limalha era recolhida numa espécie de avental de cabedal ou pele, como esclareceu Alexander Neckham¹²⁰ e como se observa nas gravuras tantas vezes citadas, do século XVI. Estes eram colocados em cada um dos lugares onde operava um artífice. Um facto que se observa nestas gravuras, é o das bancas não serem individuais mas colectivas, compridas e rectangulares, colocadas junto à janela para facilitar a iluminação. Em todas elas são bem visíveis as estilheiras, certamente de madeira, cuja forma em cunha respeita, na íntegra, a das existentes na oficina estudada (vd. Figs. V e VII).

Na *Encyclopédie*, nota-se uma evolução fundamental na organização da mesa; ainda colectiva, encontra-se colocada face à janela, apresentando vários recortes em meia-lua (cujas pontas servem de apoio aos cotovelos), destinados a separar os lugares dos

¹¹⁹ LLORENTE, J.L. - Ob. cit., p. 20.

¹²⁰ *The small particles of metal should be collected in a leather apron.* CHERRY, John - Ob. cit., p. 24.

vários trabalhadores da oficina. Cada uma dessas partes é munida de uma estilheira, uma pequena gaveta e um avental para a recolha da limalha (Fig. 17).



Fig. 17 - Mesa de ourives

1.2.16. MICRÓMETRO

Instrumento de medição, de uso individual, o micrómetro consiste num pequeno objecto de ferro ou aço, com um corpo giratório munido de uma escala graduada, destinado a medir a espessura dos metais em chapa ou fio. É de grande eficácia, tendo uma precisão de vai do milímetro à centésima de milímetro¹²¹.

Durante o processo da laminação, para a obtenção da chapa destinada ao fabrico das peças ôcas, o micrómetro é constantemente utilizado, servindo para regular a espessura da barra à medida que esta vai sendo passada nos cilindros.

1.2.17. PEDRA DE ESMERIL

A pedra de esmeril é um bloco de coríndon¹²², talhado de forma rectangular. Trata-se de um mineral escuro e granular *e que, devido à sua grande dureza e abrasividade, é usado no desbaste e polimento de pedras preciosas¹²³ e metais*. É usada para limar e polir superfícies, daí ser conhecida, pelo menos na oficina estudada, por "pedra de polir". É um instrumento bastante utilizado no fabrico das peças ôcas,

¹²¹ LLORENTE, J. L. - ob. cit., p. 25.

¹²² Óxido natural de alumínio (Al_2O_3).

¹²³ *Dicionário de Mineralogia (...)*, "Esmeril", p. 73.

nomeadamente na preparação de cada uma das faces que compõem a jóia, antes da soldadura. A forma oblonga da pedra, permite o apoio das peças sobre essa superfície; através de movimentos regulares e contínuos, o artífice faz alisar os bordos das duas metades, intercalando esta operação com o emprego de uma lima.

1.2.18. PIÚCA

A piúca consiste num utensílio de uso individual do qual fazem parte os seguintes elementos: uma base de madeira ou arame retorcido, a servir de pega e uma chapa fina e plana, sobre esta, que sustenta um emaranhado de arame redondo, muito fino, em forma de cabeleira - daí o seu nome (Fig. 18). De acordo certamente com o seu aspecto, este objecto é designado em Travassos por "aranhola", só assim chamada nesta freguesia ¹²⁴.

Serve de suporte às operações de soldadura, de recozido e, no caso concreto das peças opadas, à vitrificação do esmalte aplicado sobre elas.



Fig. 18 - Piúca

1.2.19. PINCEL DE SOLDADURA¹²⁵

Trata-se de uma pequena peça de metal, plana, larga numa das extremidades e muito fina na outra, utilizando-se esta última para a aplicação da solda ou do esmalte nos pontos desejados. Na oficina estudada e atendendo mais à sua forma, ela designa-se de

¹²⁴ SOUSA, Maria José de Carvalho e - ob. cit., p. 19.

¹²⁵ Este é o nome atribuído ao objecto em análise na obra supra citada *La joyeria y sus técnicas*. A delicadeza da peça e a função específica a que se destina leva a que a sua denominação varie de oficina para oficina. É igualmente conhecido por estilete. ALMEIDA, Manuel Marques de - Ob. cit., p. 181.

palito, embora se sublinhe que qualquer objecto serve desde que permita uma correcta colocação do esmalte ou solda, na peça.

1.2.20. RILHEIRA

Utensílio de ferro ou aço, de forma rectangular, destinado à obtenção de uma barra de metal maciça (Fig. 19). A rilheira contém no seu interior diferentes aberturas, nas quais se verte a liga fundida. Os orifícios são mais ou menos largos, conforme se prestem a moldar barras para a obtenção de chapa ou fio.

Os moldes para dar a forma de uma barra ao metal fundido, eram já utilizados pelos metalúrgicos proto-históricos, podendo ser de pedra, argila e, mais tarde, de bronze¹²⁶. As rilheiras representadas na *Encyclopédie* que Morais Silva descreveu como *a peça, em que se vasa a prata fundida, para della se fazerem chapas*¹²⁷, aproximam-se, em absoluto, com as usadas na oficina analisada.

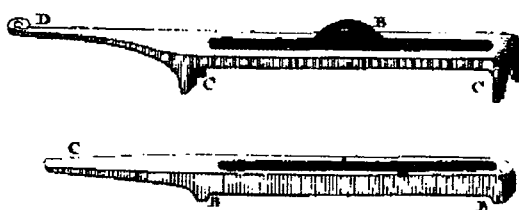


Fig. 19 - Rilheiras

1.2.21. SERRA DE MÃO

A serra de mão é formada por quatro elementos essenciais, indispensáveis ao seu manejo: uma pega de madeira, cilíndrica; um braço quadrangular de metal destinado à montagem; a serra propriamente dita, actualmente de aço temperado, podendo apresentar diferentes calibres e os *tourets* ou roscas, em forma de borboleta, que servem para prender o fio da serra. O modelo ainda hoje usado é igual ao representado na *Encyclopédie*, de onde extraímos a terminologia aplicada para cada uma das partes que integram o objecto (Fig. 20). Os mesmos nomes continuam a ser utilizados na actualidade. A serra de mão, inclui-se nos utensílios de uso colectivo.

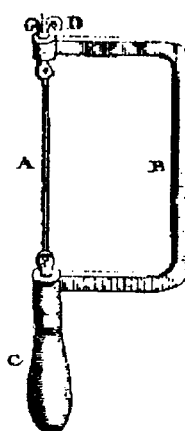


Fig. 20 - Serra de mão

¹²⁶ MARTINS, Carla Maria Braz - Ob. cit., p. 83.

¹²⁷ SILVA, António de Morais - Ob. cit., II, p. 349.

Trata-se de uma ferramenta fundamental no fabrico de peças ôcas, constantemente empregue no processo de eliminação dos rebordos da chapa de metal, depois de estampadas as duas metades da jóia.

1.2.22. TENAZ

As tenazes são ferramentas de ferro ou aço, de tamanhos diversos e que servem para uma gama de operações bastante variada. Podem ser de uso colectivo ou individual consoante a função específica a que se destinam. No primeiro caso incluem-se as *tenazes de fundição*, (Fig. 21) de corpo estreito e alongado, usadas para retirar os cadinhos da forja ou prender um objecto ou barra de metal que vai a *revenir* e as tenazes de estirar, menos compridas mas mais largas e robustas. Estas são presas num banco de estirar e servem para puxar o fio de metal. Possuem estrias no interior da *boca* de modo a impedir a movimentação dos fios ou chapas durante a operação e o braço superior é curvo para evitar que a mão do artífice escorregue quando estiver a estirar.

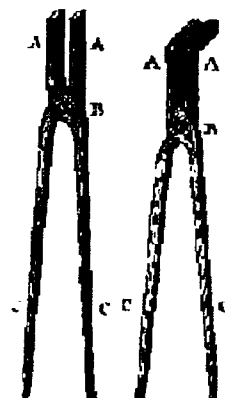


Fig. 21 - Tenazes de fundição

As tenazes de uso individual são mais pequenas, servindo para dobrar, voltar, sujeitar e recortar fio ou chapa (Fig. 22). São normalmente de aço e têm uma pega em meia cana para maior comodidade de quem a emprega. Tal como os alicates, apresentam vários tipos e confundem-se por vezes com eles¹²⁸; podem ser de ponta plana ou chata, mais ou menos fina, usadas, entre outras funções, para segurar as peças que vão a limar ou redonda, com forma cónica, servindo para dobrar fio e dar-lhe essa configuração. Podem igualmente ser utilizadas, junto com os alicates redondos, para produzir os sistemas de suspensão de brincos e pendentes no caso particular das peças opadas.

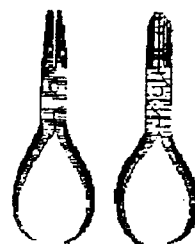


Fig. 22 - Tenazes

¹²⁸ Vide supra, texto *Alicates*.



1.2.23. TESOURA

Encontram-se dois tipos de tesouras numa oficina; as usadas para cortar chapa (Fig. 23), soldadura e fios, entre outros, e as que servem para recortar chapa, de pontas mais estreitas e finas. Os dois tipos são de aço e as primeiras, de uso colectivo, são normalmente maiores do que as segundas, de uso individual.

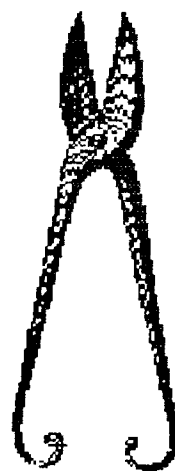


Fig. 23 - Tesoura

1.3. TÉCNICA

O termo técnica é, neste contexto, tomado no sentido básico enquanto *modo di lavorazione*¹²⁹ ou, mais detalhadamente, *l'insieme dei mezzi e delle procedure per la produzione di un prodotto artistico o industriale*¹³⁰. O nosso objectivo é, deste modo, desenvolver o estudo das regras observadas no exercício da profissão de ourives, mais concretamente no processo de execução das peças estampadas, ponto de partida deste trabalho. Procurámos, assim, estabelecer a divisão das principais etapas do processo, que começa com a fusão do metal e acaba nas fases de corar e brunir.

Genericamente, estampar consiste na acção de fazer um relevo a partir de um molde, numa chapa de metal, pressionando, com batimentos de martelo, uma matriz com o molde desejado em relevo. Este processo é muitas vezes confundido com a técnica do repuxado, embora correspondam a práticas e concretizações distintas. No repuxado, o desenho pretendido é esboçado na parte da frente da placa, mas puxado e batido com o martelo pelo reverso, com a ajuda de punções, cinzéis e buris, de modo a reproduzir o desenho, em relevo, no verso. O metal é trabalhado sobre uma base de madeira, chumbo, couro, pele e mais recentemente, resina ou piche¹³¹. A vantagem do estampado é que, ao contrário do repuxado, este permite a obtenção de objectos idênticos e com grande rapidez, pelo que se trata de um dos métodos primordiais da produção em massa¹³², o

¹²⁹ Meyers Grosses Hand-Lexikon, Vienna/Zurigo, 1975, citado in "Rassegna /Riviste, manuali di architettura, strumenti del sapere tecnico in Europa, 1910-1930", Anno III, 5, gennaio 1981.

¹³⁰ Meyers Konversations-Lexikon, Lipsia/Vienna, 1897, citado in "Rassegna (...)", Anno III, 5, gennaio 1981.

¹³¹ NEWMAN, Harold - *An Illustrated Dictionary of Jewelry*, London, Thames and Hudson, 1981, p. 255.

¹³² Idem, *ibidem*, p. 289.

que não obsta, porém, que as duas técnicas - estampado e repuxado - não existam universalmente desde longa data.

De provável origem mediterrânica, mais concretamente fenícia ¹³³ (terá sido este povo o responsável pela sua introdução na Península Ibérica), a técnica de estampar detecta-se aí já no decurso do II milénio a.C., tendo-se difundido bastante durante a época orientalizante em Rodes e Chipre e na Península Itálica, na Etrúria ¹³⁴. As matrizes de bronze, com círculos concêntricos em relevo numa das extremidades, encontradas em Stockheim (Franconia), Larnaud e Gênelard (Borgonha), destinavam-se a estampar folhas de ouro; existem, com efeito, aplicações em folhas de ouro no final da Idade do Bronze e início da do Ferro que parecem ter tomado forma com a ajuda desses cunhos ¹³⁵.

O processo aparece já amplamente difundido na Grécia Antiga, usado no fabrico de jóias metálicas; do mesmo modo, conhece durante a Renascença um grande incremento, particularmente no século XVI, e o século XIX reconverteu-o para o trabalho em série ¹³⁶. Este, reduzido a um trabalho mecânico, passou a ser realizado com o concurso de uma máquina de estampar - o balancé. A industrialização do processo que permite obter uma grande quantidade de peças iguais num espaço de tempo incomparavelmente inferior ao manual, poderá estar na origem do descrédito a que foram votados os objectos obtidos segundo esta técnica. Tal facto, justifica igualmente a pouca atenção concedida pelos estudiosos portugueses às jóias estampadas, desacreditadas pela convicção que as ligava a um método meramente mecanizado, onde pouco contariam os méritos do ourives. Deste modo, a colecção estudada assume uma importância fulcral, pois serve para comprovar como as novas descobertas não anulam, necessariamente, os métodos usados tradicionalmente; se as oficinas adquiriram novos "ferros" após a obtenção do balancé, as matrizes antigas continuaram a ser trabalhadas pelo mesmo processo milenar.

1.3.1. FUNDIR

O trabalho começa com a definição da liga de ouro. A extrema maleabilidade e ductilidade do metal, tanto maiores quanto maior for a sua pureza, dificultam o seu emprego isoladamente. A relativa facilidade com que se liga a outros metais, outra das qualidades essenciais do ouro, permite compensar este problema. Tal como já foi dito, as

¹³³ NICOLINI, Gérard - Ob. cit., p. 90.

¹³⁴ Idem, *ibidem*, p. 90.

¹³⁵ ELUÉRE, Christiane - Ob. cit., p. 14.

¹³⁶ NEWMAN, Harold - Ob. cit., p. 289.

ligas reduzem a maleabilidade do ouro mas aumentam a sua resistência e tenacidade, permitindo, ao mesmo tempo, baixar o preço das obras e jogar com a cor final do metal.

O ouro fino é comprado em chapa, a prata fina em grenalha (pequenas esferas) e o cobre em fio, apresentando todos um elevado grau de pureza. Definida a liga, os metais são devidamente pesados, de acordo com o estipulado por Lei: a quantidade de ouro na liga deve obedecer a 18 quilates (750 milésimas contra 250), ou seja, 18 partes de ouro e as seis restantes variavelmente distribuídas pela prata e pelo cobre. Na oficina estudada, a percentagem da prata é, normalmente, superior à do cobre, embora possa ser alterada conforme as necessidades.

O ouro é cortado em pequenos pedaços e, misturado com a prata e o cobre no cadinho, segue para o forno de fundição. Fundida a liga, o cadinho é retirado do fogo com uma tenaz e o conteúdo vertido sobre uma rilheira, da qual sai em forma de barra (Figs. VIII e IX). Esta é de novo fundida; *as ligas obtidas em primeira fusão raramente são homogêneas; são geralmente fundidas em lingotes para serem de novo refundidas*¹³⁷. A barra obtida é arrefecida em água fria, estando pronta para ser laminada.

1.3.2. LAMINAR

Laminar é a operação pela qual são obtidas as chapas finas, destinadas à estampagem. A barra de ouro é batida com um martelo numa bigorna, em todos os sentidos, de modo a não quebrar quando trabalhada no laminador (Fig. X). Num cilindro de chapa, a mesma barra é passada várias vezes pelos cilindros (Fig. XI), accionados electricamente (embora parados, os manuais ainda podem ser vistos na oficina), *e que girando em sentido contrário um do outro arrastam o material, esmagando-o e diminuindo a sua espessura para uma medida aproximada à distância entre os rolos*¹³⁸. A distância entre os rolos vai sendo sucessivamente diminuída após cada passagem da barra e a sua espessura constantemente controlada com um micrómetro, até atingir cerca de 1,5/1,25mm, a indicada para o caso concreto das peças estampadas.

Este processo é regularmente interrompido; as passagens da barra pelo laminador provocam o seu endurecimento, o qual é eliminado através do recozimento¹³⁹. A liga torna-se quebradiça pela acção da laminagem. Essa deficiência corrige-se pelo recozimento, ou seja, pelo aquecimento do metal ao rubro, deixando-o de seguida, resfriar lentamente¹⁴⁰. Este trabalho é designado na oficina por *revenir* e consiste em

¹³⁷ CARDOSO, Armando - Ob. cit., p. 97.

¹³⁸ ALMEIDA, Manuel Marques de - Ob. cit., p. 172.

¹³⁹ Idem, *ibidem*, p. 173.

¹⁴⁰ CARDOSO, Armando - Ob. cit., p. 17.

aquecer a barra quase até ao ponto de fusão por meio da acção de um maçarico de gás (Figs. XII e XIII). A microfusão do metal que então tem lugar permite ainda corrigir algumas irregularidades que possam existir na peça, alisando-a e retirando-lhe algumas impurezas da superfície.

Obtida a espessura desejada, a chapa é cortada em pequenos pedaços com uma tesoura, de acordo com o tamanho que melhor se adapte ao objecto a executar.

1.3.3. ESTAMPAR

Actualmente, são mais frequentes as estampagens mecânicas, realizadas num balancé com "ferros" devidamente concebidos para o efeito.

A antiguidade dos cunhos de bronze, na origem preparados para serem batidos manualmente a martelo, não permite a sua adaptação ao balancé e obrigou à conservação do processo tradicional.

A estampagem é feita sobre uma tás, mediante a acção de um martelo. A chapa de ouro é colocada entre uma placa de chumbo (disposta sobre a tás) e o cunho *macho* invertido, quer dizer, com o molde em relevo voltado para baixo. De forma a evitar que a chapa parta quando sujeita à pressão do martelo (a estampagem é feita a frio, sobre placas recozidas e arrefecidas), começa-se por trabalhar duas ao mesmo tempo, sobrepostas, de modo a aumentar-lhes o grau de resistência. O cunho é batido vezes sem conta com o martelo, em pancadas secas e sucessivas, até que fique gravado no reverso da chapa a forma do motivo inscrito na matriz. Na placa de chumbo fica a marca em negativo (Fig. XIV).

A chapa é levada, de seguida, a um banho de *água forte* (ácido nítrico), durante cerca de dez/quinze minutos, procedimento que tem como objectivo retirar o chumbo acumulado no metal, durante a operação. O ácido nítrico (também conhecido como ácido azótico), "ataca" a maioria dos metais como o ferro, o zinco, o cobre, a prata, o chumbo e o mercúrio¹⁴¹, mas deixa incólume o ouro. O chumbo deve ser eliminado antes da peça ser recozida.

Uma a uma, as chapas são batidas novamente segundo o mesmo processo, tarefa que permite avivar pormenores do relevo. Obtem-se, desta forma, uma das metades da jóia final, no caso particular das jóias ocas.

¹⁴¹ CARDOSO, Armando - Ob. cit., p. 26.

A chapa, escurecida pelo recozimento, é mergulhada num outro banho, um composto de água e ácido sulfúrico (nove partes de água para uma de ácido¹⁴²) que retira os óxidos acumulados e devolve à peça a cor do ouro. Todos os metais oxidam ao ser recozidos e soldados, pelo que mudam de cor¹⁴³. Este banho, vulgarmente designado de *branqueamento*, era conhecido com este nome já no século XVIII e definido por Morais Silva como *banho de que usão os ourives para limpar a prata, e dar-lhe cor branca, compõe-se de sal marinho, e limões, fervidos em agua*¹⁴⁴. O branquear dos metais é igualmente importante para se trabalhar com eles limpos, aumentando a visibilidade do trabalho.

1.3.4. SERRAR

Estampadas as peças, é necessário remover os rebordos da chapa e isolar, desse modo, o motivo em relevo. Esta operação é feita com uma serra manual, devendo a folha de serra ser escolhida em função da dureza e fragilidade da liga de ouro. Devido à pressão que a serra exerce sobre a placa de metal, durante a operação, reforçam-se as paredes da chapa (no reverso e nas extremidades) com solda, por intermédio de um "palito" (Fig. XV). A peça é depois colocada sobre uma piúca, onde a solda é fundida com um maçarico bocal (Fig. XVI). Este procedimento tem como finalidade aumentar a resistência das paredes da placa e evitar que estas partam durante a serração.

1.3.5. SOLDAR

A união das duas metades que irão formar a peça final, reporta-se a uma das operações mais importantes e delicadas de todo o processo. A soldadura assume, no fabrico das peças ôcas, uma papel fundamental, por fazer unir as duas partes que compõem a peça. A concretização da jóia depende do seu sucesso.

Na oficina emprega-se a chamada soldadura *não autogénea*, uma vez que as placas metálicas são unidas por meio de uma liga ou *solda* ¹⁴⁵. A ligação é facilitada com a

¹⁴² LLORENTE, J.L. - Ob. cit., p. 78. Uma maior quantidade de ácido, pode "atacar" excessivamente o metal. O ácido deve ser colocado sobre a água e não ao contrário pois, o aumento violento da temperatura, que então acontece, pode provocar acidentes.

¹⁴³ Idem, *ibidem*, p. 78.

¹⁴⁴ SILVA, António de Morais - Ob. cit., I, p. 196. O facto de Morais Silva descrever uma composição de água, limões e sal marinho, permite-nos supor que o autor se referia, concretamente, ao banho de acabamento, conhecido como *banho de corar*, no qual, ainda hoje, se utiliza o sal marinho, embora o limão tenha sido substituído pelo ácido clorídrico.

¹⁴⁵ ALMEIDA, Manuel Marques de - Ob. cit., p. 183.

aplicação de fundentes, mais concretamente bórax ou ácido bórico, também conhecido pelos artífices de ourivesaria como "tincal".

A liga de solda é composta igualmente por ouro, prata e cobre, aos quais se acrescenta o cádmio, metal com um ponto de fusão muito inferior aos restantes, o que permite baixar a sua temperatura de fusão. *As soldas devem ter um ponto de fusão inferior ao do metal a unir embora deva ser o mais próximo possível para que se obtenha uma boa resistência*¹⁴⁶. Desta forma, a solda funde mais rapidamente que a liga do resto da peça, o que é fundamental para impedir a fusão das paredes próximas, com a solda.

Para a obtenção da solda, os metais são pesados e fundidos várias vezes, até se obter uma liga completamente homogénea. Esta é depois vertida na rilheira, laminada e limada com uma *lima de solda* até ficar reduzida a pequenas partículas de metal que, misturadas com água e tincal, compõem os elementos habituais da solda.

A união da peça começa com a preparação das duas faces para a respectiva junção. Cada uma das metades é raspada sobre uma *pedra de polir*, limada e raspada novamente, de forma a ficar com os bordos totalmente lisos.

Coloca-se de novo solda sobre as paredes interiores de cada uma das chapas, as quais são unidas e envolvidas num fio de ferro, em todo o corpo e em vários sentidos ficando presas uma à outra. A irregularidade de alguns cunhos e a sua falta de simetria impedem que as duas partes se ajustem plenamente e obrigam a um trabalho persistente e muito paciente, no sentido de tornar a peça uniforme.

A peça é colocada sobre uma piúca e a solda fundida pela acção de um maçarico de solda (Fig. XVII). Obtem-se, assim, um objecto uno e ôco, característica que individualiza estas jóias e ajuda a criar a ilusão de objectos pesados e muito valiosos.

O fio de ferro é de imediato retirado e a peça levada a branquear, de forma a libertá-la do "tincal"¹⁴⁷ e dos óxidos acumulados durante a soldadura. A linha de junção da peça é então cuidadosamente limada sobre a estilheira, criando uma uniformidade plena que torna imperceptível o ponto de união.

1.3.6. ESMALTAR

Antes da aplicação do esmalte, as peças são novamente recozidas e levadas a branquear (Fig. XVIII). Antes da sua aplicação, a superfície do metal deve ter sido muito bem limpa da camada de óxido e das eventuais gorduras acumuladas.

¹⁴⁶ Idem. *ibidem*, p. 183.

¹⁴⁷ O "tincal", depois de fundido, fica vidrado e estraga as limas.

O esmalte é colocado na peça através de um estilete de aço ou "palito", como é conhecido na oficina (Fig. XIX). Os esmaltes aderem fortemente às superfícies metálicas em que se depositam¹⁴⁸ embora, no caso específico das peças estampadas, sejam aplicados normalmente nos cunhos e motivos melhor adaptados a esse efeito: algumas folhas e pétalas de flores, apresentam um interior côncavo e não convexo, facilitando a aplicação do esmalte nesses pontos. *Na obra de chapa, broches e brincos* [às quais poderíamos acrescentar as cruzes e os corações], *as folhas, os amores perfeitos e outra decoração que as rosaceas explicam constituem os temas preferentes*¹⁴⁹.

Após a aplicação do esmalte, a peça é colocada numa piúca onde, sob a acção do fogo da candeia conduzido pelo maçarico de sopro, o esmalte é vitrificado.

1.3.7. CORAR E BRUNIR

Depois de esmaltadas, as peças são branqueadas e ficam prontas para as últimas operações - corar e brunir. Para corar, processo relativamente moroso, prepara-se num recipiente, uma mistura de água, salitre, sal marinho e amoníaco. Esta composição é colocada no lume até ferver, altura em que se colocam as peças e se acrescenta ácido clorídrico. Deixa-se ferver o tempo necessário e retiram-se as peças quando estas se encontrarem clareadas, com um amarelo envelhecido, nome que se dá ao tom ou cor do ouro saído do banho de corar. Os objectos são depois lavados em água e deixados a secar. Rocha Peixoto deixou-nos a receita do banho de corar, usado no início do século em Travassos e Gondomar: *2 partes de salitre, 1 de sal e outra de pedra hume. Tudo misturado e addicionado d'alguma agoa vae a ferver, depois que esfria e secca. E então que, de novo vertendo mais agoa e introducindo as peças, se conduz outra vez o recipiente ao fogo, deixando que a pasta entre em ebulição. A côr fica mais ou menos carregada, conforme o tempo que as peças se demorem na massa e ao fogo*¹⁵⁰. Observa-se, pela descrição, uma ligeira evolução na composição do banho, do início do século para os nossos dias.

Resta apenas devolver às peças o brilho característico do ouro. Esta operação recebe o nome de brunir, acção que consiste em escovar e lavar com água e detergente as peças, com uma escova de latão - o *brunidor*. Também este processo sofreu algumas transformações, como deixa transparecer a descrição feita por Rocha Peixoto e que os ourives gondomarenses mais velhos, por sinal, ainda recordam: *depois de receberem a*

¹⁴⁸ ALMEIDA, Manuel Marques de - Ob. cit., p. 179.

¹⁴⁹ ROCHA PEIXOTO, A. - Ob. cit., p. 565.

¹⁵⁰ ROCHA PEIXOTO, A. - Ob. cit., p. 550.

*côr, são ainda areadas ou polidas com areia fina, agoa e uma escova, afim de adquirirem o brilho conhecido. E voltam mais uma vez, rapidamente, á massa ou á côr, no proposito de expungil-as d'um ou outro defeito, procedendo d'est'ultima diligencia, e fixarem o tom, definitivamente. Isto feito, são os objectos brunidos, ultima e simplissima operação que se limita ao attrito habil e, de resto, summario, d'uma haste de aço cylindrica - o brunidor*¹⁵¹.

Algumas jóias recebem ainda uma camada de pomada, chamada "patine", que tem como objectivo criar contrastes entre os fundos mais escuros e as superfícies mais claras e brilhantes e lhe dá o efeito de peça envelhecida.

¹⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 550.

Uma linguagem nasce, vive e morre, como todos os factos da civilização, fruto de um pai e de uma mãe, fruto de um tempo e de um meio. Ela desenvolve-se nos fundos tradicionais onde se alimenta, quer tomando os signos sem os modificar, quer metanorfoseando o significante e o significado. A procura sobre a filiação das imagens esclarece as origens, as formações, os crescimentos e os desaparecimentos.

François Garnier, *Le langage de l' image au moyen âge - signification et symbolique*
(trad. livre da autora)

2 - AS PEÇAS: FUNÇÕES E FORMAS.

A realização de qualquer objecto contem, à partida, *uma exacta consciência e uma intencionalidade precisa*¹, de acordo com a função a que se destina. O risco de uma jóia, a sua forma e decoração, partem desta consciência e são pensadas tendo em conta a adaptabilidade ao local do corpo que as recebe: orelhas, peito, pulso, dedos ..., consideração fundamental para a compreensão integral dos objectos do nosso estudo.

Perante uma colecção de cunhos tão vasta, a variedade formal e decorativa dos objectos constituiu, pela sua evidência, o primeiro ponto de observação e reflexão. A evolução do estudo recaiu, de seguida, na procura da relação entre forma e função, tarefa que resultou na divisão do capítulo em três grandes tipos: adornos de orelha, pendentes e "outros". Por se tratar de um estudo de moldes em bruto e não peças acabadas, a colecção forma uma *sequência aberta*, expressão de Kubler², dado que os mesmos cunhos continuam a ser alvo de múltiplas interpretações e aplicações, directamente relacionados com as exigências da moda, *breves durações que não resistem às evoluções longas*³. É nestas reinterpretações que se encontra a grande originalidade da colecção que prova como modelos imutáveis e fixos a um cunho, podem assim adaptar-se a novas situações, independentemente do facto do desenho primordial ter sido criado tendo em conta uma finalidade específica.

Ao mesmo tempo e para evitar que o trabalho enveredasse por análises meramente descritivas e, consequentemente estéreis, dos objectos, procurámos enquadrá-los nos usos e costumes que os receberam, da sua participação enquanto corpo material resistente à passagem do tempo e à mudança de gostos e modas.

Um outro aspecto importante que procurámos ter em conta, foi o da relação dos modelos patentes nos cunhos com jóias, técnica, formal e decorativamente idênticas, existentes em colecções públicas e particulares, passo fundamental para avaliar da representatividade desta colecção no conjunto das peças estampadas sobre matriz.

A separação dos cunhos nas três grandes categorias referidas nem sempre foi fácil pois, perante situações concretas, era difícil determinar com precisão, a função e destino de um cunho, mesmo por estes poderem variar de acordo com a vontade e o gosto do ourives ou do cliente. Aconteceu, por exemplo, que peças inicialmente por nós integradas no grupo dos "alfinetes" ou "botões", ao longo do estudo foram sendo reclassificadas como brincos ou partes dos mesmos. E neste processo, os desenhos e as fotografias,

¹ DE SETA, Cesare - *Objecto*, in "Enciclopédia Einaudi", 3, s/l, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, p. 91.

² KUBLER, Georges - *A Forma do Tempo*, Lisboa, Vega, , 1990, p. 55.

³ Idem, *ibidem*, p. 59.

bem como a consulta dos Inventários de Ourivesaria e a visita a alguns Museus, foram o espelho de vontades e modas desenvolvidos ao longo de algumas décadas; se os primeiros, na sua maioria publicados em "Albuns de Costumes", tão ao gosto Oitocentista ou em publicações isoladas de revistas, nem sempre se demonstraram muito descritivos em termos de peças de adorno, por não ser esse o objectivo do artista que os executou, as fotografias levaram-nos mais longe e constituíram uma fonte mais concreta nesse sentido. Bilhetes postais ilustrados, fotografias publicadas em revistas várias, Catálogos de Exposições e diversos trabalhos dedicados ao estudo da Ourivesaria, antigos ou recentes, permitiram assim, a definição de tipologias e a divisão do capítulo nos três subcapítulos principais. Se na maior parte dos casos, o desenho e a fotografia só permitiram destacar a técnica e a forma do objecto, os inventários e as peças observadas nos museus, tornaram possível avaliar dos motivos decorativos nelas presentes.

Definidas as tipologias, levantou-se o problema da terminologia. A diversidade de nomes encontrados para as peças é tão grande que quase cabem no âmbito de um dicionário. A dificuldade recai, logo à partida, na mera designação geral do termo a aplicar aos ornamentos das orelhas; hoje damos um sentido à palavra brinco que não era o mesmo usado há trezentos anos atrás. O conhecimento da evolução que sofreram alguns vocábulos directamente relacionados com a ourivesaria, manifesta-se importante para a compreensão de alguns conceitos hoje vulgarizados e esclarecer algumas confusões detectadas, por vezes, em trabalhos relacionados com este tema.

O primeiro subcapítulo respeita aos adornos de orelha, título escolhido pela objectividade da expressão, por serem os objectos mais abundantes na colecção e pela importância que estas peças assumem num contexto etnográfico. O segundo é dedicado aos pendentes, facilmente identificáveis pela sua forma e muito importantes pela simbólica que contêm. O terceiro subcapítulo foi intitulado genericamente por "Outros", abarcando as peças cuja função é conhecida mas que o seu número não justifica um tratamento particular e todas as outras em que tenham ficado dúvidas quanto à sua aplicação.

2.1. ADORNOS DE ORELHA

A superioridade numérica dos adornos de orelha, dentro do processo constante da estampagem, faz-nos pensar numa possível "especialização" de fabrico neste domínio, caso frequente no mundo oficial. A consulta do *Inventário de Ourivesaria do Museu de Artes Populares de Lisboa*, permitiu constatar que várias das argolas estampadas pertencentes a esse Museu, foram produzidas na oficina de José Lopes da Silva, de

Gondomar, possivelmente neto do seu fundador, Manuel da Silva, oficina com marca registada em 1887⁴; o mesmo foi possível verificar em relação a alguns brincos estampados, compridos e ocos, provenientes da oficina de António Gomes Filho & Sá, da Póvoa de Varzim, registada em 1902. Alguns ateliers de trabalho ainda existentes no Porto, Gondomar ou Póvoa do Lanhoso corroboram esta ideia; veja-se, por exemplo, o caso dos "brincos à Rainha" e peças afins feitas por fusão, na Oficina de Silvério Barros Lima, em Gondomar, tradição de família desde finais do século XIX ou dos Crucifixos de Canovão, especialidade de algumas oficinas na Póvoa de Lanhoso⁵. O extenso número de matrizes existentes na colecção, testemunham, igualmente, a dimensão e importância da oficina portuense que as possuía, hoje desaparecida.

A abundância de moldes destinados ao fabrico de brincos e a consequente diversidade tipológica ao nível dos objectos, levaram à divisão destes adornos a partir das suas características morfológicas. Uma vez mais, o problema colocou-se ao nível dos termos a empregar para cada grupo. Os autores consultados, antigos ou modernos, nem sempre empregam uma linguagem comum relativamente às peças que estamos a tratar, facto que se deve em grande parte à forma como alguns vocábulos evoluíram na língua portuguesa nas três últimas centúrias. As grandes dificuldades assentam na utilização a dar à palavra brinco, que hoje empregamos para designar qualquer adorno usado nas orelhas e a palavra arrecada, outrora tão em voga e que hoje não passa de um arcaísmo, sobrevivente em trabalhos de arqueologia e na designação de um tipo específico de peças ditas populares. O desenvolvimento destes dois termos, o que significaram e as modificações que sofreram nesse sentido, a forma como se relacionaram entre si ao longo desse tempo, e o emprego a que foram sujeitos por diversos ramos do saber, são pontos de reflexão que nos parecem pertinentes e os resultados aferidos importantes para a escolha dos nomes adoptados para os diferentes tipos de peças a tratar.

Brinco, Joya, como Rosa, ou Broche. Brinco do peito, qualquer pedraria com que se orna o peito. [do verbo] Brincar [que é o mesmo que] ornar. Ornare, ou exornare⁶. (...) As Joyas das orelhas, são Arrecadas de varias castas, que tem laços, ou pingentes, cabaças amendoas, peras, etc, Cadeados, Ciganas, etc⁷. Estas duas definições, escritas em 1712 por R. Bluteau, colocam-nos no cerne do problema. Elas esclarecem-nos de imediato que o sentido aí atribuído à palavra brinco e arrecada não

⁴ *Inventário de Ourivesaria do Museu de Artes Populares de Lisboa*, (trabalho manuscrito) Instituto Português de Museus.

⁵ "Póvoa de Lanhoso". Filme e texto produzidos pela Câmara Municipal de Póvoa de Lanhoso, com texto de Jesus Martinho e realizado por Jesus Martinho e Armando Oliveira.

⁶ BLUTEAU, Raphael - *Vocabulário Português e Latino*, Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712, T. II, p. 193.

⁷ Idem, *ibidem*, T. IV, p. 195.

corresponde às designações hoje utilizadas para os mesmos conceitos. Assim, no início do século XVIII, brinco era um dos termos utilizados para a designação de um adorno de peito, diga-se um dos, pois também (...) *joya, quando se diz[ia] sem mais declaração, he[ra] commumente hum brinco redondo de prata, ou de ouro, guarnecido de pedraria, que se traz[ia] no peito*,⁸ para além de *Rosa* ou *Broche*. Por sua vez, as arrecadas, assim como os pendentos, também eles *Brincos das orelhas* ⁹, serviam para designar, em sentido lato, todas as *joyas das orelhas* que, como se tira da definição, assumiam nomes diversos. O próprio R. Bluteau reconhece-o quando escreve, *Hoje são tão varias as materias, feitos, & nomes das arrecadas, que não hà dar-lhe alcance* ¹⁰. Aliás, nos inventários do século XVI, publicados por Joaquim de Vasconcellos, é a palavra arrecada que aparece referenciada¹¹. Neste sentido, o termo arrecada aproxima-se do sentido que hoje damos à palavra brinco.

Na primeira edição do dicionário de Moraes Silva, datada de 1789, se o teor das definições de brinco e arrecada se mantêm idênticas às de 1712, pequenos pormenores de expressão atestam uma pequena evolução no sentido do vocábulo, evolução essa que continuará paulatinamente nas reedições que se vão fazendo ao longo do século XIX. Em 1789, define-se brinco como *joia de adorno, especialmente das orelhas; e figuradamente, tudo o que he bonito, e serve de ornar o corpo, ou casa, etc (...)* ¹², significado mantido em 1813 e 1823, datas das segunda e terceira edições, respectivamente. Vê-se que brinco continua a indicar em geral uma *joia de adorno*, mas o autor especifica ser *especialmente das orelhas*. O facto de brinco ter servido em tempos para adjectivar tudo o que é bonito, como está esclarecido na segunda parte da definição, justifica as expressões que ainda hoje usamos de "estar um brinquinho" ou "casa tão limpa como um brinquinho". Na quarta edição, completa-se a definição anterior com a frase *joya de adorno, especialmente das orelhas, e toucado, movediça, que parece que brinca, ou salta* ¹³, informação preciosa porque nos esclarece da natureza morfológica da peça. Além do mais e relativamente ao vocábulo arrecada - também conhecida por arrancane¹⁴-, desde a primeira edição que o mesmo dicionário o apresentava como *brincos, e joias das orelhas*,

⁸ Idem, *ibidem*, T. IV, p. 195.

⁹ Idem, *ibidem*, T. VI, p. 387.

¹⁰ Idem, *ibidem*, T. I, p. 553.

¹¹ VASCONCELLOS, Joaquim - *História da Ourivesaria e Joalheria Portuguesa*, Porto, 1885, p. 100 e LXI.

¹² SILVA, Antonio de Moraes - *Diccionario da Lingua Portuguesa*, 1ª ed, Lisboa, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789, T. 1, p. 198.

¹³ Idem, *ibidem*, 4ª ed., 1831, T. 1, p.296.

¹⁴ VITERBO, Joaquim de Santa Rosa de - *Elucidário das palavras, termos e frases (...)*, 1ª Ed. Crítica, Porto-Lisboa, Livraria Civilização, 1965, vol. 1, p. 580. Lembre-se que a primeira edição desta obra data de 1798/99, apenas dez anos mais recente do que a primeira edição do dicionário de António Moraes.

e pescoço¹⁵, explicação mantida nas restantes edições. Ambos os significados parecem fazer aproximar os dois termos - brincos e arrecadas - aproximação que foi sendo feita durante um século até se tornarem sinónimos, tal como aparecem na oitava edição da mesma obra¹⁶. Mas se as duas palavras são sinónimas quando à designação geral de ornamento das orelhas, indicações no texto apresentam-nas com formas distintas; peças móveis para os brincos, em forma de *argola (...) que se usa por adôrno, nas orelhas*¹⁷, para as arrecadas.

Note-se, contudo, que mesmo em termos formais, estudos da época revelam-se ainda confusos quanto à diferença entre brinco e arrecada. Carolina Michaelis, por exemplo, dedicou um pequeno texto à evolução etimológica da palavra brinco, *um dos nomes mais vulgares com que o moderno Portugal designa de arrecadas, (e às vezes os braceletes, os broches, etc., enfim todos quantos ornatos de ouro, prata ou outro metal tem forma de argola ou grilhão)*¹⁸, em que a palavra brinco surge a designar um adorno de forma circular usado nas orelhas e eventualmente nos braços e peito. No entanto, no *Diccionario Contemporaneo da Lingua Portuguesa*¹⁹, são apresentadas de maneira esclarecedora as diferenças tipológicas dos objectos, determinando-se brinco um *enfeite de forma oblonga que as mulheres trazem pendente de cada orelha*²⁰ e arrecada como argolas das orelhas; forma oblonga para o primeiro, circular para o segundo, como se conclui. Francisco Adolpho Coelho, no seu dicionário publicado nove anos depois deste último citado, não repete o modelo alongado para o termo brinco, mas diz tratar-se de um adorno das orelhas formado por argola e pingente²¹, enquanto que arrecada aparece referenciada como um *enfeite de metal, etc. geralmente em forma de arco, com um gancho, que as mulheres penduram em orifícios abertos nas orelhas*²². Mesmo apresentando definições por vezes confusas e até contraditórias, a ilação que se tira destes dicionários publicados no último quartel do século XIX é que as palavras brinco e arrecada, designando em geral ornamentos de orelha, correspondem a feições distintas, que se aproximam a grosso modo da diferença que hoje fazemos entre argola, de forma

¹⁵ Vide supra, nota 9, p. 118.

¹⁶ *Brinco (...) Joia de adorno, especialmente das orelhas; pingente, arrecada; neste sentido é geralmente usado no plural.*, SILVA, António de Moraes, ob. cit., 8ª ed., 1890, T. 1, p. 361.

¹⁷ Idem, *ibidem*, 8ª ed., 1890, T. 1, p. 239.

¹⁸ VASCONCELLOS, Carolina Michaelis de - Etymologias portuguesas, in "Revista Lusitana", I, nº 4, Lisboa, 1887-1889, p. 299.

¹⁹ *Diccionario Contemporaneo da Lingua Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1881.

²⁰ Idem, I, p. 244.

²¹ COELHO, Francisco Adolpho - *Diccionario Manual Etymologico da Lingua Portuguesa*, Lisboa, P. Plantier-Editor, 1890, vol. 1, p. 262.

²² Idem, *ibidem*, 1, p. 262.

simples e necessariamente redonda e brinco, peças por vezes compósitas, com pingentes ou outros acessórios.

Atente-se, no entanto, que a linguagem usada nos dicionários é sempre muito técnica, procurando ser rigorosa, sendo provável que as pessoas de então usassem os dois termos indistintamente, juntamente com muitos outros vocábulos mais popularizados.

Por outro lado, o facto de termos acesso apenas a fontes escritas (ou a imagens sem legenda), torna difícil perceber em que condições o autor do texto, técnico ou literário, utilizou o conceito; como mero indicador de adorno de uma parte específica do corpo, por ser o mais conhecido ou por estar implícita uma determinada forma. Nos inventários dos bens testamentários analisados entre 1834-1894²³, as duas palavras são utilizadas, embora se note o emprego mais frequente da expressão arrecada. Algumas obras literárias ocasionalmente lidas durante o período da realização do trabalho, permitem a mesma constatação; se por um lado Júlio Dinis usa sempre a designação arrecadas²⁴ e José Augusto Vieira lhes dedicou um conto inteiro em *As arrecadas de Rosinha* ²⁵, em alguns dos romances lidos de Camilo²⁶, no modo como as palavras arrecadas, brincos e/ou cabaças são utilizadas, parecem estar implícitas variações formais, que o autor faz destrinçar. As *cabaças de filigrana de ouro*, tão importantes no contexto para se avaliar da "dignidade" da criada Caetana perante sua ama Teresa²⁷, devia constituir uma designação muito em voga no tempo. Bluteau já as havia descrito com pormenor em 1712 como sendo *Duas perolas enfiadas, das quaes a mayor, que fica na parte inferior, faz semelhança do bojo, e a menor ficando superior, representa o bocal da cabaça* ²⁸ e no dicionário de Morais Silva, como pendente ou pingente de brincos com forma de cabaça²⁹, em todas as reedições.

²³ Estes dados foram retirados das fichas de testamentos pertencentes aos Cartórios de Gondomar, entre 1834 a 1894, estudados no âmbito de uma tese de Mestrado dedicado ao tema da morte no Concelho de Gondomar, no século XIX, fichas essas pronta e generosamente emprestadas pela autora do trabalho, Dr.^a Fátima Gomes.

²⁴ DINIS, Júlio - *A Morgadinha dos Canaviais*, Liv. Figueirinhas, Barcelos, 1969, pp. 42-43; *As pupilas do Senhor Reitor*, Liv. Figueirinhas, Porto, 1966, p. 201; *Os fidalgos da Casa Mourisca*, Liv. Figueirinhas, Barcelos, 1969, p. 33.

²⁵ VIEIRA, José Augusto - *As Arrecadas de Rosinha*, in "Phototypias do Minho", Porto, Biblioteca Nacional, 1879.

²⁶ CASTELO BRANCO, Camilo - *Novelas do Minho*, I e II, Eusébio Macário, A Corja.

²⁷ *Caetana, quando soube que a ama ficava com os galegos, pediu que lhe fizesse as contas. Teresa entregou-lhe as suas soldadas e fez-lhe presente de uns brincos ou cabaças de filigrana de ouro como lembrança dos serviços que lhe devia. À vista das cabaças, Caetana sensibilizou-se, e chorou tão compungida como se lhe batessem; por fim, abraçou-se na ama, soluçando que nunca a deixaria enquanto o mundo fosse mundo. Naquele tempo ainda havia criadas dignas.* CASTELO BRANCO, Camilo - *A viúva do enforcado*, in "Novelas do Minho", II, Círculo de Leitores, 1982, pp. 195-196.

²⁸ BLUTEAU, Raphael - ob. cit., T. 2, p. 4.

²⁹ SILVA, António de Moraes - ob. cit., 1.^o ed, T. 1, p. 204.

Ao longo do século XX o emprego da palavra brinco vulgarizou-se e sobrepôs-se ao de arrecada. Esta subsistiu em grande parte ligada a trabalhos de Arqueologia, sobretudo proto-histórica e por influência desta como termo próprio da ourivesaria popular.

Quando investigadores como Leite Vasconcelos, Ricardo Severo, Rocha Peixoto e José Fortes, os primeiros entre nós a estudar a ourivesaria "antiga", designaram de arrecadas os ornamentos que consideravam destinados às orelhas, fizeram-no não porque pretendessem encontrar uma palavra que mais se aproximasse do termo original (o que seria impossível), mas porque essa constituía o vocábulo da época que melhor correspondia à forma dos objectos que iam sendo descobertos. António Cruz, quando escreveu que as argolas eram (*erradamente e por muitos chamadas arrecadas, esquecidos, os que o fazem, que esta palavra é de origem árabe e as argolas não podiam acusar, na pré-História, qualquer influência da arte desse povo*)³⁰, não compreendeu essa ideia. No dicionário de Francisco Coelho³¹, já se havia apontado a palavra arrecada como sendo de origem árabe, reminiscência possível da influência que estes deixaram na nossa ourivesaria, pelo que essa realidade não seria desconhecida dos investigadores. Ricardo Severo, por exemplo, aplica indistintamente³² as palavras brinco e arrecada, para designar uma peça de forma circular.

A separação entre os dois termos não havia sido então definida, como parece acontecer nos trabalhos de Mário Cardozo, dos meados deste século. Este arqueólogo, que emprega a palavra brincos quando se quer referir aos *achados das jóias das orelhas*, destaca como *caracteristicamente hispânicas (...) as argolas a que se dá o nome de arrecadas, (...) magníficos exemplares, de grande tamanho* ³³, que *obedecem, morfológica e tecnicamente, a um cânone comum: (...) formadas por dois elementos essenciais, a saber, - uma parte superior cujas faces planas constituem como que a secção de uma zona circular (...), ou afectam a forma aproximada de uma lúnula (...); e uma parte inferior, ligada à primeira, apresentando um contorno mais ou menos triangular*³⁴. Estes trabalhos foram acompanhados por outros de origem galega, que seguiam a mesma linha metodológica, estabelecendo os vizinhos arqueólogos outras tipologias de

³⁰ CRUZ, António - *História Breve da Ourivesaria e dos ourives no Norte de Portugal*, in cat. "Ourivesaria do Norte de Portugal", Casa do Infante, 1984, p. 20.

³¹ COELHO, Francisco Adolpho - ob. cit., p. 157.

³² SEVERO, Ricardo - *As arrecadas d'ouro do Castro de Laundos*, in "Portugalia", Tomo II, fasc. 1-4, 1905-1908, p. 408.

³³ CARDOZO, Mário - *Elementos bibliográficos para o estudo da joalheria arcaica luso-espanhola*, in "Revista de Guimarães", LXXVII, nº 3-4, Guimarães, Julho-Dezembro 1967, p. 334.

³⁴ CARDOZO, Mário - *Notícia de duas arrecadas de ouro antigas*, in "Revista de Guimarães", LXVI, nº 3-4, Guimarães, Julho-Dezembro 1956, p. 455.

arrecadas, nomeadamente as *de tipo de laberinto (...), que se difrencia craramente das arrecadas com remate triangular*³⁵.

Trabalhos mais recentes realizados em Portugal e dedicados a este estudo³⁶, continuam a apelidar exclusivamente de arrecadas os adornos de orelhas do período proto-histórico, mesmo para formas tão diversas como as arrecadas de Baião, Laundos ou de Briteiros. Nota-se, no entanto, em trabalhos de investigadores europeus consultados³⁷ (e que seguem a mesma linha de estudo), uma preocupação clara em fazer uma *différence typologique le plus souvent assez nette entre les deux catégories de bijoux, qui existe d'ailleurs depuis les premiers temps de l'histoire de la bijouterie jusqu'à nos jours*³⁸, diferenciações essencialmente morfológicas mas também funcionais, e que nós podemos traduzir como argolas, arrecadas e pendentes ou brincos.

Foram os mesmos investigadores da nossa ourivesaria "arcaica", nomeadamente os homens do grupo da "Portugália", os primeiros a estabelecer a ponte entre a forma das peças que ocasionalmente brotavam da terra e as produzidas nas oficinas artesanais de Gondomar e Travassos. Transcrevendo as palavras de Ricardo Severo, *as formas da ourivesaria primitiva (...) subsistiram nas classes populares. Se percorrermos [escreve] a variada ourivesaria popular do norte do paiz, encontramos actualmente os mesmos longos brincos de folha de ouro e de filigrana, com pingentes, a mesma arrecada penannular, em forma de caixa, com o travessão recto para atravessar o lobulo da orelha, e por ultimo o mesmo gosto pela sobrecarga de volumosas joias de grande aparato*³⁹. Para este estudioso, essa permanência mantinha-se não só ao nível formal das peças mas também na própria tradição da mulher minhota em ostentar muitas jóias, encontrando na dama de Elche a sua antepassada mais remota (Fig. XX). Rocha Peixoto, um seu companheiro de campo, decalca esta ideia, confinando-a ao estudo das arrecadas: *Aparte os modelos de tam simples estructura que decerto a todos os povos ocorreram, a arrecada, circular ou em crescente, é entre nós um dos padrões de ascendencia mais remota. O shema do corpo superior das notaveis arrecadas do castro de Laundos confina com o da arrecada actual de travessão recto (...). D'estas ultimas facilmente se passa à lunula definitivamente*

³⁵ FERNÁNDEZ OXEA, José Ramón y - *Unha nova arrecada do tipo de laberinto*, in "Revista de Guimarães, LXVII, nº 1-2, Guimarães, p. 67 e 71.

³⁶ SILVA, Armando Coelho Ferreira da - *A Cultura Castreja no Noroeste de Portugal*, Paços Ferreira, Câmara Municipal, 1986; MARTINS, Carla Maria Braz - *A ourivesaria Proto-Histórica de Portugal. Influências Mediterrânicas*, Porto, Dissertação de Mestrado em Arqueologia, ed. policopiada, 1996.

³⁷ PEREA CAVEDA, Alicia - *Piezas singulares de orfebrería Gaditana en el M.A.N.*, in "Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)", III, nº 1, Madrid, 1985; GARCÍA BALSEIRO, Aurelia - *El oro prerromano en la Provincia de Lugo*, Lugo, Servicio Publicaciones Difutación Provincial, 1994.

³⁸ NICOLINI, Gérard - *Techniques des ors antiques. La bijouterie ibérique du VIIe au IVe siècle*, vol. 1, s/l, Picard, 1990, p. 257.

³⁹ SEVERO, Ricardo - *As arrecadas (...)*, p. 411.

accentuada, a qual, desde os tempos proto-históricos, assim enraísa, sequer, na orla do noroeste da península. Independentemente das formas simples em caixa, de chapa batida lisa ou historiada e de sanguesuga ou roliça (africanas), as filigranadas que ainda actualmente se fabricam dão a série quasi ininterrupta, a começar no modelo circular e passando sucessivamente - duplicando ou triplicando as zonas luniformes, espaçando-as, ornamentando-as periphericamente e enchendo-lhes os vãos - ao tema e alicerces do crescente⁴⁰. Citação um tanto longa, concordamos, mas que nos esclarece do tipo de raciocínio que então se desenvolvia e que chegaria aos nossos dias - a de que alguns modelos da nossa ourivesaria popular ascendem a um passado longínquo da nossa História.

Luís Chaves, um dos *infatigáveis servidores do Museu Etnológico Português*⁴¹, ao qual dedicou toda uma vida de trabalho⁴², coloca-se claramente na linha de pensamento destes pioneiros, em estudos agora directamente relacionados com a ourivesaria popular. São exactamente os trabalhos de Ricardo Severo, José Fortes e de Rocha Peixoto, os citados no seu trabalho *As filigranas*, quando procura evidenciar a importância que o conhecimento das peças antigas tinham para o estudo (...) da *ourivesaria tradicional portuguesa*. Em todas estas jóias, que conheceu [refere-se a todas as peças de ourivesaria pré-romanas então conhecidas em Portugal], procurou Ricardo Severo e com justeza identificações com as actuais; onde, porém, semelhanças mais frizantes surgem, é nas arrecadas de ouro de Laundos, Estela (...) e de Afife (...). José Fortes, ao descrever as de Estela, Rocha Peixoto as outras, na *Portugália*, bela trincheira da lusitanidade, reconheceram bem esse valor histórico-etnográfico, e salientaram-no eficientemente⁴³. Os brincos e as arrecadas saídos das oficinas do Norte de Portugal, passavam então a ser estudados comparativamente com as suas parentes mais afastadas no tempo - as arrecadas proto-históricas - semelhanças essas, sentidas não só ao nível formal mas também técnico e decorativo. Estabelecia-se assim uma tradição historiográfica na ourivesaria popular portuguesa que chegaria aos nossos dias; ainda em

⁴⁰ ROCHA PEIXOTO, António A. - *As filigranas*, in "Portugália", Tomo II, fasc. 1-4, Porto, 1905-1908, p. 552.

⁴¹ Para além de José Leite de Vasconcelos, considerado por todos como "O Mestre", fundador do Museu e Manuel Hellen. COUTO, João; GONÇALVES, António M. - *A Ourivesaria em Portugal*, s/l, Livros Horizonte, 1960, p. 58.

⁴² Começou por ser *preparador e conservador interino* do Museu Etnológico em 1912, mantendo-se nessa função até 1919, e em 1928 foi nomeado, mediante concurso, *conservador efectivo do Museu Etnológico*, cargo que ocupou até 1957, no ano em que atingiu o limite de idade para o exercício de funções públicas. Autor de uma vastíssima obra que se repartiu pelos mais variados domínios, Luís Chaves votou uma atenção especial ao estudo da etnografia portuguesa, facto que lhe valeu o epíteto de *nosso maior etnógrafo* MACHADO, João L. Saavedra - *Subsídios para a História do Museu Etnológico do Dr. Leite de Vasconcelos*, Lisboa, s/d, 1965, pp. 47, 48 e 50.

⁴³ CHAVES, Luiz - *As Filigranas*, Lisboa, Ed. SPN, s/d, p. 36.

1993, o Museu Nacional Soares dos Reis organizou uma exposição inteiramente dedicado a este assunto - *Raízes do ouro Popular do Noroeste Português* ⁴⁴. Diz-se no prefácio do catálogo: *esta exposição tem por objectivo, num discurso essencialmente visual, chamar a atenção para a permanência de formas, elementos decorativos e técnicas, em jóias portuguesas de carácter popular. Escolheu-se a região de Douro e do Minho por conservarem ainda hoje bem arreigado o uso e fabrico do ouro e mais à frente, acompanhando palavras de Fátima Macedo, a conta, a lúnula, o triângulo e o fuso, presentes na linguagem estrutural e decorativa do artista proto-histórico mantém-se ainda hoje no ouro popular do noroeste como herdeiros dos mesmos símbolos arcaicos. Partindo duma representação estilizada destas formas ou assumindo o seu naturalismo, o artista contemporâneo concebe, num discurso criativo, toda uma diversidade de trabalhos que num fluxo contínuo reinventa as primitivas raízes* ⁴⁵.

Em conclusão, observa-se que durante este longo trajecto, reportado em quase trezentos anos, as palavras brinco e arrecada partem de significados opostos, aproximando-se lentamente até constituírem sinónimos quanto à designação geral de ornamento, afastando-se novamente pela predominância que a primeira então assume e pela forma do objecto a que vão sendo aplicadas; de forma circular para as arrecadas, complexa, para os brincos.

Se a maior abundância de ornamentos das orelhas justifica o seu tratamento inicial no âmbito desta colecção, também o seu valor cultural é razão suficiente para que assim se proceda; *os brincos são, entre todos os adornos, os de preferencia indeclinavel* ⁴⁶.

Em todos os tempos e lugares, os brincos constituíram um elemento essencial de adorno, comum a homens e mulheres de todas as idades. As razões apontadas para tal procedimento chegam até nós por diferentes campos do saber, explicações que medeiam entre o fantástico, o pitoresco e sobretudo do arreigado mundo da superstição. *Huns dizem, que na ponta debaixo na orelha, a que os Latinos chamão Lobus tem a memoria o seu assento. (...) Dizem outros, que nas orelhas se symboliza a benevolência, (...) [e] na antiga Gentilidade forão tidas por Deosas as orelhas* ⁴⁷. Resguardo da memória ou símbolo da benevolência, essas *Deosas* comportam uma abertura que é necessário proteger dos *espíritos malignos, que, entre outros males nunca desejados, poderiam*

⁴⁴ Catálogo. *Raízes do ouro popular do Noroeste português*. Museu Nacional Soares dos Reis, Porto, IPM: MNSR, de 18 Março a Maio 1993.

⁴⁵ Idem, p. 9 e 12.

⁴⁶ ROCHA PEIXOTO, A. - ob. cit., p. 551.

⁴⁷ BLUTEAU, R. - ob. cit., Tomo 1, p. 553.

provocar a esterilidade ⁴⁸. Os adornos assumem, neste sentido, um carácter mágico, profiláctico⁴⁹, constituindo o ouro (ou outro material, e a forma do objecto) o principal agente dessa protecção. Só assim se pode conceber que se furassem as orelhas às crianças *já na idade de um mês (...) [metendo] no orifício um fio de retrós até a ferida sarar* e que nalgumas zonas, como em Melgaço, o acto fosse acompanhado de todo um ritual que passava pelo emprego *de uma agulha nova, por estrear, passando-a por uma brasa viva e molhando-a em azeite* ⁵⁰. Inocentes, *pagãs* antes do baptismo, elas (crianças) são o principal alvo da cobiça e da crueldade dessas *desdentadas bruxas*, que lhes sugam o sangue até à morte e que *por via de regra, costumam cacarejar casquinadas de riso* ⁵¹, para empregar linguagem própria de Camilo.

Os "botões" ou as "argolinhas", nome dado às pequenas peças que adornavam os lóbulos das meninas, eram oferta da madrinha de baptismo que juntamente com elas oferecia o vestido. Em caso de fatalidade, as mesmas peças poderiam ser vendidas para a compra da mortalha; o padrinho pagava o caixão⁵². À medida que a criança crescia, estes brincos eram substituídos por outros maiores, de acordo com os gostos e aspirações da jovem. A felicidade de Rosinha ao tomar conhecimento do seu presente de Páscoa, mesmo romanceada, poderá ser reveladora dos sentimentos comuns das raparigas de quinze anos desse tempo; José Augusto Vieira é originário do Minho e por isso ciente da realidade que o acercou durante toda a sua infância.

A Rosinha ouviu, como um policia inglez, as meias palavras que o pai trocava com o Joaquim.

Até que ia ser realizado o seu sonho doirado. Umas arrecadas d'ouro! E via-se já no domingo de Paschoa, á missa do dia, com o lenço de seda, - havia de ser o novo - traçado na nuca, deixando vêr as orelhas com os seus brincos novos; - que inveja lhe não teriam a Thereza do Fiães, a Maria da Portella e até mesmo a Angelininha, a sobrinha do Frei Vicente. (...)

⁴⁸ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues - *Ouro popular português*, Porto, Lello & Irmão - Editores, 1992, p. 81.

⁴⁹ CHAVES, Luis - *Modelo arcaico de Ourivesaria popular. As arrecadas*, in "Ourivesaria Portuguesa", 2, Porto, 1948, p. 74.

⁵⁰ VASCONCELOS, J. Leite de - *Etnografia Portuguesa*, V, Lisboa, Imprensa Nacional, p. 77.

⁵¹ CATELO BRANCO, Camilo - *Maria Moisés*, in "Novelas do Minho II", Lisboa, Círculo de Leitores, 1982, p. 11.

⁵² Segundo informações de Amadeu Costa, conhecimento tirado da tradição dos pescadores de Viana, *o falecimento de uma criança não devia constituir motivo para lamentações, antes pelo contrário, visto que "mortes de rosas em botão" traduziam para os progenitores uma graça divina*. COSTA, Amadeu - *Em que circunstâncias a vianesa põe ou não o seu ouro*, in "Como trajava o povo português...", p. 33.

Por isso ouvindo o pai fallar no seu bello sonho querido, sentiu-se interiormente festiva, cheia de viveza, inundada de luz; queria saltar, correr, sahir das vistas authoritarias do pai, para poder fallar alto, consigo mesma, nas sublimes loucuras da felicidade (...) ⁵³.

Os novos brincos eram, desta vez, oferecidos pelos pais ou comprados pelas próprias, com o fruto de pequenas economias domésticas que iam arrecadando com os anos. *"Deitar às orelhas" o producto do primeiro ganho é converter nos enfeites adequados as economias asperamente, morosamente amealhadas, muitas vezes depois de annos doloridos de despeitos, de aspirações insofridas e de pungentes anceios⁵⁴!* Raras seriam as mulheres que não usavam brincos, e estes acompanhavam-nas diariamente; no campo e na horta, nos trabalhos domésticos, em vendas de feira, nas missas, romarias e demais acontecimentos civis ou religiosos, a sua presença era imprescindível. Eles simbolizavam não só adorno e ostentação mas também um sinal de estabilidade da economia doméstica que por tudo era importante demonstrar. Disso poderia depender a sua paz social ⁵⁵. Quando em luto, poderiam retirar as argolas⁵⁶. O mais frequente era, no caso de não poderem comprar umas adequadas à circunstância⁵⁷, cobrirem os brincos ou argolas com um pano negro⁵⁸.

Pelo menos um par possuíam e usavam, pois *a imaginação da minhota sonha com o seu ouro. A que apresenta nas orelhas um par de compridas e largas arrecadas obedece simplesmente ao mínimo do dever; a que apresenta dois pares, cumpre-o; o luxo é penderem-lhe das orelhas três pares, e às vezes quatro ⁵⁹*. Apesar da afirmação nos parecer exagerada e mesmo impraticável, uma fotografia publicada num estudo de Conde d'Aurora (Fig. XXI) chega para provar que pelo menos dois pares de avantajados

⁵³ VIEIRA, José Augusto - ob. cit, p. 9-10. O próprio autor no prefácio da obra justifica estas phototypias, título só por si esclarecer, como *a tradução das condições de meio, que influenciaram toda a nossa infancia e grande parte de nossa mocidade. O author é natural do Minho; sirva esta declaração para nos absolver, aos olhos dos mais severos, a ousadia da publicidade.*

⁵⁴ ROCHA PEIXOTO, A. - ob. cit, p. 551.

⁵⁵ Sobre este assunto veja-se os trabalhos de Amadeu Costa.

⁵⁶ COSTA, M^a da Glória Azevedo Martins da - *O traje poveiro*, sep. Boletim Cultural Póvoa de Varzim, XIX, n° 2, Póvoa de Varzim, 1980, p. 206.

⁵⁷ Conhecidas como as "jóias de viúva", que utilizam sistematicamente o onix (pedra preta), a cobrir as peças.

⁵⁸ Vide supra, nota 53, p. 206; VASCONCELOS, J. Leite de - *Etnografia portuguesa (...)*, VI, p. 464. Refere-se ao traje de Entre-Douro e Minho.

⁵⁹ BASTO, Cláudio - *Traje à vianesa*, Gaia, Ed. Apolino, 1930, p. 35.

brincos era possível juntar⁶⁰. Rasgos nas orelhas seriam uma constante. *A propósito do ouro costumam dizer "para a missa o que puderdes, para a feira quanto tiverdes"*⁶¹.

O uso de adornos das orelhas não é, contudo, apanágio da mulher minhota. A diferença está no tamanho das peças, na abundância e devoção que a mulher do Norte lhes votou. Essa é a ideia que nos fica dos textos ou riscos de escritores, desenhadores, investigadores e simples viajantes que pelo país circularam e que maravilhados com tanto apreço transmitiram para o papel as suas impressões.

Se as mulheres do Minho são as únicas a vergarem com o peso dos seus ouros, o emprego dos brincos era generalizado por todo o país. Um olhar pelos litografias, gravuras, desenhos e fotografias efectuados desde meados do século XIX, permitem-nos fazer esta constatação. As litografias de Joubert, Macphail e Palhares surgem *com o intuito declarado de divulgação de costumes regionais, na sequência de certo número de gravuras que desde o último quartel do século XVIII ilustravam livros de viagens de estrangeiros em Portugal*⁶²; e destes últimos, veja-se os exemplos da "Lady of Coimbra in Mantilla" (1812) ou "The Pilchard Dresser" (1813), dos quais se vislumbram timidamente pequenos brincos⁶³. O *Album de costumes portugueses*⁶⁴, com desenhos da autoria de Manuel de Macedo, segue esta tradição, que a compilação de estampas, imagens de livros, quadros, desenhos e gravuras feita por Alberto Souza⁶⁵ virá a enriquecer em termos de informação. Em todo este material e sempre que as cabeças não estão semi-ocultas entre fartos lenços, capas ou chapéus de abas largas (pois é o traje geral que se procura demarcar), é possível visualizar diversas formas de brincos em mulheres portuguesas de várias regiões.

Em Mogadouro (Província de Trás-os-Montes), as mulheres usavam como ornatos nas orelhas, brincos ou arrecadas⁶⁶ e na região de Viseu, que se pode alargar a toda a Beira Alta, aos Domingos e dias de festa ou romaria, as preocupações com a indumentária eram reforçadas e as arrecadas nunca esquecidas⁶⁷. As de Coimbra, com as

⁶⁰ CONDE D'AURORA - *Festas da Agonia*, in "Ourivesaria Portuguesa", 3-4, Porto, 1948, p. 172.

⁶¹ VASCONCELOS, José L. de - ob. cit, VI, p. 464. Informação retirada dum trabalho do aluno Júlio Pereira Pinto, datado de 2 de Março de 1917, relativo ao traje de Entre Douro e Minho.

⁶² MADAHIL, António Gomes da Rocha - *Trajos e costumes populares portugueses do século XIX, em litografias de Joubert, Macphail e Palhares*, s/l, Panorama, 1968, p. 13.

⁶³ *Costume of Portugal*, 1814.

⁶⁴ CORAZZI, David (editor) - *Album dos costumes portugueses...*

⁶⁵ SOUZA, Alberto - *O traje popular em Portugal nos séculos XVI, XVII, XIII e XIX em Portugal*, s/l, s/e, s/d.

⁶⁶ JÚNIOR, J. R. dos Santos - *Estudo antropológico e etnográfico da população de S. Pedro (Mogadouro)*, in "Trabalhos da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia", II, fasc. II, Porto, 1924, p. 137.

⁶⁷ *Como trajava o povo português*, Festinatel - 91, 5º Festival Internacional de Folclore, Inatel, 1991, p. 70.

arrecadas pendentes das orelhas ⁶⁸, seguem-lhes o exemplo e as varinas a todas ultrapassam, em dias de passeio ou cerimónia.

Continuando para Sul, encontra-se a mulher da região da Bairrada, com as suas arrecadas nas orelhas, *adorno que a nossa mulher nunca dispensou, tanto no traje de trabalho como no de domingo ou de romaria* ⁶⁹, constituindo *a sua maior riqueza (...)* já *que elas lhes tinham sido destinadas desde o nascimento*. Também aqui se tem conhecimento do grande cuidado dispensado ao acto de "furar as orelhas" e da mesma forma, eram os padrinhos que presenteavam a afilhada com as primeiras arrecadas, continuando com a obrigação de a "ourar" *pelo baptizado e pela Primeira Comunhão*. A partir daqui, e conforme as possibilidades, eram os pais que tinham a "responsabilidade" e o gosto de "ourar" a filha⁷⁰. De tamanho pequeno na infância, as arrecadas iam aumentando *em proporção com o avanço da idade e as posses de cada um, chegando a atingir tamanhos, para nós, exagerados*. Estes eram os únicos objectos que acompanhavam as senhoras do nascimento até à morte e com elas eram muitas vezes sepultadas. As arrecadas assumiam um grande valor tanto *ao nível económico, como [no] afectivo-emocional* ⁷¹, daí se entendendo como elas foram muitas vezes condicionadoras da moda, nomeadamente na apresentação do lenço, cuidadosamente colocado de modo a não as ocultar. Mas a semelhança sentida entre a mulher minhota e a da Bairrada, só se faz sentir em termos da dialéctica estabelecida entre as arrecadas e a sua portadora pois, em termos de enfeite, as arrecadas da Bairrada não passavam de *umas argolas de ouro muito simples, com muito poucos efeitos de estilo* ⁷². A diversidade de formas e modelos encontrados no Minho não parece ter tido aqui o mesmo impacto.

A nazarena também gosta de ouro. Com ele se adorna em dias festivos, podendo empenhá-lo no Inverno para suprir as necessidades da família. Mas *o grande brio e aspiração de todas as mulheres do mar, na Nazaré, é possuir brincos, em forma de medalha, com o retrato do marido em cada um, dentro de um aro de ouro. O tamanho varia, conforme as posses de cada qual, havendo alguns de tamanho duma moeda de cinco escudos ou maiores* ⁷³. Esta descrição coloca-nos perante um tipo de brinco aparentemente desconhecido no Norte. As medalhas com retratos do marido ou familiares próximos tiveram a sua voga na região setentrional do país, mas eram usadas ao peito, penduradas nos cordões ou outros fios.

⁶⁸ Idem, p. 78.

⁶⁹ Idem, p. 95. Informação retirada de um estudo de Paulo Mello, dedicado ao traje popular da Gândara, Bairrada e que obteve o 1º Prémio num concurso promovido pela Câmara Municipal de Cantanhede.

⁷⁰ Idem, p. 95.

⁷¹ Idem, p. 95.

⁷² Idem, p. 95.

⁷³ Idem, p. 109. Informação de Maria Lamas.

A medida que caminhamos para Sul, rareiam os estudos desenvolvidos relativos ao uso de brincos nesses meios. Sabemos, no entanto, que no Alentejo depositava-se grande fé nas peças de ouro, sobretudo as mulheres, que no peito e pescoço *tinham de suportar a pressão de várias gargantilhas, cordões, grilhões, cadeias, etc, que algumas ostentavam como ourivesarias ambulantes, vaidosamente* ⁷⁴. A quadra de origem alentejana que se transcreve, corrobora estas afirmações e esclarece, uma vez mais, como a venda das jóias pessoais servia para suprimir dificuldades de natureza diversa.

*Gargantilha, brincos de ouro,
Tudo hei-de mandar vender;
Caiu o meu bem nas sortes,
Soldado não há-de ser.*⁷⁵

As diferenças morfológicas observadas nas matrizes da colecção e destinadas ao fabrico de ornamentos de orelha, proporcionaram uma divisão das peças em seis tipos distintos, apresentados por ordem alfabética: argolas, arrecadas, brincos de chapola, compridos, vazados e em chapa⁷⁶. Faz-se assim jus às palavras de J. Ribeiro quando, referindo-se à mulher de Turquel, afirma que *nas orelhas, toda a mulher traz argolas, arrecadasou brincos de oiro*, estando subjacente a diferença correspondente a cada uma dessas peças ⁷⁷.

Cada um destes tipos pode comportar ainda subtipos, em função da variedade formal e/ou decorativa que apresentam. A escolha dos nomes a dar a cada um dos modelos nem sempre foi fácil, por razões que respeitam à diversidade de designações dadas a uns, à indefinição de termos que se verifica para outros ou à mera adopção da palavra brinco para a maior parte, o que nos obrigou à atribuição de nomes próprios no texto. Sempre que possível, recorremos a denominações populares conhecidas ou às utilizadas no mundo oficial pelo que, nalguns casos, determinados objectos apresentam terminologias diversas. Nas situações em que não se conhecia nenhum nome específico para determinada peça, optou-se por baptizá-la a partir das suas características formais. Em qualquer dos casos, o nome adoptado é sempre explicado no início da apresentação do objecto.

⁷⁴ Idem, p. 126.

⁷⁵ PAÇO, Afonso do - *A vida militar no Cancioneiro Popular Português*, in "Revista de Etnografia", III, Tomo I, Julho 1964, p. 193.

⁷⁶ Por razões que teremos oportunidade de esclarecer no momento oportuno, os dois últimos tipos - brincos vazados e em chapa - serão tratados em conjunto.

⁷⁷ RIBEIRO, José Diogo - *Turquel Folklorico - Usos e costumes*, in "Revista Lusitana", XXI, nº 3-4, Lisboa, 1917, p. 309.

2.1.1. ARGOLAS

A escolha do nome a dar a estas peças não levantou qualquer problema à partida, até pela correlação morfológica com o sentido do termo. Por outro lado, esta é a designação encontrada em todos os trabalhos subordinados ao estudo da ourivesaria popular. Particularmente, e quando têm de conviver lado a lado com outras argolas de execução técnica diferenciada, elas são conhecidas como argolas estampadas, termo que as individualiza. No contexto específico desta colecção em estudo, a mera designação de argolas basta para as identificar de imediato.

O emprego do vocábulo argolas para identificar um adorno de orelha, é conhecido de há vários séculos. No dicionário de Bluteau, argola é definida pelas suas características intrínsecas, o de ser uma *especie de anel, ou de circulo pequeno de ferro, ou de outra materia* ⁷⁸. Admitindo que este objecto pudesse ser fabricado noutros metais que não o ferro, a definição exposta não faz qualquer relação com peças de usar nas orelhas. Sabemos, no entanto, que este termo já era vulgarmente aplicado a esses objectos; num dos registos em obediência à "Pragmática de 1609", um cidadão do Porto, de seu nome Francisco de Castro, fez constar de uma série de objectos em metal precioso: *dois pares de argolas das orelhas, de ouro, esmaltadas, singelas e cada uma tem um aljôfar e outros dois pares de argolas de orelhas, de ouro, só dobradas, esmaltadas, com seus aljôfares nas pontas e cada uma delas tem uma cabacinha, esmaltadas, por pendente* ⁷⁹. A descrição tão completa destas argolas, fenómeno muito raro na documentação relativa à ourivesaria, permite constatar que as peças relacionam-se claramente com alguns dos tipos de arrecadas nomeadas por Bluteau, a saber, as arrecadas *que tem (...) cabaças* ou as que apresentam forma circular, como as de *Pensamento* e as de *Bicha* ⁸⁰, pelo que se conclui que os dois termos - argola e arrecada - serviam para designar o mesmo tipo de objectos. Lembre-se, contudo, que a palavra arrecada constituía um denominador geral (tal como hoje empregamos para brinco) e argola um dos seus diversos tipos.

⁷⁸ BLUTEAU, Raphael - ob. cit., Tomo 1, p. 471.

⁷⁹ CRUZ, António - *Ourivesaria*, in "A Arte Popular em Portugal" (dir. Fernando de Castro Pires de Lima), Porto, ed. Verbo, s/d, p. 225-227. Segundo informação do mesmo autor, a "Pragmática de 1609" obrigava a que os *fidalgos, cidadãos e os humildes mesteiros do Porto, registassem todas as peças de ouro e prata, que possuissem*, p. 225.

⁸⁰ As duas palavras são definidas por Bluteau da seguinte forma: *Bicha (...) Antigamente em Portugal era uma arrecada, do feitio de hua bichinha em baixo, fechando, & entrando a verguinha da arrecada na boca da bichinha ; Pensamentos. Antigamente em Portugal, erão humas arrecadas de hua verguinha de ouro, cujas pontas fechavão até o meyo, entrando uma pela outra. Da delgadeza da obra devião tomar o nome, Pensamentos. (...).*

Na primeira edição do dicionário de Moraes (repetida em todas as outras publicações do século XIX), à definição de argola, acrescenta-se que esta possa igualmente ser um *círculo de metal, que se põem nas orelhas* ⁸¹. A palavra arriéis, segundo indicação do mesmo dicionário, podia indicar também um ornamento de orelha embora se tratasse, já nesse tempo, de um vocábulo antigo e menos utilizado. Essa é a ideia que se fica quando Viterbo, exprimindo-se no pretérito, escreve que os arriéis *eram uns anéis de ouro grossos e largos, que delas [orelhas] pendiam, e de que os mesmos homens usavam* ⁸². Tendo em conta que Morais da Silva considera as arrecadas como todas as jóias das orelhas, conclui-se que as argolas e os arriéis eram termos usados nesse tempo, para indicar adornos de orelha de forma circular, em perfeita consonância com as peças descritas como pertencentes a Francisco de Castro.

Nos finais do século XIX, acompanhando o afastamento que arrecada e brinco iam sofrendo, as palavras argolas e arrecadas são tratadas como sinónimas; no *Diccionario Contemporaneo da Lingua Portuguesa*, argola significa, no plural, *circulos de oiro ou prata que se enfiam nas orelhas para enfeite* e arrecada *argola ou brinco das orelhas* ⁸³ e no dicionário de Francisco Coelho, as argolas são apresentadas como *arrecadas das orelhas* e estas como um *enfeite de metal, etc., geralmente em fôrma de arco, com um gancho, que as mulheres penduram em orifícios abertos nas orelhas* ⁸⁴. Assim se processaria em linguagem corrente; na apresentação dos bens testamentários ou dos dotes, nos registos notariais, é comum encontrar-se a expressão *deixo as minhas argolas (irgolas, ergolas) ou arrecadas* ...

Nos primeiros trabalhos dedicados ao estudo da ourivesaria proto-histórica, os arqueólogos usam os dois termos para a identificação de objectos da mesma feição. Ricardo Severo escreve frases como *argolas abertas servindo de brincos* ⁸⁵, *grossas arrecadas* ⁸⁶ ou *arrecada penannular, em forma de caixa* ⁸⁷ e Rocha Peixoto descreve diversos modelos de arrecadas desde as de *formas simples em caixa, de chapa batida lisa ou historiada e de sanguessuga ou roliça*. São igualmente este tipo de arrecadas que ambos afirmam ter continuidade até aos nossos dias e, pela descrição, vamos encontrar morfologias idênticas nas argolas em estudo.

⁸¹ SILVA, A. Morais da - ob. cit., Tomo 1, p. 111 (argola), 182 (arriél).

⁸² VITERBO, Joaquim de Santa Rosa - ob. cit., I, p. 597.

⁸³ *Diccionario Contemporaneo da Lingua Portuguesa*, I, Lisboa, Imprensa Nacional, 1881, p. 137 e 146, respectivamente.

⁸⁴ COELHO, Francisco Adolpho - ob. cit., Tomo 1, p. 149 e 157, respectivamente.

⁸⁵ SEVERO, Ricardo - *Os braceletes d'ouro de Arnozella*, in "Portugália", II, fasc. 1-4, Porto, 1905-1908, p. 67.

⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 70.

⁸⁷ SEVERO, Ricardo - *As arrecadas* (...), p. 411.

Umas décadas depois da feitura destes textos, a designação argola havia-se vulgarizado e popularizado enquanto que o termo arrecada ficara reduzido a um arcaísmo, sobrevivendo apenas em trabalhos científicos. Luís Chaves escreve que argola é o nome dado pelo *nosso povo ao brinco penanular ou de aro completo* ⁸⁸ e Mário Cardoso afirma serem caracteristicamente hispânicas *as argolas a que se dá o nome de arrecadas* ⁸⁹. A palavra argola havia-se imposto mantendo-se, até aos nossos dias, como uma das peças mais utilizadas como ornamento das orelhas. Paulo Mello, no seu estudo dedicado ao traje popular da Gândara - Bairrada, recorda a importância que as arrecadas tinham para as mulheres da região levantando, a dado momento, a pergunta *Mas o que eram as arrecadas?* à qual responde *tratarem-se de umas argolas de ouro muito simples, com muito poucos efeitos de estilo* ⁹⁰. A pergunta dá-nos conta do esquecimento em que a palavra arrecada havia caído e a sua definição como argolas, para um conceito que todos rapidamente compreenderiam.

Muitos outros nomes eram, no entanto, empregues, para designar diversos objectos de forma circular. Pensamentos, bichas e arriéis são exemplos referidos, que parecem ter entrado em desuso já no século passado, quer pelo modelo quer pelo nome; na obra de Rosa Viterbo, "arriéis" surge como um vocábulo incluído no conjunto de termos esquecidos ou ignorados no tempo deste autor e, segundo informação de Manuel António Torres (datada de 1917 e anotada na *Etnografia Portuguesa*), "pensamentos" era o nome que *há quarenta ou cinquenta anos, as mulheres do campo chamavam (...)* às *argolas de certo feitio, que então usavam nas orelhas e de que ainda hoje existem exemplares em casa de pessoas que as não venderam ou trocaram por outras, nos ourives. Hoje, porém, tal nome não dão aos brincos ou argolas modernas que usam* ⁹¹.

Alguns nomes correspondem a termos populares, próprios de determinado local; em Guimarães, as argolas lisas podiam ser apelidadas de africanas, arrecadas, ciganas ⁹² ou morcelas e em Nisa, as argolas de ouro lavrado podiam ser chamadas de africanas ou farinheiras *por imitarem as farinheiras, feitas de farinha e de gordura de porco* ⁹³. Note-se que, pelo menos em Guimarães, o termo arrecada era utilizado no início do século como um dos diversos tipos de argola.

⁸⁸ CHAVES, Luís - *O disco e o aro na joalheria*, in "Ourivesaria Portuguesa", 9, Porto, 1950. p. 33-34.

⁸⁹ CARDOSO, Mário - *Elementos bibliográficos* (...), p. 334.

⁹⁰ *Como trajava o povo* (...), ob. cit., p. 95.

⁹¹ VASCONCELOS, José Leite de - *Etnografia portuguesa* (...), VI, p. 579.

⁹² As ciganas, que respeitam aqui a uma argola lisa, tinham sido referidas por Bluteau deste modo: *Ciganas, chama o vulgo os brincos das orelhas, que tem muytos pendentes de aljófar, e costumão ter o feytio de huma cara*. Tomo 2, p. 311. Neste caso, manteve-se o nome mas alterou-se a forma do objecto.

⁹³ VASCONCELOS, José Leite de - *Etnografia portuguesa* (...), VI, p. 579.

Se as designações de "africanas" ou "arrecadas" subsistiram até aos nossos dias, outras foram ultrapassadas ou substituídas; no Norte são conhecidas as argolas indianas, de regueifa, de carretilha, de leque ou "carniceiras"⁹⁴, correspondendo cada uma de *per si* a um modelo específico. Por vezes, tomam o nome de uma cidade, como as de "Barcelos" ou de "Coimbra".

Em termos estruturais, as argolas em estudo correspondem a modelos simples, com uma decoração comedida que normalmente se concentra no centro inferior da peça, parte mais exposta quando penduradas nas orelhas. O número de argolas existentes na colecção é bastante grande, assim como a variedade de modelos. Para cada tipo verifica-se, nalguns casos, a presença de vários tamanhos, registados com um número no centro do cunho, por vezes acompanhado ou substituído pela letra R, que poderá corresponder à inicial do nome Ribeiro, um dos apelidos dos antigos proprietários. As tabelas podem ir do número um ao dezoito embora, na maior parte dos casos, se notem falhas, correspondentes talvez a cunhos perdidos ou danificados. Algumas diferenças de *debuxo* verificadas nas argolas, tornaram possível o seu agrupamento num determinado número de tipos a saber: argola circular, aberta na parte superior, argola em crescente de secção plana, argola em crescente de secção quadrangular, argola em crescente de secção roliça e argola em *crescente arestado*. Os segundo e quarto tipos, apresentam uma maior variedade de modelos e constituem o grosso das argolas da colecção. Do terceiro, destaca-se apenas um molde, podendo ser considerado também como um subtipo dos cunhos em crescente de secção plana. O último compõe-se apenas de três cunhos.

No que respeita à decoração, este conjunto de peças é bastante representativo no contexto das argolas estampadas, fabricadas em Portugal. Independentemente da oficina em que foram produzidas, os motivos decorativos (quando não se trata de peças exactamente iguais às dos moldes) são os mesmos, apenas apresentando combinações e disposições diferentes nos objectos. É esta a conclusão que se tira, quando se compara os modelos da colecção em estudo com as argolas existentes no MAPL ou com outras publicadas em livros ou brochuras⁹⁵.

Dos trinta e seis pares de argolas estampadas do MAPL, trinta deles foram produzidos na oficina de José Lopes da Silva, de Gondomar, cuja marca de ourives (S/cruz/ponto) foi registada em 1887 por Manuel da Silva, transferida para José Lopes da

⁹⁴ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues - *Ouro popular* (...), p. 102.

⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 105. São apresentados dois pares de argolas estampadas em ouro, um deles de forma circular, interrompida superiormente, o outro em crescente, de secção roliça. Num panfleto turístico relativo à ourivesaria da Póvoa de Lanhoso, patrocinado pela Câmara do mesmo concelho, é possível ver um par de argolas estampadas, idênticas a estas em estudo. *Filigranas*. Póvoa de Lanhoso, Câmara Municipal Póvoa de Lanhoso, 1996 (panfleto turístico).

Silva em 1924 e para José Lopes da Silva, sucessor, em 1959. São maioritariamente feitas em prata dourada, por vezes em metal dourado, e algumas fizeram parte da secção de Etnografia da *Exposição do Mundo Português*, de 1940, então já entendidas como jóias de gosto popular. A presença significativa deste ourives nessa Exposição e o fabrico de alguns destes exemplares, realizados provavelmente um pouco antes da abertura desse importante acontecimento, coloca-nos perante uma oficina tradicionalmente ligada a este tipo de peças e respectiva técnica de produção. A data de 1887, ano em que a marca de ourives foi registada, poderá ser um indicador relativamente afastado do fabrico deste tipo de argolas. Decalcando esta ideia, um outro par de argolas pertencente ao mesmo museu, apresenta a marca de Martinho Coelho da Costa, ourives de Avintes (Vila Nova de Gaia), registada também em 1887 e já cancelada. Dos restantes cinco exemplares, quatro não apresentam quaisquer marcas e um, de ourives desconhecido, apresenta uma marca (cabeça de Javali II), usada na Contrastaria de Gondomar entre 1900/1913.

Pelas informações que temos, estas argolas foram em tempos fabricadas nos concelhos de Póvoa de Lanhoso e Gondomar, *só que, de uma maneira geral, são conhecidas as do concelho de Gondomar pela sua maior perfeição, especialmente no que diz respeito às "carniceiras", que atingem, nesta zona, uma perfeição de acabamento difícil de conseguir na Póvoa de Lanhoso*⁹⁶.

1- Argola circular, aberta na parte superior

As argolas em forma de círculo interrompido superiormente, correspondem a um tipo particular e bem demarcado dentro do conjunto de argolas que fazem parte da colecção. As de corpo completamente liso, respeitam a um tipo sobejamente conhecido no campo da ourivesaria popular que é o das argolas "carniceiras" ou de "Barcelos" (Fig. XXII). Amadeu Costa afirma dever-se este nome *ao facto de serem adquiridas pelas mulheres dos talhantes de Barcelos, pessoas abastadas, que gostavam de ostentar estas grossas argolas*⁹⁷. Desconhecendo as fontes em que se baseiam estes autores, talvez a via oral sempre importante nestes trabalhos de fundo etnográfico, podemos apenas adiantar que elas deveriam constituir um modelo muito usado em toda a região do Douro Litoral; num trabalho de Fonseca Cardoso, dedicado ao estudo antropológico dos pescadores da Póvoa de Varzim, são apresentados alguns retratos de mulheres poveiras, observando-se em três delas possantes argolas "carniceiras"⁹⁸ (Fig. XXIII). Conde d'Aurora corrobora

⁹⁶ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues - ob. cit., p. 102.

⁹⁷ Idem, *ibidem*, p. 102.

⁹⁸ CARDOSO, Fonseca - *O Poveiro - Estudo antropológico dos pescadores da Póvoa de Varzim*, in "Portugália", Tomo II, fasc. 1-4, 1905-1908, pp. 524, 529 e 533.

esta deia quando afirma que *as limianas nunca adoptaram os grossos argolões lisos, chamados à carniceira, tão do agrado - e que bem quadram à sua beleza rupestre! - das do Vale do Cávado* ⁹⁹. Na Póvoa de Lanhoso, elas são igualmente conhecidas como *Argolas à Carniceira* ou *Marchanta* ¹⁰⁰.

Tecnicamente, as argolas "carniceiras" podem ser manufacturadas segundo dois processos claramente distintos: em canovão e por estampagem, correspondendo, o último, a estas em estudo. A observação dos pontos de ligação e de soldadura permitem destringer os meios de execução. Este é um dado muito importante a ter em conta quando se analisa a técnica de uma peça acabada.

Foi nestas argolas que Ricardo Severo, Rocha Peixoto e José Fortes entenderam ver relações de continuidade com as arrecadas de Estela, Laúndos e Carreço (Fig. XXIV), mais precisamente com o corpo central destas, caixa circular como todos o descreveram. Ricardo Severo referiu-se às argolas circulares do seu tempo como *arrecada peninsular, em forma de caixa, com o travessão recto para atravessar o lobulo da orelha* ¹⁰¹ e Rocha Peixoto repete a mesma ideia quando escreve que *a arrecada, circular ou em crescente, é entre nós um dos padrões de ascendência mais remota. O schema do corpo superior das notáveis arrecadas do castro de Laundos confina com o da arrecada actual de travessão recto* ¹⁰². As argolas com este sistema de suspensão são ainda fabricadas actualmente ¹⁰³ embora, se utilize preferencialmente o modelo de suspensão em gancho.

Para além destas, de *formas simples em caixa, de chapa batida lisa*, Rocha Peixoto refere também as de *chapa batida historiada* ¹⁰⁴, das quais podemos encontrar várias versões nas argolas em estudo. As variações detectam-se ao nível da distribuição dos motivos decorativos que podem ocupar uma parte ou a totalidade do círculo.

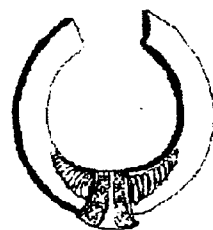


Fig. 24



Fig. 25

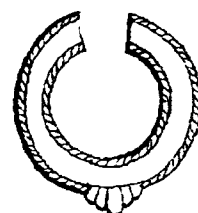


Fig. 26

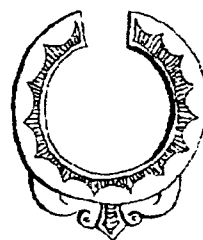


Fig. 27

⁹⁹ CONDE D' AURORA - ob. cit., p. 170.

¹⁰⁰ *Filigranas*, Póvoa de Lanhoso, Câmara Municipal Póvoa de Lanhoso, 1996 (panfleto turístico).

¹⁰¹ SEVERO, Ricardo - *As arrecadas* (...), p. 411.

¹⁰² ROCHA PEIXOTO, A. - Ob. cit., p. 552.

¹⁰³ *Catálogo. Raízes do ouro popular* (...), p. 39.

¹⁰⁴ Vide supra, nota 99.

Os dois modelos mais simples apresentam o corpo circular da argola liso, interrompido inferiormente e ao centro por ornamentos vegetalistas distintos mas de solução semelhante, solução que consiste numa espécie de faixa que envolve "a caixa" e de onde sai, para cada um dos lados, uma gavinha numa (Fig. 24) e um ramo de flores noutra (Figs.25 e XXV)¹⁰⁵.

Mais próximos destes, dois outros tipos são constituídos igualmente por corpo circular liso, envolvido interior e exteriormente por um torçal. Rematam ambos na parte de fora e em baixo, por um motivo vegetalista estilizado, seccionado em cinco faces no exemplar maior (Figs. 26 e XXVI), em três no mais pequeno.

Com o aro plenamente decorado, um outro molde apresenta uma ornamentação bipartida; elementos raiados com estrias paralelas na parte de dentro do anel, proporcionando o contorno dos raios a existência de meios círculos lisos, ordenados consecutivamente na zona exterior da argola. Apenso ao corpo circular do objecto, um motivo, de composição simétrica, constituído por duas aletas ligadas a uma moldura estriada no centro e com extremidade triangular, remata inferiormente e ao centro o conjunto (Figs. 27 e XXVII). O MAPL guarda, na sua colecção de ourivesaria, um par destas argolas, trabalhadas em prata dourada. Tendo dado entrada no Museu em 1948, aquando da inauguração deste, estas peças foram produzidas em Gondomar, na já citada oficina de José Lopes da Silva, como bem confirmam as marcas de ourives nelas registadas.

Destaca-se, por último, pelos ornamentos que compõem o interior do círculo, um outro tipo de argola de corpo discoidal. Ligeiras diferenças de pormenor permitem, ainda, separar quatro variantes do mesmo modelo. O mais simples, respeita exclusivamente à "caixa" circular, decorada *por motivo de encanastrado rematado por filetes lisos* (Fig. 28)¹⁰⁶. Existem umas argolas iguais, em prata



Fig. 28



Fig. 29



Fig.30

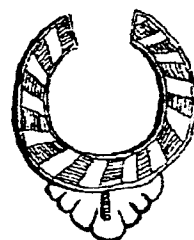


Fig. 31

¹⁰⁵ Os motivos decorativos serão analisados, particularmente, no capítulo correspondente. Vide capítulo 3 - Ornamentos.

¹⁰⁶ *Inventário de Ourivesaria do Museu de Artes Populares de Lisboa*, Lisboa, Instituto Português de Museus.

dourada, no fundo de reserva do MAPL, que deram entrada em 1948. São oriundas de Gondomar, da mesma oficina de José Lopes da Silva. Um outro cunho apresenta o corpo circular exactamente igual ao anterior, diferenciando desse apenas pelo torçal que envolve o perímetro do disco (Figs. 29 e XXVIII). Os dois últimos moldes diferem do primeiro, pelas composições decorativas que rematam inferiormente e ao centro o aro: uma delas, igual à descrita na argola raiada, com duas aletas e moldura entre elas (Figs. 30 e XXIX) e a outra, com motivo vegetalista estilizado, polifacetado e disposto em decrescente (Figs. 31 e XXX). Existem na colecção, vários tamanhos para cada um destes modelos.

2. Argola em crescente, de secção plana

*O crescente acentua a grossura central e diminui sensivelmente para as extremidades*¹⁰⁷ correspondendo, assim, a uma das formas mais frequentes das argolas em estudo. O corpo plano ou achatado, característico de algumas, separa-as daquelas que apresentam corpo roliço, sendo tratadas, portanto, separadamente.

Rocha Peixoto viu nas arrecadas (assim por ele designadas) em crescente, ou em forma de lúnula acentuada, *um dos padrões de ascendência mais remota*¹⁰⁸ em Portugal, enraizado desde os tempos proto-históricos no Noroeste da Península. Esta ideia mantém-se até aos nossos dias em estudos de ourivesaria pré-histórica. Armando Coelho escreve que as arrecadas são *De uso ainda hoje profundamente arraigado na tradição regional das mulheres do NW*¹⁰⁹ e Gérard Nicolini afirma que estas jóias *sont parmi les premières créations de la bijouterie d'or préhistorique et qu'ils perdurent sous des formes diverses jusqu'à nos jours* embora acrescente que escolheu a expressão "argola em crescente" *pour son sens assez vague*¹¹⁰.

O número de modelos das argolas com estas características é, no conjunto de cunhos, superior ao das de "caixa" circular. Os esquemas de apresentação e a distribuição dos motivos decorativos são, no entanto, idênticos: corpo da lúnula liso, com decoração relevada concentrada na parte inferior, ou sobreposto por frisos compostos por elementos geométricos e pontualmente de inspiração vegetalista.

Nas argolas mais simples, das que apresentam parte do crescente liso, a disposição dos motivos decorativos é idêntica à das de "caixa" circular, variando apenas

¹⁰⁷ CHAVES, Luís - *As arrecadas*(...), p. 78.

¹⁰⁸ ROCHA PEIXOTO, A. - ob. cit., p. 552.

¹⁰⁹ SILVA, Armando Coelho Ferreira da - *A cultura Castreja no Noroeste de Portugal*, Paços Ferreira, Câmara Municipal, 1986, p. 241.

¹¹⁰ NICOLINI, Gérard - ob. cit., p. 257.

na natureza de alguns dos elementos escolhidos para preencher o centro inferior da peça. Uma folha, uma flor, um ornamento vegetalista estilizado, outro concheado ou em leque, um coração ou um fruto não identificável, centralizam o objecto, dividindo-o em duas partes exactamente iguais. Nestes cunhos a decoração é sempre simétrica. Estes elementos decorativos são, na maioria dos casos, ladeados por outros que representam uma sucessão de três ou quatro meias esferas (Figs. XXXI a e b), folhas cordiformes (Figs. XXXII a e b) e trifólios, ou frutos aparentados com amoras (Figs. XXXIII a e b). Exceptuam-se apenas dois casos: o mais sóbrio, com apenas um motivo fitomórfico polifacetado (Fig. 32) e o outro, bastante relevado, com dois frutos de feição cordiforme (Figs. 33 e XXXIV). Todos estes moldes apresentam uma gavinha, que circunda cerca de metade o perímetro do aro e que parte ou do ornamento central ou da superfície inferior recortada, onde esse assenta. O MAPL possui, no fundo de reservas, um par destas argolas produzidas em prata dourada, *com motivos enrolados e folhas, fazendo centrar meia esfera e ornato vegetalista em leque saliente* ¹¹¹. Embora não tenha sido possível identificar o ourives ou oficina que as executou, as argolas apresentam uma marca com "cabeça de javali II", que se sabe ter sido usada na Contrastaria de Gondomar, entre 1900 a 1913. Conclui-se, portanto, que estas peças possam ser datáveis desses anos e provenientes do concelho de Gondomar.

Deste primeiro grupo, apenas uma matriz contraria o modelo referido anteriormente. De feição plana, em forma de crescente, com decoração na parte inferior, as diferenças detectam-se a dois níveis: na curvatura central em bico (superior e inferiormente) e no motivo decorativo que a preenche, constituído por festão com uma flor de cinco pétalas, duas folhas e três meias esferas alinhadas (Figs. 34 e XXXV).

A modo de transição entre este primeiro agrupamento e o seguinte, encontram-se três modelos com decoração distinta. Um deles, apresenta parte da lúnula lisa, com um cacho de uvas a centralizar a peça e ladeado por duas folhas cordiformes, sendo o anel rodeado a toda a volta do seu perímetro por um torçal igual aos encontrados nas argolas



Fig. 32

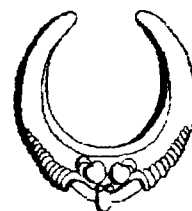


Fig. 33

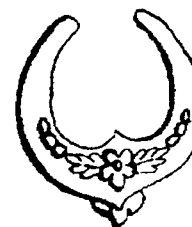


Fig. 34

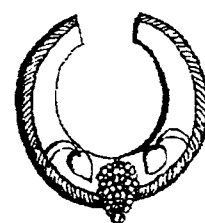


Fig. 35

¹¹¹ *Inventário de Ourivesaria do MAPL*, Localização: reservas, boneca traje regional, nº 63.

circulares (Figs. 35 e XXXVI). Um modelo igual mas sem o friso envolvente pode ser visto nas orelhas de uma mulher poveira, fotografada no início do século (Fig. XXXVII)¹¹². Noutro cunho, único na colecção, o centro do crescente liso é sobreposto por uma ave em relevo, sendo a zona exterior do círculo envolvida também por um torçal mais espesso do que o da matriz anterior (Fig. 36). De decoração mais peculiar e também exclusivo no conjunto das argolas, um outro molde apresenta a superfície superior lisa, mas, com os bordos interior e exterior do aro recobertos por um friso gomado e o centro envolvido por uma seta (Figs. 37 e XXXVIII).



Fig. 36

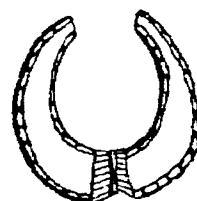


Fig. 37

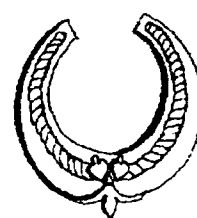


Fig. 38

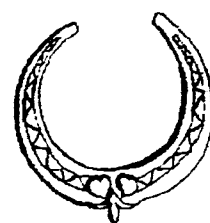


Fig. 39

Os moldes com decoração em toda a superfície do crescente são relativamente numerosos e apresentam, por vezes, ornamentos mais discretos. Uma linha perlada ou torcida em relevo, percorre na maioria dos casos, a parte de cima do aro, sendo interrompida em baixo por elementos variados; folhas mais ou menos estilizadas, flores de cinco ou seis pétalas, corações (Figs. 38 e XXXIX a e b) e motivos vegetalistas concheados ou em leque que terminam inferiormente em esfera (Fig. XL). Estes elementos decorativos podem estar isolados ou acompanhados por motivos iguais ou diferentes, observando-se diversas combinações. Num dos cunhos, ligeiros cortes formam um friso de losangos, de grande efeito estético (Figs. 39 e XLI). Noutro caso, peça única na colecção, um friso em espiga cobre a superfície plana do crescente, sobrepondo-se-lhe, a meio, uma ave pousada sobre um motivo trifoliado (Figs. 40 e XLII). Diferindo ainda do esquema comum, uma outra matriz, também única, apresenta uma espécie de cadeia articulada, com um ponto aberto no meio de cada uma, abertura destinada à aplicação de esmalte, aquando da execução da peça. No centro, um motivo vegetalista tripartido envolve a parte inferior do crescente (Figs. 41 e XLIII).

Apesar dos motivos se repetirem, alguns cunhos dispõem, no entanto, de uma maior profusão ornamental. Para além do centro, elementos de foro geométrico ou vegetalista preenchem, a meio ou a três quartos de altura, as partes laterais dos moldes. Tratam-se de espécies de "braçadeiras" nuns casos (Figs. 42 e XLIV a e b) e folhas

¹¹² CARDOSO, Fonseca - ob. cit., p. 524.

noutras, colocadas sobre os frisos ou sobre a moldura lisa, nas situações em que o torçal rodeia o perímetro do aro (Fig. XLV). A argola mais densamente decorada, com uma altura que ultrapassa os cinco centímetros, é composta por crescente quase fechado, com um motivo fitomórfico ao centro, um torçal interrompido a meia altura por uma folha e rodeada a toda a volta do perímetro por outro fio torcido (Figs. 43 e XLVI).

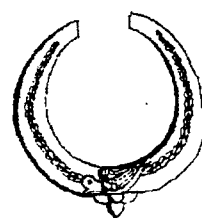


Fig. 40

3. Argola em crescente, de secção quadrangular.

Apenas um molde pode ser enquadrado neste grupo (Fig. XLVII). Apesar de, em termos tipológicos, estar muito próximo dos cunhos em crescente de secção plana, julgámos ser possível separá-lo destes últimos pelos contrastes bem vincados das linhas e paredes do corpo da peça; a superfície plana da parte superior da argola conflui com as paredes exteriores e interiores do aro, mais altas que as de crescente de secção plana. Quando soldadas as duas partes que formam a argola, esta passa a apresentar uma estrutura quadrangular.



Fig. 41

Um fruto não identificável, ao centro, e dois torçais (um acompanhando o perímetro o outro a superfície superior da peça) comportam toda a decoração.



Fig. 42

4. Argola em crescente, de secção roliça.

Escolheu-se esta designação para as argolas deste tipo, por se tratar de uma expressão abrangente e que tem em conta as características morfológicas das peças. Os nomes pelas quais são conhecidas ou tratadas, em textos antigos ou mais recentes são, contudo, diversos. Por vezes, torna-se difícil perceber se a variedade de termos respeita a peças iguais ou tem em conta diferenças tipológicas. Rocha Peixoto referiu-se às argolas do seu tempo, de sanguessuga ou roliça, conhecidas como "africanas"¹¹³, estabelecendo paralelos com as arrecadas proto-históricas. Nota-se, aliás, um certo apego por parte dos investigadores interessados nesta temática em relação à palavra sanguessuga; José Fortes utilizou-a para

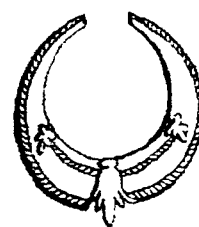


Fig. 43

¹¹³ ROCHA PEIXOTO - ob. cit., p. 552.

descrever torques, braceletes ou arrecadas que apresentassem forma em *crescente de secção circular, em forma de sanguessuga* e criou mesmo uma *typologia de collares em sanguessuga*¹¹⁴. Ricardo Severo, dentro da mesma "escola", descreve os torques de *argola aberta, de secção circular, em forma de sanguessuga, adelgaçando para as pontas*¹¹⁵, dando assim a conhecer o contorno total dos objectos com esta forma.



Fig. 44

Luis Chaves adopta a ideia da antiguidade dos modelos das argolas suas contemporâneas, incluindo nesse grupo as *de sanguessuga, de forma conhecida na Idade do Bronze, usada por Gregos, Etruscos e Romanos, conhecida desde a Sicília à Morávia e ao Norte da Europa*¹¹⁶. O mesmo autor faz-nos a descrição de três tipos distintos de argolas de corpo cilíndrico: *as arrecadas ou simples brincos semi-circulares, em forma de crescente, de pontas erguidas, ou finíssimas, - delicadamente chamadas "de pensamento", - de lâmina canulada a engrossar para o centro, como sanguessuga - "africanas", - ou anelada - "arrecada de bicha" -, poderemos trazê-las da simplificação temática da grande arrecada arcaica*¹¹⁷. Como já se referiu, as "de pensamento" e as "de bicha" eram conhecidas de longa data, tendo entrado lentamente em desuso logo a partir da segunda metade do século XIX, pelo menos nalgumas regiões do país. Os termos "sanguessuga" ou "africanas" são ainda hoje usados em argolas de corpo liso.



Fig. 45

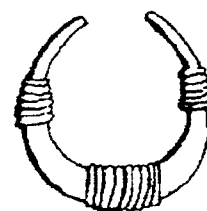


Fig. 46

É possível encontrar, nos objectos em estudo, um número relativamente abundante de moldes que obedecem a esta forma. Os motivos decorativos e a sua distribuição nas peças são, no entanto, idênticos aos existentes nos cunhos até agora analisados.



Fig. 47

O modelo mais simples, apresenta o corpo do crescente totalmente liso (Figs. 44 e XLVIII), sendo aquele que mais se aproxima das descrições em "sanguessuga" ou "africanas" relatadas pelos nossos historiadores e ainda em voga na actualidade.

¹¹⁴ FORTES, José - *Noticias. Novas descobertas de ourivesaria proto-historica*, in "Portugália", II, fasc. 1-4, 1905-1908, p. 109 e 110, respectivamente.

¹¹⁵ SEVERO, Ricardo - *Os torques de Almoester*, in "Portugália", II, fasc. 1-4, 1905-1908, p. 72.

¹¹⁶ CHAVES, Luis - *As Filigranas (...)*, p. 61.

¹¹⁷ CHAVES, Luis - *Ourivesaria Popular*, in "Vida e Arte do Povo Português", p. 251.

O MAPL, possui quatro pares de argolas deste tipo, em prata dourada, todas provenientes da mesma oficina de Gondomar; a de José Lopes da Silva existente já no último quartel do século XIX. Todas elas são ocas, tendo sido moldadas em chapa de prata numa matriz e soldadas nos respectivos bordos de junção. O processo é o mesmo daquele utilizado na oficina em estudo. Uma delas esteve exposta na secção de Etnografia da "Exposição do Mundo Português" de 1940, tendo todas elas dado entrada no Museu em 1948, aquando da sua inauguração. Deveria tratar-se de um modelo muito em voga e muito procurado.



Fig. 48

Muito próximo deste, um outro molde, também liso e em círculo completamente fechado apresenta, inferiormente e no interior da argola, uma composição decorativa em arco polilobado invertido que contraria a rígida sobriedade do modelo anterior (Figs. 45 e XLIX).



Fig. 49

Bastante característica dos cunhos em estudo é a argola roliça, lisa, decorada com linhas paralelas em relevo, de número variável, espécie de "braçadeiras" colocadas no centro inferior e nos lados do aro (Figs. 46 e L). A semelhança com algumas argolas encontradas em Villaricos (Almeria - Espanha) e datáveis de finais do século V e IV a. C. (Fig. LI) ou, no caso português, com um exemplo existente no Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia¹¹⁸ (Fig. LII), impossível de situar cronologicamente, não deixa de ser clara e curiosa. Apesar de nestes, o fio (variavelmente espesso) ser separado e enrolado na argola, abrangendo uma parte mais ou menos extensa dos lados da peça e, nos cunhos, as linhas fazerem parte da matriz, o efeito estético é muito semelhante, aproximando nitidamente as peças. Sendo difícil de discernir a origem deste tipo de objectos, Gérard Nicolini, que as estudou em particular, considera-as *comme une évolution, essentiellement dans le monde phénico-punique de la boucle à ligatures jointes qui serait devenue, (...) plus facile à poser sans changer beaucoup d'aspect*¹¹⁹.

Como motivo de adorno, as linhas paralelas são também muito comuns em torques e braceletes da ourivesaria proto-histórica, relevadas ou gravadas, como se observa na Xórca de ouro de Évora, no torque de Baião ou no bracelete da Costa¹²⁰.

¹¹⁸ NICOLINI, Gérard - ob. cit., Est. 39a (vol. 2).

¹¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 279.

¹²⁰ SILVA, Armando Coelho da - Ob. cit., p. 240 e Est. CXVI.

Vergílio Correia descreveu-as, em jeito delicado, como *faixas de linhas paralelas abraçando os tóros - riscados no metal com segurança e gosto*¹²¹.

O MAPL possui, também, um par de argolas deste modelo, *estampadas de ambas as faces por três séries caneluras relevadas*¹²², provenientes da já referida oficina de José Lopes da Silva de Gondomar.

Nos casos mais densamente decorados, mantêm-se as linhas paralelas em número de três, nos lados, nomeadamente a meio, um quarto ou três quartos de altura. A zona inferior do crescente ou todo o perímetro da argola são preenchidos por perlados, torçais (Fig. 47) ou gavinhas alongadas, cestas com ramos (Fig. LIII), flores estilizadas ou, e apenas num cunho, uma ave pousada sobre um motivo vegetalista (Fig. LIV).

Os restantes exemplares aproximam-se, quanto à decoração e respectiva distribuição pela peça, com os cunhos em crescente, de secção plana. O centro inferior é ocupado por ornamentos variados como esferas, palmetas, folhas e flores com contornos diversos, bolotas, frutos bolbosos (Fig. LV), globo terrestre encimado por cruz grega (Figs. 48 e LVI), ou ave colocada sobre motivo vegetalista de limbo recortado. Ladeando estes motivos, composições de origem geométrica ou vegetal, destacam-se na parte superior do anel: linhas dentadas (Figs. LVII a e b), torçais (Figs. LVIII a e b), perlados, friso gomado (Figs. 49 e LIX) ou em losangos para as primeiras (Fig. LX), friso em espiga (Fig. LXI) e coroas de louro (Fig. LXII), para as segundas. Um destes cunhos apresenta uma grinalda de desenho muito fino e delicado, onde se encadeiam folhas, motivos enrolados e esferas de reduzidas dimensões (Fig. LIII).

5. Argola em crescente arestado

A expressão *crescente arestado*, aparece nos *Inventários de Ourivesaria do MAPL*, na descrição de dois pares de argolas que pertencem à colecção desse Museu. Foram ambas manufacturadas na oficina de José Lopes da Silva, de Gondomar, tendo feito parte da secção de Etnografia da *Exposição do Mundo Português*, de 1940. Os dois exemplares possuem o corpo do crescente liso, diferindo assim das três matrizes que fazem parte da oficina em estudo, que apresentam motivos lavrados na superfície.

¹²¹ CORREIA, Vergílio - *The Evora Gorget (A Xórca de ouro de Evora)*, in "Terra Portuguesa", 5, n.º 38, Lisboa, 1924, p. 87.

¹²² Inventário de Ourivesaria do MAPL, I.P.M.

De tamanhos distintos, a tríade existente na colecção compõe-se de elementos decorativos simples, constituídos por flores com várias pétalas ao centro e torçais colocados sobre a aresta (Fig. LXIV).

Adornos de orelhas com estas características, lisos ou decorados com "braçadeiras", podem ser encontrados na Península Ibérica desde os tempos proto-históricos. As argolas encontradas em Sanlúcar de Barrameda (Cadiz), as de Évora, hoje no Museo Arqueológico Provincial de Sevilha, ou as de Villaricos, no Museo Arqueológico Nacional (Espanha), são disso exemplo (Figs. LXV E LVI). Gérard Nicolini considera-as de origem fenício-púnica¹²³.

2.1.2. ARRECADAS OU "MINHOTAS"

A escolha do nome a atribuir a estes adornos, bastante numerosos e representativos no contexto da colecção, revelou-se mais difícil. Poucos foram os exemplares encontrados durante o estudo efectuado: em fotografias, de postais ou revistas, não se detectaram nenhuma destas peças e, na maior parte dos trabalhos dedicados a esta temática, as descrições dos objectos nem sempre são acompanhadas por imagem, facto que dificulta a análise da peça.

Rocha Peixoto referiu-se a um tipo de brinco de molde ou chapa de forma discoide¹²⁴. Afirmar, com segurança, que o autor se referia a estas peças, torna-se bastante mais complicado. Maior certeza podemos obter das palavras de Manuel Rosas quando este descreve um *tipo de argolas que parecem compostas de duas peças laterais unidas por outra mais abaixo, e a que se chamava "janotas"*¹²⁵. A descrição formal da peça, o facto de se tratarem de jóias produzidas em chapa de ouro fina e ocas, incluídas nas de carácter popular, o uso de esmaltes e dos mesmos motivos decorativos encontrados nas "arrecadas" da colecção, parecem razões suficientes para acreditar que as "janotas" correspondem formal e decorativamente aos objectos que estamos a tratar.

Na inventariação dos bens testamentários (1834-1894), pertencentes ao Cartório de Gondomar, o termo "janotas" aparece uma vez incluído entre os objectos de ouro. O testamento data de 1863 e foi feito a pedido de João Martins Jorge, viúvo que deixou à sua *afilhada Josefina, filha de Salvador Ferreira e de Gertrudes, do lugar de Santa Eulália, freguesia de Fanzeres, (...) umas janotas de ouro no valor de 12000 Rs mais ou*

¹²³ NICOLINI, Gérard - ob. cit., p. 263 (vol. 1), Est. 28a-b e 37a (vol. 2).

¹²⁴ ROCHA PEIXOTO, - ob. cit., p. 554.

¹²⁵ ROSAS, Manuel - *Introdução às jóias e ao ouro no Norte de Portugal*, in catálogo "Ourivesaria do Norte de Portugal", Porto, ARPPA e AIORN, 1984, p. 107.

menos¹²⁶. A confirmar-se a ligação entre o nome e a forma da jóia, estamos perante a referência mais antiga que pudemos apurar para este tipo de peças.

Nos trabalhos¹²⁷ em que surgem acompanhadas de fotografia, as arrecadas são igualmente designadas de argolas ou simplesmente brincos, termo acompanhado, por vezes, de um adjectivo ou substantivo que as fazem diferenciar de outros brincos com características morfológicas próprias. Tendo em conta a diferenciação tipológica e consequentemente decorativa entre estas peças e as argolas estudadas, julgámos necessário tratá-las separadamente e dar-lhes denominações específicas.

As "arrecadas" obedecem a um esquema totalmente distinto da argola; mesmo que a forma circular, entre outras, possa, com esforço, ser considerada, o corpo da peça é todo preenchido (desaparecendo o centro vazado das argolas), rematando em forma de U, de onde parte o aro de suspensão. Em termos decorativos, esta característica formal é fundamental, afastando ainda mais os dois tipos de adornos; se as argolas são, na maioria dos casos, singelamente decoradas, tendo em conta o espaço de que dispõem, as "arrecadas" apresentam uma profusão de motivos ornamentais que justificam plenamente o cognome de "barrocas". Se, em trabalhos dedicados ao estudo geral da ourivesaria, em inventários de todas as peças de ourivesaria profana de um Museu ou em catálogos de Exposições, a designação geral de argolas ou brincos pode bastar, numa colecção particular, onde se encontram lado a lado várias dezenas destes adornos, elas têm que receber forçosamente um nome diferente.

A separação dos dois termos respeita, aliás, a metodologia seguida na oficina. As primeiras são chamadas de argolas e as segundas "Minhotas", atendendo, segundo informação dada, aos motivos decorativos nelas existentes. Sendo estes comuns aos de outros brincos da colecção, a designação particular de "Minhotas" parece provar que também os ourives não encontraram, com facilidade, um nome para arrecadas. Por considerarmos que todas as informações obtidas nas oficinas, centros de produção, devem ser assinaladas e respeitadas, utilizaremos igualmente o termo "Minhotas" para identificar estes objectos.

A escolha do nome arrecada pode, contudo, levantar alguns problemas, por não respeitar a interpretação geral que hoje se dá ao vocábulo arrecada, em obras dedicadas ao estudo da ourivesaria popular. Amadeu Costa caracteriza a "Arrecada de Viana" pela sua *forma lunular na "janela" ou "pelicano" ou "bambolina", e também na parte mais próxima ao gancho de suspensão auricular (...)*¹²⁸. Manuel Rosas define as arrecadas como *uns*

¹²⁶ Po 20, 251 v a 253v.

¹²⁷ *Inventários de Ourivesaria dos Museus Nacionais (...)*; COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues - ob. cit., p. 85.

¹²⁸ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues - ob. cit., p. 94.

brincos de tipo mediterrânico, redondos largos, com uma lúnula central solta, e umas pedras de cor falsas, com um fio em argola para enfiar nas orelhas, e contraste dos meados do século ¹²⁹[XIX]. Finalmente, Fátima Macedo, descreve-as como um objecto de adorno *que apresenta corpo central que, salvo raras excepções, é normalmente circular ou em forma de crescente lunar. Dotado de apêndice terminal utiliza para suspensão da orelha um elemento simples de introdução no lóbulo ou duplo quando combinado a uma cadeia de suspensão supra-auricular*¹³⁰, mas aplica o termo apenas às peças de feição circular com o interior articulado, designadas vulgarmente de bambolina ou pelicano, enquanto às restantes, em crescente, denomina-as de argolas ou brincos, consoante os casos.

As três definições estão na linha seguida por Rocha Peixoto, quando este autor descreve os diversos tipos de arrecadas filigranadas do seu tempo, *a começar no modelo circular e passando sucessivamente - duplicando ou triplicando as zonas luniformes, espaçando-as, ornamentando-as periphericamente e enchendo-lhes os vãos - ao tema e alicerces do crescente*¹³¹. Tendo em conta que o próprio Rocha Peixoto designava indiscriminadamente estas peças de argolas ou arrecadas, parece-nos não se justificar, na actualidade, fazer depender o nome arrecada apenas a um tipo específico de brinco.

Vimos, também, que nos finais do século XIX e parte desta centúria, o vocábulo arrecada era aplicado a peças de contorno circular ou constituía um determinado tipo de argola. *Por conseguinte, em virtude de tantos equívocos a que [as] palavras se prestam*¹³², facto que já preocupava Leite de Vasconcelos, optámos por intitular também as "Minhotas" de arrecadas, guiando-nos pela sua complexidade morfológica que respeita mais ou menos a forma discóide e pela impressão causada quando vistas pela primeira vez no conjunto e que prontamente as apelidámos de "arrecadas". A mesma diferença de nomes pode ser encontrada nalguns trabalhos de ourivesaria proto-histórica de origem espanhola, onde se faz a diferença entre os adornos de aro, em segmento de círculo, com as arrecadas, em forma de disco¹³³.

Em termos estruturais, as arrecadas apresentam formas ligeiramente diversas, variando entre o corpo discoidal, oval ou losangular. Superiormente, a peça é dividida por duas hastes mais ou menos afastadas e profundas, formando um U, de onde parte a argola de suspensão auricular (Figs. 50 e LXVII a e b). A divergência formal das

¹²⁹ ROSAS, Manuel - ob. cit., p. 101.

¹³⁰ *Catálogo. Raízes do ouro* (....), p. 25.

¹³¹ ROCHA PEIXOTO, ob. cit., p. 552.

¹³² VASCONCELOS, José Leite de - *Xorca de ouro*, in "O Archeologo Português", II, 1ª série, nº 1, Janeiro 1896, p. 20.

¹³³ PEREA CAVEDA, Alicia - *Piezas singulares de orfebreria Gaditana en el M.A.N.*, in "Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)", III, nº 1, Madrid, 1985, pp. 37, 39, 40 e 41.

arrecadas depende do tipo de motivos decorativos escolhidos para a preencher e sobretudo pela forma como eles se distribuem no objecto, proporcionando contornos arredondados ou linhas rectas, bem marcadas e aproximadamente iguais, no caso do losango.

Todos os cunhos fazem centralizar uma bolota (Figs. 51, 52 e 53) ou um cacho de uvas (Figs. LXVIII a e b) de gosto naturalista que extravasam inferiormente o corpo principal da peça e proporcionam a sua divisão em duas partes exactamente iguais. Estes dois elementos centralizadores permitem fazer a separação entre dois tipos de arrecadas - de bolota ou de cacho de uvas - tão grande é a sua repetição nos moldes da colecção. A estrutura, motivos decorativos e soluções encontradas para a sua distribuição são, no entanto, os mesmos nos dois tipos de arrecadas.

A densidade de ornamentos responde a um "horror ao vazio", notando-se uma predominância marcante dos motivos vegetalistas associados a outros de várias origens: trifólios ou folhas de limbo recortado, gavinhas, raminhos enrolados ou estendidos, flores de várias pétalas, abertas, em botão ou em cálice, palmetas, cornucópias em pé ou invertidas, soltando ramos de flores e folhas, frutos em bagos ou em pinha, criam todo um mundo fantástico, onde os elementos ligam-se entre si sem acompanhar qualquer ordem natural (Figs. LXIX a LXXIV). A estes juntam-se outros, quase sempre de origem simbólica, cujo significado nem sempre é decifrável; escudetes, laços, fitas ondulantes, mãos, globo e cruz, coroa, jarras e cântaros com flores, corações sós ou trespassados por seta, por vezes também isoladas, aves, cálices, chaves, machados, foices, cestas e cruzes, inseridos no universo ilimitado da imaginação (Figs. LXXV a XCVII).

Os elementos figurativos ocupam sempre o campo nobre do molde, podendo prolongar-se pelas hastes. A rigorosa simetria decorativa que caracteriza estes objectos implica sempre o reflexo em espelho destes motivos, realidade que eleva estas peças a uma das mais ornamentadas da colecção.

Contrariamente ao que acontecia nas argolas, os motivos geométricos são raros nas arrecadas. A esfera é praticamente o único elemento desta natureza a aparecer em

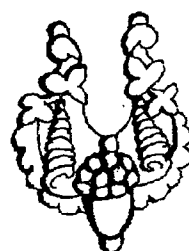


Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53

todos os cunhos. A sua presença é, contudo, fundamental, pois ela marca como que o limite superior e inferior da arrecada: todas as bolotas terminam numa meia esfera (no caso dos cachos de uvas, eles próprios um agregado de pontos, tal subterfúgio decorativo não é necessário) e as duas hastes são encimadas por esfera mais ou menos relevada. Motivos em S e perlados, fecham este círculo.

A solução adoptada para os remates superiores é quase sempre a mesma; um raminho ligeiramente enrolado, saindo às vezes de uma cesta, ocupa toda a haste, sobreposto pela esfera e ligado inferiormente aos elementos decorativos mencionados. Flores, folhas, palmetas (Fig. LXIX), mãos (Figs. LXXXI a e b e LXXXII a e b) e setas invadem (Fig. XCIII), em situações diversas, a mesma área, continuando os esquemas decorativos desenvolvidos na parte central.

Os Museus abrangidos pelos Inventários Nacionais não são muito ricos neste tipo de brincos. O MAPL possui apenas um exemplar, de "bolota", com pássaros e motivos florais, em metal dourado, idêntico a um molde da colecção. O seu autor é, infelizmente, desconhecido e as peças não têm qualquer marca registada. O mesmo acontece com os dois pares de arrecadas pertencentes ao Museu Nacional do Traje: o de "cacho de uvas", de metal prateado, deu entrada no Museu em 1988¹³⁴ e não apresenta qualquer marca de fabrico ou registo. O de "bolota", de ouro, possui duas marcas ilegíveis na argola de suspensão, pelo que não é possível conhecer o local de produção¹³⁵. O par de brincos em ouro, do Museu dos Biscainhos, permite, no entanto, alargar o leque de oficinas que trabalharam em peças ocas estampadas. Cada uma das arrecadas possui a marca do ourives Zacarias da Costa Pinho, da cidade do Porto, registada em 1865 por Vicente Manuel de Moura. Pertencem ao grupo das de "bolota" e são ornamentadas com vários elementos vegetalistas¹³⁶. De "bolota", são também as duas "Minhotas" reproduzidas no livro *Ouro Popular Português*¹³⁷, que repetem os motivos decorativos encontrados nos cunhos em estudo; gavinhas, cornucópias, flores e folhas diversas, com o característico remate em voluta e esfera sobreposta, de onde parte o aro de suspensão (Fig. XCVII). Mesmo produzidas em oficinas diferentes, estas peças guardam um fundo decorativo comum, eternas fontes de inspiração mútua, mesmo quando se observe ligeiras mudanças na distribuição dos motivos.

¹³⁴ Oferecido por Maria Isabel Lourenço em 17 de Julho de 1988. Encontra-se nas "Reservas", sala 67, Armário 136.

¹³⁵ Localizada no fundo de Reserva/cofre, este par de arrecadas foi oferecido ao dito museu pela Condessa de Farrobo, em Junho de 1978.

¹³⁶ *Inventário de ourivesaria do Museu dos Biscainhos (Braga)*, Instituto Português de Museus.

¹³⁷ As duas "minhotas" referidas, respeitam às da fotografia inferior, da direita, na página 85, que estão incluídas na mesma fotografia, mas obedecem a padrões decorativos distintos. As da esquerda, fazem parte da mesma tipologia de peças mas não existe nenhum cunho igual na colecção. COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues; *Ouro Popular Português* (...), p. 85.

2.1.3. BRINCOS "DE CHAPOLA"

*Chamam-se de "chapola", por serem feitos em fina chapa de ouro. "Parolos" por serem, outrora, usados pela mulher do campo, designada de "parola" pela cidadina. (...) Chamam-se de "luas" por terem quase todos quartos de lua em relevo*¹³⁸ e, na Póvoa de Lanhoso, são ainda conhecidos como "cabeças de carretilha"¹³⁹, atendendo certamente à forma dos cunhos e técnica de execução. Podem também ser conhecidos e descritos pela forma que contêm, como *Brincos ovais, estampados com gravado* ou *Brincos ovais, beirados e gravados com aplicações*¹⁴⁰, entre outros.

Os modelos existentes na colecção, respeitam as formas comuns a este tipo de brincos: oval (Figs. 54, XCVIII, 55 e XCIX), redonda (simples (Figs. 56 e CI), com torçal a rodear o perímetro (Figs. 57 e CII) e com este último recortado (Figs. 58 e C), imitando uma flor), quadrada (Figs. 59 e CIII), hexagonal (Figs. 60 e CIV) e cordiforme (Figs. 61 e CV). Os dois primeiros são os mais frequentes, apresentando tamanhos variados. Os três últimos contam apenas com um molde cada um.

Todos os cunhos demonstram soluções técnicas e decorativas idênticas, verificando-se um jogo de contrastes entre espaços lisos e rugosos, formados por pequenos pontos ou quadrados. O esquema mais comum faz sobrepor, em relevo, as partes lisas sobre as incisas, ocupando estas grande parte da superfície da peça. Nestes casos, as zonas relevadas correspondem aos motivos decorativos, pouco diversificados, onde abundam estrelas e crescentes, isolados ou em conjunto na mesma matriz, justificando o sobrenome de brincos de "luas".



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57

¹³⁸ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues - *Ouro Popular* (...), p. 87.

¹³⁹ *Filigranas*, Póvoa de Lanhoso (...), ob. cit.. O nome parece ser "emprestado" dos instrumentos usados na culinária, para cortar a massa dos bolos.

¹⁴⁰ *1ª Exposição de Ourivesaria Artesanal*. Gondomar, 1973, nºs 24 e 32. O facto de se tratar de uma exposição organizada e realizada em Gondomar, onde colaboraram vários ourives gondomarenses, leva-nos a concluir que não existia um nome particular para este tipo de brincos, neste concelho, como se verificou para o de Póvoa de Lanhoso. De qualquer das formas eram também produzidos em Gondomar e bastante usados.

Esta associação meia-lua/estrela foi usual na joalheria portuguesa desde meados do século XIX¹⁴¹, nos *broches e brincos em meia-lua e em estrela, todos cravejados com brilhantes e rosas, em prata e ouro, e com cravações já em garras*¹⁴². Trata-se de uma moda europeia, facilmente depreendida pela análise dos álbuns de desenhos que chegavam até nós provenientes da Alemanha, França e Inglaterra e que constituíam eternas fontes de inspiração para os alunos dos cursos de ourivesaria, ministrados nas escolas portuguesas. Tearas, brincos, alfinetes, gargantilhas e atavios de chapéu, foram os suportes preferidos deste tipo de motivos, materialmente repletos de diamantes ou outras pedras preciosas¹⁴³.

Bandas transversais contínuas (Fig. CVI), faixas côncavas e convexas, segmentos de círculo geminados, formando arcos, pequenos quadrados ou triângulos invertidos, estrelas caudatas ou crescentes interrompidos, completam a decoração destes moldes.

Todos os elementos técnicos e decorativos que formam a peça acabada estão presentes nos cunhos: os fundos irregulares fazem parte do molde e não são feitos posteriormente a punção, como por vezes se escreve¹⁴⁴. Apesar de ser frequente, neste tipo de brincos, a presença de pedras incrustadas, *desiguais entre si no que respeita à cor que tanto pode ser azul e vermelha, azul e branca ou noutra alternância ainda*¹⁴⁵, apenas duas destas matrizes estão preparadas para receber pedraria: as de formas quadrangular e hexagonal, com um orifício ao centro, inscrito num quadrado mais pequeno, no primeiro caso e numa flor de seis pétalas, no segundo.

Com as mesmas formas existem também brincos de *carretilha*, cuja decoração é feita a cinzel ou buril, *a posteriori*, através de traços leves e delicados sobre chapa lisa, repetindo motivos geométricos e/ou florais e reflectindo contrastes de luz, produzidos pela passagem do buril. Não nos é dado a saber, no entanto, se seriam fabricados na



Fig. 58

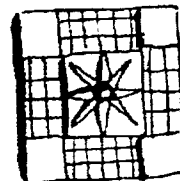


Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61

¹⁴¹ Os mesmos temas também constam em peças de joalheria do século XVIII.

¹⁴² ROSAS, Manuel - ob. cit., p. 106.

¹⁴³ Um album de desenhos de 1886, pertencente à biblioteca da Escola Secundária Soares dos Reis-Porto, dedica toda uma página à combinação destes dois motivos, variavelmente apresentados de uma forma mais ou menos clara, em vários adornos de joalheria feminina com pedraria. *Die Gewerbenhalle*, 1886, Tafel 58.

¹⁴⁴ Trata-se de um erro detectado com alguma frequência, nos Inventários de Ourivesaria presentes no Instituto Português de Museus.

¹⁴⁵ COSTA, Amadeu - *Em que circunstâncias a vianesa* (...), p. 34.

oficina original da colecção, juntamente com os dos cunhos analisados, de decoração lavrada.

Sabemos que estes brincos eram feitos em Travassos e Sobradelo da Goma, no concelho de Póvoa de Lanhoso, em Gondomar e certamente em todo o Distrito do Porto. Não nos foi possível conhecer, no entanto, o nome de qualquer oficina ou ourives que tenham trabalhado estas peças. O Museu da Sé de Braga¹⁴⁶ possui três pares destes adornos de orelha, dois de forma oval e um circular, apresentando todos eles marcas praticamente ilegíveis e de difícil identificação. A marca de contraste de um dos pares aproxima-se do nº 7, usada na contrastaria do Porto de 1887 a 1932. O livro *Ouro popular português* contém várias reproduções destes objectos, técnica e formalmente diversificadas, pertencentes a particulares¹⁴⁷. Os autores da obra não fazem, contudo, nenhuma referência a marcas de registo, ourives ou oficinas de proveniência. O fabrico destes brincos ter-se-á iniciado a partir de meados do século XIX, permanecendo até aos nossos dias.

2.1.4. BRINCOS COMPRIDOS, OCOS

O termo "brincos compridos" obedece ao aspecto morfológico destes objectos que muitas vezes tocam o ombro das portadoras ou continuam-no mesmo, atingindo quase o peito, misturando-se com os trancelins, cordões e pendentes (vd. Fig. CXXXVII). A grande proporção, leveza (dado a sua execução em chapa de ouro, prata ou outro metal, muito fina) e o barroquismo decorativo que apresentam, constituem as características marcantes destas peças, que se enquadram plenamente nas necessidades de ostentação e de "ourar", evidenciadas pela mulher nortenha. Pelo menos durante quase dois séculos, estas jóias mantiveram-se em moda, preferencialmente usadas em dias de festa ou ocasiões especiais, quando o seu tamanho excedia a normalidade e dificultava os movimentos.

Rocha Peixoto distinguiu-os dos outros brincos modelados em chapa, designando-os de *oblongos*¹⁴⁸ e Ricardo Severo referia-se seguramente a eles quando descreveu os *longos brincos de folha de ouro*, típicos da ourivesaria popular do norte do país, que o autor considerava serem prolongamentos dos velhos adornos da nossa ourivesaria arcaica¹⁴⁹.

¹⁴⁶ *Inventários de Ourivesaria do Museu de Braga*, I.P.M.

¹⁴⁷ Ob. cit., pp. 86 a 92.

¹⁴⁸ ROCHA PEIXOTO, A. - ob. cit., p. 554.

¹⁴⁹ SEVERO, Ricardo - *As arrecadas d'ouro* (...), p. 411.

Menos certas temos em compreender se Luiz Chaves, quando trata repetidas vezes dos "cabaços", *esguios* ou das *cabacinhas ou brincos fusiformes*¹⁵⁰, refere-se também a este tipo de brincos ou apenas aos conhecidos "brincos de fuso", com trabalho de filigrana. Por outro lado, sabemos através de Raphael Bluteau que o termo *cabaças* era aplicado a um adorno de orelha desde os princípios do século XVIII. De qualquer modo, quando Luís Chaves trata das jóias com pendentes e escreve que *as próprias peças de elementos móveis cresceram em altura e largura, para que fosse maior a superfície destinada aos suportes*, parece fazer incluir, consciente ou inconscientemente, este tipo de brincos¹⁵¹. Alberto Souza emprega a expressão *grandes arrecadas de ouro nas orelhas*¹⁵² para os designar, o que prova que o termo arrecada ainda não havia sido ultrapassado ou usado apenas para determinadas peças, e que continuava a ser utilizado como designação geral aplicável aos adornos de orelha.



Fig. 62

Em trabalhos mais recentes, o nome dado a estes brincos respeita a técnica, a forma e os motivos decorativos que separam os diferentes modelos: *Brincos estampados, com esmalte*, para a primeira situação, acrescentando-se atributos de foro ornamental a saber *Brincos estampados, Fé, Esperança e Caridade, Brincos estampados, bolota* (Fig. 62), *Brincos estampados, uvas* (Fig. 63), tal como foram tratados na 1ª *Exposição de Ourivesaria Artesanal de Gondomar*¹⁵³. Manuel Rosas apelida-os de *brincos compridos de duas peças (brincos labrados)*¹⁵⁴, Amadeu Costa de *brincos compridos, ocos e barrocos*¹⁵⁵ e Fátima Macedo inclui estes modelos (ou outros idênticos) na tipologia dos "brincos de fuso"¹⁵⁶, reminiscências actuais, no seu entender, das arrecadas de Briteiros, por apresentarem também o mesmo esquema de suspensão e alongamento do pendente.¹⁵⁷



Fig. 63

¹⁵⁰ CHAVES, Luíz - *As filigranas* (...), p. 56 e 62.

¹⁵¹ CHAVES, Luis - *Jóias pendentes e moveis (pingentes)*, in "Ourivesaria portuguesa", 5, Porto, 1948, p. 24-25.

¹⁵² SOUZA, Alberto - *O traje popular nos séculos XVIII e XIX*, p. 230.

¹⁵³ 1ª *Exposição de Ourivesaria Artesanal*, Gondomar, 1973, n.ºs 7 a 16.

¹⁵⁴ ROSAS, Manuel - ob. cit., p. 107.

¹⁵⁵ COSTA, Amadeu - *Ouro popular* (...), p. 84.

¹⁵⁶ *Raízes do ouro* (...), p. 44, 45, 46, 47.

¹⁵⁷ Parece-nos, a nosso ver, uma relação um tanto ousada. Se é verdade que os "brincos de fuso" possam aparentar essa relação, o mesmo não se poderá dizer, no nosso entender, dos brincos compridos

O número de cunhos existentes na oficina em estudo, destinados ao fabrico de brincos compridos, ultrapassam largamente as três centenas, colocando-os entre os modelos mais abundantes desta colecção. Os tamanhos são diversos, variando entre cerca de um e dez centímetros.

Pela observação de fotografias de peças acabadas e pelas descrições formais destes objectos, em trabalhos subordinados a esta temática, sabemos que estes brincos são compostos por duas partes distintas, uma mais pequena na parte superior, de onde prende o aro de suspensão, e uma maior apensa a essa por uma argola (Figs. CVII e CXII); os moldes mais reduzidos destinam-se, assim, ao primeiro caso e os grandes ao segundo. Tal facto, não impede que em alguns exemplares o aro de suspensão se ligue apenas a uma das partes da peça. No entanto, ao contrário do que acontece com outros modelos de brincos da colecção, as duas partes que compõem os brincos apresentam, normalmente, as mesmas soluções formais e decorativas, proporcionando uma maior uniformidade do conjunto.

Todos eles obedecem a uma estrutura mais ou menos comprida ou oblonga, de feição oval ou losangular, dependendo dos motivos decorativos usados, respectivos contornos e da maneira como se distribuem pela peça. A repetição de determinados motivos ornamentais que rematam inferiormente a peça, tornou possível separar três subtipos de brincos compridos e distingui-los desse modo: de bolota (Fig. 62), os mais abundantes, de cacho de uvas (Fig. 63) e os que mostram, sem interrupção, motivos fitomórficos (ramos, folhas, flores e frutos) em todo o corpo da peça, em número muito reduzido (Fig. CVIII).

Os motivos que rematam superiormente os cunhos são mais diversificados do que aqueles encontrados para as arrecadas: para além da esfera, elemento frequente encontrada para estas, folhas trilobadas ou polilobadas, com ou sem nervura central, ramos enrolados na extremidade ou de cabeça achatada, flor em cálice seguida de esfera, ou aberta, com cinco ou seis pétalas, fruto em cacho com três ou cinco bagos, redondos e carnudos, ou seta terminada em esfera, constituem os principais motivos que fecham superiormente os modelos, dos maiores aos mais pequenos.

Os restantes elementos decorativos neles presentes, são, no entanto, os mesmos observados nas arrecadas, espalhando-se de forma semelhante pela superfície do molde que pode apresentar uma decoração simétrica ou assimétrica.

Os motivos geométricos não são muito frequentes mas ocupam uma posição de equilíbrio estético muito importante na globalidade do molde ou servem de suporte a

estampados, cujo corpo, apesar de alongado, em nada se aproxima com os de Briteiros nem tão pouco com os de fuso.

outros motivos decorativos: as esferas ou meias esferas fecham inferiormente, sem excepção, as bolotas (no caso dos cachos de uvas formam os bagos), ou surgem por vezes a rematar superiormente a matriz. Pequenas argolas transbordando raminhos, folhas ou circundando pequenas setas (Fig. CIX), isoladas ou em cadeia, simples ou coroadas a modo de girassóis, triângulos interrompidos (Fig. CX), losangos geminados e motivos em S, abarcam esta categoria ou integram-se na dos motivos vegetalistas, cujas fronteiras são por vezes difíceis de traçar.

Nos motivos vegetalistas incluem-se, de forma mais ou menos estilizada, as linhas serpentiformes enroscadas noutros elementos decorativos, gavinhas, folhas de recorte variado, flores diversificadas, espigas e frutos não identificados (Figs. CVIII a CXIII). Em dois dos cunhos que não rematam inferiormente em bolota ou cacho de uvas, os motivos apresentam um traço linear e são executados com um tal cuidado e precisão que mais parecem retirados de um álbum de desenhos. Folhas e flores, com nervuras interiores estranhas e pouco naturais, sem paralelo nos motivos das outras peças da colecção, espalham-se livremente pela superfície, constituídas por partes de diversos tamanhos, contidas ou alongadas (Figs. CXIV e CXV).

Os restantes motivos figurativos são bastante numerosos e ocupam uma posição central nos cunhos maiores, aqueles que proporcionam uma superfície mais alargada e consequentemente uma melhor distribuição do desenho. Este evidencia um traço mais ou menos solto, dependendo do espaço disponível na peça para a sua colocação e do talento do executante que o realizou. Se alguns ornamentos apresentam um aspecto atarracado com um traçado pouco correcto, tornando difícil a compreensão da natureza do objecto, outros, pelo contrário, constituem verdadeiros "trabalhos de mestre".

Os elementos surgem isolados ou associados a outros motivos, com os quais guardam uma maior ou menor afinidade: âncoras, cordas, punhais e espadas dispostos em cruz de Santo André, machados cruzados, por vezes com escudetes sobre eles, corações nas mais diversas posições, ocasionalmente trespassados por setas, jarras com flores, cântaros, cornucópias, fitas, chaves, sozinhas ou cruzadas, em pé ou deitadas, coroas, setas, mãos, cruzes, pássaros, cobras, conchas, cestas, as Armas de Portugal, foice e ancinho juntos, numa clara alusão às actividades agrícolas, Cálice e Cruz..., constituem uma infinidade de motivos, em composições variadíssimas, guardando em si uma simbologia rapidamente reconhecida ou irremediavelmente perdida no silêncio do metal (Figs. CXVI a CXXXIV).

Jóias com estas características podem ser observadas nalguns museus públicos ou em livros e catálogos de exposições, pertencentes a colecções particulares. As datas atribuídas a algumas dessas peças fazem prolongar, no tempo, o seu fabrico. O

desconhecimento dos critérios usados nessas classificações, juntamente com o facto de não conhecermos qualquer datação fidedigna anterior aos meados do século XIX, não nos permite avaliar a veracidade dessas datações. Os critérios formais e decorativos, não são suficientes para tornar possível a datação em ourivesaria.

A ourivesaria Gomes, da Póvoa de Varzim, possui um par de brincos "cacho de uvas", em ouro e de grande tamanho, que foram datados do século XVIII (Fig. CXXXV). Com motivos decorativos diferentes mas de soluções técnica e formal iguais, um outro par de brincos em ouro, pertencente a uma colecção particular do Porto, foi também datado do século XVIII¹⁵⁸. Idênticos a este último, vários modelos com motivos decorativos diversificados, estiveram expostos na exposição realizada no Museu Nacional Soares dos Reis, em 1993, todos pertencentes a colecções particulares. Este conjunto de peças foi variavelmente datado entre os começos do século XIX e o século XX (um dos pares é de fabrico actual), e dão-nos a conhecer alguns nomes de ourives que as trabalharam: Francisco Martins de Oliveira Castro e Manuel Justino, ambos do Porto e António Gomes, da Póvoa de Varzim, antecessor da oficina Gomes, ainda hoje existente.

Desta última oficina saiu, também, o par de brincos compridos, em prata dourada, existente no fundo de reservas do MAPL. Uma das marcas incisa nos brincos, corresponde àquela registada em 1902 por António Gomes, da Póvoa de Varzim, transferida em 1932 para António Gomes & Sá. Ainda do Porto, é possível conhecer o nome de outras duas oficinas que trabalharam estas peças: a do ourives António Moreira Baltar, usada na Contrastaria do Porto entre 1881 a 1886¹⁵⁹ e a do ourives Joaquim Dias de Castro¹⁶⁰. Na *1ª Exposição de Ourivesaria Artesanal de Gondomar*, estiveram expostos vários destes brincos, todos pertencentes a particulares, datáveis dos meados do século XIX a meados do decorrente (Fig. CXXXIII)¹⁶¹.

A escassez de objectos existentes nos museus públicos, torna particularmente relevante o estudo de colecções privadas que se revertem, assim, numa importante fonte a explorar. Prova-o, o brinco pertencente a uma colecção particular presente no livro *Ouro*

¹⁵⁸ Ver, catálogo *Exposição Reais Jóias no Norte de Portugal*, Porto, Palácio da Bolsa, 10 a 26 de Novembro 1995, p. 8 e 89 (Algumas peças presentes na exposição), respectivamente. Desconhecemos em absoluto e nos dois casos, quais as razões que levaram os autores do catálogo e da organização a datá-las do século XVIII pelo que preferimos, de momento, não tirar ilações a respeito da cronologia destas jóias.

¹⁵⁹ A marca de identificação deste ourives foi encontrada num par de brincos pertencente ao Museu dos Biscainhos (Braga). *Inventário de Ourivesaria do Museu dos Biscainhos*, I.P.M.

¹⁶⁰ Marca presente num par de brincos pertencentes a uma colecção particular do Porto. *Reais Jóias no Norte* (...), p. 41

¹⁶¹ As marcas de contraste, neles presentes, todas do Porto, foram usadas nessa cidade em períodos distintos: três exemplares com uma marca usada entre 1865-1880, outros três com a marca do Porto "Tigre II", utilizada entre 1887-1932 e os restantes também com marcas da cidade "Invicta", com datações aproximadas dos meados (dois) ou finais do século XIX (dois). *1ª Exposição de Ourivesaria Artesanal*, Gondomar, 1973, n.ºs 7 a 16.

Popular Português e que é exactamente igual a dois dos modelos estudados. Os Autores da obra afirmam tratar-se de uma jóia dos finais do século XIX, início do século XX (Fig. CXXXVI).

Amadeu Costa afirma que este tipo de adornos eram geralmente usados pelas mulheres da região do Douro. Algumas imagens executadas entre os finais do século XIX e meados do século XX, parecem corroborar, à partida, esta ideia: a *camponesa de Avintes* (1880-1890)¹⁶² (Fig. CXXXVII), a *Mulher dos arredores do Porto* (Maia)¹⁶³, da Fotografia Biel (Fig. CXXXVIII), a *Mulher de Famalicão*¹⁶⁴ (Fig. CXXXIX), as *Lavradeiras (dos arredores de Braga)*¹⁶⁵ (Fig. CXL), um retrato de Martins Sarmento, representando uma jovem de Guimarães¹⁶⁶ (Fig. CXLI) ou a caracterização da "Julha", do filme de Leitão Barros *Ala - Arriba! A epopeia dos pescadores poveiros*, constituem provas marcantes da predilecção que estas peças assumiram no gosto e na imagem da mulher duriense durante décadas a fio.

Mas não foram as únicas: um desenho de Laura Costa intitulado *Trás-os-Montes e Alto Douro*, figura uma mulher da região, com o seu traje típico e brincos compridos nas orelhas, ocos, que parecem terminar num cacho de uvas e uma fotografia de Platão Mendes, representa um casal de Pombal *ostentando a típica indumentária da região*, usando igualmente a mulher uns brincos compridos (Fig. CXLII).

A presença constante dos ourives nas feiras e as longas viagens exigidas pela procura dos melhores centros de venda, foram factores que proporcionaram a grande mobilidade de modelos e ideias, justificando a sua dispersão por espaços alargados do território português e que, não raras vezes, ultrapassavam as fronteiras. José Augusto Vieira descreveu primorosamente estes ambientes, com a sua diversidade de tendas e a multidão de vendedores e compradores debruçados sobre elas, revelando-nos as suas conversas, preocupações e desejos, transportando-nos, em suma, para o reboiço desses meios:

Depois eram as grandes barracas de lona dos feirantes nomadas, quinquilheiros, negociantes de fazendas brancas, chapeleiros, e, por ultimo, os ourives com os objectos de ouro, onde se reflectia o sol, produzindo refrações ambiciosas. Espalhava-se no ar a agitação tumultuaria das grandes aglomerações de povo; os habitantes da villa, na sua

¹⁶² SOUZA, Alberto - ob. cit., p. 230.

¹⁶³ ROCHA PEIXOTO, A. - ob. cit., p. 568.

¹⁶⁴ Postal ilustrado, da colecção *Trajos populares femininos - Portugal*, sala de Iconografia - Biblioteca Nacional.

¹⁶⁵ *Costumes & Perspectivas*, in "A Tradição", Anno V, V, nº12, Serpa, Dezembro 1903, p. 179.

¹⁶⁶ SARMENTO, Francisco Martins - *Retratos*, in "Revista de Guimarães", 100, Guimarães, 1990, p. 159.

fôfa civilização, passavam com os seus trajés escovados, de camisa engommada com o lustro de stearina . (...) Rosinha affastou-se com a mulher do Ventura e d'ahi a pouco o pai d'este e o companheiro foram encontral-as proximo das tendas dos Ourives. Tinham o ar curioso das miudas analyses; enlevavam-se ao ver a delicadesa dos elos dos collares das medalhas.

- Olhe como é bonito aquelle annel, tia Ventura.

- Isto são trabalhos de perfeição - confirmava esta. (...)

O Ventura, mais positivo, calculava:

- Sempre está aqui um bom par de moedas, ein, Custodio?!

- Boa! - Não sei se te diga que estarão aqui mais valores n'esta tenda só, do que lá fóra em toda a feira do gado. (...)¹⁶⁷.

Pelas datações sugeridas por peças pertencentes a colecções particulares e públicas, bem como pelos dados iconográficos fornecidos através de desenhos e fotografias, em postais ilustrados, revistas ou livros diversos, pudemos concluir que estes brincos permaneceram longo tempo em moda, ultrapassando com toda a certeza uma centúria e chegando aos nossos dias.

Se a sua popularidade e ligação ao mundo rural é evidente nas imagens obtidas, realizadas entre os finais do século passado e primeira metade do presente, a exuberância decorativa intrínseca a estes brincos e a sua permanência nos gostos, podem explicar o seu emprego, na actualidade, enquanto acessórios de vestidos de noite desfilados em "passereles"¹⁶⁸. Alheios à passagem do tempo e adaptando-se a diferentes modas e gostos, estes moldes vão sobrevivendo às gerações e resistindo à força do cadinho.

2.1.5. BRINCOS "VAZADOS" E EM CHAPA

A expressão "brincos vazados" aplica-se, somente, a determinado tipo de brincos inscritos nos cunhos e não tem em conta o aspecto acabado da obra. Destina-se, exclusivamente ao tratamento tipológico dos moldes que apresentam apenas o contorno de formas diversas, das quais se incluem âncoras, losangos, elipses, triângulos, quadrados e outras que merecem um tratamento independente. A observação de peças prontas pertencentes a colecções particulares, públicas ou presentes em fotografias, revelou-nos a ocupação do interior desses modelos por chapas relevadas, esmaltadas, idênticas a muitas outras existentes na colecção.

¹⁶⁷ VIEIRA, José Augusto - ob. cit, p. 23 e 26.

¹⁶⁸ O costureiro Augustus escolheu estas jóias para acompanhar um das suas colecções.

Quando iniciámos o estudo destas matrizes de bronze, tivemos alguma dificuldade em compreender a finalidade de muitos cunhos, pelas formas difíceis de tratar que apresentavam e pelo facto de hoje não serem praticamente utilizados na oficina. Interpretámo-los, então, como alfinetes, julgando tratar-se da jóia que melhor se adaptava às características morfológicas dessas peças. Por outro lado, os pequenos orifícios na parte superior e inferior (ou num só lado) evidentes nos moldes de brincos "vazados", indicavam claramente a ocupação desse espaço por outros objectos e comprovavam a complexidades destes brincos. O desenvolvimento do trabalho e a análise de algumas fotografias tornaram possível a resolução desta dúvida, ao revelar-se a estreita associação entre estes moldes; os brincos "vazados" funcionavam como a estrutura de suporte à qual se sobrepunha a chapa "lavrada". Este facto tornou possível explicar a relativa sobriedade decorativa dos primeiros que contrasta em absoluto com a exuberância ornamental das segundas.

Uma fotografia representando uma *Mulher dos arredores do Porto* (zona de Famalicão), da Casa Biel¹⁶⁹ (Fig.CXLIII) e uma outra, intitulada genericamente *Mulher do Minho*¹⁷⁰ (Fig. CXLIV) permitiram-nos constatar, ainda, que essas chapas serviam isoladamente para a produção de brincos ocos, brincos que Rocha Peixoto apelidou de *pyramidados*¹⁷¹.

As chapas relevadas apresentam morfologias várias, explicadas pela necessidade de melhor se adaptarem aos espaços vazios que as recebem ou à estrutura independente de um brinco: quadrangular (Fig. 64), com faces laterais rectas ou quebradas a meio, oval (Fig. 65), losangular (por vezes difíceis de distinguir), rectangular (Fig. 66) e triangular. Se estas constituem formas comuns e mesmo banais que não exigem grande demora de análise, a riqueza e profusão dos elementos decorativos, dispostos em composições simétricas ou assimétricas, merecem, pelo contrário, uma atenção especial (Figs. 67 e 68).

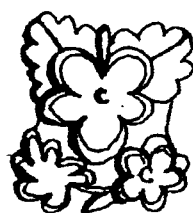


Fig. 64

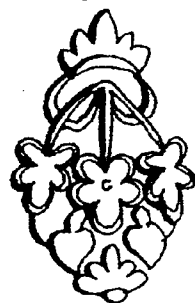


Fig. 65

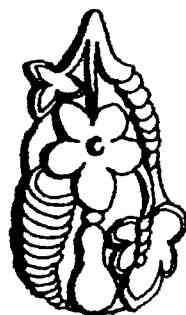


Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68

¹⁶⁹ ROCHA PEIXOTO, A. - ob. cit., p. 569; *Reais Jóias* (...), p. 36.

¹⁷⁰ *Mulher do Minho*, postal ilustrado da colecção "Costumes Portuguezes", B.N. - Sala de Iconografia.

¹⁷¹ ROCHA PEIXOTO, A. - ob. cit., p. 554. A fotografia referida foi publicada neste mesmo texto, na página 569.

Os motivos vegetalistas dominam, sem paralelo, estas superfícies, concorrendo com o maior número de tipos destes ornamentos existentes em todas os cunhos da colecção. Ramos, folhas, flores e frutos ocupam posições bem estudadas e estrategicamente colocadas, preenchendo interiores ou delimitando lateralmente a peça em contornos doces e delicados. Grandes flores de cinco pétalas que Rocha Peixoto entendeu serem figurações de amores-perfeitos¹⁷², ocupam, a maior parte das vezes, o centro dos objectos. O interior das pétalas é preenchido por linhas ténues, desenhando contornos vários e delimitando fronteiras de diferentes cores esmaltadas (como se pode observar no par de brincos em ouro da Colecção V. Niepoort, do Porto¹⁷³) (Fig. CXLV), ou é todo escavado em movimentos axadrezados ou ponteados, como que feitos a punção, perfeitamente reflectidos na chapa fina do metal estampado. Os motivos florais, mais ou menos estilizados, ocupam assim um lugar privilegiado no contexto, dispostos isoladamente ou alinhados a modo de grinalda, apresentando tipologias diversas das quais se destacam flores em cálice ou abertas, com quatro, cinco, seis, sete, oito ou nove pétalas e outras que lembram rosas, meias flores dos quais saem motivos fitomórficos (folhas, gavinhas, flores) e outros ornamentos concheados ou em leque, com esfera inferior saliente (Figs. CXLVI a CLX).

Palmetas simplificadas ou envolvidas por cortinas de folhas, trevos, folhas cordiformes ou de limbo variavelmente recortado, com nervura central bem demarcada (por vezes com perlado), são trabalhados em relevos distintos ou preparados para receberem esmaltes policromos. Frutos periformes, espigas, cachos de uvas ou outras espécies difíceis de destringar, com três e cinco bagos, acrescentam-se aos elementos do reino vegetal.

Flores, folhas e frutos são ligados ou enlaçados por gavinhas e ramos rectilínios ou torcidos, atrofiando-se na luta pelo espaço limitado de que dispõem, em associações meramente fantasiosas, totalmente alheias a qualquer ordem natural. O próprio remate superior de muitos destes cunhos, ao terminar num ramo tripartido de onde nascem os restantes motivos, proporciona a imagem de um corpo uno e lembra miniaturas dos célebres e floridos palmitos, antigamente transportados pelas noivas minhotas.

Os motivos geométricos estão estritamente ligados aos fitomórficos, confundindo-se mesmo com eles: flores pendentes de argolas ou unidas por perlados, elos em cadeia, torçais contornando e delimitando parte da peça, linhas paralelas,

¹⁷² Idem, ibidem, p. 554. Os esmaltes coloridos, que cobrem normalmente as pétalas destas flores, contribuíram certamente para esta relação proposta por Rocha Peixoto.

¹⁷³ Catálogo. *Reais Jóias* (...). p. 92.

reticulados que decoram o interior de algum desenho.... As esferas repetem-se nos remates superiores ou inferiores dos objectos (sobretudo nos de forma oval), ou fazem parte do corpo de flores e folhas.

Os restantes elementos figurativos, contrariamente ao que acontecia nas arrecadas e nos brincos compridos, perdem a maior parte das vezes a sua autonomia, semi-ocultos na densa vegetação que os rodeia e servindo eventualmente de suporte aos motivos vegetalistas. É o que se verifica para as cestas, jarras e cornucópias que sustentam ramos com flores e folhas várias. Machados e setas, dispostos em cruz de Santo André, são cobertos por flores no ponto de intercepção, numa espécie de associação pacífica. Pássaros pousados sobre ramos seguram outros mais delgados e formam o único tema animalista presente nestas peças (Fig. CXLIX). O corpo humano aparece representado nas mãos que seguram ramos (CLVI) e nos corações metamorfoseados em folhas. A parte de baixo de uma âncora remata, inferiormente, um destes moldes, enquanto a parte superior da mesma perde-se entre motivos vegetalistas diversos (CXLVIII).

Se a variedade de motivos decorativos justifica por si só a importância destes cunhos, demonstrando uma clara "especialização" na execução de motivos vegetalistas, determinados subterfúgios técnicos elevam-nos aos mais representativos da colecção. Ao traço firme e seguro e à correcção dos desenhos, alia-se a alternância de relevos - baixo, médio, alto e encavo - criando superfícies plásticas de grande efeito estético.

O relevo em encavo, aplicado a flores e folhas, constitui uma solução técnica simples e eficaz ao criar barreiras físicas que facilitam a aplicação do esmalte e impedem que este se extravase para os lados.

Analizados os motivos decorativos presentes nas matrizes destinadas, em parte, ao fabrico de chapas finas que ocupam os espaços livres dos brincos "vazados", passamos a inventariar as diversas estruturas que compõem este grupo.

2.1.5.1. Âncoras

Seis cunhos apresentam o contorno de uma âncora, motivo este tratado de uma forma mais ou menos estilizada em relação ao modelo original. Os seus tamanhos variam entre três e sete centímetros de comprimento e o seu interior é mais ou menos largo, dependendo da disposição das linhas laterais da peça que formam, assim, três variantes do mesmo tema. O primeiro e único exemplar é aquele que formalmente se encontra mais próximo de uma âncora comum; a linha inferior mantém o movimento ondulante, repetindo igualmente o mesmo remate em bico, destacando-se o motivo triangular de linhas estriadas, a ela inferiormente ligado. O braço superior horizontal mantém-se,

encimado ao centro por um círculo que se destina a receber a argola de suspensão. A diferença marcante encontra-se ao nível do braço vertical da âncora que desaparece, sendo substituído, no caso específico deste cunho, por duas linhas verticais convexas com ligeiro enrolamento na parte superior e que constituem o elo de união entre as duas linhas horizontais descritas (Figs. 69 e CLXI). Dispostas deste modo, as duas linhas criam um espaço central aberto coberto, posteriormente, por uma chapa do mesmo metal, moldável a esse espaço. Um desenho presente num trabalho de Conde d'Aurora, incluído num grupo de *modelos do ouro usado na Ribeira Lima*¹⁷⁴, reproduz fielmente este modelo de brincos, bem como a solução acabada da peça; o seu interior é preenchido por uma chapa decorada com flores e folhas idênticas às observadas nas chapas estampadas (Fig. CLXII).

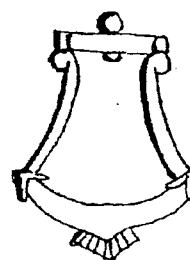


Fig. 69

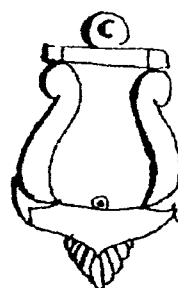


Fig. 70

O segundo é de todo semelhante ao primeiro, exceptuando o remate inferior, ligeiramente diferente do descrito atrás e das duas linhas verticais que descrevem um movimento côncavo e não convexo (Fig. 70).

O terceiro tipo, constituído por quatro moldes, engloba as peças que apresentam maiores diferenças em relação às anteriores e as que mais se afastam do elemento de inspiração inicial. A estrutura da âncora perde-se nas linhas contorcidas que abrem um espaço central maior e nos motivos decorativos variados: trifólios ou motivos vegetalistas com recortes diversificados, conchas (CLXIII) e um motivo próximo à flor de liz. Como reminiscência do objecto inspirador evidencia-se, apenas, o friso inferior em forma de crescente, com remates triangulares evidenciados ou não. Uma fotografia do catálogo *Como trajava o povo português*¹⁷⁵, representa uma mulher com um par destes brincos, de grandes dimensões, diferindo dos modelos da colecção apenas pelo motivo apenso à linha curva inferior da âncora (Fig. CLXIV). A proximidade com que foi tirado o retrato permite observar, em pormenor, a riqueza decorativa da chapa que cobre o interior do objecto, de composição assimétrica: cesta, mão, ave [...], e uma grande variedade de motivos fitomórficos como gavinhas, folhas e flores diversificadas, destacando-se na

¹⁷⁴ CONDE D' AURORA - ob. cit., p. 171.

¹⁷⁵ Infelizmente, os autores do catálogo não colocaram nenhuma legenda nesta fotografia, pelo que nos é impossível conhecer a sua data e proveniência. A imagem foi incluída no capítulo das "Beiras" e no trabalho dedicado ao "Traje popular da Gândara - Bairrada"; a ausência de legenda não nos permite saber, no entanto, se a fotografia representa uma mulher desta região. *Como trajava (...)*, p. 90.

parte superior e ao centro um *amor-perfeito*. Na obra *Ouro popular português*¹⁷⁶ é possível observar-se, também, um par deste tipo de brincos fabricados na actualidade (Fig. CLXV). Os motivos decorativos moldados na zona superior e inferior da peça não são iguais a quaisquer dos existentes nos "brincos em âncora" da colecção, mas repetem-se noutros cunhos, pelo que esta diferença não é significativa. Uma vez mais se pode aferir que os motivos decorativos existentes nas peças em chapa, repetem-se nos mais diversos modelos, servindo de fonte de inspiração mútua.

Um par de *Brincos estampados, âncora*, segundo título atribuído no catálogo da 1ª *Exposição de ourivesaria artesanal*¹⁷⁷, parece corresponder formalmente a estes modelos. A Marca do Porto, de 1880-1881, neles incisa, fornece-nos a datação mais antiga (até ao momento conhecida) relativamente ao fabrico destes adornos. Um outro par de brincos com a mesma forma, existente no MAPL, dá-nos notícia que estas peças foram produzidas na já conhecida oficina de António Gomes Filho & Sá, da Póvoa de Varzim. São de prata dourada e a chapa relevada que cobre a estrutura do brinco, fixa a ele por intermédio de dois ganchos, apresenta esmaltes policromos - amarelo, cor-de-laranja e negro - sobre trifólios e *amor-perfeito*¹⁷⁸

2.1.5.2. "Cabaça"

Escolheu-se este nome para os "brincos vazados", cujo corpo é constituído por dois segmentos de círculo, sendo o superior mais pequeno do que o inferior, imitando, desta forma, linearmente uma cabaça (Figs. 71 e CLXVI). O espaço interior é mais ou menos alargado, arredondado ou esguio.

Os motivos decorativos, essencialmente de cariz geométrico ou vegetal, alojam-se em cima e em baixo, ao centro e nos lados, no lugar onde quebra a linha, por vezes rodeando-a na totalidade ou em parte. Esferas, perlados, torçais, cordas contornando o perímetro da peça, encontrando-se inferiormente em nó solto, palmetas compósitas,

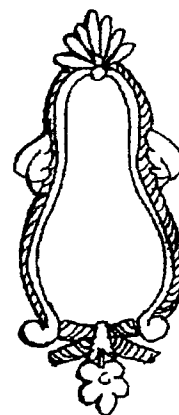


Fig.71

¹⁷⁶ Ob. cit, p. 248.

¹⁷⁷ ob. cit, nº 19. É possível, no entanto, e face à ausência de imagem, tratar-se de um par de Brincos compridos estampados, decorados com uma âncora. Contudo, uma vez que os autores do catálogo distinguem preferencialmente os brincos compridos de *bolota* ou *uvas*, como fizemos com os cunhos dessa feição, estamos em crer que estes *Brincos estampados, âncora*, obedecem formalmente ao tipo de brincos que estamos a tratar.

¹⁷⁸ *Inventário de Ourivesaria do MAPL*, I.P.M.

folhas e flores distintamente recortadas, gavinhas, frutos periformes, corações, cruzes, cestas, escudetes, constituem os motivos ornamentais destes brinco, os mais decorados dentro do grupo dos "vazados" (Figs. CLXVII, CLXVIII).

2.1.5.3. Losango

Tratam-se dos brinco que apresentam as faces rectas, dispostas em forma de losango e que fazem concentrar os elementos decorativos nas quatro extremidades do motivo (Figs. 72 e CLXIX).

Os ornamentos dos modelos anteriores repetem-se, com destaque para as gavinhas que se estendem pela zona exterior das paredes laterais das peças, esferas, elementos fitomórficos de recortes vários, folhas, flores simples ou com caule, cestas e conchas.

2.1.5.4. Oval e triângulo

Neste grupo, incluem-se as matrizes compostas por linhas mais ou menos arredondadas que descrevem uma oval perfeita (Figs. 73 e CLXX) ou um contorno triangular, sempre que a linha inferior tende para a horizontalidade e as faces laterais unem-se em aresta viva na parte superior (Figs. 74 e CLXXI). As diferenças (por vezes mínimas) entre estas duas figuras geométricas dependem, quase sempre, da forma como estão colocados ou distribuídos os elementos decorativos que as compõe, razão que explica o seu tratamento no mesmo grupo.

Os brinco medeiam entre contornos simples, lisos, cuja dimensão não necessita de cobertura em chapa relevada, ou entre estruturas densamente cobertas com motivos decorativos idênticos aos observados nos objectos anteriores: ornamentos fitomórficos variados, naturalistas ou estilizados, como gavinhas, flores em cálice afectas a nenúfares, folhas cordiformes, alongadas, trifoliadas ou polilobadas de grande efeito plástico, caules tratados como cobras, ou recortados formando um friso, conchas, pequenos elos em cadeia, esferas, palmetas geminadas ou as peculiares "braçadeiras" já analisadas nas argolas.

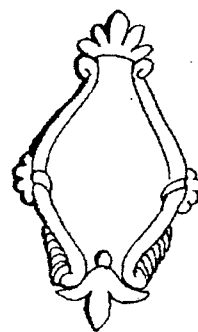


Fig. 72

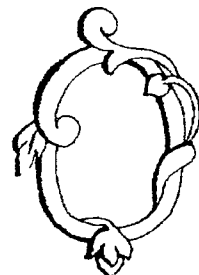


Fig. 73

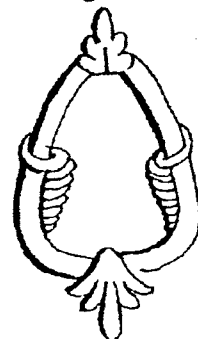


Fig. 74

O par de brincos em ouro, já citado, pertencente à Colecção V. Niepoort, do Porto, datados do [século XIX]¹⁷⁹, enquadra-se no conjunto de brincos ovais com um desenho muito semelhante aos analisados nos cunhos da colecção (Fig. CXLV). A chapa de ouro relevada que os cobre, idêntica a muitas encontradas na oficina estudada, foi retocada com esmalte azul e branco, colocado sobre as folhas e flores já preparadas para esse efeito. Uma fotografia do livro *Ouro popular português*¹⁸⁰, representa um outro par de brincos de ouro de forma oval e linhas laterais onduladas, apresentando soluções técnicas e decorativas muito semelhantes às do par anterior e às dos cunhos em análise. Sabemos, segundo informação dada, que se trata de uma peça de fabrico actual, desconhecendo, no entanto, o nome da oficina que os trabalhou (Fig. CLXXII).

2.1.5.5. Quadrado

Três moldes compõem-se de estrutura quadrangular, tipo moldura. Um deles, muito simples, é apenas decorado superiormente por uma meia-esfera e linhas entrelaçadas que envolvem essa face do quadrado. Com um esquema idêntico a este, um outro cunho tem colocado sobre a esfera uma cruz, repetindo toscamente o familiar motivo Globo/Cruz e, inferiormente, um elemento vegetalista apenso ao quadrado (Fig. 75 e CLXXIII). O último, o mais profusamente decorado, faz centrar na parte de baixo um motivo vegetalista concheado, rodeado por folhas cordiformes e gavinhas que trepam pelas faces laterais do quadrado. A zona superior, de contorno triangular, remata com um motivo floral de cinco pétalas que envolve o vértice da figura (Fig. CLXXIV).

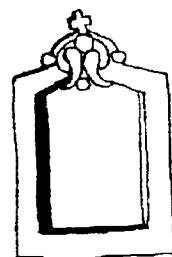


Fig. 75

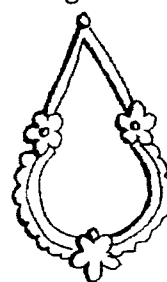


Fig. 76

2.1.5.6. Outros

Alguns cunhos apresentam formas complexas, fazendo combinar linhas curvas com linhas rectas, côncavas ou convexas, dificilmente integráveis em quaisquer dos grupos tratados atrás (Figs. 76 e 77). Os ornamentos provêm essencialmente do mundo geométrico e vegetal: esferas, perlados, torçais, volutas, formas de "diamante", escudetes, palmetas, triângulos invertidos rodeados por perlado, gavinhas, trifólios e flores, conchas, diversamente

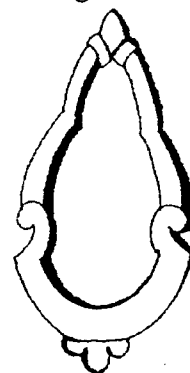


Fig. 77

¹⁷⁹ Catálogo. *Reais Jóias* (...), ob. cit., p. 92.

¹⁸⁰ ob. cit, p. 247 e 231.

combinados e trabalhados (Figs. CLXXV, CLXXVI, CLXXVII). Dois moldes merecem uma atenção particular por apresentarem um corpo alongado, vazado, com contornos definidos por ornatos curvilíneos: motivos em S, volutas, esferas e linhas lisas ou estriadas, unidas entre si, de composição plana. Os orifícios, marcados superior e inferiormente no interior, apontam para a colocação posterior de um pingente ou chapa "lavrada" (Fig. 78 e CLXXVIII).

Pela diferença formal e decorativa estranha a todos os outros moldes estudados, um outro cunho merece igualmente, um tratamento independente; o corpo do brinco compõe-se de três partes bem distintas, sendo a do meio em lágrima ou em coração invertido, encimada por um motivo único composto por meio quadrado sobreposto por três esferas em decrescente, estando ligada inferiormente a um elemento ondulante e recortado, enrolado nas extremidades, contrariando, assim, a rigidez das restantes linhas da peça (Fig. 79 e CLXXIX).

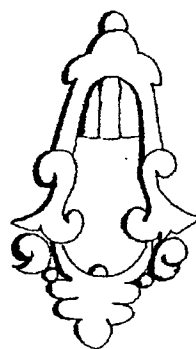


Fig. 78

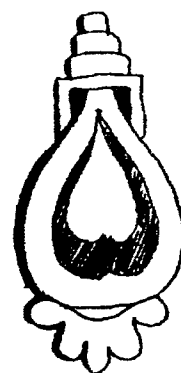


Fig. 79

2.2. PENDENTES

A palavra pendente, do latim *pendente*, é aplicada, neste contexto, no sentido literal do termo, enquanto adjectivo saído do verbo pender (*pendere*), qualificando objectos originalmente criados pela sua natureza formal e/ou decorativa, a estarem suspensos ou pendurados. Daí a escolha do vocábulo. Esta justificação procura eliminar qualquer confusão que possa surgir entre este adjectivo e o substantivo do mesmo nome, que constitui um sinónimo de brinco e pingente. No castelhano a designação "pendiente" continua a ser utilizada para indicar os mesmos adornos.

Esta diferença de significados é já anotada em 1712 por Bluteau, quando este autor define pendente como *cousa que pende de outra, ou em cima de outra* e pendentes, no plural, como *brincos das orelhas*¹⁸¹, seguido por Morais Silva, que alarga esta última definição para *brinco das orelhas e pedras de diversas cores por pendentes, vulgo pingente, pendentes de pedraria em adornos de roupas, pendentes de perolas, das*

¹⁸¹ BLUTEAU, R. - ob. cit, VI, p. 387.

orelhas¹⁸². Nos dicionários publicados ao longo do século XIX mantém-se a mesma tendência; pendente e pingente continuam a designar brincos de orelhas, embora já no final do século se esclareça a forma do pingente como *coisa que pende em forma de pingo*¹⁸³. Nos dicionários actuais, a palavra pingente reporta-se ainda a um objecto pendente, em forma de pingo ou brinco das orelhas e igualmente a um berloque¹⁸⁴, dado novo, fruto provável da evolução do termo já neste século.

*Depois dos brincos é para o ornamento do peito e do pescoço que se volvem os desejos*¹⁸⁵. Assim o esclareceu Rocha Peixoto, referindo-se directamente aos fios de contas, cordões, cadeados e grilhões, de onde suspendem *florões, o symbolo da fé ou o symbolo do amor. Accessorios pendentes*, foi a expressão escolhida por este autor para apelidar genericamente estas peças, embora utilize igualmente as palavras berloque e pingentes.

Luís Chaves preferiu designá-las de *jóias móveis*, referindo-se aos berloques, pingentes, pendentes e pendeloques¹⁸⁶ (termo que retirou, sem tradução, do francês), e afirmou que *as peças de ourivesaria têm no peito o principal valor do seu objectivo artístico e económico*¹⁸⁷. Apesar da abundância de termos nomeados, nota-se uma predilecção por parte deste investigador, pela palavra pingentes, os quais dividiu em três categorias distintas: religiosos ou de *sentimento religioso* - medalhas, símbolos (cruzes, crucifixos), imagens; de *aplicação mágica ou de fantasia* - figas, peças de coral, etc.; *amorosos ou de circunstância pessoal, como o coração e as medalhas com retratos e outras relíquias íntimas*¹⁸⁸.

Pelo seu emprego histórico, como denominativos destes adornos de ourivesaria, usaremos igualmente, no texto, as palavras berloques e pingentes. A objectividade do termo pendente e a identificação imediata que a designação implica, levou-nos, no entanto, a escolhê-la para título genérico do subcapítulo e a usá-la preferencialmente em detrimento dos outros vocábulos. Esta é a opção seguida, aliás, em trabalhos mais

¹⁸² SILVA, A. Morais da - ob. cit, 2ª ed., p. 425. O autor faz o mesmo trocadilho entre pendente e pingente ao definir o segundo como *pedra de feição de pera, pendente dos brincos, aliás pendentes*, 2ª ed., p. 453.

¹⁸³ *Diccionario Contemporaneo da Lingua Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1881, vol. 2, p. 1351. Curiosamente, um século atrás, Morais havia definido pingente como uma *pedra de feição de pera, pendente dos brincos*. SILVA, A. Morais, ob. cit, 1ª ed., T. 2, p. 203.

¹⁸⁴ SILVA, Fernando J. da - *Dicionário da Lingua Portuguesa*, 4ª ed., Porto, Editorial Domingos Barreira, 1984, p. 1206.

¹⁸⁵ ROCHA PEIXOTO, A. - ob. cit, p. 555.

¹⁸⁶ CHAVES, Luis - *Jóias pendentes* (...), p. 23.

¹⁸⁷ CHAVES, Luis - *Ourivesaria popular* (...), p. 252.

¹⁸⁸ Estas classificações são estabelecidas em dois dos seus trabalhos, mais completas no primeiro do que no segundo a saber: *Ourivesaria popular* (...), p. 252 e *As filigranas* (...), p. 12.

recentes, subordinados à temática da ourivesaria; Manuel Rosas adopta constantemente a palavra pendente quando se quer referir aos adornos desta natureza.

Questionados os nomes, estabelecida a concordância entre o termo e a natureza dos objectos e esclarecidas as razões da terminologia empregue (preocupações directamente implicadas nos mecanismos da linguagem e da comunicação), chega-se aos modelos propriamente ditos. As suas formas e tamanhos, a natureza dos motivos decorativos a eles sujeitos, ou a carga mais ou menos simbólica que comportam¹⁸⁹, constituem tópicos fundamentais de abordagem; em sentido lato, tornam compreensível as hierarquias estabelecidas entre as distintas peças nos gostos e preferências das mulheres portuguesas e no contexto restrito dos cunhos da colecção, explicam a maior ou menor abundância e dimensão de determinadas peças ou mesmo a mera presença de outras no conjunto, cujo significado desconhecemos mas que seria facilmente atingível aos olhos dos contemporâneos que as criaram.

O coração como *symbolo do amor*, e a cruz ou o crucifixo como *symbolo da fé*, constituem os *themas populares mais preferidos*¹⁹⁰, seguidos das imagens de Nossa Senhora da Conceição, relicários, medalhas religiosas e amuletos diversos em uso há vários séculos não só em Portugal como em toda a Europa. São motivos "democratizados" comuns a todos os gostos, estabelecendo uma relação plena de harmonia e sintonia entre si, independentemente das raízes históricas e culturais de cada um. Compare-se, a título de exemplo, o retrato da Infanta Ana, de Espanha (Fig. CLXXX), da autoria de Pantoja de la Cruz (1602)¹⁹¹, com o tão afamado peito da mulher minhota, *um céu estrelado*, assim metaforizado por D. António da Costa e encontrar-se-á *grossa modo* a mesma confraternização de motivos: grandes cruces, relíquias e imagens religiosas convivem lado a lado com corações, figas e corais, entre outros, com ascendências que se perdem na memória dos homens. A diferenciá-los, apenas os materiais, técnicas e modelos de fabrico, cuja evolução cronológica e preferências espaciais não são fáceis de estabelecer, devido à diminuta informação documental e iconográfica existente. Documentos como inventários, dotes, testamentos, vendas e contratos para a execução de uma obra¹⁹², podem fornecer dados quanto aos

¹⁸⁹ Neste capítulo, faremos apenas uma análise dos tipos, formas, elementos decorativos e sua distribuição pela superfície dos objectos existentes nos cunhos da colecção e correlação destes com as peças presentes em colecções públicas ou particulares, técnica e formalmente idênticas. No terceiro capítulo, reportar-nos-emos à natureza dos ornamentos, enquanto motivos meramente decorativos ou de carácter simbólico, às explicações possíveis para essa simbologia, tradições do seu uso ao longo dos tempos e as suas relações com outras expressões artísticas, populares ou eruditas.

¹⁹⁰ ROCHA PEIXOTO, A. - ob. cit., p. 555-556.

¹⁹¹ TAIT, Hugh - *Seven thousand years of Jewellery*, London, Bristish Museum Press, 1986, p. 213.

¹⁹² Estes contratos respeitam, sobretudo, a prataria e a peças de grande porte, encomendas religiosas na sua maioria, que justificam um acto contratual; *duas figuras de relievo que ade ser de Enoh e Nohe, e sera cada huma dellas de dous palmos e meio de altura, com suas peanhas tudo de prata e acabadas com toda a*

nomes, materiais e mesmo técnicas utilizados em determinados objectos, mas são praticamente omissos no que respeita aos desenhos ou formas que os moldam. Através da análise dos bens testamentários do Cartório de Gondomar (1834-1893) pudemos constatar que os corações e as cruzes são as peças que mais aparecem adicionadas aos cordões¹⁹³, seguidos pelas *Senhoras da Conceição*, breves e, apenas num caso, uma *borboleta*. Informações preciosas, sem dúvida, que comprovam a popularidade destas peças e revelam a sua importância económica¹⁹⁴. No entanto, em quase setenta anos de testamentos das freguesias mais povoadas do Concelho de Gondomar, apenas uma vez se esclarece ser um coração de filigrana¹⁹⁵ e duas cruzes serem igualmente designadas como *estrelas*¹⁹⁶, forma que sabemos corresponder à cruz de Malta, também em filigrana.

A colecção em estudo engloba a maior parte dos pendentos referidos, como os corações, cruzes, *Senhoras da Conceição* e amuletos vários, passíveis de serem produzidos em chapa moldada sobre cunho. Por essa razão, excluem-se do conjunto dos moldes as medalhas, relicários e demais peças afectas a outras técnicas de fabrico, nomeadamente em fio (simples ou filigranado), canovão e fusão, que obrigam a processos próprios de execução.

A popularidade e preferências sentidas para com os corações e cruzes imediatizados pelas *Senhoras da Conceição*, manifestam-se também neste micro universo de gostos e formas que constitui a colecção em estudo. Eles destacam-se, claramente, pelo número, diversidade de tamanhos, motivos decorativos e sobretudo pelo estado gasto dos cunhos, testemunho evidente da passagem do tempo e do uso intenso a que continuam sujeitos. Cada modelo será, no entanto, tratado por ordem alfabética, independentemente das unidades, dimensões e riqueza ornamental de cada um.

perfeição, andor de prata para a Confraria de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, hum frontal de prata e huma sacra e hum Avangelho (sic) de São João e hum lavavo e huma vanqueta (sic) tudo de prata para o altar maior, etc. FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B. - *A ourivesaria portuguesa nos séculos XVII e XVIII. Análise de alguns contratos*, sep. Actas "I Congresso Internacional do Barroco", I, Porto, 1991, pp. 339-340 e Quadro, p. 350. No caso da joalheria, as informações são mais escassas.

¹⁹³ Os cordões são as peças mais noticiadas nestes testamentos e constituíam, com toda a certeza, a peça de ourivesaria mais apreciada e procurada nesta região.

¹⁹⁴ É curioso constatar o conhecimento preciso que os proprietários têm do valor real das peças de ouro e da sua correspondência a nível de moeda corrente no Reino.

¹⁹⁵ João Martins Jorge, deixou à sua comadre Maria Emilia Ferreira Pinto *o cordão de ouro que tem um coração de filigrana*. 30.04.1864 Po f. 253v a 255.

¹⁹⁶ Loduvina Moreira Mattos possuía em peças de ouro *dous cordões de coração, um com uma cruz - ou estrela - outro com uma borboleta* (...) PO, 3-3^as, Outubro 1881, l. 137, fol. 47v.

2.2.1. ÂNCORAS

Três moldes apresentam uma âncora inscrita com tamanhos reduzidos que variam entre um, um e meio e dois centímetros, para cada um dos casos. Tratam-se de objectos simples, sem ornamentos e que reproduzem fielmente a estrutura de uma âncora; esquema cruciforme, com uma linha vertical ao centro, outra horizontal em cima, formando os braços da cruz, e inferiormente uma outra em forma de crescente, com as extremidades realçadas por motivos triangulares (Fig. 80). Os braços da cruz são animados, em todos os exemplares, por pequenas linhas verticais, dois em cada lado, em relevo na figura CLXXXI a, escavados na figura CLXXXI b.

A pequena dimensão das três âncoras, bem como a simplicidade decorativa nelas patente, sugerem que estes pendentos empregar-se-iam preferencialmente no pescoço, pulso ou suspensos nas fraldas, isolados ou em conjunto com outros amuletos.

2.2.2. CHAVE

Como motivo isolado, a chave aparece em dois cunhos da colecção. Os seus tamanhos são reduzidos - um centímetro de comprimento para a figura CLXXXII b, dois centímetros e meio para a figura CLXXXII a -, observando-se ainda ligeiras diferenças de tratamento nos dois exemplares.

A figura 82 ostenta os três elementos que compõem normalmente uma chave: empunhadura, cano e palhetão. O cano é cilíndrico e liso com dois cortes a três quartos de altura, o palhetão quadrangular disposto no canto inferior direito e a empunhadura descreve um oito deitado, contendo na parte superior e ao centro, uma pequena esfera. Note-se que esta chave foi trabalhada numa pequena chapa de metal e posteriormente colocada sobre uma matriz de bronze. A ser assim, a chapa que a recobre pode ser mais recente. O mesmo acontece com outros cunhos da colecção; o desgaste constante a que estes objectos são sujeitos, explica os danos causados nos modelos neles reproduzidos e o reaproveitamento do bronze que sobra para suporte de outras formas.

A chave da figura 81 foi trabalhada directamente no cunho, sendo constituída por uma empunhadura ovalada e um cano comprido, idêntico ao da figura 82, notando-se, contudo, a ausência do palhetão.

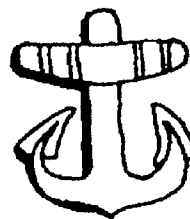


Fig. 80

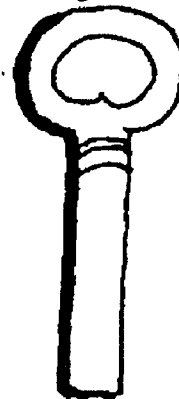


Fig. 81



Fig. 82

Tal como a generalidade dos amuletos, a chave podia ser fabricada em ouro, prata, ferro, aço, madeira, osso, entre outros materiais. Era usada por adultos e crianças, pendente por um fio ao pescoço, pulsos, cinto ou presa nas fraldas. Um exemplar existente no MAPL, produzido em metal dourado e datado de cerca de 1940, revela outras utilizações, nomeadamente alfinetes de usar ao peito ou atavios de chapéu. Infelizmente não apresenta qualquer contraste ou marca de fabrico¹⁹⁷.

2.2.3. CORAÇÕES

O coração constitui um dos ornamentos mais frequentes no mundo artístico, empregue em todos os tempos e lugares, trabalhado de forma isenta ou servindo de elemento decorativo noutros objectos.

Na ourivesaria encontramos-lo fabricado em materiais diversos, dos mais modestos aos mais exuberantes, desde metais sem valor económico, à prata, ouro, platina, com incrustações simples de pedras preciosas ou formando um só corpo de águas marinhas, topázios, diamantes e muitos outros, verdadeiros reflectores de luz no peito, orelhas e demais partes do corpo. Em termos técnicos, podem ser modelados em chapa, filigrana, fabricados por fusão ou lapidados.

Os corações mais vulgares e procurados, no contexto da ourivesaria popular, são, sem dúvida, os de chapa muito fina e os de filigrana, conhecendo denominações várias em função dos processos de execução e do desenho que apresentam: *corações de chapa* ou laminados, simples ou em chama, *corações opados*, de face dupla, *que, quando evidenciam uma chama, em vez de corações flamejantes (consoante os denominam comercialmente) se designam por "corações c'roados", pois tomam por coroa a língua de fogo*¹⁹⁸.

Os opados, tal como se depreende do nome, são ocos e formados por duas faces mais ou menos bojudas, soldadas nas extremidades, por vezes ligadas por uma tira do mesmo metal *dobrada e soldada a todo o perímetro da peça*¹⁹⁹, decoradas exteriormente *com finos fios de filigrana ou um granulado, com motivos de amor, florais ou religiosos*²⁰⁰, ou lavradas moldadas sobre matriz. Segundo informação de Amadeu Costa, os corações flamejantes podiam igualmente ser chamados duplos por se confundir

¹⁹⁷ *Inventário de Ourivesaria do MAPL*, Lisboa, IPM.

¹⁹⁸ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues - *Ouro popular* (...), p. 46.

¹⁹⁹ *Inventário de Ourivesaria do MAPL*, Lisboa, IPM. A maior parte dos corações opados existentes neste museu apresenta a mesma solução técnica relativamente à união das duas partes. Os restantes são soldados nos respectivos bordos de junção.

²⁰⁰ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues - *Ouro popular* (...), p. 157.

a estilização das chamas com um outro coração, acrescentando ainda, serem estes os mais usados pela vianesa²⁰¹.

Os corações existentes na colecção correspondem, pela técnica inerente ao trabalho de chapa de metal sobre cunhos, ao grupo dos opados e flamejantes, duplos, ocos e lavrados, também conhecidos como estampados e barrocos. Pelas dimensões que apresentam (variando entre três e doze centímetros) destinam-se sobretudo ao fabrico de ornamentos de peito²⁰². Apenas um ou outro cunho serve de suporte a um modelo liso, cujas medidas reduzidas (cerca de um centímetro) indiciam um emprego como berloque de pulseiras, cadeias de relógio ou fios de pescoço infantis, independentes ou agrupados a outros motivos.

Os corações são compostos por duas partes bem demarcadas: a inferior e maior (Fig. 83), formando o elemento cordiforme propriamente dito, e uma superior a esta que representa a estilização do órgão chamejante, emergindo as chamas directamente do corpo central ou separando-se deste por intermédio de um anel liso (Quadro I). A parte inferior é envolvida, em todos os casos, por uma linha lisa tratada, nalguns casos, com grande cuidado (Fig. 84) (as extremidades superiores apresentam, por vezes, um ligeiro enrolamento) que marca os limites extremos da peça e impede o remate abrupto dos ornamentos sobre as paredes laterais do objecto. O vértice do coração pende variavelmente para a esquerda ou direita, com acentuação mais ou menos perceptível.

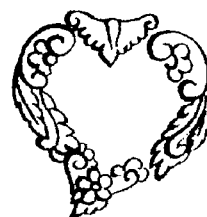


Fig. 83



Fig. 84

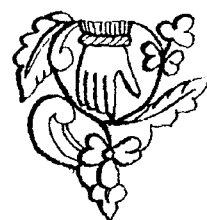


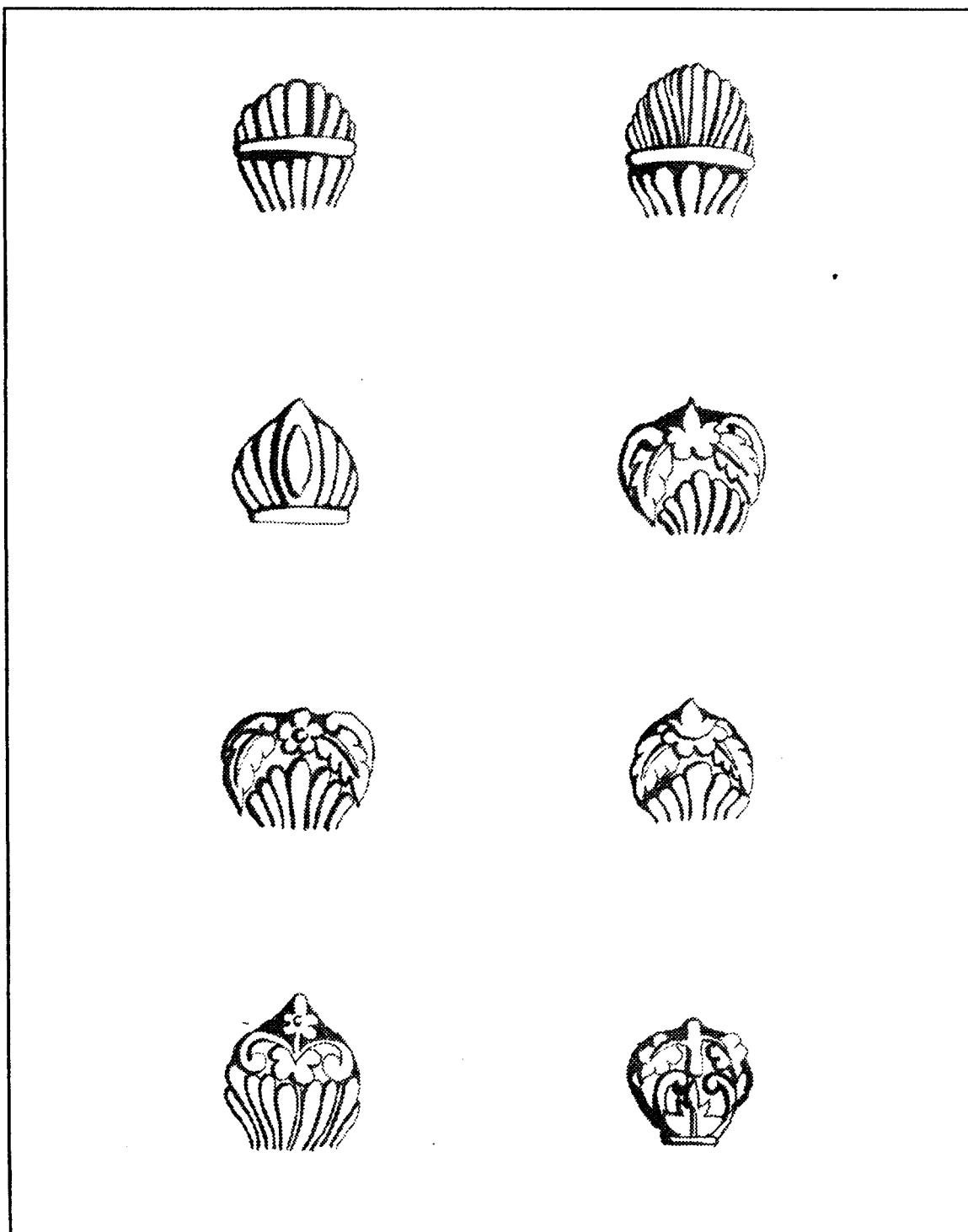
Fig. 85

Em termos decorativos e em função do modo como os ornamentos se distribuem pelas faces cordiformes, é possível separar duas categorias de corações opados e flamejantes: os que apresentam uma cartela de contorno igualmente cordiforme, rodeada

²⁰¹ Idem, *ibidem*, p. 157.

²⁰² É sempre difícil fazer este tipo de afirmações, quando temos acesso a um número relativamente reduzido de exemplares de obra acabada. No caso dos moldes com mais de cinco centímetros, alguns atingindo mesmo os onze e doze, não é possível encontrar outra função que não seja a de pendente de peito. Nos mais pequenos que mesmo assim não apresentam menos de três centímetros de comprimento, é mais difícil afirmar com a mesma certeza essa ideia, pois diariamente vão-nos surgindo algumas surpresas. Tivemos oportunidade de observar um dia na rua, uma jovem que usava um par de brincos formados por estes corações, de dimensões apetecidas, suspensos da orelha por um aro auricular, ligado à "chama" do motivo. Os ornamentos sujeitos às matrizes mantêm-se durante toda a existência desta; o que muda são os gostos e os desejos dos encomendadores e a necessidade de modificar e inovar do fabricante. São estas algumas das razões que justificam, actualmente, o emprego diversificado destes cunhos.

QUADRO I - Remates dos corações flamejantes



por um friso pleno de motivos vegetalistas (Fig. 83) e aqueles cuja superfície da peça é toda invadida por uma densa e farta vegetação, traçada ou relevada com um cuidado e precisão variáveis e colocados de forma simétrica ou assimétrica dentro do conjunto (Figs. 84, 85).

Os motivos decorativos, retirados essencialmente do reino vegetal são, contudo, comuns a ambos os tipos e repetem, na sua maioria, aqueles observados para os brinco: flores em botão, em cálice ou desabrochadas, de quatro a sete pétalas, com ou sem caule, algumas de recorte e desenho solto; outras mais naturalistas, próximas de girassóis e rosas, folhas trifoliadas, polilobadas ou reproduzindo fielmente uma parra, unidas por ramos finos, motivos enrolados de contornos vários, outros em espiga, pequenos cachos com três bagos e palmetas de extremidades enroladas, com características híbridas que questionam a sua inserção no grupo dos elementos geométricos ou fitomórficos. Os ornamentos geométricos são praticamente omissos, mantendo-se apenas a meia esfera, aqui totalmente subordinada ao centro das flores (Figs. CLXXXIII e CLXXXIV a e b). Dos restantes, salienta-se a presença de uma mão, em posição invertida, que segura um ramo (Figs. 85 e CLXXXV a e b), uma taça de onde brotam flores e folhas e pequenos corações lisos, expostos no centro do motivo principal, rodeados por outros desenhados linearmente (Fig. CLXXXVI).

O remate superior (Quadro I), de contorno arredondado (nalguns casos também delimitado por uma linha), compõe-se frequentemente por uma série de linhas paralelas, direitas ou sinuosas, livres ou sufocadas ao centro por um anel liso, em crescente e decrescente, representando as chamas mais ou menos estilizados dos corações ardentes. Nos exemplares maiores e mais profusamente decorados, os remates terminam com uma flor ou meia flor ao centro e em cima, ladeadas por folhas compridas pousadas sobre as chamas, envolvendo lateralmente todo o corpo da *coroa*.

A divisão dos corações estampados em dois tipos - os de cartela cordiforme lisa, ao centro, e os ornamentados na totalidade da face - funciona apenas no contexto específico da colecção, feita por uma razão meramente metodológica, fruto da necessidade de ordenar tipologicamente todos os cunhos em estudo. Em termos práticos (e não esquecendo que se tratam de peças ocas constituídas por duas faces), as diferenças decorativas, sentidas nos dois modelos eram aproveitadas e não rejeitadas nas oficinas. Tal significa que, embora por vezes fossem utilizadas duas partes iguais para criar um mesmo coração, na maior parte dos casos a chapa de metal era trabalhada em matrizes diferentes, mecanismo técnico que permitia enriquecer ornamentalmente estas peças. O

objecto assim fabricado seria preferencialmente escolhido no acto da compra, por apresentar duas opções de uso e permitir à sua proprietária jogar com esse atributo.

Os dez corações flamejantes existentes no MAPL são afins em termos técnicos e ornamentais a estes analisados, possuindo faces distintas, de acordo com os dois modelos observados: *de uma das faces é profusamente decorado com motivos de volutas, flores e folhas centradas por ornato concheado relevados e cinzelados. Na face oposta é ornamentado ao centro por cartela lisa em forma de coração com seta, emoldurada por motivos em SS, folhas e flores igualmente relevadas*²⁰³, descrição de um dos corações que serve de modelo para todos os outros existentes neste Museu. A descrição concisa a que foram sujeitos os dois corações opados existentes no Museu Nacional do Traje²⁰⁴ não nos permite saber se as duas partes são iguais ou diferentes.

A mesma solução técnica pode ser observada no *coração opado flamejante, barroco* (Fig. CLXXXVII), fotografado no tão citado livro *Ouro popular português*²⁰⁵, onde se manifesta toda a riqueza de elementos que cobrem parte ou a totalidade das faces componentes do coração.

A cronologia mais antiga que conhecemos para estes corações ronda o terceiro quartel do século XIX; os dois corações de ouro, em *chapa estampada com chama*, que estiveram expostos na *1ª Exposição de Ourivesaria Artesanal* de Gondomar, apresentavam Marca do Porto, usada entre 1865-1880²⁰⁶. Da mesma altura, deve datar o retrato de uma jovem de Guimarães²⁰⁷ (Fig. CLXXXVIII) que ostenta ao peito um coração flamejante com cartela cordiforme lisa, suspenso num cordão. Estas são as únicas datas aproximadas que conhecemos para os pendentos cordiformes.

Os dez corações já referidos, presentes no MAPL, terão dado entrada no museu em 1948 tratando-se, portanto, de uma aquisição relativamente recente. Nenhum deles apresenta marcas incisas, o que impossibilita o conhecimento quer da proveniência quer do nome do ou dos ourives que os trabalharam. O facto de terem chegado juntos ao Museu, de terem sido todos fabricados em metal dourado (com uma valorização económica inferior), de apresentarem as mesmas soluções técnicas e uma grande uniformidade nos motivos decorativos escolhidos, parece indiciar, contudo, que se tratam de objectos oriundos da mesma oficina, fruto de um encomenda que não tinha o

²⁰³ *Inventário de Ourivesaria do MAPL*, Lisboa, IPM. Localizado na sala Entre Douro e Minho, vitrina 2.

²⁰⁴ *Inventário de Ourivesaria Popular do MNT*, Lisboa, IPM. Ambos em reserva/cofre.

²⁰⁵ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues - *Ouro popular* (...), p. 158.

²⁰⁶ *1ª Exposição* (...), nºs 111, 112.

²⁰⁷ Retrato da autoria de Francisco Martins Sarmiento, incluído nos ensaios de retratos legados em testamento pelo autor à Sociedade Martins Sarmiento, de Guimarães. Evidentemente que o coração que a jovem usa demonstra-nos apenas o uso deste modelo neste período, nunca a datação da peça em si. SARMENTO, Francisco Martins - *Retratos* (...), p. 157.

objectivo da valorização económica das peças mas a sua representatividade tipológica no conjunto de peças respeitantes à ourivesaria popular.

Os dois corações do MNT, também de metal ou latão, não acrescentam nada de novo em relação aos anteriores. Um deles não apresenta quaisquer marcas de contraste ou de ourives e o outro apresenta uma marca na argola do coração, mas ilegível, pelo que se desconhece também a origem das oficinas que os produziram bem como as datas em que foram executados²⁰⁸. O mesmo acontece com o coração fotografado no livro *Ouro Popular Português* o qual, tal como acontece com todos os outros objectos incluídos nesta obra, carece de qualquer informação concreta que não seja a sua simples inclusão no contexto e as fotografias, de grande qualidade e precisão. Sobre todas elas, apenas nos é dado saber que pertencem *a colecções particulares e na quase totalidade do século passado e princípio deste*²⁰⁹.

Se os corações duplos ou opados eram os preferidos da mulher de Viana, facto que parece comprovado no peito focado de uma Mordoma da Meadela²¹⁰ (Fig. CLXXXIX), o seu uso seria certamente generalizado no litoral e muito comuns no Douro. Concretamente, observamo-lo no peito de uma mulher vestida com o *Antigo traje do Minho* (Fig. CXC), no de uma jovem de Guimarães (ver Fig. CLXXXVIII), e numa outra de Pombal, retratada por Platão Mendes²¹¹ (Fig. CXLII), curiosamente todos obedecendo às mesmas características ornamentais: lisos ao centro, com festão fitomórfico em volta, suspensos num fio de contas no primeiro exemplo, num cordão nos restantes. Também em Santo Tirso foi possível confirmar documentalmente o seu uso, num postal ilustrado do início do século, embora a qualidade da fotografia não permita descrever em pormenor a peça²¹².

208 O único dado obtido relativamente a estas duas peças, diz respeito à sua própria história dentro do museu. O primeiro foi oferecido a essa instituição em Junho de 1978 pela Condessa de Farrobo e o segundo adquirido ao Sr. Passo Cavalheiro, em 1982, informações que podem atestar uma vida mais longínqua destas peças, infelizmente por nós desconhecida.

209 COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues - *Ouro popular* (...), p. 231.

210 Opinião proferida por Amadeu Costa, corroborada pela fotografia incluída no seu trabalho *Ouro Popular Português*, página 221, onde se pode ver dois corações ocós e barrocos, semi-ocultos entre borboletas, medalhas, cruzes, custódias, gramalheiras, alfinetes variados, suspensos numa variedade infinita de fios, constituindo, todos juntos, um verdadeiro mostruário de ourivesaria popular. Idem, *ibidem*, p. 157.

211 Postal reproduzindo uma fotografia de Platão Mendes intitulada *Casal ostentando a típica indumentária da região*, da série "Portugal Maravilhoso", Porto, Edição e execução gráfica de S.G.F., Lda, S/d. Lembre-se que a mesma fotografia já foi citada em relação a uns brincos compridos, ocós.

212 Postal ilustrado, fotografia do início do século, reproduzindo quatro mulheres de Santo Tirso, na qual se observa, na terceira mulher a contar da esquerda, ao peito, suspenso num cordão de ouro, um pequeno coração opado e nas orelhas umas argolas. A fotografia foi colorida artificialmente, o que a tornou menos precisa em termos de pormenor. Biblioteca Nacional - Sala de Iconografia.

2.2.4. CRESCENTE

Incluído no grupo dos amuletos mais característicos e usados de Norte a Sul do país, o crescente surge igualmente representado no conjunto de matrizes da colecção em estudo. A sua presença manifesta-se apenas num cunho e tal como acontece na generalidade dos amuletos aqui analisados, as suas dimensões são diminutas, não ultrapassando os dois centímetros de altura (Fig. 86).

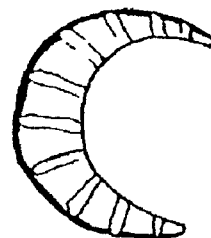


Fig. 86

A decoração do crescente reduz-se à alternância de espaços côncavos e convexos, num movimento ritmado que proporciona uma concepção ornamental simples mas eficaz em termos estéticos. Não é possível comparar, no entanto, a sobriedade deste modelo com a riqueza decorativa de muitos outros espalhados pelo país, dos quais se destaca a representação antropomórfica da meia-lua²¹³.

Eram fabricados preferencialmente em prata e cobre, aproveitando-se muitas vezes para o efeito moedas desses metais²¹⁴ e eventualmente em ouro, embora não se tenha recolhido nenhuma informação nesse sentido.

O tamanho reduzido deste crescente aponta para a sua associação com outros amuletos, presos em cueiros de bebés ou suspensos, por fios de natureza diversa, ao pescoço de crianças e adultos.

2.2.5. CRUZ

A cruz é, enquanto instrumento da fé, um dos motivos mais difundidos e vulgarizados em todas as artes decorativas, eternamente associada à Paixão e Morte de Cristo e ao mesmo tempo símbolo da Salvação. No caso específico da ourivesaria popular, esta realidade justifica a diversidade de tipos existentes e a competitividade que a cruz estabelece com o coração, ambos pleiteando o lugar de honra no peito da mulher nortenha.

²¹³ As tipologias mais comuns de crescentes usados em Portugal serão estabelecidas no capítulo 3, aquando da análise global deste amuleto.

²¹⁴ *Para o fabrico das meias-luas de cobre, servem-se da moeda portuguesa do valor de cinco réis, que deve ser dada pelo padrinho da criança a quem o amuleto se destina.*

Vi um exemplar de prata, para o qual se serviram da moeda portuguesa do valor de 200 réis, e também os ha feitos das antigas moedas de prata do valor de 120 réis. in, PIRES, A. Thomaz - *Amuletos Alemtejanos*, Elvas, 1904, pp. 7-8.

Mas, se as formas de cruzes são várias, a cruz de Malta parece ter ocupado, nas mesmas regiões, o topo hierárquico das preferências; *a Cruz de Malta rivaliza com o Coração. Os braços bi-ponteagudos da Cruz, limitam a fantasia do artista, que se expande no enchimento, nas rosáceas abertas, de pétalas de renda de ouro, nos esmaltes*²¹⁵, segundo palavras de Luiz Chaves, descrição que se enquadra no habitual estilo linguístico expressivo e emotivo deste autor. À simbólica inerente ao objecto liga-se a necessidade de luxo e ostentação, patentes num barroquismo decorativo que chega a encobrir o traço original do tema pretendido. Assim se explica que a cruz de Malta seja apelidada igualmente de "estrela", confusão ligada à forma dos seus *braços bi-ponteagudos*, designação que encontramos, até ao momento, documentado desde o último quartel do século XIX²¹⁶.

A predilecção assumida pela mulher nortenha pela "estrela" pode ser observada em diversos retratos onde convivem, no mesmo peito, uma ou duas "estrelas", juntamente com outras cruzes que obedecem a técnicas e formas diversas (vd. Fig. CLXXXIX). Nestas circunstâncias, a cruz de Malta parece ganhar em decoração o que perde em simbologia, realidade compensada com a presença de outras cruzes, nas quais a função mística é mais evidente.

A importância da cruz, enquanto motivo decorativo e simbólico, explica a abrangência deste adorno e a generalização do seu uso entre homens, mulheres e crianças, razões que justificam, também, a diversidade de materiais, técnicas e formas do seu fabrico: prata, ouro, platina, pedras preciosas ou semi preciosas, entre os elementos mais usuais, chapa, fio, fusão ou lapidação, técnicas que repetem as anotadas para os corações, formas simples ou ricamente decoradas em função dos gostos e destinos.

Na ourivesaria popular, os termos utilizados são variados, relacionando-se não só com os processos de fabrico mas, igualmente, com as soluções decorativas e formais que apresentam: a Cruz de Malta, já referida, em filigrana e eventualmente colorida com esmaltes, os *crucifixos maciços (elas dizem maciços)*, fundidos, cinzelados, com resplendor da mesma técnica e não filigranado como erradamente o descreveu Conde D'Aurora²¹⁷, *o crucifixo em que a obra de filigrana resplandece n'uma abafada aureola*²¹⁸, também conhecida como "cruz de raios" (*em canovão, com avantajado resplendor, arredondado, a aureolar quase completamente o Cristo e que muitas vezes apresenta a Senhora da Soledade aos pés do Filho*), (...) "o Senhor", expressão deixando entender que a cruz não é uma "cruz esbulha", nela, portanto, se destacando o Mártir do

²¹⁵ CHAVES, Luíz - *As Filigranas* (...), p. 62.

²¹⁶ Vide supra, nota 196.

²¹⁷ (...) *com sua abafada auréola de filigrana*. AURORA, Conde d' - ob. cit., p. 172.

²¹⁸ ROCHA PEIXOTO, A. - Ob. cit., p. 555.

Gólgota²¹⁹, a cruz prismática, designativo formal e, incluindo já as existentes no conjunto de peças em estudo, a "cruz de Sacramento" (muito sóbria), a contramoldada cruz barroca ou "cruz oca", a merecer ainda mais a desdenhosa designação de "cruz de ouro mal obrado", por nela não figurar a imagem do Crucificado²²⁰, nomes pelos quais são vulgarmente conhecidas, cruz latina estampada de braços rectangulares e cruz latina estampada trifacetada, designações atribuídas no âmbito deste trabalho, por se desconhecer outros vocábulos para estas cruzes.

A variedade morfológica de cruzes existentes na colecção de moldes da oficina Fernando Martins Pereira responde, mais uma vez, pela importância que esta assume no âmbito do estudo das peças estampadas típicas da ourivesaria e que extravasa, por vezes, o sentido popular onde normalmente se incluem.

Em termos técnicos podem ser de uma só face, com uma face e forro liso atrás, e duplas ou contramoldadas, quando apresentam duas partes iguais, soldadas no ponto de junção.

Pelas diferenças técnicas, formais e decorativas, cada tipo será tratado separadamente, disposto no texto por ordem alfabética, independentemente do número de moldes existentes ou da popularidade de uns em relação aos outros.

2.2.5.1. "Cruz de Sacramento"

Vários cunhos da colecção suportam este modelo de cruz, representado em vários tamanhos (Figs. 87 e CXCI). Em termos morfológicos trata-se de uma cruz latina com as extremidades dos braços trilobados²²¹. A sua sobriedade, tal como a descreveu Amadeu Costa, recai na singeleza da decoração, reduzida à sucessão de espaços lisos com frisos estriados, inscritos no centro, nuns casos, no centro e envolvendo exteriormente a peça, noutros. O interior da cruz é, por vezes, revestido com esmaltes coloridos (azul, vermelho, verde ...) (Fig. CXCII) e, nalguns casos, recebe a incrustação do Senhor Crucificado (Fig. CXCIII).

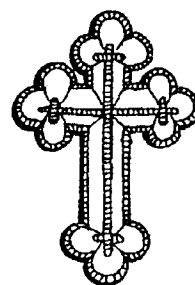


Fig. 87

²¹⁹ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues de - ob. cit., pp. 37 e 41.

²²⁰ Idem, *ibidem*, p. 41.

²²¹ Cruzes com estas características morfológicas eram fabricadas também em filigrana de ouro que no dizer de Manuel Rosas, *repetem os motivos que se faziam em chapa, com alguns modelos específicos. (...) as cruzes de braços trilobados [sic] (...)*. ROSAS, Manuel - ob. cit., pp. 107-108. Esta afirmação é corroborada pelos desenhos estampados nos "cadernos de formas" que pertenceram a uma oficina de filigraneiros de Gondomar, já extinta, estudados por Ana Cristina Guimarães Dias. DIAS, Ana Cristina Guimarães - *Subsídios para a criação de uma tipologia da filigrana em Gondomar*, in "Mea Villa", 2, Vila Nova de Gaia, 1988.

A identificação desta cruz com a designação *cruz de sacramento* foi retirada de uma obra de Pedro Fazenda, onde se observa a reprodução de uma *cruz de ouro polido e estampada*, com o *canelado corado*, acompanhada da respectiva legenda (Fig. CXCIV)²²². Trata-se de uma peça pertencente à "Casa António Ribeiro Coelho", do Porto, que, segundo informação do autor, efectuava *vendas por junto, com grande expansão em todo o país*.²²³

Luis Chaves, também se refere às *Cruzes de Sacramento, de ouro polido e estampado*, agrupando-as entre os pendentes de peito mais populares, juntamente com os *grandes corações guarnecidos de filigrana, as Cruzes de Malta, os Crucifixos de canovão com filigranas (...), os relicários e as imagens de Nossa Senhora da Conceição*²²⁴. Amadeu Costa, ao inventariar várias tipologias de cruzes, utiliza o mesmo termo *cruz do Sacramento*, que interpreta como sendo *muito sóbria*. Nenhum dos autores esclarece, contudo, a origem e o porquê do nome atribuído a esta cruz, muito procurada e ainda hoje fabricada na oficina em estudo.

Num trabalho relativo ao traje regional de Barcelos²²⁵ surge linearmente reproduzidas uma série de peças de ourivesaria supostamente típicas da região, como "borboletas" de chapa, cruz de Malta e argola de filigrana, entre as quais se inclui uma cruz trilobada suspensa dum cordão, facto que parece comprovar da sua popularidade no Minho.

2.2.5.2. Cruz latina estampada, de braços rectangulares

Em termos formais, estas cruzes apresentam uma feição rectangular nas extremidades dos braços e das hastes.

Divergências decorativas permitem, no entanto, separar dois tipos de cruzes: o primeiro, bastante simples (Figs. 88 e CXCV), é constituído na parte central por uma cruz lisa, sendo cada unidade compósita escavada ao centro, criando no final uma outra cruz mais singela. Esta solução técnica do molde proporciona uma maior liberdade no

²²² FAZENDA, Pedro - *A ourivesaria portuguesa contemporânea e os metais e pedras preciosas*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, ed. fac-similada, Setembro 1983, p. 195 e LXIII.

²²³ Segundo informação obtida na oficina em estudo, os cunhos pertenciam à oficina dos Coelho Ribeiro, do Porto. Suplantando a troca de nomes, podemos estar perante os antigos proprietários destes cunhos e consequentemente referir-nos a uma cruz executada a partir de um cunho ainda hoje existente. Vários cunhos apresentam um R gravado no bronze que corresponde, provavelmente, à inicial de Ribeiro. Infelizmente, só tivemos conhecimento do nome da antiga oficina na fase final do trabalho pelo que, não pudemos apurar mais informações a este respeito. A confirmar-se esta ideia, encontramos-nos perante o resto do espólio de uma das maiores oficinas do Porto do século XIX e XX.

²²⁴ CHAVES, Luis - *Ourivesaria popular (...)*, p. 250.

²²⁵ VILLAS-BOAS, Joaquim Paes de - *O traje regional de Barcelos*, Barcelos, 1936.

acabamento da obra; a alternância de espaços côncavos e convexos enriquecem a peça, quando não se opta por preencher a parte escavada com esmalte ou mesmo pedraria, enobrecendo-a, assim, em matéria e colorido. Um friso estriado envolve exteriormente o motivo, solução de remate que permite uma maior valorização ornamental do conjunto.

Manuel Rosas faz referência a um tipo de cruzes estampadas em chapa de ouro fino, *lisas só com os vincos*, que designa de requife²²⁶. Os elementos parcos que fornece, bem como a ausência de acompanhamento de imagem (uma dificuldade constante com que nos debatemos, dado a grande diversidade de tipologias existentes), impede-nos de saber, com certeza, se o autor pensava nesta cruz quando escreveu o texto e se os ditos "vincos" correspondem às partes escavadas ou estriadas que indicámos.

O segundo tipo, representado apenas numa matriz da colecção (Fig. 89 e CXCVI), é decorado com frisos lisos e rugosos que se intercalam, crescendo em espiral ao longo do corpo - para a esquerda na haste, para a direita nos braços -, promovendo direcções opostas de linhas, agradáveis ao olhar. O ponto de intercepção dos dois braços é ocupado por uma flor de oito pétalas que parece recriar um malmequer.

2.2.5.3. Cruz latina estampada, trifacetada

Molde único no conjunto, esta cruz delgada, mas de grande efeito estético (Figs. 90 e CXCVII) mostra dimensões muito reduzidas que não ultrapassam os dois centímetros. A zona superior da haste e os braços são diminutos, evidenciando-se melhor a sua forma na parte inferior da haste, composta por três faces que vão estreitando para o centro. É este o aspecto da obra acabada, quando trabalhada numa só face. Quando dupla, a cruz obedece a um esquema hexagonal com seis lados demarcados. Desconhece-se, contudo, o processo de tratamento, decerto variável em função dos gostos e meios.

Um pequena cruz de Malta sobre o "cruzeiro" e quatro meias esferas, uma em cada extremidade dos braços, completam a ornamentação deste cunho.

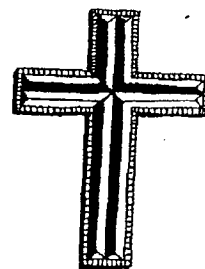


Fig. 88



Fig. 89



Fig. 90

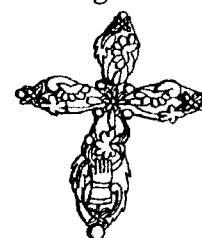


Fig. 91

²²⁶ ROSAS, Manuel - ob. cit., p. 106.

2.2.5.4. "Cruz oca e barroca"

As cruzes "barrocas", termo inspirado na riqueza decorativa que as cobre, são as mais abundantes no contexto da colecção aproximando-se, em termos técnicos e ornamentais, do grupo dos corações, arrecadas e brincos compridos, denunciando, uma vez mais, a riqueza destes cunhos no âmbito do estudo das peças estampadas e opadas.

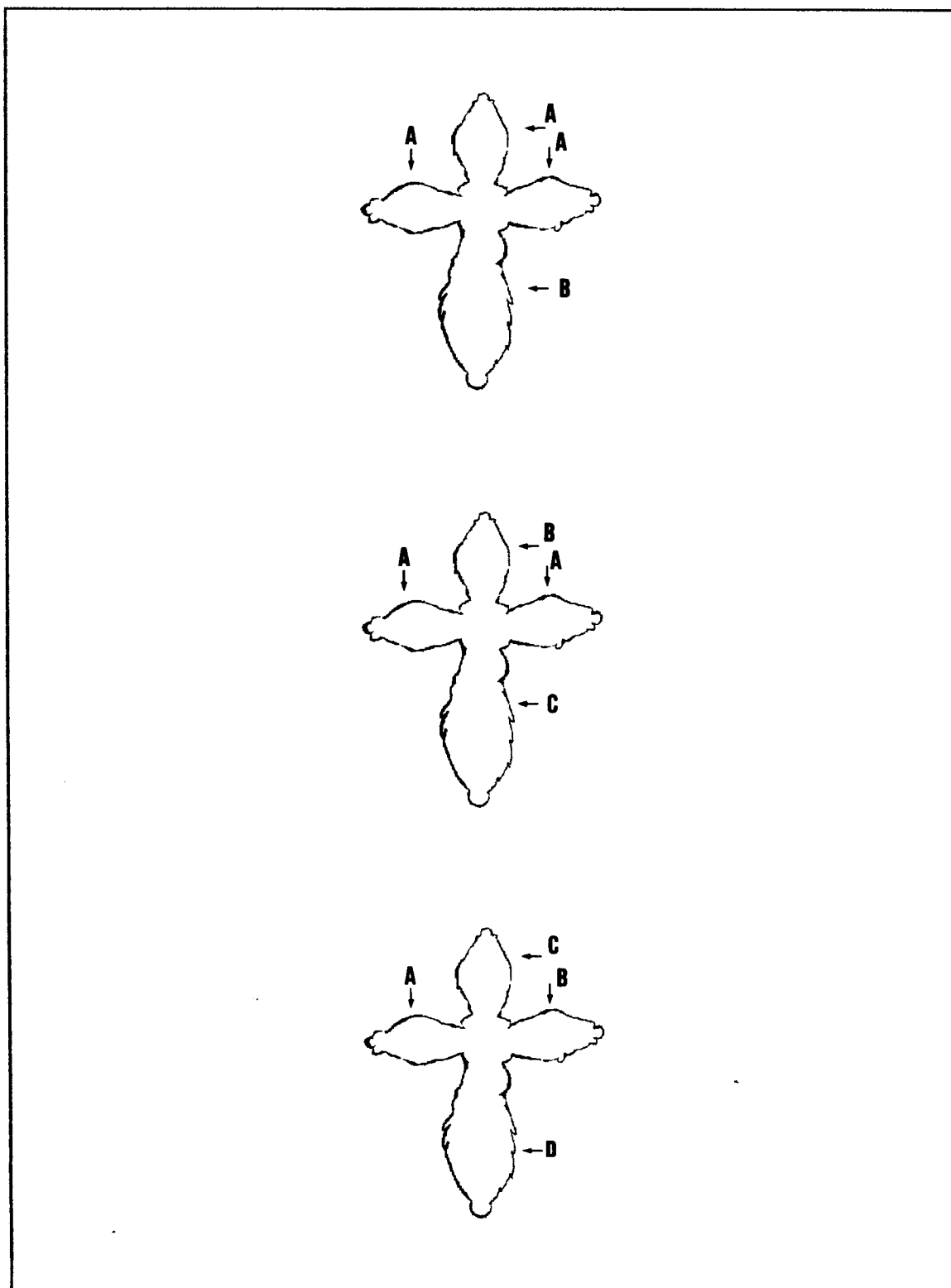
Formalmente increvem-se entre as cruzes latinas e tecnicamente nas de chapa fina estampada de duas faces soldadas no ponto de junção, processo que explica o sobrenome de *ocas*, *opadas* ou *contramoldadas*. A sua peculiaridade reside, no entanto, na profusão de motivos ornamentais que as preenchem e ditam o contorno dos seus braços: ovais, triangulares, rectangulares de extremidades afuniladas. Nas cruzes maiores, a parte inferior da haste é mais larga do que as restantes, proporcionando o desenvolvimento das composições decorativas mais elaboradas (Figs. 91 e CXCVIII).

A distribuição dos motivos ornamentais pelo corpo da cruz é bastante variada, exigindo, por isso, uma análise atenta e cuidada. Genericamente, encontrámos disposições decorativas de ordem simétrica, de simetria parcial (designação adoptada nos momentos em que a simetria é rejeitada apenas num motivo ou num ponto de cada parte) ou assimétrica, podendo-se encontrar no mesmo objecto as três possibilidades. De modo a simplificar o seu tratamento no texto, as cruzes foram trabalhadas em duas formas distintas, conforme fica exposto nos Quadros II e III.

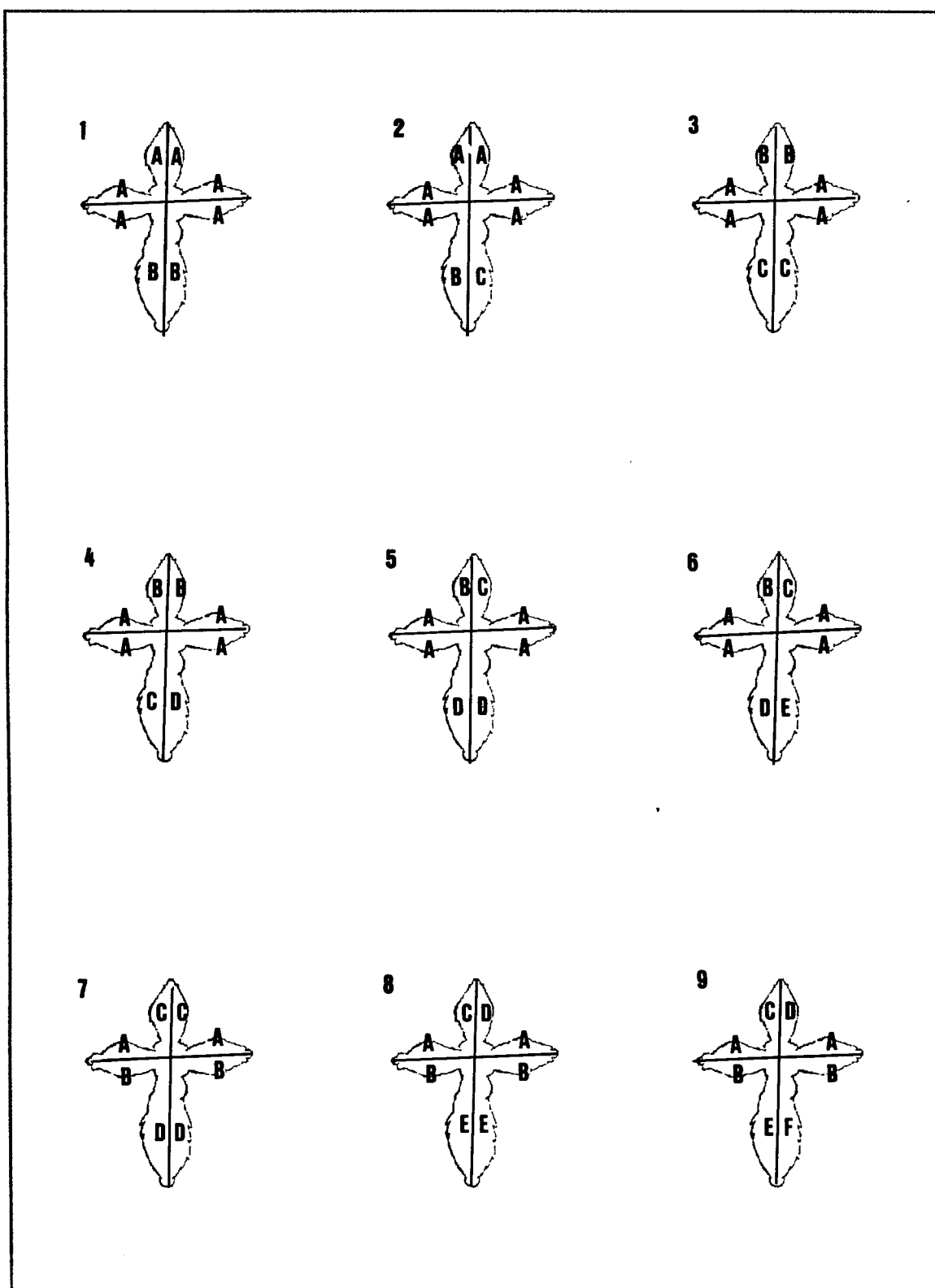
A primeira leitura é mais globalizante; tomando cada uma das partes como um todo, estabelecemos as relações existentes entre os braços e as hastes da cruz. Como se pode observar no Quadro II, foi possível obter três sequências possíveis: a/a/a/b/, a/a/b/c/ e a/b/c/d/. As cruzes mais simples incluem-se normalmente na situação 1), repetindo os mesmos motivos decorativos na vertical e na horizontal, esquema contrariado apenas no prolongamento da haste, apêndice que lhe dá a forma de cruz latina (Fig. CXCIX). O terceiro tipo está patente num único exemplar; as diferenças sentidas nos casos a) e b) manifestam-se não ao nível dos motivos (que se repetem), mas na maneira como eles se dispõem no contexto, em posição invertida (Fig. CC), pelo que podemos também aqui falar em simetria parcial.

O Quadro III fornece-nos uma leitura mais particular na medida em que trata da constância ou não dos grupos ornamentais, observados em cada uma das unidades constitutivas do todo que é a cruz. Traçando uma linha imaginária a meio das hastes e braços das cruzes, nota-se uma variedade enorme de soluções na distribuição dos elementos decorativos, bem como no domínio do desenho e respectiva adaptação ao

QUADRO II - Leitura geral da relação dos ornamentos entre os braços e as hastes das cruzes.



QUADRO III - Distribuição dos elementos decorativos pelas hastes e braços das cruzes



espaço disposto pelo autor do traço, factores que justificam plenamente a riqueza ornamental destes objectos. A análise deste quadro permite detectar nove situações possíveis no que toca às disposições ornamentais. A primeira é a mais frequente nas cruzes pequenas, mais sóbrias, relacionando-se normalmente com o esquema 1) do Quadro II. Casos de simetria parcial observam-se nos esquemas c/d, b/c e e/f das posições 4), 5) e 9) respectivamente, normalmente exemplares únicos, em que a alternância só se faz numa parte, sendo a restante simétrica (Fig. CCI). A assimetria (presente na situação 8), deve-se ao contorno do motivo decorativo principal - a cesta - que pela sua natureza tem uma só colocação possível (Fig. CCII). O esquema 9) reproduz a cruz (única) que apresenta maiores dimensões e uma maior elaboração em termos decorativos, com uma variedade de soluções ornamentais superior a todas as restantes (Fig. CXCVIII).

Algumas destas peças apresentam, ao centro e em relevo, cruzes mais pequenas, lisas, lineares, estriadas ou perladas (Fig. CCI) que parecem chamar a atenção para o motivo original do pendente, oculto, num primeiro olhar, entre a grande profusão de ornamentos.

O centro ou "cruzeiro", ponto de intercepção da cruz, é ocupado por elementos variados, com destaque para os diminutos corações lisos, com chama e vértice direccionado para a esquerda, direita ou centrado (Fig. CCIII a e b), para as flores de recortes diversificados, em botão ou desabrochadas (Fig. CCIV) com cinco, seis, sete ou oito pétalas, isoladas ou duplas, independentes ou saídas de cornucópias delgadas, distintamente posicionadas, flor de liz e motivos vegetalistas estilizados ou híbridos, numa solução que caminha entre uma raiz foliácea e floral. Uma destas cruzes possui ao centro um orifício oval, ligeiramente escavado, destinado à lapidação.

As composições são raras. Exceptuando-se o caso da mão que segura uma cruz estriada, de uma outra a envolver anéis fitomórficos e das cestas ou cornucópias que libertam flores e folhas, todos os restantes elementos decorativos são dispostos isoladamente, ocupando o seu espaço vital próprio, sem qualquer relação aparente com os outros que se lhes avizinham.

Quanto aos motivos de foro geométrico, salientam-se as esferas, linhas rectilíneas, perlados e S, delimitando estes últimos as estruturas dos braços.

Os elementos vegetalistas são os mais variados e os mais representativos destes objectos. Ramos enrolados nas extremidades, linhas serpentiformes sobrepondo-se a outras e torçais terminados em flores, relacionam-se directa ou indirectamente com folhas e flores de contorno mais ou menos estilizado. Trifólios ou folhas de limbo diversamente recortado, com ou sem nervura central, inscrevem-se no grupo dos folheados. As flores,

em botão, cálice ou abertas de quatro a oito pétalas, de extremidades arredondadas ou espetadas, cuidadosamente separadas entre si, com ou sem caule, isoladas ou ligadas pelo mesmo caule a outros motivos, numa linguagem fantasiosa ou obedecendo a premissas mais naturalistas (como se observa nos "narcisos" vistos de perfil), assumem um lugar privilegiado na ornamentação das cruzes.

Os restantes motivos figurativos não são muito abundantes. Para além dos corações e mãos, já apontados, nomeiam-se as conchas colocadas nas extremidades dos braços e separadas do conjunto através de palmetas (Fig. CCV) e as cestas executadas com grande rigor de desenho. Neste ponto, estamos afastados da grande variedade de ornamentos patentes nas arrecadas e nos brincos compridos, de origem tantas vezes simbólica. Os pendentos, tomando já por si o corpo de um símbolo, parecem dispensar a presença de outros signos, realidade que parece justificar a maior incidência de motivos fitomórficos nas cruzes e nos corações.

Nos remates das cruzes, a esfera ocupa, mais uma vez, um lugar privilegiado. Actua como um motivo independente, sendo colocada nas quatro extremidades da cruz ou apenas em duas (braços ou hastes), funcionando como a chave do conjunto, ou está subordinada a outros motivos, formando corpo com eles: fecho de botões florais, entre pétalas de flores, sobre linhas onduladas (de extremidades enroladas, afrontadas ao centro), encimando motivos folheados, palmetas invertidas, conchas, flores diversas e motivos em S, que envolvem a estrutura da cruz. São utilizadas ainda para preencher espaços deixados em aberto, tipo rosetas, proporcionando recortes mais delicados da cruz (Fig. CCIII a e b). Trifólios, motivos fitomórficos enrolados nas extremidades e um outro formado por meia coroa de pétalas e folha ao centro, constituem, pelas suas características morfológicas, os únicos elementos de remate que parecem dispensar a utilização da esfera.

Em termos técnicos, formais e ornamentais, o conjunto destas matrizes parece ser bastante representativo no contexto dos modelos de cruzes *opadas* fabricados em Portugal. O Museu de Artes Populares de Lisboa, o Museu da Sé de Braga, o Museu dos Biscainhos e o Museu Nacional do Traje, possuem várias cruzes "barrocas"²²⁷, de duas faces iguais ou diferentes²²⁸, estampadas e soldadas nos bordos de junção, com

²²⁷ Dez no total para o MAPL, nove em reserva, uma exposta na "Sala de Entre Douro e Minho", uma no Museu Sé de Braga, em exposição, duas no Museu dos Biscainhos, em reserva e seis no MNT, todos em reserva.

²²⁸ No caso de um dos exemplares do Museu dos Biscainhos (Braga), segundo descrição patente no Inventário de Ourivesaria do mesmo Museu, onde se pode ler: *No cruzamento dos braços forma-se, numa das faces, "brasão" com tracejado e na outra está representado um "capacete". Inventário de Ourivesaria Museu dos Biscainhos, IPM.* O facto de não termos tido acesso directo às peças, impossibilita-nos de fazer qualquer tipo de avaliação da natureza dos motivos apontados. A utilização de faces diferentes para a composição de uma peça oca já foi observada, e com maior incidência, para os corações flamejantes.

extremidades apontadas ou arredondadas e que repetem em relevo os mesmos motivos encontrados nos cunhos das cruzes ou de outros modelos da colecção: perlados, palmetas, corações, setas, coroas, cruzes lisas mais pequenas ao centro, no ponto de cruzamento dos braços, cestas com flores e motivos fitomórficos variados.

A ausência de marcas gravadas numas peças, a ilegibilidade de algumas ou dificuldade de identificação de outras²²⁹, não nos permite conhecer as oficinas e ourives onde foram trabalhadas, bem como o local de origem. A proximidade da marca presente numa das cruzes do Museu dos Biscainhos com a nº 122, registada em 1865 (Porto), parece constituir a única excepção no âmbito deste contexto. O seu autor é, no entanto, também ele desconhecido.

As descrições dos objectos patentes no Catálogo da *1ª Exposição Artesanal de Gondomar*, de 1973, usualmente úteis em termos de datação e origem das peças, revelam-se, no tocante às cruzes, pouco profícuas; estas são designadas genericamente de *Cruz em chapa estampada* ou *Cruz estampada dos dois lados*, pelo que ignoramos da inclusão ou não das cruzes "barrocas" neste grupo²³⁰.

A análise de fotografias é mais enriquecedora no domínio cronológico, na medida em que, numa perspectiva diacrónica, nos revelam o uso destas cruzes através de um percurso que percorre os finais de Oitocentos até aos Anos Cinquenta do nosso século, seguindo uma tradição e constância que chegou aos nossos dias. O seu enquadramento no quadro dos *costumes portugueses* permite-nos, ainda, avaliar a distribuição do seu uso no nosso país.

A fotografia mais antiga do grupo, datada de 1894, retrata uma mulher de Arouca ao lado de outros indivíduos da região que ostenta ao peito, entre uma grande profusão de fios e pendants difíceis de identificar, duas cruzes *ocas e barrocas*, uma em destaque de

²²⁹ Do MAPL, nenhuma das cruzes apresenta marcas, sendo todas elas produzidas em metal dourado. Nove delas deram entrada no Museu em 1948, aquando da inauguração do mesmo e uma deu entrada no livro de registo em 1987, não se especificando, no entanto, se se trata de uma peça de fabrico actual. *Inventário de Ourivesaria do MAPL*, IPM. A cruz, em prata, existente no MSB, tem duas marcas difíceis de identificar, para o qual certamente contribui o facto de se encontrar muito amolgada. *Inventário de Ourivesaria do MSB*, IPM. Das duas cruzes presentes no MBB, ambas de ouro, uma possui uma marca ilegível e a outra uma marca que se aproxima da marca nº 122, de ouro, registada em 1865, no Porto. *Inventário de Ourivesaria do MBB*, IPM. Do conjunto de cruzes "opadas" pertença do MNT, fabricadas em latão dourado, três delas possuem duas marcas ilegíveis cada uma, duas com uma marca igualmente ilegível e uma outra sem marcas de fabrico ou registo. Nove delas deram entrada no dito Museu em 1982, tendo sido adquiridas ao Sr. Passos Cavalheiro; da sua longevidade ou condições de aquisição não temos mais informações. *Inventário de Ourivesaria MNT*, IPM.

²³⁰ As marcas incisadas nestas cruzes são todas do Porto a saber: 1881/6, Marca Porto - Tigre II, 1887/1932. Nalguns casos, quando não apresentam marcas, as peças são globalmente datáveis dos finais do século XIX. *1ª Exposição (...)*, nºs 76, 170-177.

grandes dimensões e outra em cima, junto ao pescoço, consideravelmente mais pequena²³¹.

Do início do século, conhecemos vários exemplares que revelam o seu uso em regiões distintas: em Braga (vd. Fig. CXL), com as *Lavradeiras (dos arredores de Braga)*, grupo de três mulheres, usando duas delas uma cruz "contramoldada"²³², nas três raparigas de S. Julião do Freixo, usando a da direita uma cruz ao peito de proporções consideráveis²³³ e em Arouca, num grupo de mulheres retratadas em conjunto, (fotografia datada de [1908]), onde a quarta (a contar da esquerda para a direita), de nome Maria Ambrosina Ribeiro, usa uma cruz opada²³⁴.

Para os Anos Vinte, encontrámos a mesma tendência documentada em Arouca, aproximadamente de 1925, num grupo de cinco mulheres fotografadas com traje regional, usando duas delas, entre outros objectos de ourivesaria, uma cruz estampada²³⁵. Da Madeira chega-nos idêntica tradição num postal ilustrado de 1928, que retrata uma mulher da ilha adornada com vários cordões e fios ao peito (Fig. CCVI), pendendo, de um deles, uma cruz *ocae barroca* de reduzidas dimensões²³⁶.

Ligeiramente mais tardia, deve ser a fotografia da *Rapariga de Montalegre com cruces de ouro, pendentes de cordões ao pescoço*²³⁷, entre as quais se distingue duas cruces *contramoldadas*, suspensas num fio de contas (Fig. CCVII). De 1948 surge-nos, num trabalho de Conde d'Aurora, um desenho representando uma Vianense preparada para as Festas da Agonia²³⁸ e numa fotografia de 1953, é possível observar o mesmo uso na Póvoa de Varzim, num grupo de mulheres com Traje de Romaria e festas²³⁹ (Fig. CCVIII).

2.2.6. FIGA

*Chama-se figa a um gesto mágico que se obtém com a mão fechada de maneira que o dedo polegar sobressaia d'entre o indicador e o médio*²⁴⁰ e que actua como

²³¹ SILVA, Filomeno - *Arouca d'ontem. Estudo toponímico e album fotográfico*, Arouca, Associação para a defesa da cultura Arouquense, 1993, p. 142-143.

²³² *Costumes & Perspectivas. Lavradeiras (dos arredores de Braga)*, in "A Tradição", Anno V, V, nº 12, Serpa, Dezembro 1903, p. 179.

²³³ Postal ilustrado *Costumes. S. Julião do Freixo*, Biblioteca Nacional - Sala de Iconografia, PI.27.216.

²³⁴ SILVA, Filomeno, - ob. cit., p. 147.

²³⁵ Idem, *ibidem*, p. 147.

²³⁶ Postal ilustrado *Madeira - Costume*, Biblioteca Nacional - Sala de Iconografia, PI.17876.

²³⁷ CHAVES, Luis - *O povo e a simbólica*, in "Congresso Mundo Português", XVIII, Lisboa, 1940, p. 33.

²³⁸ AURORA, Conde d' - ob. cit., p. 174.

²³⁹ COSTA, M^a da Glória A. M. da - Ob., cit., p. 214.

²⁴⁰ VASCONCELOS, J. Leite de - *A figa*, Porto, 1925, p. 23. Este trabalho de Leite de Vasconcelos, continua a ser o mais completo até agora feito em Portugal subordinado ao estudo da figa. Nele, o autor fornece informações de toda a ordem que vão desde a mera definição do objecto, à sua função, técnicas de

*preservativo contra feitiços, quebranto e mau olhado*²⁴¹. A facilidade do gesto acompanhada pela respectiva materialização em diversos materiais, conferiram-lhe um lugar privilegiado no conjunto dos amuletos portugueses, dos quais surge como o mais típico, usado e generalizado pelo país e além fronteiras.

A abundância com que aparecem na colecção em estudo, superior a qualquer dos outros amuletos nela existentes, reporta-nos igualmente para a sua popularidade. As figas são representadas em verso e reverso (cinco vezes no mesmo cunho, uma vez em matrizes separadas), enquadrando-se, assim, em termos técnicos, no grupo das peças ocas, estampadas em cunhos de bronze.

Leite de Vasconcelos faz referência a esta técnica no seu texto *A Figa*, informando que as peças ocas eram estampadas em cunhos de aço, ferro e bronze, distinguindo-as assim das maciças, que eram *fundidas segundo os processos normais de fundição (areia, gesso, siba ou osso de choco, também chamado pelos ourives "casca")*, e depois *cinzeladas (...)* juntamente com um outro *processo especial de fundição, que se denomina[vam] de "ceras perdidas"*, pelo qual se *fórma[va] logo uma figa acabada e artistica, sem intervenção do cinzel*²⁴². A informação é ainda acrescida de dados rigorosos relativos aos locais onde eram produzidas e à forma como funcionava a transacção das mesmas: *as figas de ouro e prata prov[inham] de indústrias caseiras que se exerc[iam] em Gondomar, Avintes, e outras terras vizinhas do Porto (...) e entra[vam] no mercado por intermedio de corretores que as toma[vam] em Gondomar etc, á consignação, e as dispersa[vam] por todo o Portugal; quando não consegue[iam] vendê-las todas, entrega[vam] as restantes aos fabricantes*²⁴³, indicações estas tanto mais valorizadas quanto alargadas a outras peças de cariz popular. A forma de venda enquadrar-se, aliás, na tradição da circulação destes objectos por mercados e feiras, com a consequente dispersão dos mesmos por todo o país, espalhando-os as ourivesarias do Porto sobretudo para o Norte e para as Beiras: *e nisso está outro motivo de não morrer a superstição*²⁴⁴.

Pelo que fica dito, os cunhos analisados neste trabalho, hoje pertencentes a uma oficina de Gondomar, outrora a uma outra do Porto, enquadram-se, enquanto realidade física e espacial, no ambiente descrito por Leite de Vasconcelos. Embora hoje não sejam praticamente produzidas na oficina Fernando Martins Pereira, as figas em estudo seriam

fabrico e processos de venda, sua origem, propagação histórica e uso noutros países. Será um trabalho por nós citado constantemente, sempre que abordarmos este tema.

²⁴¹ PIRES, A. Thomaz - ob. cit., p. 8.

²⁴² VASCONCELOS, J. Leite de - *A figa (...)*, p. 67.

²⁴³ Idem, *ibidem*, p. 67.

²⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 66.

igualmente fabricadas em ouro e prata e, eventualmente, em cobre ou numa liga de metais menos nobres, de preço mais acessível.

As figas de ouro são, para Leite de Vasconcelos, *apreciadas pelo seu valor material*, incluindo o ouro no grupo dos materiais *indiferentes*²⁴⁵, ou seja, sem qualquer conteúdo mágico. A essa valorização económica não podemos negligenciar, contudo, um profundo sentido afectivo e mesmo místico que observamos no emprego deste metal pelo que, reduzir a procura das figas de ouro a um mero sentido mercantilista parece-nos simplificar demasiado o problema. Ao carácter mágico da figa acrescentava-se, decerto, o mesmo sentido atribuído ao ouro, aspecto confirmado, de algum modo, por algumas quadras do Cancioneiro Popular, citadas pelo próprio Leite de Vasconcelos:

Eu tenho uma figa d'ouro

Ao canto do meu bahu,

Para dar ao meu marido...

Queira Deus que sejas tu!

ou

Chapeu de meia moeda

Traz o meu amor ó campo,

Cercado de figas d'ouro

*Para lhe não darem quebranto*²⁴⁶.

Assim, e para a primeira quadra, entenda-se que para alguém especial e já escolhido, especifica-se a pretensão da oferta, não de uma figa qualquer mas de ouro, enquanto que na segunda, realça-se o contraste de um chapéu sem qualquer valor económico com a presença de figas, agora no plural, também de ouro. Nos dois casos, embora no primeiro seja mais evidente, sente-se uma presença feminina forte e as figas parecem ser fruto preferencial de dádivas amorosas²⁴⁷.

Para além do ouro e também da prata, as figas eram produzidas em azeviche, ambar, coral (por vezes encastoadas em ouro) corno ou chavelho, ferro, sobejamente conhecidos pelo seu carácter apotropaico, em barro, com destaque para as de Estremoz, porcelana, coquilho, louça, madre-pérola, marfim, mármore, osso, vidro ou cristal,

²⁴⁵ Idem, *ibidem*, pp. 26 e 25, respectivamente.

²⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 50 e 61, respectivamente. A segunda quadra é retirada de uma canção alentejana, incluída por António Thomaz Pires no texto *Cantos populares portugueses*.

²⁴⁷ Sentido corroborado pela tradição que defende a maior eficácia dos amuletos quando oferecidos, achados ou roubados.

galalite, celulóide e até de massa preta ou vermelha, de forma a imitar o azeviche e coral²⁴⁸.

Em termos tipológicos e ao contrário do que acontece noutros exemplares que incluem também o antebraço, apenas a mão é representada nos cunhos da colecção. Os tamanhos são vários mas reduzidos, mediando entre um e meio a dois centímetros e meio de altura.

Em quatro deles, o gesto é feito com a mão direita e em dois com a esquerda, o que prova que a escolha das mãos não estava definida, embora a diferença de números faça pender, aqui, a balança para a primeira. Desta variedade de posições, corrente de informações recolhidas oralmente em Lisboa, *se deva fazer com a esquerda*, por esta ter *mais virtude e mais acção* ou mesmo com as duas, que em Melgaço se prefira a direita por ter mais força, embora com as duas seja melhor e em Guimarães se faça com as duas mas cruzando os braços²⁴⁹. Contrariamente ao observado nos cunhos da colecção, o mesmo autor acrescenta ter ouvido de vários ourives *que o público procura e prefere, (...) as esquerdas e que as da mão direita, sómente por encomenda se fabrica[vam]*²⁵⁰.



Fig. 92



Fig. 93



Fig. 94



Fig. 95

Elementos de foro decorativo, submetidos ao nível do punho, permitem-nos separar seis tipos distintos de figas: uma completamente lisa (Figs. 92 e CCIX), duas com sulcos verticais (mais afastados num caso, formando gomos, mais estreitas e ténues no outro) (Figs. 93 e CCX), uma com frisos horizontais terminando em meia esfera (Figs. 94 e CCXI) e duas com ornamentos vegetalistas que se enquadram nos mesmos tipos de flores, folhas e ramos fitomórficos observados para outras peças da colecção (Figs. 95 e CCXII). Exceptuando o exemplo da figa lisa, em que punho e mão são

²⁴⁸ Idem, *ibidem*, pp. 25, 26 e 67 a 70. Apesar de anotarmos no texto a mera inventariação dos materiais usados no fabrico das figas, refira-se que Leite de Vasconcelos procede a uma análise cuidada da origem dos materiais bem como dos responsáveis pela sua produção.

²⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 23 e 127, respectivamente. *Em Melgaço, ao contrário do que acontece em Lisboa, dizem que a figa deve fazer-se com a mão direita, porque a esquerda tem menos força; mas ainda assim é melhor fazer figas com ambas as mãos, estendendo os braços paralelamente para diante, isto é, "cum ambalus manibus!" (como se lê num documento do séc. XV, de França (...)).*

A alguém de Guimarães ouvi dizer que é bom fazer figas com ambas as mãos, sim, mas voltando a direita para o lado esquerdo, e a esquerda para a direita, fazendo, ao que parece, um gesto muito conhecido. A razão talvez seja esta: que a figa direita, voltada para a esquerda, adquire o carácter mágico de que este lado goza na crença; e que a figa esquerda, voltada para a direita, não perde o seu carácter próprio, e reforça "ipso facto" este lado.

²⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 66/67.

tratados como um todo, sem interrupção, todos os outros têm inscrito um anel circular que separa essas duas partes do corpo.

2.2.7. PEIXE

O peixe surge uma única vez representado e como motivo isolado, nos moldes da colecção. O animal foi trabalhado duas vezes no mesmo cunho em direcções opostas, posições que revelam o verso e reverso da imagem (Figs. 96 e CCXIII). Trata-se, portanto, de uma peça oca trabalhada nas duas faces, correspondendo em termos técnicos aos corações e cruzeiros já analisados. De tamanho reduzido (não chegando a atingir dois centímetros e meio de comprimento), as suas linhas apresentam uma grande preocupação de pormenor e mestria técnica patente na aplicação do desenho ao metal: a cabeça, cauda e barbatanas estão bem demarcadas e a boca, olhos e guelras são cuidadosamente assinalados através de finas incisões. Os pequenos pontos sobre o corpo relembram escamas, proporcionando um importante contributo para a riqueza decorativa e estética do conjunto²⁵¹.

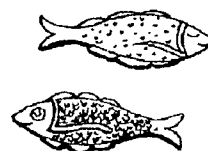


Fig. 96

A presença do peixe, neste conjunto de moldes reveste-se de grande importância para o estudo dos amuletos portugueses produzidos e usados no país. Dos trabalhos relativamente abundantes relacionados com esta temática etnográfica, apenas três vezes o peixe foi enquadrado no grupo de amuletos. No primeiro, da autoria de Leite Vasconcelos, o autor procede a uma rápida classificação dos amuletos nacionais, incluindo o peixe no grupo daqueles *dont la vertu dépend de l'aspect extérieur (forme et couleur) de leur substance*, ao lado do crescente, da âncora, da figa e do *signum Salomonis*²⁵². Classificação melindrosa, sem dúvida, quando o próprio autor não esclarece os critérios e as razões que usou para essas divisões²⁵³, não acrescentando

²⁵¹ Uma vez mais, estes cunhos revelam-se uma fonte preciosa para o conhecimento de determinadas técnicas de ourivesaria, ao permitir constatar que o pontado e as incisões são feitos no cunho e não a posteriori, a buril ou cinzel, como tantas vezes se escreve.

²⁵² VASCONCELOS, J. Leite de - *Sur les amulettes portugaises*, Lisbonne, Imprimerie Nationale, 1892, p. 7.

²⁵³ Não cabe, no entanto, no âmbito deste trabalho, proceder a uma análise crítica das diversas classificações usadas pelos numerosos estudiosos e curiosos desta temática. Sabe-se que todas as classificações são difíceis e susceptíveis de levantar questões. O próprio Leite de Vasconcelos tinha disso consciência quando ressalva que alguns amuletos podiam apresentar características variadas e por isso aparecerem em diferentes grupos de amuletos. Para o nosso estudo revelou-se mais importante não as classificações mas as recolhas de amuletos efectuadas e a respectiva distribuição geográfica do seu emprego.

ainda qualquer informação relativa aos materiais usados no fabrico desse amuleto e regiões onde era usado. Mais precisas são as referências que do peixe fazem Luís da Silva Ribeiro e A. Pires Thomaz, anotando o primeiro tratar-se de um *amuleto infantil, mas raro na Terceira, onde o usam de metal. Existe em Vila Franca do Campo*²⁵⁴ e o segundo de um *amuleto infantil contra o mau-olhado*²⁵⁵, fabricado em prata, mas que o autor não encontrou vestígios do seu uso no concelho de Elvas. A sua presença na colecção indica a execução e emprego deste amuleto no Norte do país.

2.2.8. NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

*Imagem frequente na pendurada dos cordões, por vezes de apreciável peso (...), é a Senhora da Conceição, mãos no peito, olhos ao céu, pés sobre o crescente lunar*²⁵⁶. As Virgens da Conceição, designação preferida por Rocha Peixoto²⁵⁷, também conhecidas como "*Senhoras do Caneco*", *dada a semelhança da coroa com o caneco de ir à fonte*²⁵⁸, incluem-se, assim, juntamente com os corações, cruzes, crucifixos e medalhões, no grupo dos pendentes mais populares e preferidos da mulher portuguesa.

Manuel Rosas enquadra-as nas jóias de carácter popular, em chapa de ouro fino, que atingiram maior variedade e importância na segunda metade de Oitocentos e na primeira do século XX²⁵⁹. As referências documentais encontradas, em fontes manuscritas ou impressas, juntamente com os exemplares que conhecemos destas peças, de museus públicos, postais ilustrados, catálogos, livros ou revistas²⁶⁰, incluem-se cronologicamente no espaço de tempo apontado por este autor.

A indicação documental mais antiga que pudemos apurar para estas peças data de 14 de Setembro de 1863 e respeita a um testamento do Cartório de Gondomar. Nele, João Martins Jorge, viuvo de Rosa Martins, deixa à sua *afilhada Josefina, filha de Salvador Ferreira e de Gertrudes, do lugar de Santa Eulália, freguesia de Fanzeres, um cordão de ouro com uma senhora da Conceição, também de ouro, no valor de 60 000 rs*

²⁵⁴ RIBEIRO, Luís da Silva - *Amuletos terceirenses*, in "Etnografia Açoriana", I, Angra do Heroísmo, Instituto Histórico da Ilha Terceira, Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1982, p. 427.

²⁵⁵ PIRES, A Thomaz - ob. cit., p.

²⁵⁶ CHAVES, Luis - *As filigranas* (...), p. 13.

²⁵⁷ ROCHA PEIXOTO, A. - ob. cit., p. 567.

²⁵⁸ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues - ob. cit., p. 155. Referem, estes autores, que esta é uma expressão utilizada em certos locais de Ponte de Lima. Em Gondomar são igualmente conhecidas por esse nome e é esse o designativo usado na oficina. Estabelecer o ponto de origem desta designação torna-se bastante mais complicado e de difícil resolução. Note-se, no entanto, que o volume das transações comerciais entre estas duas regiões é ainda hoje considerável.

²⁵⁹ ROSAS, Manuel - ob. cit., p. 106.

²⁶⁰ Os exemplares referidos serão trabalhados individualmente, enquadrados cada um *per si*, num contexto tipológico comparativo.

*pouco mais ou menos (...)*²⁶¹. Três anos mais tarde, num outro testamento datado de 13 de Março de 1866, Maria dos santos Rocha e João de Castro, *senhores de algum ouro*, fazem-no distribuir da seguinte forma: *o cordão que tem uma Senhora da Conceição será para a nossa afilhada Maria com a obrigação de dizer dez missas por alma de cada um de nós (...)*²⁶².

A mera designação de *Senhora da Conceição* impede-nos, no entanto, de saber se se tratam de peças ocas ou fundidas. As *Senhoras da Conceição* fotografadas no livro *Ouro Popular Português*, pertencentes a *coleções particulares e na quase totalidade do século passado e princípio deste*²⁶³, são tecnicamente fundidas, apresentando uma solução iconográfica idêntica à das peças ocas mas com um aspecto mais tosco e rude (Fig. CCXIV). Na *1ª Exposição de Ourivesaria Artesanal de Gondomar*²⁶⁴ estiveram expostas seis imagens fundidas de Nª Senhora da Conceição, todas datadas de [meados do século XIX] e apenas uma oca, estampada, da qual não se faz qualquer referência de foro cronológico. A utilização das duas técnicas, na execução de um motivo tão popular, é por demais evidente, pormenores que as fontes documentais não esclarecem.

A colecção de moldes guarda quatro exemplares de *Senhoras do Caneco*, em posição de verso e reverso, o que perfaz um conjunto de oito cunhos. Destinam-se, em termos técnicos, à produção de peças ocas, sendo as duas partes trabalhadas separadamente em chapa de ouro fina e soldadas nos respectivos bordos de junção. Quanto ao comprimento, variam entre três a cinco centímetros, dimensões relativamente discretas mas perfeitamente enquadradas na média corrente destas jóias que medeiam *entre os dois e os vinte centímetros*²⁶⁵. O aspecto bojudo destas peças, bem como o tamanho que algumas atingem, transmitem a imagem de objectos muito pesados. Luís Chaves parece não ter escapado a esta ilusão quando escreve que algumas delas poderiam ter *apreciável peso*. Estes dois factores (técnica e tamanho) associados a outros de ordem religiosa e decorativa, tão ao gosto da mulher nortenha, terão sido decisivos na popularização destes motivos e, consequentemente, na intensidade e prolongamento no tempo da sua produção.

Atendendo às suas características formais e decorativas, foi possível distinguir dois tipos de tratamento das *Senhoras da Conceição*. O primeiro é, sem dúvida, o mais representativo no contexto geral destes motivos, apresentando dois tamanhos do mesmo esquema: cerca de quatro centímetros para um, cinco para outro (Figs. 97 e CCXV a e b).

²⁶¹ A.D.P., PO 20 251v a 253v.

²⁶² A.C. 28, L.21, fl. 56v a 58.

²⁶³ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues de - ob. cit., pp. 51 e 231, respectivamente.

²⁶⁴ 1ª Exposição (...), n.ºs 178 a 184.

²⁶⁵ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues de - ob. cit., p. 50 e 154.

Iconograficamente, Nossa Senhora, de rosto oval e sereno, aparece de pé sobre crescente reduzido e nuvem lavrada com as mãos unidas sobre o peito em sinal de oração e cabelos soltos, fartamente estendidos pelos ombros. Vestes longas cobrem-lhe o corpo, com pregueado profusamente estilizado, de composição assimétrica, onde se intercalam frisos lisos, por vezes escavados com pontos, linhas estriadas e onduladas, contínuas ou tangentes, de grande efeito decorativo. Cobre-lhe a cabeça um toucado, com sulcos verticais que acompanham nas costas o movimento dos cabelos. O crescente, quase imperceptível, separa a Virgem da nuvem que está frontalmente repleta com seis cabeças de querubins envolvidas num friso estriado e, atrás, decorada com três espirais em movimento.

A Imagem de Nossa Senhora da Conceição de ouro, oca e de grandes dimensões (15,5 cm de altura), pertencente à colecção da Ourivesaria Luís Ferreira & Filhos, do Porto, foi datado do século XVIII²⁶⁶. O interesse desta peça recai na aproximação das suas características estilísticas com as imagens observadas na colecção (Fig. CCXVI). Uma vez mais, as colecções particulares revelam-se uma fonte preciosa para o estudo destas peças. Em termos iconográficos, esta imagem apresenta soluções mais ricas e descritivas do que aquelas observadas nas da oficina Fernando Martins Pereira: Nossa Senhora coroadada, cabelos soltos, encaracolados ao nível do pescoço, formando uma espécie de peruca, corpo descrevendo um movimento ondulado mais acentuado, pés visíveis, esmagando o da direita a cabeça da serpente cujo corpo envolve as cabeças de cinco anjos. A disposição destes sobre a nuvem foi pensada de forma a ditarem o contorno geral do crescente, espécie de triângulo invertido: um Querubim de asas abertas, no vértice inferior, descrevendo os restantes as faces laterais da figura geométrica, fechada superiormente pelo recorte ondulado do vestido da Virgem. Repete-se, no entanto, o mesmo rosto ovalado, a mesma disposição dos braços sobre o peito, em prece, a mesma estilização do pregueado, onde se intercalam linhas lisas com outras torcidas. As folhas que sobressaem do braço esquerdo de Nossa Senhora, correspondem formalmente a alguns tipos patentes noutras peças da colecção, nomeadamente nos brincos, corações e cruzes.



Fig. 97



Fig. 98

²⁶⁶ Catálogo. *Reais Jóias no Norte* (...), p. 103. Uma vez que desconhecemos o critério utilizado na datação desta jóia e pelo facto de não conhecermos qualquer outra referência tão distante para estas peças,

Ao lado desta imagem, as *Senhoras do Caneco* representadas nos cunhos em estudo, parecem corresponder a uma simplificação estilística, exigida certamente pelo aumento da procura, relacionada com a popularização crescente destes objectos; *como o grilhão, a conceição (Senhora do Caneco) e a gramalheira. Ao verem-na ourada com estas jóias, muitas bocas se abrirão para exclamar: - "Esta pertence a família de padre"!*²⁶⁷

No MAPL encontra-se exposta, na Sala de Entre Douro e Minho, uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, em ouro e de duas faces, com perto de onze centímetros e meio de altura, cujas características estilísticas se aproximam das dos cunhos em análise. *É oca e opada de dupla face (barroca) representando a Virgem coroada, cabelos caídos, mãos ao peito e vestes muito pregueadas ornamentadas de flores sobre composição inferior central de quatro querubins e cinco motivos espiralados, dois na face anterior e cinco posteriores*²⁶⁸. Se a marca de ourives é ilegível, o que torna o seu autor desconhecido, a marca de constraste para ouro, usada no Porto entre 1865 a 1880, segundo informação de Laurindo da Costa, estabelece pelo menos as balizas cronológicas do seu fabrico.

O MNSR e a AIORN conservam igualmente uma destas "Senhoras do Caneco", ambas de ouro e com setenta e três milímetros de altura. Cada uma delas possui duas marcas incisadas, não identificadas, desconhecendo-se assim os autores, origem e datação das mesmas. A variedade de marcas inscritas nas peças, mesmo quando não são conhecidas, permite, no entanto, alargar o número de oficinas que as trabalhavam e revelar o volume da sua produção e respectiva procura.

Nas fotografias de retrato individual ou em grupo, datadas dos finais do século XX e que respeitam sobretudo ao Norte do país, é notório a persistência das *Senhoras da Conceição* no peito das retratadas, observação corroborada nesta quadra popular de Celorico de Basto:

Senhora da Conceição

Es das santas mais benditas

Por teres o altar no peito

*Destas moças mais bonitas*²⁶⁹.

preferimos, enquanto não aparecerem dados mais concretos a este respeito, não tirar qualquer conclusão a partir desta datação.

²⁶⁷ COSTA, Amadeu - *Em que circunstâncias a Vianesa põe ou não o seu ouro*, in "Actas do Colóquio Ourivesaria do Norte de Portugal", Fun. Eng. António de Almeida, 1984, p. 163.

²⁶⁸ *Inventário de Ourivesaria do MAPL*, Lisboa, I.P.M.

²⁶⁹ Quadra popular recolhida por Fernando Castro Pires de Lima, incluída na obra *Cantares do Minho*, Barcelos, 1937, Celorico de Basto, p. 96, nº 1000 e citada por Luis Chaves no artigo *Ourivesaria Popular*, in "Vida e Arte do Povo Português", p. 250 e em *As Filigranas*, p. 13.

As *Mulheres de Vianna do Castello*²⁷⁰ (Fig. CCXVII), a *Camponesa de Viana do Castello*²⁷¹ (Fig. CCXVIII), da fotografia Biel, a *Mordoma de festa e respectiva offerenda*²⁷² (Fig. CCXIX), as *Camponesas de Portuzelo (Viana do Castello)*²⁷³ ou a mulher em *Trajo de Domingo (Viana do Castello)*²⁷⁴, são exemplos concretos do quanto estes objectos eram preferidos e usados na região; das cinco retratadas no primeiro caso, três delas ostentam ao peito uma *Senhora do Caneco* e as outras duas suportam igualmente ao peito o mesmo motivo que pela escala sugerem ser de dimensões consideráveis. Aqui, segundo esclarece Amadeu Costa, a aquisição de uma *Conceição*, juntamente com a gramalheira e o grilhão, já a demarcam como mulher de muitos teres e haveres²⁷⁵. Podemos incluir, também neste grupo, um desenho de meados do nosso século presente entre *alguns modelos do oiro usado na Ribeira Lima*, onde foi traçada em pormenor, uma imagem da *Senhora da Conceição* com as mesmas características iconográficas das analisadas na colecção²⁷⁶ (Fig. CCXX). Intitulado genericamente *Costume do Minho*²⁷⁷, um postal ilustrado do início do século retrata ainda uma rica ceifeira, fartamente ornamentada com fios de ouro, de onde sobressai uma *Senhora do Caneco* opada (Fig. CCXXI).

A *Mulher de Avintes*²⁷⁸ (Fig. CCXXII) reproduzida num desenho de Columbano Bordalo Pinheiro, juntamente com a *Mulher em traje típico do Porto*²⁷⁹ exemplificam o uso destas imagens na cidade *invicta* e arredores.

Em todos os casos apontados é notório uma clara uniformidade morfológica e iconográfica destas *Senhoras da Conceição*. Repetem-se as linhas arredondadas dos contornos, gestos, movimentos, estilização dos pregueados e reportório decorativo das nuvens, inscritos num conjunto cilíndrico de base alargada, reproduzindo um esquema bem sucedido que talvez por isso se convencionou.

A presença de uma imagem com as mesmas soluções decorativas na base de uma cruz de canovão²⁸⁰ (Fig. CCXXIII), indica-nos, também, a multiplicidade de uso destes cunhos e respectiva popularização: a "Senhora do Caneco" foi tratada frontalmente, mãos

²⁷⁰ ROCHA PEIXOTO, A. - ob. cit., p. 567. Fotografia datada do início do século.

²⁷¹ SOUZA, Alberto - ob. cit., p. 238. A mesma fotografia foi igualmente reproduzida no texto de Rocha Peixoto, citado na nota anterior. A fotografia data do início do século.

²⁷² Postal ilustrado, de [início do século XX], Biblioteca Nacional, Sala de Iconografia, PI.6617.

²⁷³ VASCONCELOS, José Leite de - *Etnografia Portuguesa*, VI, p. 462.

²⁷⁴ Idem, *ibidem*, p. 464.

²⁷⁵ COSTA, Amadeu - *Em que circunstâncias a Vianesa (...)*, p. 163.

²⁷⁶ CONDE D'AURORA, ob. cit., p. 171.

²⁷⁷ Postal ilustrado, Biblioteca Nacional - Sala de Iconografia, PI.3691.

²⁷⁸ VALLE, Carlos - *Tradições Populares de Vila Nova de Gaia - Narrações lendárias*, in "Revista de Etnografia", IV, Tomo 1, Janeiro 1965, p. 127.

²⁷⁹ Postal ilustrado, reproduzindo uma aguarela, Douro Litoral. Biblioteca Nacional - Sala de Iconografia.

²⁸⁰ CRUZ, António - *Ourivesaria*, in "A arte Popular (...)", p. 224.

no peito, cabelos estendidos pelo ombro, toucado e vestes estriadas e estilizadas, nuvem repleta com cinco cabeças de Querubins, em suma, todas as características estilísticas que descrevemos para os cunhos da colecção em análise.

O segundo tipo de *Senhoras da Conceição*, existente no conjunto de matrizes em estudo, é constituído igualmente por dois exemplares, tratados em verso e reverso, medindo ambos cerca de três centímetros de altura. O modelo é, na generalidade, próximo do anterior (Figs. 98 e CCXXIV): a Virgem apresenta feições delicadas, com os cabelos frontalmente a caírem soltos pelos ombros, mas quase esquecidos atrás, onde formam um corpo liso e compacto. As mãos estão unidas no peito, em oração, embora os braços efectuem um ângulo recto, menos natural do que no modelo anterior. A nuvem forma o contorno geral do crescente e é preenchida frontalmente por duas cabeças de anjos alados e decorada atrás por motivos espiralados. A maior diferença encontra-se no desenho dos panejamentos de pregas soltas, mais naturais mas menos decorativas. Os toucados, ligeiramente diferentes em cada um dos casos, fornecem o mesmo esquema: côncavo/convexo/côncavo.

Nenhum dos exemplares encontrados, sejam de museus, fotografias ou desenhos, se enquadram neste último tipo. Curiosamente, incluem-se todos no grupo do primeiro modelo descrito.

2.2.9. TESOURA

A tesoura surge uma vez no grupo dos amuletos da colecção. As suas dimensões são bastante reduzidas, não chegando a atingir um centímetro e meio de altura, constituindo, assim, um dos objectos mais pequenos do conjunto. O facto de ter sido trabalhada numa pequena chapa de metal e colocada posteriormente sobre o molde de bronze sugere, novamente, que a peça em si seja mais recente do que a restante estrutura do cunho em que se insere. A tesoura está aberta, tomando a forma da cruz de Santo André, com os braços dispostos em diagonal, formando um X²⁸¹ (Figs. 99 e CCXXV).

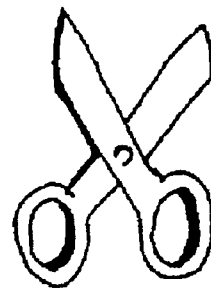


Fig. 99

A existência de uma tesoura entre os distintos modelos desta colecção revelou-se um dado muito importante para o conhecimento dos amuletos portugueses fabricados em

²⁸¹ A origem desta cruz é atribuída a Santo André, irmão de Simão Pedro que condenado à crucificação, pediu uma cruz com uma forma diferente daquela em que havia sido condenado Jesus. A partir daí e na iconografia cristã, a cruz de Santo André tornou-se um símbolo de humildade e de sofrimento. FERGUSON, George - *Signs & Symbols in Christian Art*, New York, Oxford University Press, 1954, p. 165.

oficinas de ourivesaria. No estudo efectuado sobre esta temática encontramos numerosas vezes a tesoura (enquanto objecto vulgar) ligada a várias superstições e práticas de magia e como amuleto protector contra diferentes malefícios. Leite de Vasconcelos inclui-a, por isso, no grupo dos amuletos em geral, considerando-a um amuleto ocasional²⁸². No entanto, nenhum dos autores que estudaram este tema, refere alguma vez que se fizessem reproduções com a forma de uma tesoura e que ela fosse usada como pendente ou berloque, isoladamente ou em conjunto com outros amuletos. A sua presença nesta colecção vem provar estes dois aspectos - o do fabrico e o do uso - e demonstra também o quanto as diversas superstições a ela ligada haviam sido assimiladas pelo gosto popular.

O pequeno tamanho que apresenta sugere-nos que seria utilizada mais como pingente em fios, pulseiras de crianças ou adultos e correntes de relógio. Seria certamente produzida em prata e em ouro, unindo-se à forma da cruz o sentido amulético destes dois metais.

2.3. OUTROS MODELOS

Com uma clara predominância de adornos de orelha e em menor quantidade de pendentes, a colecção guarda ainda alguns cunhos cujas funções específicas, mas em número limitado, ou múltiplas, obrigam ao seu enquadramento num subcapítulo apelidado genericamente de "Outros Modelos". Distinguem-se, neste conjunto, os pendentes votivos *Olhos* de grande grande popularidade em todo o país; um castão, acessório de bengala tão ao gosto da burguesia oitocentista; um broche de forma circular, decorado com uma cena de género, única em toda a colecção e, finalmente, toda uma série de cunhos que suportam modelos diversos, normalmente de reduzidas dimensões e que oferecem várias possibilidades de utilização sendo, por isso, designados genericamente de "vários".

2.3.1. BROCHE

Pela forma e pelas dimensões (cerca de três centímetros de diâmetro), este cunho, único na colecção, destinava-se ao fabrico de broches e pendentes de peito; o primeiro preso à roupa por intermédio de um alfinete, o segundo suspenso em fios e trancelins através de uma argola soldada na parte superior do objecto. Em ambos os casos, a peça

²⁸² VASCONCELOS, J. Leite de - *Etnografia Portuguesa*, IX. (...), p. 295.

era estampada e reforçada atrás por um forro liso, do mesmo metal, processo que permitia a obtenção de uma jóia muito leve.

O desconhecimento de jóias acabadas com estas características, juntamente com o facto desta matriz não ser utilizada actualmente na oficina, impossibilita-nos o conhecimento de outros tratamentos dados às peças, nomeadamente da aplicação ou não de esmaltes sobre a superfície do desenho.

Os objectos de joalharia que mais se aproximam deste em análise, *são os broches datáveis do 2º e 3º quartéis [do século XIX], em chapa de ouro cinzelada e forrada, à volta de um centro de esmalte azul, redondo, oval ou rectangular, com um diamante cravado em prata, no centro ou com uma aplicação representando um ramo de flores ou uma vista com casas ou ainda um motivo romântico. Este trabalho de chapa de ouro cinzelada (...), também se encontra em colares formados por pequenas peças ligadas por argolinhas (...)*²⁸³. Pela descrição, infelizmente apenas textual e não acompanhada de imagem, somos tentados a entender o desenho do cunho como um *motivo romântico*, embora o autor não esclareça a natureza dessa designação. A ser viável esse enquadramento, o texto fornecer-nos-ia ainda informações de ordem cronológica, técnica (no uso do esmalte) e funcional, na referência apenas a broches e não a pendentes.

Em 1712 Raphael Bluteau, no seu *Vocabulario Portuguez e Latino*, define broche como *brinco do peito, composto de tres peças de qualquer pedraria, estreitas, e emcadeadas ao comprido. Tambem se traz nas mangas*²⁸⁴. O termo broche reporta-se, neste caso, a um objecto muito concreto, fazendo parte dos diferentes tipos de jóias do peito referenciados no mesmo dicionário. Entre eles destacam-se os Santicos, *nome que se dava antigamente às joyas de peyto com alguma pintura, ou esmalte*²⁸⁵, por serem aqueles que, em termos técnicos, mais se aproximam com o objecto que estamos a tratar. Note-se, no entanto, que *santico* é já uma designação em desuso no início do século XVIII.

A descrição que de broche faz Morais da Silva em 1789, é ligeiramente diferente da anterior, sendo esta peça apresentada como uma *joia de pedraria, ou só de metal, consta[ndo] de duas peças, que apertão roupas, e de ordinario no peito, á maneira de*

²⁸³ ROSAS, Manuel - ob. cit., p. 104. Estas peças são fabricadas actualmente e em grande profusão na oficina em estudo, destinadas a broches ou pendentes de peito, utilizando-se preferencialmente ramos de flores ou simplesmente flores no centro, como teremos oportunidade de analisar no conjunto dos "vários". É curioso constatar o facto de Manuel Rosas as enquadrar entre as jóias burguesas e não nas populares, duas vertentes que o autor se preocupa constantemente em separar. Esta constatação reaviva as dificuldades em estabelecer a fronteira entre estas duas tradições que, pelo que se observa nesta colecção de moldes, não é feita na unidade de produção.

²⁸⁴ BLUTEAU, Raphael - ob. cit., Tomo I, p. 197.

²⁸⁵ Idem, *ibidem*, Tomo 7, p. 20.

*colchetes*²⁸⁶, definição mantida nas edições seguintes, acrescentando-se apenas, na oitava, o facto de poder servir *também só de ornato*²⁸⁷. De modo idêntico, já o havia apresentado Francisco Solano Constancio em 1836, quando descreve broche como *joia de duas peças de ouro, prata, ou ornada de pedraria, de apertar ou prender roupas ou de trazer ao peito*²⁸⁸.

Francisco Adolpho Coelho, em 1890, mantém a mesma ideia, mas é mais esclarecedor quando escreve que broche é uma *joia com um alfinete fixo n'ella d'um lado com que as mulheres pregam o chale sobre o peito ou que usam como simples adorno no alto do peito dos vestidos*²⁸⁹.

De forma circular, o broche apresenta uma decoração própria e única em toda a colecção (Figs. 100 e CCXXVI). No primeiro plano e preenchendo toda a zona inferior e parte da superior do disco, destaca-se, em baixo-relevo, um barco de composição triangular composto por uma fila sucessiva de remos primorosamente ordenados pela superfície do casco, uma vela rectangular de contornos ondulantes, um mastro e uma bandeira. Voltado para o lado direito, um marinheiro assim identificado pela indumentária, recolhe, com ambas as mãos, a âncora bem evidenciada no canto inferior direito do desenho; depois das Senhoras da Conceição e dum Cristo Crucificado presente num brinco comprido, este constitui uma das raras representações antropomórficas da colecção. A força do vento faz pender a vela, a bandeira e a boina da personagem para a esquerda, pormenores técnicos que ajudam a criar a imagem de um quadro quase vivo. Ligeiros cortes horizontais sobre o barco, no lado esquerdo, imitam as vagas e permitem marcar a separação entre o mar e o horizonte liso que se estende pela parte superior do cunho.

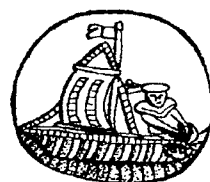


Fig. 100



Fig. 101

2.3.2. CASTÃO

- Castão é o *remate de metal, marfim, &c. que se põe nos bastões, onde lhe pegamos, que he a extremidade superior*²⁹⁰. Esta é a definição de castão, também

²⁸⁶ SILVA, Antonio de Moraes - ob. cit, 1ª ed., I, p. 199.

²⁸⁷ Idem, *ibidem*, 8ª ed., I, p. 362.

²⁸⁸ CONSTANCIO, Francisco Solano - *Novo Diccionario critico e etymologico da lingua portugueza*, Paris, ed. Angelo Francisco Carneiro, 1836, p. 191.

²⁸⁹ COELHO, Francisco Adolpho - ob. cit., I, p. 263.

²⁹⁰ SILVA, A. Morais - ob. cit., t. I, p. 243.

conhecido no tempo como gastão, descrita em 1789 na primeira edição do dicionário de Morais Silva. O nome e a função mantêm-se, na actualidade, aplicados essencialmente às bengalas, assim especificado na *Lello Universal*²⁹¹: *ornato de metal, de osso ou de marfim, na parte superior de uma bengala*. Bengala, *pequeno bastão, em que apoiamos a mão, quando andamos*²⁹², corresponde a um sinónimo do vocábulo bastão, *peça de páo, cannade bengala, ou coisa semelhante, que se leva na mão para nos apoiarmos nelle, e talvez só por insignia, e distintivo militar, segundo os castões*²⁹³. Nesta última frase, Morais da Silva levanta a hipótese da relação da origem do termo castão com as hierarquias, nomeadamente militares, estabelecidas na sociedade do seu tempo. A definição mantém-se nas edições seguintes e ao longo de todo o século XIX.

Francisco Adolpho Coelho, no dicionário publicado em 1890, prolonga a associação entre castão (ou gastão) e bastão, mas estabelece uma outra ligação etimológica do termo: *castão, parte superior de uma bengala, bastão, por onde se lhe pega (...), parece ser o mesmo thema que temos em engastar, engastoar*²⁹⁴. A correlação é considerada em termos de natureza técnica e não de casta, como sugeria um século antes Morais Silva. A definição do vocábulo bastão permanece inalterável; *peça de pao comprida que se pode ter na mão e serve para defesa, apoio ou insignia*²⁹⁵.

A moda das bengalas encastoadas desenvolveu-se no decorrer de Oitocentos, procuradas como modelo de um estatuto económico e social prestigiado. Trata-se de um elemento constantemente referido na literatura, directamente associado com os "brasileiros" regressados e bem sucedidos; como exemplo, *o cego de Landim (...); apertava na mão esquerda as luvas amarrotadas e apoiava a direita no castão de prata de uma bengala*²⁹⁶.

Das centenas de cunhos existentes na colecção, apenas um incluí um modelo de castão, destinado ao fabrico de peças de prata. O castão apresenta um relevo com altura suficiente para cobrir metade da extremidade da bengala. Tem cerca de seis centímetros de altura.

A decoração do castão desenvolve-se em três etapas, rigorosamente separadas por dois anéis bojudos (Figs. 101 e CCXXVII). A inferior representa um poliedro. A parte superior, mais pequena, é composta por um friso liso, rematado em meia esfera. A do meio concentra em si os principais motivos decorativos da peça, a saber: um série de

²⁹¹ *Lello Universal*, I, Porto, Livraria Lello. Limitada, s/d. p. 492.

²⁹² *Idem*, I, p. 308.

²⁹³ SILVA, A. Morais - ob. cit., I, p. 171.

²⁹⁴ COELHO, Francisco Adolpho - ob. cit., p. 319.

²⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 224.

²⁹⁶ CASTELO BRANCO, Camilo - *O cego de Landim*, in "Novelas do Minho I", Lisboa, Círculo de Leitores, 1982, p. 111.

folhas de acanto intercaladas por esferas, formando um botão e, superiormente, por duas filas de perlados, sendo a de baixo interrompida regularmente de três em três.

2.3.3. PENDENTE VOTIVO "OLHOS"

Os pendentes votivos em forma de olhos consistem em pequenas placas de forma oblonga, trabalhadas em ouro, prata, cobre ou outro material. Tratam-se de *ex-votos* ofertados "POR GRAÇA RECEBIDA"²⁹⁷, dedicados maioritariamente a Santa Luzia, advogada das doenças dos olhos, mas também a Nossa Senhora da Luz²⁹⁸, S. Longuinhos²⁹⁹, ou outro santo da confiança do devoto. As plaquinhas são colocadas nos altares ou aos pés das imagens das divindades escolhidas ou penduradas nas suas vestes, facto que justifica o orifício presente ao centro e na parte superior destes objectos.

As peças existentes em museus públicos, referidas em artigos de revistas ou em estudos dedicados a este tema, reportam-se a duas técnicas essenciais: aos recortes em chapa ou à estampagem sobre matrizes de bronze, ferro ou aço que implicam operações de fabrico variadas e que por isso não devem ser confundidas.

No primeiro caso, o motivo é desenhado e recortado numa chapa fina, fazendo-se realçar, a cinzel e buril, os contornos dos olhos com as respectivas íris, pupilas, pestanas, sobrancelhas e, por vezes, o nariz. A singeleza do peso, a simplicidade da operação e a rapidez da sua execução, contribuíram para o grande fabrico e procura destas peças. É o caso do pendente existente no MAS, talvez proveniente da Colegiada de Guimarães, em ouro e com duas pedras incrustadas representando as íris. O seu autor e local são desconhecidos, realidade que dificulta grandemente o estudo destas peças, problema que conduz, por vezes, a datações apressadas por parte de alguns estudiosos³⁰⁰. O MSB tem exposto um *ex-voto olhos* em prata e de forma oblonga que

²⁹⁷ Inscrição presente num *ex-voto*, representando um coração, em prata, com a data de 13 de Maio de 1977, pertencente ao "Tesouro da Sé de Braga". *Inventário de Ourivesaria do Museu da Sé de Braga*, Lisboa, IPM.

²⁹⁸ O Museu de Montemor-o-Novo (Alentejo) possui alguns *ex-votos*, com a forma de olhos. Fomos informados que estas pequenas placas eram oferecidas a Nossa Senhora da Luz, padroeira dos ferreiros nesta região. Não directamente relacionado com os *ex-votos* mas com a ligação de Nossa Senhora da Luz à cura de doenças das "vistas", em Santa Leocádia (Guimarães), havia [há?] a fonte de Nossa Senhora da Luz em cuja água se curavam os males dos olhos, lavando-os. PINA, Luís - *Medicina Popular (segundo a tradição de Guimarães)*, *Os Santos curandeiros*, in "Revista Lusitana", XXV, Lisboa, p. 223.

²⁹⁹ Em Guimarães, S. Longuinhos, enquanto advogado contra a cegueira, incluía-se no grupo das entidades protectoras contra as doenças dos olhos. PINA, Luís - *Medicina Popular (segundo a tradição de Guimarães)*. (...), p. 223.

³⁰⁰ O autor do *Inventário de Ourivesaria do MAS* entendeu ser possível datar esta peça do século XIX, por encontrar no Museu de S. Roque de Lisboa *alguns pendentes votivos de idêntico recorte presos num resplendor oitocentista*. *Inventário de Ourivesaria Museu Alberto Sampaio*, Lisboa, I.P.M. A permanência das formas de religiosidade e dos gostos ao longo dos tempos, juntamente com a constância das técnicas

se enquadra em termos técnicos neste grupo. O seu autor é também desconhecido, não apresentando este objecto qualquer tipo de marcas.

Os pendentes em forma de olhos existentes na colecção reportam-se, em termos técnicos, às peças estampadas sobre matrizes de bronze. A análise formal e decorativa dos motivos inscritos nesses cunhos permitiu-nos identificar quatro tipos distintos de "olhos", perfeitamente enquadrados nalguns dos modelos encontrados em museus públicos.

O exemplar mais simples e único, consiste numa placa oblonga e ondulada com cerca de cinco centímetros e meio de largura, representando os olhos de forma muito estilizada (Figs. 102 e CCXXVIII). O contorno dos olhos é reforçado por um perlado que envolve todo o desenho e se cruza no meio da peça, sendo a íris representada através de dois círculos relevados no centro de cada um dos segmentos amendoados. A parte inferior do centro remata em triângulo, correspondendo certamente ao arranque do nariz e a parte superior em meio círculo, possuindo um orifício escavado ao centro e destinado à suspensão do objecto.



Fig. 102



Fig. 103



Fig. 104

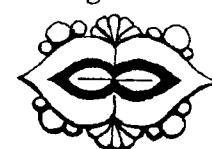


Fig. 105

São vários os *ex-votos* encontrados em museus públicos portugueses com as mesmas características estilísticas. O Museu de História da Medicina "Maximiano Lemos", da Faculdade de Medicina da Universidade do Porto³⁰¹, possui em exposição um *ex-voto* formal e decorativamente igual ao da colecção (Fig CCXXIX), variando apenas no tratamento relevado da pupila, inexistente no exemplar do cunho em estudo³⁰². O Museu Etnológico Português, possui vários *ex-votos* em forma de olhos, sendo um deles, pela descrição feita por Luís Chaves, idêntico a este analisado: *Os dois olhos estão talhados e relevados na mesma folha de lata. Não tem divisão, tocam-se pelas comissuras internas. O ponteador da figuração das pestanas não delimita cada olho, mas sim o conjunto dos dois. Tem um apêndice minúsculo, e pode ser a indicação do nariz. Na*

de produção em ourivesaria, não permitem de forma alguma a datação de todo um tipo de peças a partir da mera aproximação de uma data de um determinado objecto.

³⁰¹ O Museu foi fundado em 1933 pelo Professor Luís de Pina (1901-1972), sucessor do patrono do Museu na Cátedra de História da Medicina da Faculdade de Medicina do Porto. art. intitulado "Museu", p. 50.

³⁰² No estudo dedicado à secção etnográfica deste museu, Luís de Pina não faz qualquer tipo de referência à proveniência e antiguidade deste *ex-voto*. PINA, Luís de; MENESES, Maria Olívia Ruber de - *A Etnografia no Museu de História da Medicina do Porto* in, "Revista de Etnografia", VI, Tomo 1, Janeiro 1966, p. 20-21. Os livros de registo e catalogação dos objectos deste museu também não nos foram facultados pelo que não sabemos se a origem desta peça é conhecida. O objecto tem atado, no orifício de suspensão, uma fita de linho que pode indicar, pelo menos, o uso correcto deste *ex-voto* antes da sua chegada ao Museu.

*parte superior, ao centro, há uma aselha de suspensão*³⁰³. Entre a grande profusão de olhos existentes no Museu da Sé de Braga, encontram-se em exposição duas peças que podem ser incluídas neste grupo: um dos dois, em ouro, é exactamente igual ao do cunho da colecção, com o mesmo friso perlado, a mesma representação da íris e a estilização triangular do nariz. O seu autor é, também, desconhecido. O outro, em prata, apresenta igualmente um perlado (estilização plena das pestanas ou sobranceiras) a toda a volta do conjunto contendo, no entanto, um tratamento distinto dos olhos propriamente ditos. Apresenta duas marcas, uma de ourives, não identificada, a outra de contraste, *marca de garantia aproximada da prata do toque de 0,833 usada na contrastaria de Gondomar de 1913 a 1938*³⁰⁴.

O Museu Alberto Sampaio e o Museu Etnográfico Português possuem um exemplar destes pendentes com o mesmo tratamento técnico e decorativo dos descritos atrás mas que representam apenas um olho: o primeiro, de ouro, proveio da Colegiada de Nossa Senhora de Guimarães e o segundo, em lata, foi oferecido a uma imagem de Santa Luzia não especificando, no entanto, Luís Chaves, a sua origem. Ambos apresentam a mesma banda perlada em toda a volta do olho, sendo a íris e a pupila do primeiro esmaltadas a azul.

O segundo tipo apresenta um desenho mais cuidado dos olhos, de contornos amendoados, com a rigorosa separação das pálpebras, esclerótica, íris e pupilas através de linhas contínuas e ponto escavados para o último elemento (Figs. 103 e CCXXX). O conjunto é envolvido a toda a volta por um friso estriado, estilização provável das pestanas, possuindo superior e inferiormente e ao centro uma flor com seis pétalas. Na parte superior e no meio de uma das pétalas do motivo floral, o cunho apresenta um ponto escavado destinado ao orifício de suspensão. Existem duas matrizes iguais mas de tamanhos diferentes na colecção: a maior com cerca de cinco centímetros e meio de largura e a mais pequena com quatro centímetros.

O terceiro tipo representa o mesmo tratamento dos olhos dos dois cunhos anteriores, diferindo destes apenas na maior profusão de motivos ornamentais que circundam os órgãos (Figs. 104 e CCXXXI). Mantêm-se as mesmas rosetas do centro de seis pétalas, prolongadas num friso contínuo de motivos fitomórficos de gosto barroquizante, com destaque para os elementos florais afectos a rosas, inscritos nas extremidades esquerda e direita da peça. Tal como nos exemplares anteriores, existem também dois cunhos com estas características um com seis centímetros de largura, o

³⁰³ CHAVES, Luís - *Os "ex-votos" esculpidos do Museu Etnológico Português*, in "O Archeologo Português", XIX, nº 7 a 12, Julho Dezembro 1914, p. 295. Trata-se de um ex-voto que foi oferecido a uma imagem de Santa Luzia.

³⁰⁴ *Inventário de Ourivesaria do Museu da Sé de Braga*.

outro com quatro, ambos possuindo na parte superior e ao centro um pequeno ponto escavado, destinado à colocação da argola de suspensão.

O Museu de História da Medicina do Porto possui um cunho igual a estes, embora tal como no exemplar anterior existente no mesmo museu, não nos tenha sido possível obter qualquer informação a seu respeito. O Museu da Sé de Braga expõe, também, dois destes pendentes de prata. Um deles apresenta duas marcas muito pequenas, a do ourives não identificada e a de contraste relativa ao Porto, não se especificando mais nada a seu respeito no Inventário de Ourivesaria deste Museu.

O último tipo difere completamente destes últimos analisados. O contorno dos olhos, totalmente estilizados, obedece a dois segmentos de arcos ogivados, deitados, sendo decorados exteriormente, superior e inferiormente, por dois motivos concheados, ao centro, ladeados por um perlado constituído por três meias esferas (Figs. 105 e CCXXXII). O interior é escavado e, apesar de não conhecermos nenhum exemplar acabado com estas características, somos levados a crer que seria recoberto com esmalte ou pedraria.

De todos os museus públicos conhecidos, o Tesouro da Sé de Braga é aquele que guarda a maior colecção de *ex-votos* em forma de olhos, com características tipológicas bastante diversas nas quais se incluem, como vimos, os presentes na colecção em estudo. Através desse conjunto de pendentes, foi-nos possível conhecer o nome de dois ourives e respectivas oficinas que trabalharam estas peças. Por se tratar de uma informação rara no campo da ourivesaria popular, julgamos ser aqui importante referir esses nomes mesmo que, em termos formais e decorativos, esses *olhos* não se incluam nos tipos analisados. O primeiro respeita a António Moura Fernandes de Sousa, ourives do Porto com marca registada em 1960 e o segundo refere-se a José Ferreira das Neves Júnior, ourives de Gondomar com marca registada em 1941, transferida para José Ferreira das Neves Júnior & Irmão em 1946 e para José Ferreira Neves Júnior em 1955. Tratam-se ambos de ourives a trabalhar neste século, o primeiro num tempo relativamente próximo. Em termos formais, reportam-se estes pendentes marcados a placas oblongas, de forma idêntica às analisadas, tecnicamente estampadas apresentando, no entanto, motivos decorativos diversos.

2.3.4. VÁRIOS

Por se tratar de uma colecção de moldes no seu estado puro, com formas que proporcionam ideias e usos variados, é por vezes extremamente difícil estabelecer tipologias rigorosas de acordo com o tratamento que temos vindo a seguir para alguns

motivos inscritos nos cunhos. As maiores dificuldades recaem nos modelos de pequenas dimensões e características bastante variadas, de funcionalidade(s) nem sempre fáceis de discernir até pela polivalência de funções que comportam.

A primeira observação atenta nos objectos de reduzidas dimensões e de grande sobriedade decorativa. Interpretados numa primeira análise como sendo "botões de punho", dado o tamanho e simplicidade dos modelos, a observação de peças acabadas permitiu, mais uma vez, constatar da sua aplicação em brincos, enquanto parte ou todo dos mesmos.

As formas respeitam normalmente a motivos geométricos concretos, nomeadamente a losangos e ovais, os mais frequentes, mas também a circunferências e a um modelo particular que delinea uma lágrima. Para cada um deles existem tamanhos diversos, mediando entre um e três centímetros de altura, adaptáveis à profusão do tamanho de estruturas dos restantes cunhos da colecção.

Os motivos decorativos são sobretudo de foro geométrico, única excepção no contexto dos cunhos da colecção onde imperam, como temos vindo a apontar, os ornamentos de inspiração vegetalista. Os motivos reduzem-se a linhas contínuas e paralelas dispostas em banda ou raiadas, a frisos estriados dispostos na vertical, horizontal, diagonal, cruzados ou contornando exteriormente todo o modelo, a torçais colocados no centro da peça, afectos a gavinhas, a esferas isoladas, colocadas nas extremidades ou ao centro do desenho, ou formando perlados. A combinação de espaços côncavos e convexos funciona igualmente como solução decorativa, permitindo a concretização de bons efeitos plásticos.

Em função da distribuição dos motivos decorativos, foi possível distinguir vários tipos de peças para cada um dos modelos. Os losangos são em número de seis; o mais simples tem escavado um losango mais pequeno no meio do objecto, por sua vez centrado por uma meia esfera relevada (Fig. 106). A partir da fotografia dum brinco produzido na Casa António Ribeiro Coelho, do Porto³⁰⁵, podemos conhecer um dos empregos possíveis dados a estes cunhos (Fig. CCXXXIII).

O brinco é constituído por duas partes, uma inferior, estruturalmente oval, recoberta com outro motivo e uma superior e mais pequena, exactamente igual a esta em

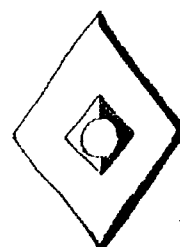


Fig. 106

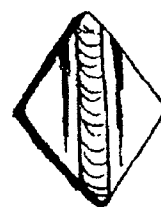


Fig. 107

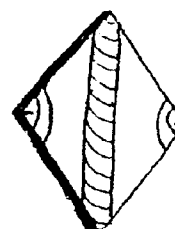


Fig. 108

³⁰⁵ FAZENDA, Pedro - ob. cit., p. LXIII. A importância desta fotografia é tanto maior se pensarmos tratarem-se, juntamente com uma cruz de Sacramento e uma concha com a mesma função deste losango, das únicas jóias conhecidas que foram trabalhadas nos cunhos da colecção em estudo.

análise, de onde parte o elemento de suspensão. Pedro Fazenda apelidou-os de *Brincos de Laço e contas*. A imagem permite-nos ainda observar o tratamento técnico dado ao losango interior, vazado em dois dos seus lados. No livro *Ouro Popular Português*³⁰⁶ reproduziu-se um par destes brincos, diferenciando do primeiro apenas o tratamento dado aos losangos, fechados e não vazados como no exemplar anterior (Fig. CCXXXIV). Os autores desta obra incluem-nos entre os *brincos inspirados nas medalhas de gramalheira*.

Os cunhos são estampados apenas num dos lados (não se incluem, portanto, no grupo das peças ocas), verificando-se a associação de outras técnicas, nomeadamente nas chapas cinzeladas que cobrem o corpo do brinco. Este seria certamente o destino de muitos dos brincos vazados que estudámos no subcapítulo "adornos de orelha". A multiplicidade de usos dificulta a divisão tipológica dos cunhos, daí que as características formais tenham sido um factor importante a ter em conta.

Os restantes losangos são decorados com frisos estriados dispostos na vertical, horizontal, diagonal ou cruzados (Figs. 107 a 111), apresentando um deles uma sucessão de linhas paralelas, côncavas e convexas, nas quatro extremidades do desenho (Fig. 111 e CCXXXV).

As elipses, com três modelos distintos, possuem as mesmas soluções decorativas (Figs. 112 e 113). Destaca-se uma delas composta por duas ovaís côncavas que se tocam e são rematadas superior e inferiormente por duas esferas (Figs. 114 e CCXXXVI). Também no livro *Ouro Popular Português*³⁰⁷ pudemos encontrar um par de brincos *inspirados nas medalhas de gramalheira*, onde foi utilizado um molde igual (Fig. CCXXXVII). Trata-se, tal como no exemplar referido anteriormente, da parte superior da jóia à qual foi soldada a "asa" ou argola de suspensão.

Das circunferências existe apenas um modelo reproduzido, no entanto, em diferentes escalas. O motivo é circundado por um círculo liso, sendo preenchido interiormente por traços estriados e raiados, sobrepostos no centro e na vertical por três linhas paralelas (Fig. 115).

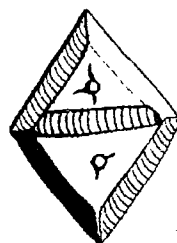


Fig. 109

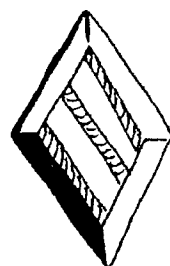


Fig. 110

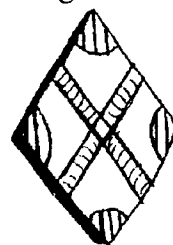


Fig. 111

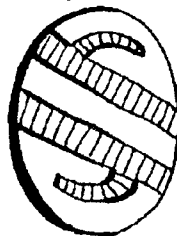


Fig. 112

³⁰⁶ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues de - ob. cit., p. 178.

³⁰⁷ Idem, *ibidem*, p. 179. Importa referir que estes dois pares de brincos, pertencentes a colecções particulares, são datados genericamente pelos autores, como sendo do século passado e princípios deste (p. 231).

Das "lágrimas" encontram-se três representações iguais, lisas nos lados e cortadas ao centro por um torçal relevado (gavinha?), diferenciadas entre si pela existência ou não de um friso a contornar o desenho, torçal num caso, perlado noutro (Figs. 116 e 117 e CCXXXVIII).

Todos eles teriam a mesma função daquela encontrada nos brincos atrás descritos. Poderiam servir igualmente como molde independente para brincos pequenos ou mesmo para "botões de punho", como os interpretámos, inicialmente, e como já foi utilizado na oficina onde hoje estes cunhos se encontram.

Utilidade idêntica teria toda a série de pequenos cunhos que representam um motivo isolado de dimensões reduzidas. A maior parte respeita elementos de temática vegetalista, nomeadamente rosetas com quatro, cinco, seis, sete e oito pétalas, entre as quais se intercalam, por vezes, e no caso das flores maiores, pequenas esferas (Figs. 118 a 121 e CCXXXIX). Algumas apresentam uma cavidade no centro destinada à aplicação de esmalte ou pedraria. Uma das matrizes abriga uma rosa de feição naturalista (Fig. 122). Três outros, igualmente de proporções muito reduzidas, combinam pequenas flores ligadas a um caule delgado com duas folhas ou simplesmente a duas folhas (Figs. 123 e 124).

Tecnicamente, as matrizes são trabalhadas numa só face, fazendo-se reavivar algumas linhas com o buril, instrumento que permite criar efeitos contrastantes de brilho. As suas funções são múltiplas, usadas como "botões" ou brincos de crianças, pontas de alfinetes de gravata, "cabeças" de anéis, pequenos brincos de senhora (nas rosetas maiores), isoladas ou fixas a uma chapa lisa, como parte da estrutura superior de um brinco, cravadas no centro de alfinetes ou pendentes de forma redonda (Fig. CCXL), oval e prismática ou também para "botões de punho"; panóplia de usos e gostos alargada ao mundo feminino e masculino. São ainda hoje profusamente utilizados na oficina, facto que nos permite conhecer melhor o seu tratamento técnico e artístico.

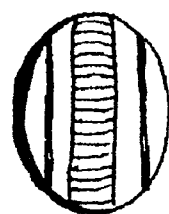


Fig. 113

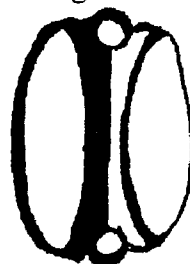


Fig. 114

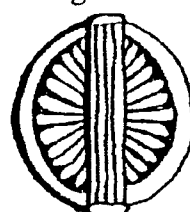


Fig. 115

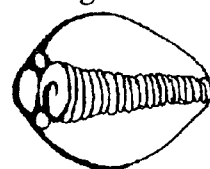


Fig. 116

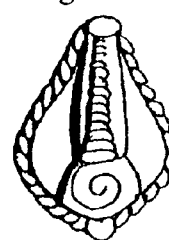


Fig. 117

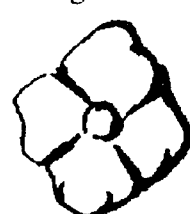


Fig. 118

Com aplicação idênticas e igualmente de natureza vegetalista, algumas matrizes apresentam arranjos de maiores proporções, onde se combinam ramos, folhas e flores de contornos diversificados e que se podem arrumar em três grupos.

O primeiro engloba um maior número de moldes. Flores de cinco pétalas isoladas (amores-perfeitos para Rocha Peixoto), lisas ou trabalhadas linearmente, no seu interior, ou agrupadas em ornamentos fitomórficos estilizados, enquadram-se em molduras rígidas de índole vegetalista e geométrica: coroas de flores e folhas várias, frisos contínuos lisos ou enrolados nas extremidades, torçais e motivos em S terminados em esferas ou trifólios (Figs. 125, CCXLI, CCXLII e CCXLIII).

O segundo inclui os modelos de forma elíptica que apresentam um relevo muito saliente. O desenho é, em três dos quatro exemplares existentes, circundado por um torçal e terminado superior e inferiormente por uma meia esfera tratada de modo independente ou sujeita a um ornamento vegetalista estilizado. O interior é preenchido por motivos fitomórficos sobrepostos, em dois dos cunhos, por uma banda contínua (lisa ou escavada) (Figs. 126, CCXLIV, 127) e num outro por duas bandas lisas que se interceptam no centro (Fig. 128).

Com um desenho mais cuidado e desenvolto, sem a rigidez sentida nos anteriores, dois cunhos apresentam uma composição única, representando um ramo composto por caule, folhas, botão e roseta num (Figs. 129, CCXLV e CCXLVI), caule e roseta noutro (Figs. 130 e CCXLVII), fazendo ambos sentir um tratamento técnico excelente. O MNSR possui, no fundo de reserva, um par de brincos de estrutura principal vazada, sobrepojada no centro por um ramo de feições idênticas a estes analisados, *esmaltado a azul, com pormenores a branco e a verde*³⁰⁸. Dois outros respeitam as mesmas características de desenho, o mais modesto composto por uma folha lânguida envolta em delicados ramos de extremidades enroladas (Fig. CCXLVIII) e o mais complexo composto por rosetas e flor em cálice, ao centro, rodeadas por elementos fitomórficos tratados de igual modo (Fig. CCXLIX).

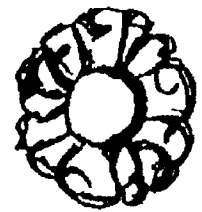


Fig. 119

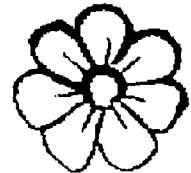


Fig. 120

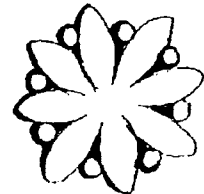


Fig. 121



Fig. 122



Fig. 123



Fig. 124

³⁰⁸ *Inventário de Ourivesaria do MNSR*, Lisboa, IPM.

Independentemente da forma e qualidade técnica e artística dos desenhos, os cunhos, ainda hoje frequentemente empregues na oficina, destinam-se às mesmas aplicações: arrebiques de pendentes de peito ou alfinetes de chapa oval, quadrangular, redonda ou prismática e de brincos quando não constituem por inteiro a estrutura principal do mesmo adorno.

As pequenas conchas isoladas que se encontram em dois cunhos têm as mesmas funções. Tratam-se de três modelos distintos, uma mais estilizada, outra próxima de uma vieira e outra ainda dupla, com vista à realização de uma peça oca. As duas primeiras comportam a mesma concretização técnica de desenho: linhas bojudas ordenadas em decrescente que se encontram numa meia esfera colocada numa das extremidades do motivo. Uns *brincos à camponesa, estampados e forrados de ouro encarnado, ouro verde e ouro amarelo, com 2 "cabuchons" imitando granadas* ³⁰⁹, originários da Casa António Ribeiro Coelho³¹⁰ (Fig. CCL), juntamente com dois outros pares integrados no livro *Ouro popular português*³¹¹ (Fig. CCLI), exemplificam um dos seus possíveis empregos enquanto corpo de suporte do aro de suspensão da peça.

A mesma aplicação pode ser vista, actualmente, na oficina, para as duas espirais presentes no mesmo cunho, juntamente com um pequeno coração liso (também utilizado como berloque de pulseiras ou fios de peito) e um círculo relevado de linhas côncavas e convexas.

Dois cunhos de composição rectangular seccionado em três partes rectas com relevos diferenciados e um outro composto por duas meias esferas unidas por uma linha, destinam-se a preencher interiores de brincos "vazados". Esta é a conclusão que se tira



Fig. 125



Fig. 126



Fig. 127

³⁰⁹ FAZENDA, Pedro - ob. cit., p. LXIII e 195. Esta designação de *brincos à camponesa*, aqui acompanhada por fotografia, é corroborada por texto: de Luis Chaves como um tipo comum de adornos de orelha de gosto popular, *forrados de ouro colorido*. CHAVES, Luís - *As filigranas (...)*, p. 56. O nome parece ter-se perdido na segunda metade do século XX; no livro *Ouro popular português* são enquadrados genericamente nos *brincos inspirados nas medalhas de gramalheira*. COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues - Ob. cit., p. 177. Tratam-se de objectos articulados, compostos por duas partes: uma inferior, vinculada a uma estrutura vazada (de acordo com alguns dos modelos analisados na colecção), recoberta com motivos trabalhados em chapa e cinzelados, por vezes suportando pedraria e outra superior, de proporções modestas e de natureza variável.

³¹⁰ A confirmar-se a origem de todos os moldes da colecção desta oficina do Porto, um dos cunhos existentes na colecção poderá ter servido para o fabrico deste brinco à camponesa fotografado por Pedro Fazenda. FAZENDA, Pedro - ob. cit., p. LXIII.

³¹¹ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues - ob. cit. p. 83 e 177.

depois de observar alguns dos *modelos de botões* incluídos em *Ouro Popular Português*³¹² (Fig. CCLII).

Pequenos elementos estriados dispostos em "lágrima" ou "pingo", sobrepõem-se em dois cunhos e eram aplicados como pingentes de brincos.

Concluimos esta exposição pela referência a dois cunhos de características técnicas e ornamentais únicas na colecção. O desconhecimento de qualquer peça acabada com estas feições, bem como a sua não utilização na oficina, não nos permite afirmar, com certeza, a que tipo de jóias se destinariam. A forma alongada bem como a argola aberta na parte superior indiciam, no entanto, uma aplicação em brincos. A decoração distribui-se em três registos: o do meio e maior, composto por um círculo liso envolvido por um friso ondulado rodeado por uma grinalda de flores motivos fitomórficos e em S; o de cima com uma meia flor num, botão ou rosa noutro; o inferior por flores da mesma natureza centradas por um elemento vegetalista, não identificado mas que lembra uma amora (Figs. 131, CCLIII, CCLIV).



Fig. 128



Fig. 129



Fig. 130

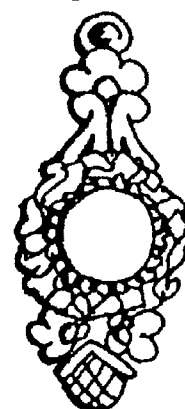


Fig. 131

³¹² Idem, ibidem, p. 82.

*Foi Deus que deu luz aos olhos
Perfumou as rosas,
Deu oiro ao sol
E prata ao luar (...)
Fez poeta o rouxinol
Pôs no campo o alecrim
deu as flores à Primavera (...)*

Alberto Janes

3 - OS ORNAMENTOS: ASPECTOS DECORATIVOS E SIMBÓLICOS

Rocha Peixoto pecou por defeito quando se referiu aos motivos decorativos em obras de chapa. A interpretação e conclusão que tomou acerca dos temas foi demasiado apressada uma vez que, pela enumeração que fez dos motivos, depreende-se que não analisou estas peças em profundidade, observando-as fugazmente, não as tendo tratado em quantidade nem certamente em qualidade. Referiu-se ele, desta forma, aos motivos que considerou excepcionais: *apenas uma pomba no inicial esmalte branco, um escobo de pé de flor e ainda um ou outro motivo ornamental, rudimentar, incaracterístico dilatam, e d'esta sorte, a inventiva do artífice*. Rudimentar talvez, incaracterísticos pensamos que não. É evidente que Rocha Peixoto não conheceu nenhum conjunto de peças estampadas que lhe permitissem desmentir este raciocínio que entusiasticamente elaborou. É curioso que num exemplar de alfinete que conheceu, a sua atenção tenha recaído no anel do dedo da mão e não na mão em si, associando-os ao amor-perfeito e ao polígono estelar.

3.1. MOTIVOS GEOMÉTRICOS.

Os motivos geométricos puros não são muito abundantes no contexto geral da temática dos cunhos analisados e nem sempre é fácil dissociá-los das representações de tipo vegetalista, sobretudo quando se encontram tratados de forma mais estilizada. Alguns dos motivos encontram-se a meio caminho dessas duas leituras, como é o caso dos S, nem sempre fáceis de distinguir dos raminhos enrolados nas extremidades, nos pontos ou esferas que formam parte do corpo de uma roseta ou remate de um motivo fitomórfico, nos perlados que compõem a nervura central de uma folha, nas espirais e palmetas fechadas, tão estilizadas que a sua origem quase se perde; *La stylisation des éléments naturels, empruntera à la géométrie les formes régulières qu'elle décrit*¹.

Numa primeira análise, esta estilização das formas pode ser explicada por razões de ordem técnica, desde a simples ideia e interpretação do desenho após a sua observação por parte do artífice até à sua execução, mais concretamente, a nível da aplicação e adaptação ao espaço de que dispõe. Por outro lado, a História da Arte funciona também como um factor, na medida em que, os mesmos temas, os mesmos modelos, são constantemente glosados e diferentemente interpretados em sincronia e diacronia.

Estas dificuldades são desde logo sentidas no momento em que se procura estudar os primeiros objectos de ourivesaria. Gérard Nicolini levanta este problema quando

¹ GAUTHIER, Joseph; CAPELLE, Louis - *Traité de composition décorative*, Paris, Librairie Plon, s/d., p. 4.

procura interpretar os temas geométricos e vegetalistas da ourivesaria de ouro ibérica, proto-histórica e, curiosamente, os motivos que mais o intrigam e os que são susceptíveis de maiores dúvidas para o historiador, são os mesmos que referimos da colecção: *c'est le cas notamment de quelques volutes lues comme S, points, spirales ou palmettes fermées*². O esquematismo que se acentuou na arte ibérica nomeadamente na cerâmica e torêutica, provocou a simplificação de alguns temas vegetalistas nomeadamente das palmetas, rosetas, flores e frutos vários, impossibilitando a maior parte das vezes a sua identificação.

Se nos cunhos preferencialmente foi escolhida a temática vegetalista na decoração da maioria dos tipos de peças aos motivos geométricos, estes não deixam de ter um papel fulcral no conjunto; eles funcionam indiscriminadamente como elementos de apoio à composição total, proporcionando contornos e efeitos harmoniosos de conjunto dado a regularidade e equilíbrio das suas formas, como molduras, enquadrando determinados motivos ou fazendo parte do corpo que compõe outros ornamentos, dos naturais aos de fantasia. Determinados motivos geométricos, como a linha e suas variantes, são utilizados para recriar pormenores dos elementos vegetalistas; é o que se observa no corpo superior das bolotas, gravado com reticulados axadrezados ou nos cachos de uvas, que mais não são do que um aglomerado de esferas relevadas. Por sua vez, algumas formas geométricas apresentam-se linearmente traçadas e vazadas, funcionando como moldura a outros motivos, impondo ao mesmo tempo, um certo rigor no conjunto: é o caso das argolas que surgem em situações variadas ou do triângulo vazado, patente num brinco comprido.

Apesar das figuras geométricas não serem frequentes, as suas formas são, no entanto, variadas, enquadrando-se nas principais categorias usualmente empregues na decoração: *point, figures composées d'éléments droits, figures composées d'éléments courbes* e respectivas variantes, segundo classificação de J. Gauthier e L. Capelle³. O facto dos cunhos estarem trabalhados em relevo, obriga a um tratamento especial desses motivos que surgem destacados, escavados ou simplesmente gravados no contexto. Exceptuando a esfera, único elemento tratado nalguns casos quase em pleno volume, os restantes mantêm as suas formas puras, primárias, maioritariamente gravados em termos técnicos ou apresentando uma espessura uniforme por todo o corpo que permite o seu destaque.

² NICOLINI, Gérard - *Téchniques des ors antiques. La bijouterie ibérique du VII au IV siècle*, s/l, Picard, 1990, p. 533.

³ GAUTHIER, Joseph; CAPELLE, Louis - ob. cit., p. 3.

Por estarmos confrontados com formas em relevo, os pontos não podem ser lidos como tal, o que implicaria o seu emprego num plano ou superfície, mas como esferas ou meias esferas que unidas formam uma só. As possibilidades de aplicação da esfera aproximam-se, contudo, daquelas normalmente observadas para o ponto, *la plus petite expression que puisse définir la géometrie* ⁴.

A esfera é o motivo geométrico mais utilizado nos modelos da colecção. Ela surge isolada (tomada como elemento independente), como parte estrutural de outros motivos ou associada entre si, formando perlados.

No primeiro caso, a esfera funciona como corpo predilecto de remates, sobretudo inferiores mas também superiores, espécie de "pedra de fecho" da composição. Nesta situação precisa podem aparecer sozinhas, a rematar inferiormente alguns tipos de argolas de secção plana; nas arrecadas encimando as extremidades do U; nos brincos compridos, nos de chapa, nos vazados, colocadas em pontos estratégicos nas peças diferentemente seccionadas; nas cruzes, enquanto elemento constante no remate dos braços e hastes; num tipo de pendente votivo "olhos" e nos "vários". Podem aparecer também entremeadas entre duas flores ou bolotas, como acontece em algumas argolas de secção plana e roliça onde mantêm ainda a sua autonomia.

Como motivo independente ela funciona ainda como um elemento fulcral na uniformização do contorno geral da peça, quando enquadradas entre espaços deixados em aberto por qualquer outro motivo, normalmente de origem vegetalista: palmetas, pétalas de flores, recortes do limbo das folhas, movimento ondulado de um ramo, espaço deixado pelo cruzamento de uma banda lisa ou concha e, especificamente no caso das cruzes, a delimitar os quatro cantos do cruzeiro. Necessidades técnicas tornam imperativa essa utilização na medida em que, a regularização das paredes das peças e a junção das diferentes partes (no caso das jóias ocas), exigem contornos lineares e não demasiado recortados. Esta solução pode ser observada em vários tipos da colecção, explorada com alguma frequência nas arrecadas, cruzes e alguns modelos dos "Vários" e menos frequentes nos brincos compridos e vazados.

O emprego da esfera é igualmente evidente enquanto estrutura elementar na composição de um corpo, recorrendo-se constantemente a ela na concretização técnica de uma série de motivos decorativos. É o que se observa nos frutos em bagos, com destaque preferencial para as uvas, no corpo superior das bolotas, quando tratado em volume (na maior parte dos casos recorre-se à gravação de tipo losangular), nos motivos vegetalistas estilizados, concheados ou em leque, na formação das pétalas de uma roseta, no caso das mais relevadas e no remate superior e/ou inferior frutos não identificados e bolotas. Por

⁴ *Idem, ibidem*, p. 5.

razões de ordem técnica, o enrolamento dos raminhos termina a maior parte das vezes em esfera e não em espiral, como acontece normalmente nos desenhos lineares executados num plano. Alguns ornamentos figurativos, como o globo, não passam de uma esfera de maiores proporções e as coroas são encimadas por elas. Podem representar ainda o toucado de Nossa Senhora, o remate do punho de uma figa ou formar os olhos dos pendentes votivos.

Exceptuando os brincos de chapola e tal como pode ser lido no Quadro IV, a sua presença é constante em todas as tipologias dos cunhos. Nos pendentes em forma de coração nunca surgem como motivo independente mas sempre sujeitas ao corpo de flores, bagos ou conchas.

O gosto e constância na aplicação do motivo são sentidos com mais intensidade nos perlados, agrupamentos com um número variável de esferas, interpretados variavelmente como ornamento principal da peça ou como acessório de outros. As esferas apresentam normalmente o mesmo tamanho ao longo do motivo embora, nalguns casos, surjam em decrescente ou tecnicamente diferenciadas em relevo ou escavadas. O seu emprego é mais frequente nos cunhos compostos por estruturas simplificadas, naquelas a que se recorre em maior quantidade aos motivos geométricos: argolas, brincos vazados, castão e alguns tipos dos "Vários", pendentes votivos e cruzes.

Nas argolas, o perlado constitui um motivo decorativo privilegiado, tratado e adaptado de diversas formas; como uma coroa ou friso a ladear o ornamento central da peça ou a contorná-la superiormente até meia altura, nas argolas em crescente de secção plana e numa roliça, ou acompanhando por cima e em destaque, todo o movimento da lúnula, também nas argolas de secção plana. Nestas últimas pode ainda mas em dimensões reduzidas, aparecer a contornar exteriormente o motivo do remate inferior da argola. Nos brincos "vazados" aplicam-se em situações idênticas, nomeadamente a ladear ou contornar o motivo do remate inferior da peça ou a circundar parte do seu perímetro. Nos "Vários" em forma de "lágrima", mais pequenos e de inspiração geométrica, envolvem igualmente todo o exterior do cunho.

Em duplicado e disposto horizontalmente, é o modo como este motivo aparece no castão, em contínuo no friso superior, disposto três a três no inferior, a intercalar com a extremidade das folhas de acanto que invadem este campo do desenho.

Nos pendentes votivos delineia o contorno dos olhos e nariz, no exemplar mais estilizado ou, num grupo de três esferas, envolve exteriormente um outro tipo.

Nalguns modelos de cruzes, os perlados ocupam igualmente um lugar de destaque, constituindo o motivo decorativo principal dos braços e hastes nuns casos,

dispostas na vertical e em duplicado, aparecendo também entre um espaço triangular das hastes ou a servir de ligação entre o cruzeiro e a extremidade dos braços noutras matrizes.

O seu emprego é muito raro nas arrecadas, brincos compridos, brincos de chapa e corações, cunhos onde se denota uma sobreposição e predominância de elementos de natureza vegetalista. Nas arrecadas empregou-se uma vez e num exemplar de proporções relativamente modestas (cerca de três centímetros de altura), a sucessão de duas esferas escavadas, dispostas verticalmente em cada um dos braços do U. Nos brincos compridos aparece subjugado aos motivos fitomórficos quando forma a nervura principal de uma folha, proporcionando leituras variadas e bons efeitos plásticos; o aspecto bojudo e relevado das esferas contrasta com o corpo escavado da folha, excelente refúgio técnico de esmalte. Nos brincos de chapa surge uma vez a encimar o motivo central da peça (uma flor), colocada na vertical como que a marcar o eixo longitudinal do desenho ou, num outro exemplar, a fechar o contorno do objecto. Mais duvidoso e de difícil interpretação é o seu emprego no desenho de um coração, onde o perlado emerge do interior de um motivo vegetalista pelo que forma corpo com ele.

Afecto a esta forma elementar do ponto, o ponteadado aparece trabalhado como que a punção nos brincos de chapola e muito discretamente numa Nossa Senhora da Conceição. No primeiro caso, o motivo preenche todo o fundo do ornamento. A sua função aqui é primordial, na medida em que proporciona um contraste assaz nítido entre os motivos lavrados, lisos e sobrepostos em relevo, sobre ele. Na segunda situação, os pequenos pontos escavados, quase imperceptíveis mas dispostos regularmente, dispõem-se sobre um friso liso, compondo parte das vestes e respectivo pregueado frontal da imagem.

No segundo grupo, que respeita às *figures composées d'éléments droits*, encontramos alguma variedade de motivos geométricos do conjunto, incluindo vários tipos e várias formas.

A linha direita, elemento mais simples deste núcleo, aparece em dois brincos de chapa e num vazado, na posição vertical e dispostas paralelamente nos três casos. Os efeitos por elas proporcionados variam em função do seu enquadramento e ornamentos que as acompanham. Se no exemplar do brinco vazado ocupam uma posição pacífica na parte superior do cunho, perdidas entre os motivos fortemente estilizados, num brinco de chapa (os dois modelos são iguais embora as maiores dimensões de um deles provoque um efeito mais peculiar no todo), a sua utilização merece um destaque particular. As linhas alongadas, formando uma espécie de "travejado", ocupam cerca de metade do cunho, a superior e mais singela, provocando um contraste absoluto entre o rigor geométrico das linhas e os motivos vegetalistas que as cercam: duas folhas sobrepõem-

se-lhes superiormente e a zona inferior é toda ela preenchida por motivos vegetalistas de inspiração diversa.

O aumento da espessura das linhas permite alargar a exploração deste motivo e respectivos efeitos. Neste sentido, podemos incluir as bandas contínuas, lisas ou estriadas, no grupo das linhas direitas em oblíqua. Elas surgem num modelo de brinco de chapola, ao centro e em toda a extensão do cunho, lisa, contrastando com o fundo pontado do objecto e nos "Vários", em duas matrizes de composição idênticas, lisa num caso, escavada noutro, dispostas em diagonal. Num cunho da mesma natureza, empregou-se duas destas bandas lisas, cruzadas no centro.

O friso estriado, formado por linhas côncavas e convexas na vertical, horizontal ou em oblíqua (em função da parte que ocupam no modelo), podem também ser incluídos no grupo das linhas direitas. Eles surgem em destaque e como adorno principal nas cruces latinas de braços rectangulares e nas de Sacramento, a envolver exteriormente toda a peça nos dois casos, o interior, na parte escavada, no segundo. Função idêntica apresentam nalguns tipos de "Vários": nos losangos, a acompanhar parte do perímetro do objecto, nas elipses, no interior e na vertical, a estabelecer um eixo longitudinal que acentua a simetria do desenho. O apêndice triangular das âncoras, no caso dos brincos vazados, é formado igualmente por um corpo estriado.

Nas Nossas Senhoras da Conceição, o friso estriado marca a separação entre o corpo da imagem e a nuvem onde esta repousa, formando o crescente propriamente dito; a horizontalidade do friso contraria a verticalidade e obliquidade das linhas componentes dos pregueados (onde o mesmo motivo é utilizado), proporcionando bons efeitos visuais. Surge ainda, a envolver toda a nuvem no reverso das imagens e parte no verso, em dois dos quatro tipos de *Senhoras do Caneco* existentes.

Mais peculiar é o motivo executado numa argola circular, onde as linhas estriadas se inscrevem num movimento raiado, com bons resultados visuais.

Neste grupo de linhas direitas, incluímos também o friso apelidado de *encanastrado*, presente nas argolas circulares e constituído por rectângulos lisos intercalados por outros estridados, que lembram um trabalho de cestaria.

Entre as linhas quebradas, observam-se nos moldes os ziguezagues, motivo muito comum e frequentemente empregue ao longo da História. A sua descrição é simples: *La ligne brisée est formée par la rencontre de deux droites obliques, elle peut obéir à un balancement régulier ou irrégulier*⁵.

Nos cunhos, os ziguezagues apresentam várias formas de tratamento e aspectos diversificados. Numa argola em crescente de secção plana, uma linha em ziguezague

⁵ *Idem, ibidem*, p. 7.

cobre toda a superfície do crescente, cuja forma condiciona o tratamento em decrescente do motivo. O trabalho em incisão, com os cortes bem vincados, transforma as linhas quase em triângulos contrariamente posicionados. Esmagado entre os motivos vegetalistas reinantes nos brincos de chapa, um ziguezague aparece semi oculto num destes cunhos. A linha, regular, é interrompida a meio pela pétala da flor central, estabelecendo uma separação discreta entre o corpo superior e inferior da peça.

Nas *Senhoras da Conceição*, a feição de algumas pregas encontra-se a meia distância entre a linha quebrada em ziguezague, quadrada ou ondulada, pelo que é difícil enquadrá-las com rigor em qualquer destes três grupos.

Igualmente irregular, encontramos ainda as linhas dentadas, motivo presente em duas argolas de secção roliça, muito apertado numa, mais espaçado na outra, colocadas até cerca de meia altura sobre o crescente.

A decoração reticulada aparece representada segundo dois esquemas diferentes: quadriculado e losangular. O primeiro surge uma só vez, num brinco de chapola, sendo as linhas vincadamente gravadas no bronze, fazendo destacar em relevo pequenos quadrados. No mesmo cunho, encontra-se igualmente o quadrado, tratado como motivo independente; lisos e ligeiramente relevados, eles ocupam os quatro cantos e o centro do quadrado principal, forma geral do objecto. Igualmente incisos, com maior ou menor intensidade, os reticulados em forma de losangos, correspondem à solução decorativa escolhida para recriar o interior de cestas e parte superior das bolotas ou para decorar pétalas de flores e folhas, o que torna a sua utilização frequente.

No conjunto das linhas direitas, podemos enquadrar ainda a Cruz de Santo André. A sua importância reside mais no seu valor histórico do que na frequência em que foi tratada nos cunhos; o motivo figura uma vez numa arrecada, gravado levemente sobre o bronze, formando o friso inferior de uma corôa e uma outra nos "Vários", incluído num losango, formada por linhas estriadas que se cruzam no centro do motivo. O mesmo elemento decorativo pode ser encontrado na ourivesaria arcaica, seguramente desde a primeira Idade do Ferro peninsular, embora seja difícil estabelecer a sua origem. As ligações da Península Ibérica com o continente europeu nesse período histórico, juntamente com a sua raridade no domínio mediterrânico, mesmo na época geométrica grega, parecem indicar uma influência do Centro e Norte da Europa⁶. A mesma repetição em linha, do desenho, aparece igualmente na torêutica arcaica e média e sobretudo na cerâmica ibérica estampada ou pintada dos séculos IV e III a. C., facto que permite aproximar os três ofícios⁷.

⁶ NICOLINI, Gérard - ob. cit., p. 533.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 533.

O triângulo aparece algumas vezes nos cunhos e, na maior parte das situações, resulta da forma e da composição do objecto onde se inscrevem. Voluntariamente traçado, o triângulo aparece uma vez num brinco comprido; é equilátero e dele destacam-se as duas faces laterais e parte da inferior, esta interrompida pela sobreposição de uma cornucópia que emerge de cima. A regularidade e consequente delimitação impostas por esta forma geométrica, imprimem uma certa rigidez na parte superior do cunho que contrasta com a liberdade de execução frequente neste tipo de peças. A posição do triângulo permite ainda ditar o contorno losangular desta matriz.

Nos brincos vazados, o emprego das formas triangulares são também evidentes no apêndice inferior das âncoras e num outro tipo do mesmo grupo, onde o triângulo é envolvido por um perlado que acompanha essa forma. Num tipo específico de cruces *barrocas*, as hastes são ocupadas superior e inferiormente por uma moldura de extremidades triangulares que abrigam no interior um perlado. Nos "Vários" que formam losangos, o triângulo é evidente quando o motivo principal é cortado a meio por um friso vertical ou horizontal, permitindo a formação de dois triângulos: equilátero num caso, isósceles no outro.

Os triângulos podem ser ainda encontrados num brinco de chapola de forma hexagonal; entre a roseta puncionada que centra a peça, inscrevem-se seis triângulos equiláteros lisos. Dado que o hexágono tem um número par de lados, divide-se em figuras triangulares no interior. Foi precisamente esse o meio utilizado para desenhar o hexágono no cunho: dois triângulos equiláteros inversamente posicionados (a mesma solução normalmente usada para desenhar uma Estrela de David), criam ao centro um hexágono, com seis faces iguais. Esta é, também, a única vez que esta forma geométrica aparece representada nas matrizes da colecção. Tecnicamente, o cunho é muito importante pois revela-nos o modo de execução do desenho no bronze.

O losango goza igualmente da regularidade da sua forma, constituindo um paralelograma com os braços todos iguais. É variavelmente tratado nos cunhos onde aparece: linearmente traçado, de superfície plana (liso ou decorado) ou diferentemente relevado, criando as chamadas *Pontas de Diamante*. No primeiro caso, o losango apresenta apenas o seu contorno, sendo vazado no interior de onde emergem motivos fitomórficos. É esta a sua utilização em três modelos de brincos compridos. Num dos cunhos, o losango serve de moldura ao motivo do remate, um ramo de ponta achatada, muito usado como remate destas peças. Se a sua execução não foi muito feliz, o motivo ajusta-se bem ao elemento decorativo inferior; uma das extremidades do losango foi alojada entre o espaço de duas pétalas da roseta que centraliza o brinco. Os outros dois modelos de brincos compridos, apresentam o mesmo desenho mas soluções técnicas

diferentes: em relevo num, escavados no outro. Trata-se de uma representação geminada, composta por dois losangos colocados lado a lado, de onde emerge um ramo que oculta parte do corpo superior desta estrutura geométrica. Numa primeira observação, é uma linha em ziguezague que sobressai.

O segundo tratamento, em relevo chato, está patente nos "Vários", onde os losangos formam um tipo específico de peças (vd. capítulo 2) e numa argola em crescente de secção roliça. Nesta última situação, os losangos, com tamanhos que acompanham o sentido decrescente da argola, formam um friso.

Mais peculiar e digna de atenção, é a representação do losango em dois brinco vazados, onde formam os *chamados "Rombos", "Fusos" ou "Pontas de Diamante" como os apelidou Leite de Ataíde* ⁸. Empregues já na arquitectura medieval, o seu uso *autonomiza o "estilo micalense" da Ribeira Grande, dentro da arquitectura urbana desta época nas ilhas, (...) [pela] forte vertente decorativa-simbólica que patenteia (...) aparentemente formas rituais de protecção mágica integradas na cultura vernácula tradicional, que também encontramos enraizada no Continente (com relevo para o Algarve) e (menos) nas restantes ilhas, quer no contexto doméstico quer no religioso* ⁹.

Esta análise levanta a grande dificuldade que constantemente nos assalta ao tratar os motivos iconográficos e que consiste em saber, se os motivos empregues nos cunhos, mantêm a sua carga simbólica tradicional (razão da sua escolha) ou se são meros elementos decorativos convencionais, com significados esquecidos. De qualquer das formas, a consciência do nosso afastamento no tempo é fundamental para compreender que motivos de intenções hoje ocultas, podiam ser claramente interpretadas aos olhos dos contemporâneos que os realizaram.

A maior dificuldade de interpretação dos motivos geométricos, reside nas figuras compostas de elementos curvos, cujas formas nem sempre permitem discernir, com toda a certeza, se correspondem a linhas meramente enroladas ou motivos fitomórficos muito estilizados. Esta situação é particularmente evidente no motivo em S, elemento presente em quase todo o tipo de peças da colecção, com uma tradição que remonta aos tempos pré-históricos. Estes ornamentos aparecem na III^a Dinastia de Ur (2065-1955 a.C.), inicialmente em fio simples e depois em filigrana e granulado¹⁰. Não foram ainda encontrados, na ourivesaria antiga, gravados ou estampados¹¹. A sua vulgarização

⁸ FERNANDES, José Manuel - *Cidades e Casas da Macaronésia*. Porto, FAP, 1996, p. 254.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 254.

¹⁰ MARTINS, Carla Maria Braz - *A ourivesaria Proto-Histórica de Portugal - Influências Mediterrânicas*, Porto, ed. policopiada, 1996.

¹¹ NICOLINI, Gérard - Ob. cit., p. 533.

noutras técnicas de produção é, a partir dos dados conhecidos até hoje, posterior à ourivesaria proto-histórica.

Nos cunhos da coleção estudada, considerámos apenas os motivos que formam um S completo e claro, de forma a evitar confusões com os motivos fitomórficos alongados e enrolados nas extremidades. Isoladamente, o motivo aparece apenas numa matriz de brinco comprido, com o S a centralizar a parte superior do cunho, constituindo o remate do desenho, formando uma curva bem acentuada e claramente destacada na composição geral da matriz. Numa argola circular, três S sobrepostos na vertical, decoram o interior da caixa que envolve inferiormente a argola. Trata-se da única situação em que este motivo é utilizado com uma função meramente decorativa, entrando como elemento constitutivo de um motivo principal.

A situação mais comum encontrada para os S nos cunhos é, no entanto, o seu emprego em duplicado, de acordo com a simetria patente na maior parte dos desenhos. Neste contexto e pela regularidade que o seu contorno imprime, eles surgem normalmente a delimitar parte do perímetro das peças, apresentando nalguns casos um corpo muito delgado e quase imperceptível. Com esta função encontrámo-los numa arrecada, ladeando o motivo inferior central, num modelo de brinco comprido e nos "Vários", nomeadamente nas peças mais pequenas, onde envolve a totalidade das paredes laterais da matriz ou apenas uma das metades.

A sua utilização é mais clara nas cruzes, na definição dos contornos das hastes e braços do pendente. Com um traço mais linear ou bojudo, eles afrontam-se ou ladeiam outros ornamentos como perlados ou flores. A sua presença nas cruzes é mais frequente e evidente, porque os S assumem um papel fulcral na resolução do desenho final. Nos corações não é possível distinguir com certidão o seu emprego, pois confundem-se com os raminhos enrolados e de contornos delicados que preenchem as superfícies do motivo cordiforme.

Num exemplar único de brinco vazado, dois S dispostos simetricamente, constituem parte da parede do corpo da peça, continuado por um motivo espiralado. Esta associação entre o S e a espiral, nomeadamente dos S espiralados, foi bastante vulgarizada na ourivesaria etrusca (centrados sobre um grânulo) e na grega, onde aparecem afrontados.

O emprego das espirais em peças de ourivesaria, remonta à I^a dinastia de Ur (cerca de 2500-2350 a. C.), difundindo-se pelo Mediterrâneo oriental no terceiro milénio. No II^o milénio o motivo foi utilizado na Fenícia e na arte creto-micénica, no I^o na Assíria, Irão e depois na Etrúria, por intermédio da qual chegou ao sul da Hispânia e

posteriormente ao Noroeste¹². Nas matrizes de bronze estudadas, as espirais aparecem num dos tipos de *Senhoras do Caneco*, onde formam parte do corpo da nuvem no reverso; são em número de três embora nem sempre seja fácil distingui-la do S espiralado.

A sua representação é, no entanto, mais peculiar num cunho dos "Vários", onde toma o corpo dum disco raiado, a suástica como é conhecida. *A suástica é um dos símbolos mais difundidos e mais antigos. Encontra-se do Extremo Oriente à América Central, passando pela Mongólia, Índia e Norte da Europa. Foi familiar aos Celtas, aos Etruscos, à Grécia Antiga*¹³. Nos primórdios do Cristianismo, a suástica fez parte das primeiras manifestações artísticas; ela pode ser encontrada nas catacumbas a acompanhar o crisma: *les quatre branches sont alors les quatre évangiles qui rendent témoignage à celui qui réunit en sa personne le divin et l'humain; elle est ainsi un symbole du Christ*¹⁴.

O mesmo elemento decorativo surge com muita frequência na arquitectura, quer no contexto religioso, tal como a vemos nas igrejas românicas, quer no civil, desde solares a simples casas urbanas da ilha de S. Miguel, estudadas pelo arquitecto José Manuel Fernandes¹⁵. Nos lintéis das fachadas domésticas, as espirais associam-se normalmente aos chamados *Rombos, Fusos ou Pontas de Diamante*, já analisados, acarretando o mesmo carácter mágico e simbólico; *estes símbolos, quer aplicados nos lintéis das janelas e portas quer nos óculos, surgem quase sempre na forma curvilínea de seis braços (hexásceles)*¹⁶. No caso concreto das espirais em estudo, o número de raios multiplica-se para doze. O seu grafismo indica um movimento de rotação em torno de um centro imóvel constituindo, por isso, um símbolo de acção, *representando os ritmos repetidos da vida, o carácter cíclico da evolução, a permanência do ser sob a fugacidade do movimento*¹⁷.

A aleta aparece representada como apêndice inferior de duas argolas circulares interrompidas. O motivo que descreve um movimento curvo rematado em voluta numa das extremidades, molda-se plenamente ao contorno da argola. São duplas e geminadas, compondo um elemento decorativo simétrico, centralizado por uma moldura de corpo côncavo e alongado, estriado no interior.

¹² NICOLINI, Gérard. - Ob. cit., p. 535.

¹³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain - Ob. cit., p. 622.

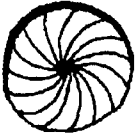
¹⁴ URECH, Edouard - *Dictionnaire des symboles chrétiens*, Neuchâtel. Delachaux & Niestlé, 1972, p. 51.

¹⁵ FERNANDES, José Manuel - Ob. cit., p. 256.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 256.

¹⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain - Ob. cit., p. 303.

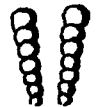
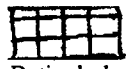
QUADRO IV - Motivos Geométricos.

MOTIVOS GEOMÉTRICOS	ADORNOS DE ORELHA						PENDENTES				OUTROS		
	Argolas	Arrecadas	B. Chapola	B. Comprido	B. Vazado	B. Chapa	Coração	Cruz	Figas	S ^{ta} Conceição	Castão	Olhos S ^{ta} Luzia	Vários
 Aleta	•												
 Argoia		•		•	•	•							
 Banda contínua			•										•
 "Braçadeiras"	•				•								
 Esfera	•	•		•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
 Espiral										•			•
 Friso estriado					•			•		•			•

QUADRO IV - Motivos Geométricos (continuação).

MOTIVOS GEOMÉTRICOS	ADORNOS DE ORELHA						PENDENTES				OUTROS		
	Argolas	Arrecadas	B. Chapola	B. Comprido	B. Vazado	B. Chapa	Coração	Cruz	Figas	S ^{ra} Conceição	Castão	Olhos S ^{ta} Luzia	Vários
 Friso encadeado	•												
 Friso encanastrado	•												
 Friso gomado	•												
 Linhas dentadas	•									•			
 Linhas paralelas					•	•							
 Linhas em ziguezague	•					•							
 Losangos	•			•	•								•

QUADRO IV - Motivos Geométricos (continuação).

MOTIVOS GEOMÉTRICOS	ADORNOS DE ORELHA						PENDENTES				OUTROS		
	Argolas	Arrecadas	B. Chapola	B. Comprido	B. Vazado	B. Chapa	Coração	Cruz	Figas	S ^{ra} Conceição	Castão	Olhos S ^{ta} Luzia	Vários
 Motivos em S	•	•		•	•	•	•	•					•
 Motivo raiado	•												
 Motivo triangular			•	•	•			•					•
 Perlado	•	•		•	•	•	•	•			•	•	•
 Pontcado			•							•			
  Reticulado	•	•	•	•	•	•		•					
 Torçal	•		•	•	•	•		•				•	•

As argolas, cuja forma constitui a estrutura principal de uma peça à qual empresta o nome, surgem nos desenhos de algumas matrizes a moldurar determinados motivos decorativos. Neste contexto, elas servem para delimitar o espaço ocupado por um elemento, cujo significado desconhecemos; em dois exemplares de brincos compridos, a argola está cortada longitudinalmente por uma seta, com o interior liso num, raiado noutro, produzindo, neste caso, uma espécie de rodado. Nos dois exemplares, a rigidez do círculo contraria a anarquia da vegetação que o rodeia, dentro de uma composição assimétrica, impondo, deste modo, um certo rigor e cuidado na composição. Nos brincos compridos, elas podem encontrar-se nos remates superiores das peças, a envolver o motivo principal do remate (ramos direitos ou enrolados) ou constituindo ela própria o remate.

Num modelo de arrecada, duas argolas ocupam os extremos laterais do cunho, numa realização plenamente simétrica. Do seu interior emerge um tronco de onde pende, ao centro, um cacho de uvas e dos lados uma parra, esquema tentativa de se criar uma solução naturalista.

O torçal é um elemento decorativo muito frequente nos cunhos, utilizado no contorno dos brincos de chapola, vazados e em alguns tipos de "vários", aparecendo igualmente nas cruzes e nos brincos compridos. A sua forma contínua e regular adapta-se bem ao perímetro das peças daí o seu emprego constante.

3.2. MOTIVOS FIGURATIVOS

3.2.1. MOTIVOS VEGETALISTAS

Os motivos vegetalistas constituem uma das formas de ornamentos mais utilizados na decoração, explorados em todas as artes desde a Antiguidade, quer em representações naturalistas, quer interpretados de forma mais estilizada. Ramagens, folhas, flores e frutos proporcionam uma grande variedade de combinações, característica inerente à diversidade de espécies existentes na Natureza. Os elementos do Reino Vegetal apresentam uma capacidade de adaptação a múltiplos espaços e situações devido à abundância de formas que oferecem, variavelmente esguias, serpentiformes, com recortes arredondados ou em arestas vivas, com corpos mais ou menos bojudos de acordo com a natureza do motivo.

Nos cunhos da colecção os motivos vegetalistas aparecem representados com uma grande intensidade, formando o grupo de ornamentos mais abundante e igualmente aquele que apresenta uma maior variedade de modelos, formas e tratamentos. Embora em

alguns dos elementos decorativos se verifique uma tentativa de recriar formas mais naturalistas, tornando possível a sua identificação e designação, a grande maioria respeita, no entanto, a um desenho estilizado, resultado de uma observação pensada e cuidada. Nestes casos torna-se mais difícil atribuir-lhes um nome ou classificá-los por grupos, uma vez que não é possível separar os ornamentos que foram completamente inventados daqueles que partiram de um modelo existente e interpretados de uma forma pessoal pelo autor do desenho. Uma outra hipótese a não descurar é pensar que os motivos escolhidos para os cunhos sejam uma simples cópia de outros utilizados noutras artes e por isso já trabalhados e reinterpretados embora, a necessidade de adaptar os ornamentos a um espaço tão reduzido como o dos cunhos, obrigue necessariamente a uma certa originalidade.

Exceptuando, pela sua realidade intrínseca, os pendentes Nossa Senhora da Conceição, todas as peças apresentam motivos vegetalistas diversos embora a maior riqueza destes ornamentos quer em número, quer em variedade, quer na qualidade do desenho e relevo das formas, se encontre nas arrecadas, nos brincos compridos, nos corações, nas cruzes, em alguns cunhos incluídos genericamente nos "Vários" e acima de tudo nos brincos de chapa.

Todos os elementos do Reino Vegetal podem ser encontrados nos cunhos, ocupando cada um uma função específica, atendendo à sua natureza formal e potencialidade decorativa e funcional que oferece no objecto. Os raminhos e as gavinhas formam um grupo fundamental na medida em que servem de elemento de ligação a outros motivos, unindo folhas, flores e frutos, permitindo ao mesmo tempo uniformizar contornos e remates ou impor, pelas suas formas apuradas, uma certa sobriedade ornamental no conjunto.

As folhas apresentam uma grande variedade de tipos e constituem as formas mais estilizadas de todos os ornamentos vegetalistas. De todas elas, apenas podemos identificar as coroas de louro cuja forma se adapta plenamente ao corpo das argolas, as parras ou folhas de videira (folha palmeada) por associação, em alguns casos concretos, com os cachos de uvas, as folhas de hera reportadas eventualmente às folhas cordiformes e os trifólios com os trevos, atendendo acima de tudo à simbologia amorosa do motivo e à frequência com que ele surge representado no mundo artístico. As folhas trilobadas aparecem posicionadas em todos os sentidos possíveis, sem nervura principal em todas as situações estabelecidas no quadro e com nervura principal linear ou bojuda apenas nas arrecadas, nos brincos compridos, nos corações e no grupo dos "Vários".

As restantes folhas foram classificadas segundo o recorte do limbo. Note-se, contudo, que se trata de uma classificação muito artificial, destinada apenas ao tratamento

destes ornamentos no conjunto dos cunhos, dado o seu elevado grau de estilização. As folhas lanceoladas (em forma de lança) com nervura principal destacada, surgem apenas representadas num exemplar de argolas e noutro de cruz. As de limbo dentado ou aquelas que apresentam recortes pontiagudos, são igualmente raras, aparecendo uma vez num brinco comprido e outra num coração. As mais abundantes são as folhas de limbo lobado e crenado, normalmente diferenciadas pela profundidade do corte que é sempre arredondado. Tal como os trifólios, podem não apresentar nervura principal nas arrecadas, argolas, brincos compridos e de chapa e nos "Vários". Nas situações em que mostram nervura central, esta pode ser linear, bojuda (lisa ou estriada) e perlada, fazendo associar motivos de natureza geométrica a outros de origem vegetal e contribuindo, deste modo, para tornar mais decorativa a peça. Algumas folhas mantêm o pecíolo enrolado, estrutura que permite a ligação da folha ao caule e que prolonga a nervura principal da folha, tornando-a assim mais decorativa.

No grupo das foliáceas podemos incluir ainda toda uma série de motivos completamente estilizados, alguns certamente inventados mas que são bastante abundantes na decoração dos cunhos. Também estes foram agrupados e apelidados pela sua natureza formal: motivos fitomórficos bi, tri ou polifacetados; motivos vegetalistas flamejantes idênticas a línguas de fogo; motivos vegetalistas concheados ou em leque, pelo carácter polifacetado do seu corpo e motivos vegetalistas estilizados, de contornos arredondados, seccionados em três, cinco ou mais faces. A função e colocação que ocupam nos cunhos é, contudo, comum a todos; muito frequente no centro inferior das argolas e brincos vazados, nos remates superiores das arrecadas e brincos compridos ou colocados superior e inferiormente nos brincos de chapa, corações, cruces e genericamente nos "Vários".

Elemento igualmente muito presente são as palmetas, com raízes históricas de origem egípcia (2494-2345 a.C.) e já encontradas na ourivesaria proto-histórica do espaço português como por exemplo nas arrecadas de Baião ou nas de Estremoz¹⁸. As palmetas apresentam normalmente um corpo linear de extremidades arredondas, estilização absoluta da palmeta clássica mas que vingou na ourivaria e noutras artes desta forma. A sua estrutura regular atribuiu-lhe uma funcionalidade próxima à dos motivos geométricos, sendo usada como separador de motivos figurativos diversos, a uniformizar paredes exteriores das peças ou a ordenar a composição geral do desenho. Podem aparecer sozinhas ou em número de duas, posicionadas nos quatro sentidos possíveis (cima, baixo, esquerda, direita) ou, no caso das duplas, frontalmente tratadas.

¹⁸MARTINS, Carla Maria Braz - Ob. cit., Est. XII.

Tal como as folhas, as flores comportam-se de uma forma muito estilizada, formando, no entanto, o ornamento mais característico dos cunhos desta colecção. Elas aparecem em vários estados do seu crescimento, em botão ou desabrochados, variando o número de pétalas de quatro a dez. Os botões reportam-se, pela diversidade formal que apresentam, a diferentes espécies de flores, aparecendo sempre muito bem desenhados, com a sépala (parte inferior do botão) e corola cuidadosamente separadas. Pequenas espiguetas de flores igualmente muito bem tratadas, surgem nos brincos compridos e de chapa, contribuindo para aumentar a profusão de motivos vegetalistas que se amontoam nestes objectos. As composições mais naturalistas reduzem-se às flores com corola campanulada ou em cálice, que lembram narcisos e as rosas, com segurança presentes num cunho dos "Vários" e com menos certeza nos brincos de chapa, coração e "Olhos de Santa Luzia". Nas flores abertas é possível distinguir dois grupos: as dialipétalas pelo facto das pétalas serem independentes entre si e as monopétalas, flores cujas pétalas estão soldadas entre si formando uma corola de uma só peça.

Para além da variedade formal, as flores apresentam igualmente uma grande diversidade de tamanhos. Constituem com muita frequência o motivo central da composição nos brincos compridos, nos de chapa e nos corações, onde atingem grandes proporções ou formam por si só o corpo de um cunho, no caso de alguns exemplares incluídos nos "Vários". A abundância em que surgem representadas é tão grande, que elas tomam todas as posições possíveis: isoladas, agrupadas, encadeadas, independentes ou associadas a outros motivos como cestas, jarras e mãos.

Os frutos são igualmente muito comuns nos cunhos, tratados de uma forma mais naturalista. E o caso concreto das bolotas e dos cachos de uva, cuja abundância observada nas arrecadas e brincos compridos permitiu distinguir dois subtipos destes adornos de orelha. Os dois frutos surgem constantemente a ocupar a zona inferior das arrecadas e brincos compridos, podendo as bolotas, nestes últimos, aparecer também distribuída noutras partes. As bolotas podem igualmente aparecer com um tamanho mais reduzido nas argolas em crescente, inferiormente e ao centro, e em menor destaque nos brincos de chapa. Os frutos com bagos, com o cacho mais ou menos fechado, podem confundir-se com os cachos de uvas embora representem, no nosso entender, outras espécies. A forma rotunda dos bagos permite um bom efeito plástico do conjunto, quando enquadrados dentro de uma densa vegetação de ramos e folhagem. Os restantes frutos são mais difíceis de identificar. A espiga, qualquer que seja a origem, aparece uma vez em destaque num brinco comprido e menos evidenciada, uma vez também, num coração. Uma argola em crescente está sobreposta por uma coroa em forma de espiga, sobreposta por uma ave. Motivos periformes surgem representados ao centro dos brincos

vazados e com alguma frequência nos de chapa, a marcar a simetria da composição. Grandes dúvidas levantam frutos tratados várias vezes nas argolas em crescente e uma vez num exemplar de arrecada. Nos dois casos o tratamento técnico do desenho é o mesmo embora possam não constituir o mesmo fruto. Optámos por os intitular de amoras, atendendo à forma do corpo, cientes de que lembram também morangos ou pinhas, os três com um grande sentido simbólico e muito usados nas diferentes artes populares. Os restantes motivos em forma de fruto, não identificados, aparecem frequentemente nos cunhos, no centro inferior das argolas e brincos vazados, sobre as hastes do U, nas arrecadas, por toda a superfície dos brincos compridos, de chapa e cruces. Apresentam normalmente corpos rotundos, alguns com bastante relevo, executados com grande cuidado e precisão.

A estilização da maior parte dos motivos vegetalistas bem como o carácter decorativo que estes assumiram em contextos artísticos, inibe-nos de fazer grandes considerações teóricas sobre o eventual sentido simbólico de muitos destes motivos no contexto específico dos cunhos da colecção. Rocha Peixoto viu nas flores de cinco pétalas, com esmaltes de várias cores, a representação de amores-perfeitos, atendendo, por certo, à simbologia amorosa inerente a esta flor. As quadras populares bordadas nos lenços de namorados esclarecem-nos da função dos motivos vegetalistas escolhidos enquanto expressão dos sentimentos de quem dá para quem recebe. Exemplo disso é esta quadra que mistura os valores dos motivos vegetalistas com os do coração, o órgão de expressão máxima de sensações:

*Nos nossos corações unidos
Brotam sempre lindas flores;
No teu brotam malmequeres,
No meu perfeitos amores*¹⁹.

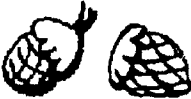
Muitos dos motivos vegetalistas observados nos cunhos são interpretados por diversos autores pelo seu carácter simbólico e intencionalidade amorosa: as gavinhas da videira, porque apertam o esteio e ajudam os ramos novos a criar, lembram abraços²⁰, os trevos da fortuna ou da resignação na simbólica amorosa²¹, a folha cordiforme da hera,

¹⁹ VASCONCELLOS, José Leite de - *Etnografia Portuguesa*, VI, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1975, p. 466.

²⁰ MAGALHÃES, M. M. de S. Calvet - *Bordados e rendas de Portugal*, 3ª ed., Lisboa, 1970, p. 73.

²¹ MATOS, Armando de - *A tradição popular do trevo*, in "Trabalhos da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnografia", V, fasc. III, Porto, 1932, p. 229.

QUADRO V - Motivos Vegetalistas.

MOTIVOS VEGETALISTAS	ADORNOS DE ORELHA						PENDENTES				OUTROS		
	Argolas	Arrecadas	B. Chapola	B. Comprido	B. Vazado	B. Chapa	Coração	Cruz	Figas	S ^{ra} Conceição	Castão	Olhos S ^{ta} Luzia	Vários
 Amora (?)	•	•											•
 Bolota	•	•		•		•							
 Botão	•	•		•	•	•	•	•			•?	•	•
 Corôa Louro (?)	•												
 Espiga				•			•						
 Espigueta de flor				•		•							
 Flor em cálice (narciso)	•	•		•		•	•	•					

QUADRO V - Motivos Vegetalistas (continuação).

MOTIVOS VEGETALISTAS	ADORNOS DE ORELHA						PENDENTES				OUTROS		
	Argolas	Arrecadas	B. Chapola	B. Comprido	B. Vazado	B. Chapa	Coração	Cruz	Figas	S ^{ra} Conceição	Castão	Olhos S ^{ta} Luzia	Vários
 Flor (metade)		•		•		•	•		•				•
 Flor 4 pétalas	•	•		•		•	•	•	•				•
 Flor 5 pétalas	•	•		•	•	•	•	•					•
 Flor 6 pétalas	•	•	•	•		•	•	•				•	•
 Flor 7 pétalas				•		•	•	•					•
 Flor 8 pétalas			•			•	•	•					•
 Flor 9 pétalas						•		•					

QUADRO V - Motivos Vegetalistas (continuação).

MOTIVOS VEGETALISTAS	ADORNOS DE ORELHA						PENDENTES				OUTROS		
	Argolas	Arrecadas	B. Chapola	B. Comprido	B. Vazado	B. Chapa	Coração	Cruz	Figas	S ^{na} Conceição	Castão	Olhos S ^{ta} Luzia	Vários
 Flor 10 pétalas				•									
 Flores encadeadas	•	•				•	•						
 Folha cordiforme	•				•	•							
 Folha lanceolada	•							•					
 Folha limbo crenado		•		•		•	•	•					
 Folha limbo dentado				•			•						
 Folha limbo lobado	•	•		•	•	•	•	•	•		•		•

QUADRO V - Motivos Vegetalistas (continuação).

MOTIVOS VEGETALISTAS	ADORNOS DE ORELHA						PENDENTES				OUTROS		
	Argolas	Arrecadas	B. Chapola	B. Comprido	B. Vazado	B. Chapa	Coração	Cruz	Figas	S ^{ta} Conceição	Castão	Olhos S ^{ta} Luzia	Vários
 Folha palmeada		•		•		•	•						
 Folha pecíolo enrolado		•		•		•							
 Friso em espiga	•												
 Fruto com bagos		•		•		•	•						
 Frutos diversos	•	•		•	•	•		•					
 Gavinha	•	•		•	•	•							•
 Girassol				•			•						

QUADRO V - Motivos Vegetalistas (continuação).

MOTIVOS VEGETALISTAS	ADORNOS DE ORELHA						PENDENTES				OUTROS		
	Argolas	Arrecadas	B. Chapola	B. Comprido	B. Vazado	B. Chapa	Coração	Cruz	Figas	S ^{ra} Conceição	Castão	Olhos S ^{ta} Luzia	Vários
 Motivo fitomórfico	•	•		•	•	•	•	•					•
 Motivo periforme					•	•							
 Motivo vegetalista flamejante		•											•
 Motivo vegetalista concheado/leque	•				•	•							•
 Motivo vegetalista estilizado	•				•	•							•
 Palmeta	•	•		•	•	•	•	•					
 Raminhos		•		•	•	•	•	•	•			•	•

QUADRO V - Motivos Vegetalistas (continuação).

MOTIVOS VEGETALISTAS	ADORNOS DE ORELHA						PENDENTES				OUTROS		
	Argolas	Arrecadas	B. Chapola	B. Comprido	B. Vazado	B. Chapa	Coração	Cruz	Figas	S ^{ra} Conceição	Castão	Olhos S ^{ta} Luzia	Vários
 Rosa						•	•					•	•
 Roseta 6 e 8 pontas								•					•
 Trifólio	•	•		•	•	•	•	•				•	•
 Cacho de uvas	•	•		•		•							

símbolo da afeição, a rosa *ideal de beleza, ideal de forma, ideal de pureza*²² por oposição ao cravo, símbolo de amor viril, o amor perfeito, o malmequer (ou bem-me-quer), o miosótis ou "não-me-esqueças" ..., motivos comuns na arte dos namorados e sempre presentes em bordados e rendas. Dar e oferecer flores é um sinal de grande estima, afeição, amizade e amor, mas também de saudade e despedidas. As espigas simbolizam fertilidade e fartura daí ser ainda corrente atirar-se aos noivos à saída da igreja, grãos de trigo, centeio, arroz e flores, votos de felicidade e desejo de nunca faltar pão naquela casa. Tal como a espiga, as uvas significam também fartura e ambas constituem símbolos eucarísticos, o pão e o vinho, facto que as valoriza. A vulgarização do emprego destes motivos é, no entanto, tão comum e banal que fica a dúvida da sua verdadeira intenção - decorativa, simbólica ou ambas - nos cunhos da colecção.

3.2.2. MOTIVOS ANIMALISTAS

A representação de animais nos cunhos não deixa de ser significativa, se pensarmos no espaço disponível nas peças para a sua concretização e na sua presença em grande porte, como acontece sobretudo com as aves que por vezes ocupam quase toda a superfície do desenho. A sua existência é mais ou menos evidente, atendendo à natureza anatómica do próprio animal, da sua vulgarização como motivo da História da Arte e pela sua função simbólica, mais ou menos conhecida por fabricantes e encomendadores. A qualidade do desenho dos animais é sobejamente inferior à dos motivos vegetalistas, cujo modo empregue nos cunhos apresenta, por vezes, um grande naturalismo quer no desenho quer no volume do ornamento. A razão para esta constatação é evidente, atendendo a que a adaptação artística dos organismos animais levanta mais problemas do que o uso da flora.

A escolha dos motivos animalistas, tal como acontece com os vegetalistas, não recai sobre os animais que estão mais próximos do homem mas sim *por sus cualidades ornamentales, y en segundo término, por su carácter simbólico*²³.

Os animais sempre foram alvo da admiração por parte do Homem que deles destacava as mais diversas qualidades impossíveis de serem por ele suplantadas como a rapidez, a força, a fecundidade, a capacidade de voar, e por isso tidos como seres estranhos e misteriosos²⁴. Por essa razão, os animais cedo foram interpretados como

²² CHAVES, Luis - *A rosa na lírica popular*, in "Brotéria", XI, fasc. III, Porto, Setembro 1930, p. 158.

²³ MEYER, F. S. - *Manual de ornamentación*, 5ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1995, p. 83.

²⁴ LURKER, Manfred - *Diccionario de imagenes y simbolos de la Biblia*, Cordoba, Ediciones el Almendro, 1994, p. 21.

símbolos dos princípios e das forças cósmicas, materiais ou espirituais ²⁵, entendidos como a encarnação de alguma força divina, no Antigo Egipto, como atributos das divindades na Antiguidade Clássica, às quais eram sacrificados, variavelmente criaturas boas ou más, conforme a sua utilização por seres celestes ou demoníacos.

No Antigo Testamento, os animais são incluídos entre as criaturas de Deus e portanto, tal como os homens, beneficiam da sua bondade e protecção, podendo servir eventualmente como instrumentos do juízo divino para castigo dos homens: o veneno das serpentes, os dentes das feras que despedaçam e destroem, materializam a ira divina. O Cristianismo prolonga este amor pelos animais baseado na crença de que eles emanam das mãos de Deus Pai e na arte cristã, as figuras zoomórficas desde as catacumbas, personificaram alegorias, conceitos abstratos em que os defeitos ou virtudes dos homens são associados ao animal que melhor se adapte a esses princípios: ao escorpião a inveja, ao javali a ira, à pomba a castidade, à ovelha a piedade, entre muitos.

A herança cultural ocidental, dividida entre o legado oriental e clássico, readaptado e reinterpretado pelos cristãos, atravessou incólume os diversos períodos históricos, sempre enriquecida e eivada de novos significados e propostas. A arte acompanhou este processo enquanto a melhor forma de manifestação e expressão de crenças e superstições humanas, criando e recriando temas e arrastando simbologias que por ela se perpetuaram até à actualidade. No dizer de Jean Chevalier, *os animais, que tantas vezes intervêm nos sonhos e nas artes, formam identificações parciais com o homem; aspectos, imagens da sua natureza complexa; espelhos das suas pulsões profundas, dos seus instintos domesticados ou selvagens. Cada um deles corresponde a uma parte de nós próprios, integrada ou a integrar na unidade harmonizada da pessoa* ²⁶.

Os animais representados nos cunhos da colecção são as aves, cornucópias, conchas, estilizações de cabeças de bovídeos, peixe e serpente.

As aves são dos animais mais representados nos cunhos. A estilização das suas formas e o desenho tosco que normalmente apresentam, não nos permitem individualizar espécies como acontece em tantas outras manifestações artísticas. Por essa razão, preferimos designá-las genericamente por aves, animais que dominam os céus pelo seu dom de voar e que por isso despertaram a atenção do Homem. Desde cedo, elas foram vistas como intermediárias entre o Céu e a Terra, mais concretamente entre os deuses e os homens.

A representação das aves, nos cunhos, obedece a um esquema estilístico que se repete *grosso modo* em todas as peças, independentemente da posição em que estas se

²⁵ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain - Ob. cit., p. 69.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 71.

encontrem: corpo liso, asas normalmente recolhidas e estriadas, a imitar as penas, patas, visíveis ou não, cabeça normalmente de perfil, bico proeminente, por vezes aberto para prender um ramo e um grande olho que ocupa quase a totalidade da parte anterior do animal, marcado por um círculo. Elas aparecem nas argolas em crescente de secção plana e roliça, calmamente pousadas no centro inferior do aro sobre um motivo vegetalista.

Nas arrecadas, as aves aparecem em maior número e evidência, uma vez que elas surgem duas vezes em cada matriz respeitando, desta forma, a simetria geral das composições decorativas, característica constante neste tipo de brincos. Nestes, encontrámos as representações mais ingênuas destes seres, algumas com alguma comicidade e concretização menos feliz, como no modelo em que surgem espalmadas sobre o cunho e cabeça invertida em queda livre. A posição normal é, no entanto, de cabeça voltada para cima e num dos cunhos estão de asas abertas, com o corpo virado para a frente e cabeça de perfil. Pelo seu tamanho, elas cobrem praticamente toda a superfície das arrecadas, prolongando-se pelas extremidades do U, separadas entre si pelas grandes bolotas que centralizam as peças.

Nos brincos compridos, as aves surgem em alguns exemplares como motivo decorativo principal. E nestas peças que elas exibem as posições mais variadas: normalmente de perfil, com asas recolhidas, podem figurar-se igualmente de asas abertas (com penas bem evidenciadas), de cabeça para baixo e dispostas na diagonal, de perfil mas com uma grande torção da cabeça para trás a debicar as penas (numa tentativa de recriar uma pose natural e descontraída), de frente, pousada sobre um ramo e com a cabeça voltada para trás ou em voo, transportando uma folha no bico. Elas aparecem maioritariamente isoladas, sem qualquer relação aparente com os motivos que se lhes avizinham, mas formam também composições com outros elementos, quando seguram com o bico um ramo ou uma cesta. Mais dramático é o desenho num dos cunho onde a ave de perfil, voltada para a direita, tem o pescoço trespassado por uma seta. No conjunto, a harmonia dos motivos é perfeita: eles partem do mesmo ponto da matriz e formam um esquema triangular. A explicação desta associação não é clara, embora possam ser levantadas algumas hipóteses a partir da interpretação do mesmo tema noutras artes populares.

As aves são representadas com muita frequência nos lenços de namorados e a sua simbologia amorosa está bem patente nesta quadra:

*A pomba leva no bico
Dois corações suspensos
Separados um do outro
Morrendo para ser unidos²⁷.*

Elas representam a união do amor e são suas mensageiras ao transportar uma carta no bico (pomba correio), um ramo (pomba da paz), fitas que levam escritas versos e nomes pretendidos e corações. *Por igual motivo o povo chama aos namorados, quando andam juntos, pombinhos²⁸.* A mesma ligação dos *pombinhos* com os casais encontra-se na ourivesaria, nos alfinetes, com duas aves voltadas para um centro e que transportam uma aliança no bico²⁹. A mesma representação é, aliás frequente nos bolos de noiva, onde as aves que seguram alianças constituem um motivo dominante. No caso concreto da ave ferida por uma seta, no cunho, e na medida que a simbologia amorosa da seta é igualmente conhecida, é possível fazer a leitura da ave personificando alguém, ferida pelo amor.

Apesar de não serem muito frequentes, as aves são também representadas nos brincos de chapa com grande protagonismo. Destaca-se um cunho onde uma ave está de perfil, voltada para a esquerda e pousada sobre um ramo, com o bico aberto a prender um trifólio, talvez um trevo se atendermos à simbologia amorosa da arte popular: o trevo da fortuna é transportado pela pomba que o conduz a algum pretendente. Nalguns exemplares, a sua existência quase se perde na densa vegetação que particulariza estes cunhos. Presença evidente mas de infeliz execução, é da ave espalmada contra a superfície da matriz, com as asas presas entre a ramagem, com a cabeça a três quartos, bico comprido e aberto. As penas são interpretadas através de movimentos ondulantes, bem evidenciados. A sua apresentação é aparentemente diferente das anteriores, como se fosse uma outra espécie, talvez a fénix renascida pela semelhança que apresenta com as aves trabalhadas na talha dourada.

Apesar de incluídas no grupo dos motivos zoomórficos, as cornucópias perderam toda a ligação à origem, transformando-se num motivo decorativo artificial mais próximo de uma vaso pois dela saem regularmente flores e folhas. E normalmente tida como um atributo da abundância e símbolo da agricultura e do comércio³⁰. Nos cunhos aparecem

²⁷ FERREIRA, Maria de Fátima da Silva - *Catálogo da colecção de lenços marcados*, Barcelos, Museu Regional de Cerâmica, 1966, 22.

²⁸ RIBEIRO, José Luis - *A pomba na arte popular dos Açores*, in "Etnografia Açoriana", Angra do Heroísmo, 1982, p. 486.

²⁹ DIAS, Ana Cristina Guimarães - *Subsídios para a criação de uma tipologia da filigrana em Gondomar*, in "Mea Villa", Vila Nova de Gaia, 1988, p. 29.

³⁰ TEIXEIRA, Luís Manuel - *Dicionário ilustrado de Belas-Artes*, Lisboa, Presença, p. 72.

tratadas de forma mais ou menos cuidada apresentando uma melhor qualidade plástica nas arrecadas.

As conchas constituem um ornamento histórico de origem simbólica que se vulgarizou continuamente até se converter num motivo meramente decorativo. É este o sentido que lhe atribuímos nos cunhos da coleção, normalmente a servir de remate superior ou inferior da peça, em destaque num tipo de pendente de cruces, onde ocupam as quatro extremidades do objecto.

Mais peculiar são os motivos que apelidámos de hastes, atendendo ao jogo de elementos que parece ter existido entre as bolotas com cornos, estilização absoluta de uma cabeça de bovino. O boi é um animal querido pela tradição, um servo fiel do homem que lhe fertiliza e lavra a terra e o ajuda na sementeira, numa obediência fiel e bondosa. Esta conotação da bondade bovina está presente na iconografia dos presépios desde a Idade Média, pois:

*O boi como era bom
O menino bafejava
a mula maliciosa
só comia e resmungava*³¹.

Podemos encontrar o símbolo do peixe em diferentes períodos históricos e em diferentes partes do globo: no Oriente, na Asia Menor, no Norte de Africa, na Europa, na América Central.

No Antigo Egipto, especialmente no Império Médio, pendentes em forma de peixe, de metal ou feitos com uma pedra verde, eram usados como amuletos infantis, protegendo as crianças dos afoamentos. A analogia entre peixe, água - afogamento é aqui claramente evidente³². Nas civilizações fenícia e mesopotâmica, o peixe é igualmente tido como um animal sagrado e, enquanto símbolo das águas, estava associado ao nascimento e restauração cíclica, *sendo ao mesmo tempo Salvador e instrumento da Revelação* ³³. O deus-peixe babilónio Oannes ou o "Revelador" parece ter assumido uma importância tão grande nas religiões do Próximo Oriente, que muitos entenderam a presença do peixe na

³¹ ALMEIDA, C. A. Ferreira de - *O presépio na arte medieval*, Porto, Instituto de História de Arte, 1983, p. 7.

³² TAIT, Hugh - *Seven Thousand Years of Jewellery*, 3ª ed. London, British Museum Press, 1995, p. 203-204. Entre os amuletos portugueses temos casos semelhantes de analogia. Assim, por exemplo, é crença enraizada de que a pedra de raio protege os seus portadores do raio e que um dente de lobo protege as crianças dos problemas de dentição.

³³ CHEVALIER, Jean - Ob. cit., p. 515.

arte cristã primitiva como uma reminiscência desse deus³⁴, enquanto que para outros ele era a própria representação do Cristo³⁵. A sua adopção pela arte cristã primitiva tem múltiplas explicações. O peixe foi frequentemente interpretado como um dos símbolos de Cristo, relação directa da palavra grega ΙΧΘΥΣ entendida para os cristãos como uma sigla para a frase "Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador". No entanto, para Louis Réau, esta associação só faz sentido até ao século V, altura em que necessariamente terá desaparecido, dada a substituição do Grego pelo Latim na liturgia da Igreja Romana. Enquanto imagem de Cristo e da Igreja, ele é representado nas catacumbas, especialmente nos monumentos funerários, mas também em selos, placas, bordados e, tal como vimos para a âncora, S. Clemente recomenda-o especialmente nos anéis. Ainda relacionado com o simbolismo cristológico, o peixe pode igualmente ser entendido como um símbolo do alimento eucarístico, do baptismo ou em outra análise representar as almas dos cristãos perante o Pescador Divino que é Cristo.

No Islão, o peixe é interpretado como um símbolo da fertilidade, na América Central é para os índios símbolo do deus do milho e na China símbolo da sorte³⁶; trata-se, portanto, de um motivo iconográfico difundido por todo o globo embora com interpretações e simbologias diversas.

Estas explicações simbólicas atribuídas ao peixe, não têm como objectivo estabelecer uma fácil relação justificativa da presença do peixe nesta colecção, que nos parece mais problemática. Considerá-lo, no entanto, como um motivo meramente decorativo é simplificar demasiado a questão. Estamos certos de que o peixe era conscientemente fabricado e comprado pela seu simbolismo cristológico e por isso usado, como pendente, para fins protectores; é essa a razão que nos leva a introduzi-lo no grupo dos amuletos. As explicações teológicas, mais complexas e profundas foram, contudo, esquecidas, passando o peixe a ser considerado apenas como um objecto portador de sorte. A sua raridade no conjunto dos amuletos populares portugueses pode ser explicada pela sobreposição que a cruz assumiu no imaginário popular, pelo facto da sua forma apelar a uma relação mais directa com o Filho de Deus e Seu respectivo Martírio. A sua presença na colecção prova, apesar de tudo, que a simbologia ligada ao peixe não tinha sido esquecida.

O peixe surge igualmente noutras artes populares, embora a sua presença seja interpretada de modo distinto por alguns autores. Trata-se de um motivo frequente na arte dos Jugos e tido como um símbolo de Cristo. Na arte da Tatuagem a sua presença

³⁴ RÉAU, Louis - *Iconographie de l'art chrétien*, I. Paris, P.U.F., 1955, p. 81.

³⁵ CHEVALIER, Jean - Ob. cit., p. 515.

³⁶ Idem, *ibidem*, pp. 515-516.

inspirou, no entanto, opiniões controversas; Rocha Peixoto viu nele um motivo meramente *phantasista*, ao lado do lagarto, da serpente e da ave, e portanto com fins decorativos³⁷ e Leite de Vasconcelos incluiu-o nos motivos simbólicos quando o encontrou associado com cinco pontos, que este autor considerou tratar-se das cinco chagas, e com a âncora³⁸.

Nas pinturas dos barcos de pesca que Carlos de Passos estudou *Foz a foz do Mondego ao Ave*³⁹ bem como nos "Corta-Ventos", presentes nos mastros das traineiras da Foz do Douro, estudados por Russel Cortez⁴⁰, o peixe é um motivo constante e talvez natural, por ser fruto directo destas actividades piscatórias. Carlos de Passos incluiu-o também no grupo dos motivos de fantasia. Russel Cortez, por seu lado, encontrou no diálogo directo com os pescadores, explicações de foro mais supersticioso; pelas *fés dos mestres e companhas*, o peixe era quase sempre colocado no mastro da proa por andar sempre na frente do barco e para guiar os pescadores para bons pesqueiros. Curiosamente o peixe era substituído, por vezes e neste lugar do mastro, por uma cruz, de simbolismo marcadamente religioso, por um corno (de carneiro ou boi), por uma figa ou um pentalfa, com fins amuléticos, destinados a proporcionar uma boa colheita e venda do produto e protegerem a embarcação e a campanha do mau olhado e maldições dos concorrentes. Não será, portanto de negar, a possibilidade do peixe ter aqui também uma função de amuleto e protector ainda que, a sua razão de ser tivesse já sido esquecida pelos pescadores.

As duas interpretações - de símbolo e de decorativo - não têm que ser necessariamente antagónicas mas antes complementares; um elemento simbólico não trás em si a rejeição do decorativo e é muitas vezes tratado com um certo barroquismo, ao qual a preocupação do "decoro" não está ausente. Esta reflexão ajusta-se igualmente ao caso da ourivesaria, objecto directo do nosso estudo.

A serpente surge claramente representada em dois cunhos de brincos compridos e de forma menos evidente num cunho oval incluído nos "Vários", uma vez que nem sempre é fácil distinguir, com exactidão, um motivo fitomórfico de um animal com a configuração da cobra. A disposição do ofídeo é a mesma nos dois exemplares de brincos compridos, com o corpo rotundo a abraçar a estrutura superior do cunho, imiscuindo-se,

37 ROCHA PEIXOTO - *A Tatuagem em Portugal (Conclusão)*, in "Revista de sciencias naturaes e sociaes", II. Porto, Typographia Occidental, 1893, p. 152.

38 VASCONCELLOS, José Leite de - *Etnografia Portuguesa*, VI. (...), p. 625. Tratava-se de uma tatuagem realizada em 1896, no antebraço esquerdo de um homem originário do Concelho de Ourique, no Alentejo.

39 PASSOS, Carlos de - *Barcos de pesca*, in "Terra Portuguesa", 4, n.º 35-36. Lisboa, 1922, p. 192.

40 CORTEZ, Russel - *Os Corta-Ventos e a Superstição dos pescadores*, in "Douro-Litoral", 1.ª série, 3. Porto, 1941, pp. 43-46.

QUADRO VI - Motivos animalistas.

[illegible]

num dos casos, por entre os restantes elementos decorativos do objecto. Inconfundível é a grande cabeça da serpente, tratada frontal e pormenorizadamente, com destaque para as narinas dilatadas e olhos proeminentes. Mais peculiar é a associação que parece existir com outros motivos também trabalhados nos cunhos: num exemplar a cabeça da cobra pendente sobre um cálice que centraliza a composição, e no outro se sobrepõe a um machado detalhadamente composto e colocado na diagonal.

As hipóteses de interpretação levantadas para estas composições, revelam-nos uma grande erudição na escolha dos temas escolhidos para estes cunhos. Na iconografia religiosa, o cálice sobreposto por uma serpente, é um dos atributos de S. João Evangelista, ligação que se prende com um determinado momento da vida do Santo. No contexto histórico das perseguições movidas por Domiciano aos cristãos, o imperador terá atentado várias vezes, segundo a lenda, contra a vida de S. João. Numa delas, Domiciano ordenou-lhe que bebesse um copo de vinho envenenado mas, quando S. João se preparava para o beber, o veneno saiu em forma de cobra⁴¹. Independentemente do atributo ser conhecido ou não pelo autor do desenho ou cunho (pode tratar-se de uma mera cópia), é evidente que a serpente é representada com uma conotação negativa, enquanto criatura diabólica: a serpente é uma das metamorfoses preferidas do Demónio, que seduziu debaixo desta forma, Eva no Paraíso⁴². Esta interpretação negativa da serpente parece ajudar a compreender a sua ligação com o machado, instrumento cortante e mortífero e que por isso poderá simbolizar, nesta situação concreta, o domínio ou controle do Bem sobre o Mal.

3.2.3. MOTIVOS ANTROPOMÓRFICOS

O corpo humano aparece representado nos cunhos da colecção através dos seus órgãos mais expressivos e dinâmicos que são o coração, os olhos e as mãos. Os três estabelecem uma sintonia perfeita entre si e funcionam como elementos fundamentais do organismo, concretamente no mundo mais íntimo e sensível como o do amor, seja este religioso ou profano. *O coração sente, os olhos vêem, amam e transmitem relacionando o interior do corpo e o mundo em seu redor, as mãos realizam e permitem o acesso ao tal mundo do amor*⁴³. O coração é de todos o mais frequente, formando por si só um pendente de peito ou servindo como ornamento de outros tipos de peças, isolado ou

⁴¹ FERGUSON, George - *Signs & Symbols in Christian Art*, New York, Oxford University Press, 1954, p. 126.

⁴² RÉAU, Louis - Ob. cit., p. 111.

⁴³ GUIMARÃES, Ana Paula - *Olhos, coração e mãos no cancioneiro popular português*, s/l, Círculo de Leitores, 1992, p. 203.

associado a outros motivos. As mãos aparecem em duas situações distintas, abertas, a decorar alguns cunhos, isoladas ou ligadas a outros motivos, ou independentes, a fazer uma figa. Os dois tipos não devem ser no entanto confundidos, pois respeitam a intenções e simbologias diferentes. Os olhos estão reconstituídos em cinco matrizes e não formam, no contexto específico da colecção, uma conexão íntima com o coração e as mãos. Tratam-se sim de pendentes votivos em forma de olhos, destinados maioritariamente aos altares e casas de devoção de Santa Luzia, materializando os olhos do responsável directo ou indirecto da promessa, oferecidos ao advogado dos olhos por graça recebida. Neste sentido, eles formam um elemento independente dos dois restantes motivos, sendo analisados, portanto, fora da simbologia amorosa tradicional que vê neles o *espelho da alma*.

*O coração da ourivesaria portuguesa contém um misto complicado de jóia, que o é materialmente, de símbolo de amor e de amuleto fixativo do mesmo sentimento*⁴⁴. As raízes do emprego do coração como motivo decorativo, amulético ou simbólico (situações não antagónicas mas complementares) por parte do homem, perdem-se no tempo. Órgão vital do funcionamento do corpo humano, responsável pela circulação do sangue, o coração é a fonte da vida e por isso cedo foi tomado como um símbolo, sede da alma e retrato da vida interior do homem, das suas afeições, dos seus pensamentos, da sua coragem e da sua vontade⁴⁵. Ele designa a totalidade do interior do indivíduo, da sua verdadeira essência, por oposição ao mundo exterior das aparências e das sensações enganosas. Neste sentido, o coração converteu-se num símbolo religioso, da vinculação retrospectiva a Deus e pela fé, Cristo vive no coração do homem⁴⁶.

Trata-se de um dos motivos mais representados nos cunhos da colecção, trabalhado isoladamente em forma de pendente ou servindo de elemento decorativo noutros cunhos, sozinho ou combinado com outras figuras. Nas argolas e brincos vazados ocupam normalmente a zona inferior da peça embora nalguns exemplares a sua presença seja lembrada pelas folhas cordiformes cujo caule diminuto permite, no entanto, distingui-los. Nas arrecadas surgem sempre duplamente representados, condição imposta pela forma destes brincos, colocados na zona do arranque das hastes do U ou directamente sobre elas. Nos brincos compridos apresentam as mais diversas posições, ora ocupando exactamente o centro da composição, sozinhos ou em número de dois, marcando o eixo da peça, ora variavelmente voltados para a esquerda ou direita em jogos

⁴⁴ CHAVES, Luís - *As filigranas*, ob. cit., p. 25.

⁴⁵ URECH, Edouard - Ob. cit., p. 39.

⁴⁶ LURKER, Manfred - Ob. cit., p. 71.

de simetria parcial. Nas cruzes aparecem invariavelmente no ponto de intercepção da haste com os braços.

Nas primeiras representações da arte paleocristã, o coração aparece representado sobre sarcófagos e pedras tumulares, encimado por um símbolo cristão como a cruz ou o crisma. *Il témoignait de l' esprit chrétien du défunt*⁴⁷. S. Paulo referiu-se, à *caridade, nascida de um coração puro, de uma boa consciência e de uma fé sincera* (I Tim 1.5) e através destas palavras, o coração converteu-se num dos símbolos mais generalizados da caridade⁴⁸. A associação cruz/coração perpetuou-se, deste modo, na iconografia cristã, simbolizando a cruz a Fé, o coração a Caridade, que juntamente, com a Esperança (âncora) formam as três Virtudes Teologais: Fé, Esperança e Caridade.

A ligação dos dois motivos - cruz, coração - surge representada nos cunhos estudados, concretamente nos brincos compridos⁴⁹. Os dois elementos aparecem variavelmente combinados ou unidos entre si no centro da peça (marcando a simetria absoluta da composição) ou, na maior parte das situações, com a cruz semideitada, disposta na diagonal e o coração cuidadosamente encaixado num recanto entre a haste e os braços da cruz.

A representação mais elucidativa, até pela definição geral do conjunto decorativo, encontra-se, no entanto, num brinco comprido cacho de uvas. Um coração trespassado por duas grandes setas cruzadas, centraliza o cunho e é sobreposto por um crucifixo que sustenta, por sua vez, uma imagem de Cristo ingenuamente tratada. Um par do mesmo tipo de brincos que esteve exposto na *1ª Exposição de ourivesaria artesanal*⁵⁰, em Gondomar, apresenta o mesmo esquema iconográfico embora as setas sejam, neste caso, substituídas por seis espadas ou punhais. Um coração com uma cruz é, também, um dos atributos de Stª Catarina de Siena, a partir da lenda que relata como um dia o Salvador, em resposta às preces da Santa, teria feito substituir o coração desta pelo seu⁵¹.

Esta combinação do coração, por vezes em chamas, com setas, surge a partir da Idade Média, quando este órgão se converteu declaradamente num símbolo do amor, tanto no sentido religioso como profano. Nalgumas representações, Santo Agostinho

47 URECH, Edouard - Ob. cit., p. 39.

48 Idem, *ibidem*, p. 39.

49 Fomos informados na oficina, da existência de um cunho que reúne os três motivos, (cruz, âncora e coração) mas durante a inventariação dos cunhos não encontramos esse exemplar.

50 *1ª Exposição de Ourivesaria Artesanal*, Gondomar, 1973, fig. 9. Aparecem referenciados no catálogo como Par de brincos estampados Fé, Esperança e Caridade e apresentam Marca do Porto, sendo datados dos meados do século XIX.

51 FERGUSON, George - Ob. cit., p. 49.

aparece com um coração em chamas, às vezes também trespassado por setas, como imagem do seu ardente amor por Deus⁵².

Nas matrizes da colecção, os corações isolados, destinados a pendentes de peito, apresentam todos uma grande chama, muito estilizada e nalguns casos cobertas por motivos vegetalistas de acordo com o barroquismo decorativo que caracteriza estas peças. O coração flamejante sugere um amor fervoroso e relaciona-se directamente com o culto do Sagrado Coração de Jesus e Maria que por associação se transformou em adorno. A veneração ao Coração de Jesus trespassado, desenvolveu-se pelos finais da Idade Média, interpretado como símbolo da paixão e dos sofrimentos do Redentor. Esta devoção só foi instituída no século XVII na Inglaterra, século que assiste também ao aparecimento das primeiras imagens do Coração de Maria ferido por uma espada. No século XVIII, ambas as devoções se espalham por todo o mundo católico e o mesmo fervor religioso prossegue pela centúria seguinte.

Quaisquer que sejam os usos e os objectivos no emprego das setas, elas são acima de tudo um símbolo do amor, um legado da cultura clássica apropriado pelo cristianismo: a seta era a arma de Diana e Cupido *et présente l'amour comme blessure parfois bien soudaine ("coupe de foudre")*⁵³. Na iconografia cristã a seta é entendida como uma arma espiritual dedicada ao serviço de Deus embora constitua igualmente um símbolo de martírio e de castigo divino.

Os corações trespassados por setas formam uma dupla importante nas arrecadas e brincos compridos. As setas encontram-se variavelmente posicionadas, voltadas para cima, para baixo ou cruzadas com o vértice direccionado também nos dois sentidos.

No caso específico dos cunhos da colecção é difícil estabelecer com segurança o significado desta associação coração/seta, várias vezes repetida. Se no caso do coração trespassado por setas sob um crucifixo o sentido religioso não levanta dúvidas, é natural que o sentido amoroso esteja igualmente bem patente nestes desenhos, atendendo ao exemplo que nos é transmitido de outras artes e à utilidade prática dos objectos de ourivesaria enquanto objectos preferenciais de dádivas.

A relação coração/mão está bem patente num brinco comprido: o coração colocado no centro da peça está preso por uma mão e debaixo dele um amor perfeito parece fechar a ligação amorosa dos três motivos: o "amor perfeito" radicado no coração é selado pelas mãos - *alcance do corpo, ela parece consumir aquilo que "o coração mais os olhos" desejaram e, dando-se, garantir a ligação entre os dois seres.*⁵⁴

⁵² LURKER, Manfred - Ob. cit., p. 71.

⁵³ URECH, Edouard - Ob. cit., p. 72.

⁵⁴ GUIMARÃES, Ana Paula - Ob. cit., p. 169.

Mãos pequenas e papudas ou esguias e alongadas, aparecem representadas nas arrecadas, brincos compridos, em chapa, corações e cruces, isoladas ou associadas a outros motivos. Nestas situações é sempre a mão que toca e que domina os objectos pois eles próprios são um "produto de mão"⁵⁵: elas pegam em cântaros, cestas ou sobrepõem-se a coroas, símbolo de poder, da vitória, da virtude e da prosperidade. Compreensíveis são as situações em que a mão segura ramos de flores, símbolos amorosos por excelência, pois ela estabelece o contacto directo e humano entre o ofertante e o ofertado, assumindo um papel de intermediário nas relações afectivas. Esta ligação amorosa das mãos é igualmente comum nos bordados e lenços de namorados, onde formam um motivo privilegiado.

As figas correspondem a um gesto mágico enraizado no tempo, feito com a mão fechada e o polegar entre o indicador e o médio. Foi na origem um gesto obsceno, usado para afastar o mal, depois um amuleto de sorte por essa sua capacidade de afugentar os malefícios até se converter num mero enfeite, perdida a ideia primitiva. A figa protege do mal olhado, do quebração e inveja daí que seja pendurada no pescoço das crianças, dos animais ou colocada na porta da entrada das casas; é crença geral que o mau olhado se concentra na figa e não atinge, desse modo, a vítima.

Apesar de incluídos no conjunto dos elementos antropomórficos, os olhos não se ligam, no contexto específico da colecção, à simbologia amorosa do coração e das mãos enquanto *janelas da alma, espelho do coração...*⁵⁶. Tal como já foi referido, os olhos formam pendentes votivos ou *ex votos* preferencialmente dedicados a Santa Luzia, advogada das doenças dos olhos.

A palavra *ex voto* procedente do Latim, designa o objecto oferecido a Deus, a Nossa Senhora ou aos Santos, como resultado de uma promessa ou de um favor recebido, quer dizer, *una promessa materializada em un objeto*⁵⁷. Para tal, o objecto deve ser público e dar a conhecer o favor recebido. São colocados junto aos altares ou espalhados pelas paredes e tectos dos edifícios, em lugares visíveis de forma a que os outros devotos tomem conta do milagre concedido. Os pendentes da colecção incluem-se no grupo de exvotos que representam uma réplica da parte do corpo favorecida, tomando um sentido muito pessoal. A noção de permanência mantém-se no material mais ou menos durável, fundamental para fazer perpetuar os poderes dessa imagem.

O uso de *ex votos* concretamente em forma de olhos, foi muito frequente no período romano, facto comprovado pelas múltiplas plaquinhas provenientes de

⁵⁵ MEDUEDEC, Arijana - Mãos nos contos populares e lendas, Lisboa, 1995, p. 70.

⁵⁶ GUIMARÃES, Ana Paula - Ob. cit., p. 128.

⁵⁷ RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador - *Formas de la religiosidad popular. El exvoto: su valor histórico y etnográfico*, in "La religiosidad popular", Barcelona, Anthropos, 1989, p. 123.

escavações. O Museu Britânico guarda um destes *ex votos*, com a forma de dois olhos, que talvez tenham sido dedicados a um templo na esperança de uma cura divina (Fig. CCLV). Provavelmente de origem fenícia, estes *ex votos* espalharam-se por todo o Mediterrâneo, permanecendo na cultura meridional até aos nossos dias; os gregos mantêm actualmente a mesma tradição no emprego dos pendentives votivos olhos, como se pode confirmar pelas plaquinhas rectangulares de prata, cobre ou latão em forma de olhos, colocadas junto das imagens dos ícones e que se designam genericamente de TAMATA (TAMA no singular) que o mesmo é dizer "de mim" (Fig. CCLVI).

O cristianismo adaptou este culto a novas divindades e por analogia com o nome - Luzia vem de luz. *La luz es bella de por sí y bella resulta a los ojos que la contemplan*⁵⁸ - a mártir de Siracusa converteu-se na padroeira das doenças dos olhos. O seu culto manteve-se por todo o Mediterrâneo até à actualidade facto demonstrado pela abundância de *ex votos* existentes no Museu das Artes e Industrias Populares de Barcelona⁵⁹ e pelos exemplares existentes em museus e altares do nosso país. Do século XIX chegam-nos relatos literários que falam da difusão do culto por todo o país, em imagens colocadas sobre altares ou perdidas no interior de pequenas capelas. Júlio Dinis faz referência a esta devoção da seguinte forma:

(...) a Sr^a Joana, que achando-se com vagar aquela manhã, resolveu cumprir uma antiga promessa a Santa Luzia, que a livrara, havia meses, de impertinente doença de olhos.⁶⁰ ou (...) A capelinha erigida sob a invocação de Santa Luzia, um dos nomes de mais devoção entre os do florilégio cristão, poisava sobre a colina em uma dessas situações que o povo, com os seus instintos poéticos, costuma escolher para assentar esses modestos monumentos da sua fé e piedade⁶¹.

O nome de Santa Luzia é um dos mais citados nas orações e ensalmos para tirar névoas dos olhos (ou cabritas)⁶², para talhar o olheiro (belida, albugem)⁶³, para tirar o argueiro⁶⁴ e em benzeduras contra a inflamação dos olhos: *offereço estas cinco orações à Senhora Santa Luzia, que livrou este olho de farpão, cravo e récha. Em nome de Deus Padre e da Virgem Maria. Padre Nosso, Ave Maria*⁶⁵.

⁵⁸ VORÁGINE, Santiago de la - *La leyenda dorada*, 1, Madrid, Alianza Forma, 1982, p. 43.

⁵⁹ PELAUZY, M^a Antonia - *Artesania popular española*. Barcelona, Blume, 1977, p. 196.

⁶⁰ DINIS, Júlio - *As pupilas do Senhor Reitor*, Liv. Figueirinhas, Porto, 1966, p. 341.

⁶¹ Idem, *Os fidalgos da casa mourisca*, Liv. Figueirinhas, Barcelos, 1969, p. 263.

⁶² Recolha de Serafim Gonçalves das Neves e Notas de A. Cesar Pires de Lima. *Tradições de Azurara. I Ensalmos e Orações*, in "Douro Litoral", 4^a série, Porto, 1950, p. 119.

⁶³ Idem, *ibidem*, p. 120.

⁶⁴ PINA, Luiz de - *Ensaio de folclore médico analítico português (Beira-Baixa)*, in "Trabalhos da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia", III, fasc. II, Porto, 1937, p. 202.

⁶⁵ PIÇARRA, Ladislau - *Benzedura contra a inflamação d'olhos (farpão, cravo e récha)* in "A tradição", I, n^o 3, Serpa, 1899, p. 44.

QUADRO VII - Motivos Antropomórficos.

MOTIVOS ANTROPOMÓRFICOS	ADORNOS DE ORELHA						PENDENTES				OUTROS		
	Argolas	Arrecadas	B. Chapola	B. Comprido	B. Vazado	B. Chapa	Coração	Cruz	Figas	s ^{ta} Conceição	Castão	Olhos s ^{ta} Luzia	Vários
 Coração	•	•		•	•	•	•	•					•
 Mão		•		•		•	•	•					

QUADRO VIII - Motivos Heráldicos.

MOTIVOS HERÁLDICOS	ADORNOS DE ORELHA						PENDENTES				OUTROS		
	Argolas	Arrecadas	B. Chapola	B. Comprido	B. Vazado	B. Chapa	Coração	Cruz	Figas	s ^{ta} Conceição	Castão	Olhos s ^{ta} Luzia	Vários
 Armas Portugal				•									
 Escudete		•		•	•								

3.2.4. MOTIVOS ASTRONÓMICOS

Os motivos astronómicos aparecem representados nos cunhos da colecção através das estrelas, simples ou caudatas⁶⁶ e pela lua. Exceptuando o caso da lua que aparece uma vez representada isoladamente num cunho, os três elementos só são tratados nos "brincos de chapola", distinguindo-os em termos decorativos e proporcionando-lhes mesmo designações particulares como *brincos de lua*⁶⁷.

Em termos decorativos apresentam distintos tratamentos e combinações que se podem simplificar nos seguintes esquemas: estrela/lua, estrela/estrela caudata. No cunho mais profusamente decorado, de forma oval, a superfície da composição é preenchida por cinco estrelas de tamanho reduzido na parte superior, por um crescente sob elas e inferiormente por um crescente interrompido com uma estrela ao centro.

A associação das estrelas e luas é frequente na joalharia desde pelo menos o século XVIII, mantendo-se na centúria seguinte, comum em alfinetes de peito e adornos do cabelo ou atavios de chapéu. Contudo, foi na arte popular que os dois motivos (com destaque para a lua) atingiram o máximo de expressão não só em Portugal como em toda a Europa perpetuando tradições perdidas no tempo. Da presença dos astros no quotidiano e na vida afectiva dos portugueses fala-nos esta quadra:

*O sol é caixa de oiro,
A lua é fechadura;
As estrelas são as chaves
Que fecham minha ventura*⁶⁸.

A lua, trabalhada sobretudo em forma de crescente (de acordo com a crença popular que afirma que a lua foi condenada a andar ora em quarto crescente, ora em quarto minguante⁶⁹), constitui um dos amuletos mais usados em Portugal, profusamente difundido por todo o país. *O crescente, a estrela, e ainda mais raramente a representação do sol, pendem do pescoço das crianças e da testa dos animais á mistura com outros símbolos da mais variada e vasta significação e poder e ali se misturam na confusão mais*

⁶⁶ A tradição popular baptizou os cometas como "estrelas com rabo" e interpretou-os como prelúdios de desgraças, como guerras ou morte de *pessoa real*. VASCONCELLOS, José Leite de - *Tradições Populares de Portugal*, 2ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, s/d, p. 67.

⁶⁷ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues - *Ouro Popular* (...), p. 87.

⁶⁸ LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O oiro na quadra popular*, in "Ourivesaria Portuguesa", 14, Porto, 1950, p. 259

⁶⁹ PIRES, A. Thomaz - *Investigações Ethnográficas*, in "Revista Lusitana", XI, Lisboa, Imprensa Nacional, 1908, p. 262.

*inesperada*⁷⁰. Elas eram produzidas nos materiais mais diversos, sendo os mais comuns a prata e o cobre⁷¹ mas também o osso e muito peculiares aquelas feitas em *caroço duplo* de azeitona encastoadas em prata⁷², no Alentejo e as feitas de pau de arveira pelo padrinho da criança, em Turquel⁷³.

A importância e popularidade do amuleto justifica-se pela crença que vê neste objecto um excelente protector contra o *quebranto*, *mau olhar* e *luadas* ou *mal da lua*, causando, este último, graves perturbações nas crianças⁷⁴, sempre as mais vulneráveis a todo o tipo de males. Por essa razão, trata-se de um amuleto predominantemente infantil que se suspendia (tal como todos os amuletos) *das faixas com que cingem os cueiros da criança recém-nascida; e, em esta attingindo tres ou quatro mezes d'idade, dependuram-lh'o ao pescoço, por meio de um cordão de seda, ou algodão*⁷⁵. As mesmas crenças e tradições foram observadas e estudadas em Vila-Franca do Campo, Figueira da Foz, Buarcos, Elvas, Porto e Terceira, embora já em meados do século tendesse a desaparecer

⁷⁰ NATIVIDADE, M. Vieira - *O Povo da Minha Terra. Notas e registos da etnografia alcobacense*, in "Terra Portuguesa", Anno 2, nº 17 a 20, Lisboa, Junho a Setembro 1917, p. 117.

⁷¹ No Alentejo utilizava-se muitas vezes para o efeito uma moeda de cobre de cinco réis que deveria ser dada pelo padrinho da criança a quem o amuleto se destinava. PIRES, A. Thomaz - *Amuletos Alentejanos*, Estudos e notas elvenses, Elvas, 1904, p. 8.

⁷² Idem, *ibidem*, p. 7.

⁷³ RIBEIRO, Luis da Silva - *Amulêtos terceirenses*, in "Açoreana", vol. IV, fasc. III, Angra do Heroísmo, p. 225.

⁷⁴ Para curar a criança do *mal da lua* é necessário cortá-lo com um ensalmo. *Quando as crianças estão tomadas da lua, benzem-se com um crucifixo e dis-se nove vezes:*

Menino (ou Menina)
A lua por aqui passou.
A tua côr levou
E a sua deixou;
Ella tornará a passar,
E a sua tornará a levar.
Em louvor de Nossa Senhora da Conceição
Pois ella a tem na sua mão.

Lanção-se depois em um defumador cinco raminhos de alecrim e cinco folhas de aroeira, passa-se a criança cinco vezes em cruz pelo fumo, e diz-se tambem cinco vezes: assim como Nossa Senhora defumou seu amado filho para bem cheirar, assim te defumo eu a ti para se ir esse mal. ADRIÃO, José Maria - Tradições populares colhidas no concelho de Cadaval, in "Revista Lusitana", VI, nº 1, Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1900, p. 106. Igualmente curiosa é esta reza de origem alentejana, dirigida à lua para as crianças não serem por ela atacadas, *para não andarem aluadas:*

Deus te salve, lua nova!
Lua luar!
Aqui tens o meu menino,
Ajuda-mo a criar:
Eu por mãe,
E tu por ama.
Cria-o tu.

Que eu lhe darei a mamada. DIAS, Maria da Conceição Portugal - *Tradições populares do Baixo Alentejo (Ourique)* in "Revista Lusitana", XX, n 1 e 2, Lisboa, 1917, p. 134.

⁷⁵ PIRES, A. Thomaz - *Amuletos*, in "Portugalia", Tomo I, fasc. 1 a 4, 1899-1903, p. 618.

nesta ilha, transformando-se em mero enfeite e só aparecendo em cambulhada com a figa e sino-saimão, ou como elemento decorativo na arte popular⁷⁶.

Para além das crianças, estes amuletos eram também colocados sobre as *testeiras* dos animais (cavalos, burros, mulas e bois) para os proteger do mal olhado. Na Estremadura a meia lua de metal aparecia associada com estrelas, embora José Leite de Vasconcellos afirme tratar-se de um tradição já em desuso no seu tempo, aparecendo substituída por uma roseta de metal e, portanto, com uma função meramente decorativa⁷⁷. O mesmo autor encontrou o mesmo uso do crescente no Egipto, colocado ao pescoço dos burros, em Espanha, Sicília, Asia Menor e Síria, nos animais de tiro, em Roma e Nápoles, nos cavalos, usado contra a *invidia*⁷⁸. De Portugal a mesma tradição partiu para o Brasil que recebeu dos *portuguêses, negros e indígenas, tradições sôbre a lua, respeitos e amores fiéis*⁷⁹.

Isolado ou associado à estrela, o crescente era fabricado também em conjunto com outros amuletos, como a figa, a chave, o *signo salomonis*, formando um só corpo, como nos amuletos pantheos (assim designados por Leite de Vasconcellos⁸⁰) ou ligados mas independentes entre si.

O uso do crescente lunar como amuleto remonta a períodos longínquos da nossa História, tendo sido introduzido no Ocidente, no entender de José Maria Blázquez, pelos fenícios, assim como outros amuletos usados profusamente no Mediterrâneo⁸¹. *O culto da Lua, na época romana, e mesmo na época de ferro, estava muito generalizado no nosso território*⁸². Herança cultural mediterrânica, o seu emprego permaneceu durante séculos; refere-os Isidoro de Sevilha, que menciona os amuletos em forma de lua, usados principalmente pelas mulheres⁸³, chegando o seu fabrico aos nossos dias mesmo que a simbologia ou funções primitivas tenham sido esquecidas ou deturpadas. *O culto ancestral ao Sol e à lua resistiu, modificou-se, adaptou-se, mas ficou sempre, como na nossa alma ficam saudades vagas que não se extinguem*⁸⁴.

⁷⁶ RIBEIRO, José Luis - *Amulêtos terceirenses*, ob. cit., p. 225.

⁷⁷ VASCONCELLOS, José Leite de - *Etnografia Portuguesa*, II, Ob. cit., p.415.

⁷⁸ VASCONCELLOS, José Leite de - *Etnografia Portuguesa*, IX, ob. cit, p. 254-255.

⁷⁹ CASCUDO, Luís da Câmara - *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1954, p. 561.

⁸⁰ VASCONCELLOS, José Leite de - *Amuletos*, in "O archeologo português". V, nº 9 e 10, Lisboa, 1899-1900, p. 289.

⁸¹ BLÁZQUEZ, José María - *Religiones en la Espanã Antigua*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 87.

⁸² HELENO, Manuel - *O problema da origem das lúnulas*, in "Ethnos", II, Lisboa, 1942, p. 466.

⁸³ Idem, *ibidem*, p. 63.

⁸⁴ NATIVIDADE, M. Vieira - *O Povo da minha (...)*, ob. cit., p. 119.

3.2.5. MOTIVOS HERÁLDICOS

Designámos de escudetes os pequenos elementos de forma quadrangular que aparecem nas arrecadas, brincos compridos e brincos "vazados". Nas arrecadas eles surgem a meio do desenho, um em cada lado, em posição simétrica imposta pela forma geral da peça, posicionados na zona de arranque do U. Num destes cunhos os escudetes são lisos, no outro apresentam uma banda contínua lisa, disposta na diagonal. Idêntico a este último, é o escudete representado num brinco comprido, bolota, colocado no ponto de cruzamento de dois machados.

A observação de outras peças ocas acabadas denota, contudo, a repetição do mesmo motivo. É o caso das argolas pertencentes ao MAPL decoradas com *plumas centradas por escudete (com facha oblíqua) sobre motivo trifolheado*⁸⁵ provenientes da oficina de José Lopes da Silva, de Gondomar. Estamos, pois, perante mais um exemplo típico da comunhão dos motivos característicos destas peças que circulam entre as oficinas da "especialidade" e entre os diferentes tipos de objectos.

Nos brincos "vazados", três escudetes de formas distintas ocupam a parte inferior do cunho: um mais evidente, de contorno arredondado, outro com a extremidade inferior afunilada e o último de corpo triangular invertido.

O Escudo Nacional surge representado apenas num brinco comprido cacho de uvas, disposto no centro da peça, com as cinco quinas no interior e encimado pela coroa real deficientemente desenhada devido ao espaço limitado de que dispõe. Na ourivesaria, o Escudo Nacional enquanto símbolo da Nação, foi muito utilizado em peças de prata, designadamente na ornamentação de salvas, nestas preferencialmente colocado no centro da composição. A *Salva Manuelina* exposta pela Ourivesaria Aliança na *Exposição de Ourivesaria Portuguesa* de 1925 é disso um bom exemplo⁸⁶. Trata-se de um tema muito representado nas artes populares, com destaque para os "lenços de namorados" ou "lenços de pedidos" onde surge normalmente no centro da peça, encimado pela *coroa do rei*⁸⁷. A sua presença nos lenços bordados é particularmente importante na medida em que, alguns deles, apresentam as datas da execução do bordado; no caso dos modelos existentes no Museu Regional de Cerâmica de Barcelos, as datas incluem-se num período que vai de 1894 a 1907. Surge ainda repetidamente representado na colchas de Castelo Branco, bordado nos aventais das Mordomas de Viana do Castelo, a decorar arcos de festas e romarias, nos jugos e cangas de bois, nas baetas oferecidas pelo padrinho da

⁸⁵ *Inventário de Ourivesaria do MAPL*, I.

⁸⁶ *Ourivesaria Portuguesa* (Congresso e Exposição), Porto, Março de 1925.

⁸⁷ FERREIRA, Maria de Fátima da Silva - Ob. cit., estampas.

criança e decoradas *paratodos os gostos: com as cores nacionais do regime deposto e o emblema actual, e com as cores actuais e as armas reais, sendo estas as preferidas pela garridice e por terem o emblema da realeza*⁸⁸.

A popularidade do Escudo Nacional está bem patente nesta quadra do Cancioneiro que estabelece a ligação entre a forma do escudo com um dos símbolos de maior inspiração da poesia nacional:

*Escudo das cinco quinas,
Cinco chagas da paixão:
Até parece que tem
A forma d'um coração!*⁸⁹

3.2.6. ARTEFACTOS

Designámos de artefactos todos os motivos que materialmente sejam resultado do homem embora a natureza e funções dos ornamentos sejam distintas. A maior parte destes elementos foram referidos ao longo deste capítulo, por se encontrarem associados com outros motivos: o cálice, machado, os cântaros, as jarras, as cestas, as coroas, as cruzeiros e o crucifixo, os punhais e as setas com as flores, mãos, corações e serpentes. Apesar de cada um deles ter a sua própria simbologia e o seu próprio lugar no universo decorativo, cada tema ganha mais força quando forma composições com outros motivos e essas ligações permitem, ao mesmo tempo, reforçar algumas ideias para a sua interpretação no contexto específico dos cunhos da coleção. Se cada um destes ornamentos arrasta consigo uma determinada simbologia (sem descorar o aspecto decorativo propriamente dito), as suas mensagens são, no entanto, variadas.

Num exemplar único de brinco comprido a ligação do ancinho, foice e molho de feno parece fazer alusão às actividades agrícolas. A popularidade da foice é, no entanto, elevada, aparecendo tratada isoladamente numa arrecada e constitui genericamente, um tema comum nos bordados de Viana do Castelo⁹⁰. A forma curva da lâmina da foice fez

⁸⁸ As baetas [vocabulário relativo ao traje minhoto] têm em geral um metro e meio, quadrado, feitas de flanela de lã ou de lagodão em cores vermelha, azul, branca ou cor-de-rosa, debruadas de fitas garridas e diversos desenhos, que mostram uma ingenuidade pasmosa de quem os desenhou e bordou. VASCONCELLOS, José Leite de - *Etnografia Portuguesa*, VI, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1975, p. 470.

⁸⁹ CHAVES, Luís - *As filigranas*, ob. cit. p. 57.

⁹⁰ MAGALHÃES, M. M. de S. Calvet de - Ob. cit., p. 49.

com que este objecto fosse associado ao crescente lunar, *faucille d'or dans le champ des étoiles*⁹¹.

As cordas que a maior parte das vezes não se distinguem dos torçais, aparecem representadas com a sua função natural de unir e prender em duas âncoras, usadas mais no sentido de aumentar a riqueza decorativa destas do que explorar as suas próprias potencialidades como ornamento. As fitas surgem sempre tratadas no meio de flores cunfundindo-se, por vezes, com os motivos fitomórficos. As franjas aparecem com uma posição mais autónoma, representadas em destaque, isoladas ou ligadas às cruzes numas arrecadas. Os laços estão presentes apenas em duas arrecadas, escolhidos certamente pelas suas capacidades decorativas embora não estejam corretamente desenhados. A analogia amorosa não pode, contudo, ser descorada pois *amor é laço apertado...*

As píxides constituem um artefacto declaradamente religioso, presentes nas arrecadas e tratadas com grande cuidado de representação e pormenor. O globo encimado pela cruz serve de ornamento num exemplar de argola, arrecada e brinco comprido, constituindo um ornamento de reduzidas dimensões nos três casos. O globo é, na generalidade, um símbolo do poder, frequentemente entendido como um atributo de Deus, sinal da Soberania de Cristo quando nas suas mãos, símbolo da dignidade imperial quando nas mãos dos homens. Não temos qualquer dado de momento que nos permite avaliar qual a razão da sua presença nos cunhos: se religiosa, profana, ambas ou meramente decorativa.

De todos os artefactos encontrados nos cunhos, merecem especial atenção as âncoras, as chaves e a tesoura, todos com uma função amulética muito precisa. A importância dos dois primeiros revela-se imediatamente ao nível da frequência com que surgem representados, quer como pendentes isolados quer como elemento de composição nos adornos de orelha e a da tesoura pelo facto de aparecer trabalhada num cunho destinado ao fabrico de amuletos com essa forma.

Dos moldes existentes na colecção em estudo, três deles apresentam uma âncora inscrita. A pequena dimensão destas três âncoras, bem como a simplicidade decorativa que apresentam, sugerem que se destinavam a ser utilizadas em conjunto com outros amuletos. A associação encontrada com mais frequência, é aquela que faz reunir a âncora, a cruz e o coração e, embora segundo Leite de Vasconcelos os amuletos se pudessem, em geral, agrupar sem qualquer ordem, este conjunto constituía, para o mesmo autor, o único cuja união era facilmente explicada⁹². De origem religiosa, encontrando a sua

⁹¹ Comparação feita por Victor Hugo e citada por CHEVALIER, Jean - Ob. cit., p. 333.

⁹² VASCONCELLOS, J. Leite de - *Sur les amulettes portugaises*. Lisbonne, Imprimerie Nationale, 1892, p. 9.

simbologia nos primórdios dos Cristianismo, estes objectos representam as três Virtudes Teologais: a âncora simboliza a Esperança e a Firmeza, a cruz a Fé e o coração a Caridade. Apesar da âncora não constituir um símbolo originalmente cristão⁹³, é certamente como símbolo da Esperança que ainda hoje é conhecida e reproduzida. *Temos esta esperança como uma âncora segura e firme da alma (...)*, diz S. Paulo na Carta aos Hebreus, 6.19. Assim como a âncora pode constituir a última salvaguarda do marinheiro⁹⁴ no meio das águas turbulentas do mar, também a esperança é, muitas vezes, a única ajuda de que o cristão beneficia para ultrapassar tempestades espirituais, encaminhando a alma para águas mais tranquilas. Devemos prender a alma ao Céu, a Deus, como a âncora prende o navio. Neste sentido ela simboliza também a constância, solidez, tranquilidade e fidelidade.

E como símbolo da esperança que a âncora surge representada nos primórdios da arte cristã⁹⁵; nas catacumbas de Roma Antiga, em túmulos, selos, placas, bordados e anéis, e nestes últimos particularmente recomendada por S. Clemente de Alexandria⁹⁶. Durante o período da Renascença na Itália, as Alegorias das Virtudes, dos Vícios e das Artes Liberais constituíram temática muito querida para os artistas. As Sete Virtudes tomam corpo de mulher e a Esperança é representada como uma figura feminina alada, com as mãos erguidas para o céu, aparecendo a âncora como seu atributo⁹⁷.

O hábito de usar estes três amuletos - âncora, cruz e coração - em conjunto, parece ser comum a vários países da Europa. Numa viagem efectuada à Bélgica, em 1897, Leite de Vasconcellos registou a venda desta tríplice de objectos em Liège, juntamente com outros conjuntos de amuletos aos quais os belgas denominavam *porte-bonheur*.⁹⁸ Em Portugal o seu emprego é comum por todo o território e o seu uso

⁹³ A âncora era já utilizada como símbolo na Antiguidade Clássica. Leite de Vasconcellos, citando J. Lefebvre, informa que a âncora aparece em medalhas dos reis da Síria, tradição essa que teria surgido da lenda que fez de Seleuco, primeiro dos Selêucidas, filho de Apolo. Como prova da sua união com Laodice, mãe do diadoco, o deus ter-lhe-ia oferecido um anel, no qual figurava gravada, uma âncora. VASCONCELLOS, J. Leite de - *Etnografia Portuguesa*, IX. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985, p. 268-269. A âncora aparece igualmente representada na divisa do Imperador Augusto, atada a um golfinho: *Festina lente*, apressa-te lentamente, simbolizando neste sentido, contra a própria imagem de rapidez que é o golfinho, a calma e a lucidez necessária nos momentos mais conturbados da vida. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain - Ob. cit., p. 65.

⁹⁴ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain - Ob. cit., p. 65.

⁹⁵ FERGUSON, George - Ob. cit., p. 169; RIVIÈRE, Jean - *Amulettes, talismans et pantacles dans les traditions Orientales et occidentales*. Paris: Payot, 1959, p. 152.

⁹⁶ RIVIÈRE, Jean - ob. cit. p. 152.

⁹⁷ FERGUSON, George - Ob. cit., p. 101.

⁹⁸ VASCONCELLOS, J. Leite de - *Etnografia Portuguesa*, IX. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985, p. 172. Outros exemplos semelhantes poderíamos ter certamente para Itália, França, Espanha ou Alemanha. As referências bibliográficas relativas ao estudo de Amuletos nestes países (e outros) é abundante, nomeadamente nas diversas obras de Leite de Vasconcellos. Não cabe no entanto, no âmbito do presente trabalho, um maior aprofundamento da questão.

generalizado pelos diversos grupos etários. Na Terceira (Açores), esta associação de amuletos é designada de cambulhada e destina-se especialmente a ser utilizada pelas crianças⁹⁹. Em Lisboa eram muitas vezes utilizados pelas "senhoras"¹⁰⁰. A sua utilização foi também registada no Concelho de Figueira da Foz¹⁰¹ e no Alentejo, nomeadamente em Elvas¹⁰² e em Serpa¹⁰³. Trata-se de amuletos protectores, possuindo na Terceira a função específica de livrar as crianças do quebranto.¹⁰⁴

Para além da cruz e do coração, a âncora pode ser associada a outros amuletos, sem qualquer razão aparente como o referiu Leite de Vasconcelos, conhecendo esses conjuntos diversas denominações. Um dos nomes mais frequentes para esses "molhos" de objectos é o de *Virtudes*¹⁰⁵, que faz acrescentar ao grupo das ditas Virtudes Teologais, a figa, uma mãozinha fechada e o sino-saimão. No Alandroal e de maneira geral no Sul, as *Virtudes* podem igualmente ser apelidadas de *Arrelíquias*¹⁰⁶, *Arrelicas* ou *Arreliques*, palavras que partem directamente de relíquia¹⁰⁷. Estas *Virtudes* eram especialmente usadas pelas crianças, protegendo-as do mau-olhado e da lua. As crianças de tenra idade eram colocadas nas fraldas e nos mais crescidos, penduradas ao pescoço por uma fita¹⁰⁸.

O material utilizado no fabrico destes objectos era bastante diversificado, variando entre a prata, o ouro, o cobre, o chumbo, o osso, o corno e até o vidro, dependendo certamente das possibilidades económicas de cada um. Este facto, revela-nos que o carácter protector destes amuletos, residia mais na sua forma do que propriamente no material empregue no seu fabrico, o que não impedia, no entanto, que quando fabricados em ouro ou prata, se não acrescentasse ao seu valor formal, a crença na virtude do material precioso empregue.

Voltando ao tema da âncora propriamente dito, o facto de a encontrarmos com mais frequência ligada a outros amuletos não impede, contudo, que ela não possa

⁹⁹RIBEIRO, Luís da Silva - *Amulêtos terceirenses* in "Açoreana", IV - fasc. III. Angra do Heroísmo (?), s/d, p. 231.

¹⁰⁰VASCONCELLOS, J. Leite de - *Etnografia Portuguesa*, IX. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985, p. 214.

¹⁰¹THOMÁS, Pedro Fernandes - *Amulêtos do Concelho de Figueira* in "Portugália", Tomo I, fasc. 1-4. 1899-1903, p. 604.

¹⁰²RIBEIRO, Luís da Silva - *Amuletos terceirenses* (...), p. 231.

¹⁰³ARRONCHES, Junqueiro - *Amuletos (conclusão)*, in "A Tradição", Anno II, 9, II. Serpa, Setembro 1900, p. 139.

¹⁰⁴RIBEIRO, Luís da Silva - *Amuletos terceirenses* (...), p. 231.

¹⁰⁵O termo *Virtudes* é bastante curioso. Podemos deixar em hipótese, e uma vez que a âncora, a cruz e o coração estão presentes nestes conjuntos de amuletos, desta designação constituir uma popularização das Sete Virtudes Teologais.

¹⁰⁶VASCONCELLOS, J. Leite de - *Etnografia Portuguesa*, IX., Ob. cit., p. 256.

¹⁰⁷VASCONCELLOS, J. Leite de - *Signum Salomonis*, in "O Archeologo Português", 1ª série, XXIII. [LOCAL], 1918, p. 235.

¹⁰⁸VASCONCELLOS, J. Leite de - *Etnografia Portuguesa*, IX., Ob. cit., p. 256.

constituir *per si* um objecto protector independente. Na Figueira da Foz, por exemplo, atribuía-se à âncora, a virtude especial de livrar as crianças do *cobranto* ou quebranto¹⁰⁹. Convém aqui esclarecer que estes conjuntos de amuletos não eram reunidos, normalmente, ao mesmo tempo mas sim recolhidos com o tempo; oferecidos pelos padrinhos ou outros familiares, pelos vizinhos e amigos ou comprados pelos pais, explicando-se talvez por isso a sua conjugação anárquica e sem explicação, como bem o notou Leite de Vasconcelos.

Das âncoras existentes na colecção pode-se constatar que, enquanto motivo decorativo independente¹¹⁰, se tratava de um objecto bastante versátil, com várias possibilidades de uso; pendente para o pescoço, pulso, fraldas ou orelhas. No estudo efectuado, pudemos encontrar este motivo decorativo ainda com outras adaptações, nomeadamente num alfinete em prata, peça de grande riqueza decorativa, pertencente a um particular de Carlsruhe¹¹¹. As técnicas de ourivesaria utilizadas no fabrico deste objecto podem igualmente ser diversas; pode tratar-se de peças ocas, trabalho de chapa segundo a técnica específica tratada nesta colecção ou em filigrana¹¹², sendo a prata, o material mais comum para este último.

A popularidade da âncora, enquanto motivo decorativo apreciado, foi assinalada não só na ourivesaria mas também noutras manifestações artística, facto que constatamos com alguma curiosidade e que nos ajuda a entender as influências temáticas de que são objecto as diversas artes populares. É na arte da Tatuagem que ela aparece com mais frequência e em indivíduos de diversas proveniências. O modo de ser usada é semelhante àquele que encontramos para a ourivesaria: agrupada à cruz e ao coração, representando *o amuleto emblemático da fé, esperança e caridade*¹¹³ ou associada a outros símbolos, nomeadamente o sino-saimão, mãos, cabeça de touro, peixe, estes, por vezes enquadrados entre motivos vegetalistas, pontos, iniciais e figuras de mulher¹¹⁴. Estes exemplos foram tirados de homens provenientes do Porto, Lisboa, Ourique e Ilha

¹⁰⁹ Idem, *ibidem*, p. 188.

¹¹⁰ Voltaremos a falar nesta temática quando estivermos a analisar outras peças da mesma colecção.

¹¹¹ MEYER, F. S. - Ob. cit., p. 659-660.

¹¹² É o caso das encontradas nos "cadernos de formas", assim os designa a autora do trabalho, encontrados em 1984 numa oficina de filigraneiros de Gondomar, já extinta. Na análise tipológica que a autora efectua para o tratamento desses cadernos, inclui a âncora no grupo dos motivos marítimos, ao lado da caravela e da vieira. No entanto, não deixa de enquadrar simbolicamente a âncora no contexto das Virtudes Teologais tratando-se neste caso obviamente de um motivo religioso. Apesar da mesma autora esclarecer no texto haver procurado elaborar esta tipologia não apenas segundo critérios formais mas também simbólicos, não deixou de englobar a âncora apenas no grupo dos objectos marítimos, atribuindo-lhe uma razão de existência simbólica, inserindo nos elementos religiosos, apenas a cruz. DIAS, Ana Cristina Guimarães - Ob. cit., pp. 21-36.

¹¹³ VASCONCELLOS, J. Leite de - *Etnografia portuguesa*, VI, ob. cit., p. 615.

¹¹⁴ Vide supra, nota 22, pp. 615, 618 e 625: VASCONCELLOS, J. Leite de - *Signum Salomonis*, in "O Archeologo Português", 1ª série, XXIII. 1918, p. 252.

Terceira¹¹⁵. Rocha Peixoto, seguindo o exemplo de Lacassagne, refere que a âncora representava essencialmente um emblema profissional, muito comum nos marinheiros e que desta forma constituía uma espécie de sinal de identidade muito valioso¹¹⁶. A ser verdade, como explicar o seu uso em homens de outras profissões, como é o caso de um ferreiro de Angra do Heroísmo, que usava no braço esquerdo uma âncora e uma cabeça de touro¹¹⁷? Além demais, podemos constatar o uso da âncora nas marcas da olaria popular de Barcelos, actividade que não aparenta qualquer relação com o mar¹¹⁸. Talvez mais fácil de explicar seja o emprego da âncora na decoração dos barcos de pesca, enquanto objecto do mundo marítimo por excelência. No entanto, nalguns desenhos apontados por Carlos Passos em barcos da Figueira da Foz, a associação âncora, cruz e coração é mais uma vez evidente e a sua simbologia marcadamente religiosa¹¹⁹.

Como motivo isolado, a chave só aparece em dois cunhos da colecção embora seja frequente a sua representação como motivo integrador de arrecadas e brincos compridos onde pode surgir nas posições mais variadas. As chaves tinham virtudes específicas que serviam de protecção aos seus portadores contra determinados perigos. Em Elvas, por exemplo, atribuía-se-lhe a virtude de fazer secar o leite das mulheres, para cujo efeito estas a penduravam ao pescoço, voltada para trás, de modo a ficar no meio das costas. A mesma chave servia também para curar as *boqueiras* das crianças quando colocada a sua extremidade directamente sobre o *mal*.¹²⁰ Retirando uma notícia do *Almanaque de Lembranças* de 1855, Leite de Vasconcelos informa também que esta chave fazia passar os *acidentes epilépticos*, não especificando, no entanto, a região ou regiões onde existia essa crença.

A chave constituía, portanto, uma amuleto de protecção¹²¹. A forma como ela era obtida podia ser, no entanto, diversa, penetrando no mais fundo das crenças e superstições populares. A chave mais "eficaz" e por isso a mais procurada era a chave do

¹¹⁵Vide supra, nota 23.

¹¹⁶ROCHA PEIXOTO - *A tatuagem em Portugal (conclusão)*, in "Revista de ciencias naturaes e sociaes", II. Porto: Typografia Occidental, 1893, p. 145.

¹¹⁷VASCONCELLOS, J. Leite de - *Etnografia Portuguesa*, VI, ob. cit., p. 618.

¹¹⁸VILLAS-BÔAS, Joaquim S. Paes - *Notas de Cerâmica Popular I - Escritas e Marcas de oleiros*, in "Ethnos", II. Lisboa: 1942, p. 347. O autor diz desconhecer a razão desta marca e acrescenta que esta só era utilizada nas peças maiores.

¹¹⁹PASSOS, Carlos - *Barcos de pesca*, in "Terra Portuguesa", 4. Lisboa: 1922, p. 196. É curioso que o autor inclua a âncora apenas nos motivos de fantasia e que nunca se refira à associação das ditas Virtudes Teologais. Podemos encontrar ainda o agrupamento Esperança-Fé, em dois desenhos do mesmo texto que apresentam dois remos cruzados na frente da âncora.

¹²⁰PIRES, A. Thomaz - *Estudos e notas elvenses*. Elvas, 1904, p. 18.

¹²¹Assim o classifica Pedro Fernandes Thomás, seguindo o exemplo de Goltz, para o concelho de Figueira da Foz. THOMÁS, Pedro Fernandes - *Amuletos do Concelho de Figueira*, in "Portugália", Tomo I, fasc. 1-4. 1899-1903, p. 604.

sacrário, objecto muito importante para a terapêutica, no campo da medicina popular¹²². Ela era considerada *remédio santo* na cura dos *sapinhos do leite* (ou aftas)¹²³, quando metida na boca das crianças com a doença; crença tão arraigada nos espíritos, que muitas vezes era o próprio padre que na igreja, e por meio de uma reza, administrava o tratamento¹²⁴. A chave do sacrário protegia também do fanico, do Diabo¹²⁵, de toda a espécie de bruxedos ou feitiçarias¹²⁶ e de uma doença especial popularmente designada de "corpo aberto", sendo para tal, usada ao pescoço ou ao peito, pendurada numa fita, dentro ou fora das roupas¹²⁷. Para a obter, as pessoas prestavam-se aos actos mais curiosos, como perseguir os padres, que muitas vezes acabavam por a dar voluntariamente, ou tirando-a directamente da igreja sem o conhecimento do pároco. Mas por o seu número não ser decerto tão abundante como a diversidade de provas a que ela era sujeita, a chave do sacrário podia ser substituída por uma cópia comprada, devendo esta, de preferência, ser acompanhada por um sino-saimão e ser benzida por um padre directa ou indirectamente. Em Paredes de Coura, era o próprio padre que as benzia mas o mais frequente era a chave ser introduzida no buraco da fechadura do sacrário¹²⁸ ou colocada debaixo da toalha do altar¹²⁹.

Na cura de todos estes males, que respeitam à crença popular, a chave actua directamente e através da qualidade que está inerente ao seu corpo; o de fechar ou abrir qualquer coisa. Neste sentido, a sua acção relaciona-se claramente com a simbólica que lhe é própria, simbologia essa de remota antiguidade. Jano, o deus romano de dupla face, que segurava na mão direita um bastão de porteiro e na esquerda uma chave, tinha a função de guardar todas as portas e caminhos e o poder de os fechar ou abrir. O seu poder era infinito pois recaía no controlo das mudanças fulcrais de toda a existência; o dia e a noite, a luz e as trevas, *deus das transições e das passagens, assinalando a evolução do passado para o futuro, de um estado a outro, de uma visão a outra, de um universo a outro, deus das portas*¹³⁰. Função semelhante recebeu S. Pedro das mãos de Cristo, como claramente está demonstrado no salmo 16.19 *Dar-te-ei as chaves do reino dos céus*,

¹²²PINA, Luís de - *Medicina e superstição*, in "História das Artes Populares", p. 348.

¹²³Uma simples chave de prata era utilizada, em Elvas, para estes sintomas. PIRES, A. Thomaz - *Amuletos Alentejanos*, (...), p. 14.

¹²⁴VASCONCELLOS, J. Leite de - *Etnografia Portuguesa*, VII, ob. cit., p. 175. O autor obteve esta informação de A. Tomás Pires, que por sua vez a recolheu em Elvas.

¹²⁵VASCONCELLOS, J. Leite de - *Tradições populares de Portugal*, 2ª ed., rev. e ampl. Maia, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986, p. 138.

¹²⁶VASCONCELLOS, J. Leite de - *Etnografia Portuguesa*, IX., ob. cit., p. 211.

¹²⁷Vide supra, notas 39 e 40, páginas 138 e 211-212, respectivamente.

¹²⁸Vide supra, nota 40, p. 212.

¹²⁹VASCONCELLOS, J. Leite de - *Etnografia Portuguesa*, VII. ob. cit., p. 203.

¹³⁰CHEVALIER, Jean (...), ob. cit. p. 382.

e tudo quanto ligares na terra ficará ligado nos céus, e tudo quanto desligares na terra será desligado nos céus. As chaves que Cristo coloca nas mãos de S. Pedro possuem, portanto, o duplo poder de abrir e fechar, ligar e desligar as portas do céu. A partir daí, S. Pedro passou a ser olhado como o guardião das portas do Paraíso, sendo representado na iconografia cristã com uma chave ou um molho de chaves na mão¹³¹.

É com estas qualidades de fechar ou abrir que a chave surge na crença popular como um amuleto bastante profícuo. Ela tem a virtude de manter o corpo dos seus portadores fechado, impedindo assim, que qualquer Mal nele penetre; o Diabo, o mau-olhado, as almas do outro mundo. Contra estas e contra a doença do *corpo aberto*, ainda a chave constitui remédio milagroso. São portadores dessa doença os indivíduos que tiverem a "morada aberta", ou seja, indivíduos que correm o perigo de neles entrar o espírito de um morto. Quando tal acontece o mal deve ser expulso e o corpo fechado com uma chave benzida, que deverá ser usada ao pescoço de modo a impedir que o espírito possa de novo nele entrar¹³².

Com o mesmo sentido de encerramento é frequente a chave aparecer associada ao coração, órgão de amor por excelência, onde se guardam os segredos mais íntimos. Um coração com a chave é, *um coração cheio de amor que só uma chave pode abrir, como quem diz que só outro coração pode fazer vibrar*¹³³. Neste sentido, a chave constitui o elo de ligação entre dois corações apaixonados, realidade bem explícita nesta quadra do nosso Cancioneiro Popular:

*O meu coração fechou-se,
Fechou-se, já se não abre,
O meu amor ausentou-se,
Ausentou-se e traz a chave*¹³⁴

A associação entre estes dois amuletos é também comum na ourivesaria. Os ingleses, por exemplo, possuem um medalhão tipo, em forma de coração, ao qual é

¹³¹FERGUSON, George - ob. cit., p. 176.

¹³²VASCONCELLOS, J. Leite de - *Etnografia Portuguesa*, VII, ob. cit., p. 203-204. Somos tentados a reproduzir uma citação presente nesta obra, página 204, retirada de uma comunicação de um padre de Canidelo (Vila do Conde), que nos parece bastante esclarecedora do quanto este problema afectava as pessoas. (...) *A rapariga andava com o corpo aberto (...). Foram a um padre de longe, que a mandou ir, à meia-noite, a uma capela onde, depois de lhe ler os santos exorcismos (...) e pôs-lhe coisas benzidas e fechou-a com a chave do sacrário, dizendo certas palavras e pondo-lhe a chave ao peito: e só então ficou curada!*

¹³³ NATIVIDADE, Manuel Vieira - *Coração (Excerpto dum estudo inedito)*, in "Terra Portuguesa", Anno 3, 4, n° 25-26. Lisboa, 1918, p. 5.

¹³⁴RIBEIRO, Luís - *A chave e o coração*, in "Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira", 3. Angra do Heroísmo, 1945, p. 335.

atado, por meio de uma fina cadeia, uma chave. A simbologia é a mesma que se encontra na arte popular portuguesa; o medalhão é muitas vezes oferecido como um sinal de amor e a chave surge com a função de fechar o coração do ofertado¹³⁵. O Museu da Sé de Braga, guarda uma peça onde os dois objectos se encontram. Trata-se de um ex-voto em ouro, constituído por uma anel ao qual estão ligados, por meio de um fio móvel, um coração e uma chave executados em lâmina de ouro¹³⁶.

Esta associação coração-chave, surge ainda nas mais diversas manifestações da nossa arte popular; na tatuagem¹³⁷, nos bordados a ponto de cruz da Ilha Terceira¹³⁸, nos lenços de namorados de Viana, nos pesos de tear¹³⁹, nas lançadeiras dos velhos teares caseiros¹⁴⁰, rocas, espadelas, jugos..., e em todos eles com uma simbologia amorosa bem implícita.

Para além do coração, a chave pode ser combinada com o *signum solomonis*, a figa, a meia lua, o corno, a imagem de Nossa Senhora da Conceição e por vezes com um ornato em forma de corda. As conjugações podem ser variadas e de dois tipos: os chamados *pantheos* ou complexos, onde os amuletos estão unidos a um corpo em forma de coração, meia lua, medalha circular ou ovalada, ou reunidos sem ordem e encimados pela imagem da Virgem e os conjuntos de amuletos agrupados anarquicamente e independentes entre si, normalmente presos por um fio e vulgarmente conhecidos por arrelicas. Eram tidos como amuletos muito poderosos, agindo contra o mau-olhado, quebranto e todo o tipo de bruxarias, tradições essas encontradas documentalmente para os concelhos de Elvas, Figueira da Foz e Arquipélago dos Açores, mas que seriam comuns a todo o território nacional. Os italianos meridionais possuem um amuleto especial denominado *cimaruta*, que agrupa a figa, uma mão cornuda, um símbolo fálico,

¹³⁵NEWMAN, Harold - *An Illustrated Dictionary of Jewelry*, 2ª ed. London, Thames and Hudson, 1994, p. 175.

¹³⁶*Inventário de Ourivesaria do Museu da Sé de Braga*, Instituto Português de Museus.

¹³⁷No Hospital de Santo António do Porto, Leite de Vasconcellos pode observar numa mulher dois corações ligados por uma chave, tudo pintado de azul e que o autor interpreta como um símbolo do amor. VASCONCELLOS, J. Leite de - *Etnografia Portuguesa*. VI, ob. cit, p. 615.

¹³⁸Vide supra, nota 47, p. 335.

¹³⁹CRUZ, P. Belchior da - *Pesos de Tear*, in "Portugalia", I, fasc. 1-4. 1899-1903, p. 378. O autor refere-se a uns pesos de tear existentes no Museu Etnológico Português, em forma de coração, provenientes das regiões de Alcobaça, Porto de Moz e Aljubarrota. Estes pesos, que serviam para fazer esticar o fio, eram feitos de calcário ou de loiça, vidrados ou pintados. Alguns deles recebiam um coração e uma chave, que o autor comenta tratar-se de um "amuleto muito usado pelo nosso povo", embora acrescente, também, a predominância do sentimento de amor nos mesmos motivos.

¹⁴⁰NEVES, Quintas - *O presente do noivo. Páginas de Etnografia Minhota*, in "Revista de Etnografia", VII, Tomo 2. Outubro 1966, pp. 335-338. Tratando-se da peça mais querida existente nos teares caseiros, a lançadeira merecia os maiores cuidados quer no material em que era executada, quer nos cuidados decorativos de que era alvo. A madeira escolhida era da melhor qualidade, talhada com o maior gosto e com motivos decorativos seleccionados, por vezes segundo a vontade da sua titular e portanto com uma simbologia muito especial. Numa lançadeira pertencente ao autor do texto e que lhe havia sido ofertada, aparecia um coração trespassado por um seta e encimado por uma chave.

o sino-saimão, o sol e a lua e a chave¹⁴¹. São fabricados em prata, raramente em ouro, em ferro e aço e eram usados por adultos e crianças ao pescoço, punho, cinto ou presos ao peito. Isoladamente, a chave podia também ser convertida em alfinete, aparecendo ao peito ou como atavio de chapéu. Tal é o caso de um existente no Museu de Artes Populares de Lisboa, de cerca de 1940, feito em metal dourado o qual, infelizmente, não apresenta marcas de fabrico.

Como amuleto de protecção, agindo eficazmente contra diversos fins, sozinha ou em grupo, a chave surge de um passado longínquo, encontrando o seu simbolismo na função para que objectivamente foi criada, o de fechamento ou abertura. Produzida em diversos materiais, desde os mais nobres como o ouro ou a prata, ou menores como o ferro, o aço e até o osso, ela foi - e provavelmente ainda o é em diversas regiões -, usada de diversas maneiras, constituindo ainda um motivo comum no universo das artes populares.

A existência de uma tesoura nos objectos desta colecção, revelou-se um dado muito importante para o estudo dos amuletos portugueses fabricados em ourivesaria. Apesar da maior parte das informações que apuramos sobre a tesoura serem mais do foro da superstição do que propriamente amulético, vem provar que nem sempre é fácil criar fronteiras rígidas entre estes dois mundos. Além demais, uma superstição ou um acto de magia levam muitas vezes ao emprego de um determinado amuleto.

A crença na tesoura e no seu carácter protector deve-se ao material de que é feita e à forma cruciforme que apresenta quando aberta, virtudes alheias ao objecto propriamente dito, pelo que, Leite de Vasconcellos a inclui no conjunto de amuletos ocasionais. Que o ferro e o aço eram tidos como elementos mágicos contra diversos malefícios provam-no as diversas notícias recolhidas ao longo de décadas por toda a Europa. A sua acção era especialmente eficaz contra as bruxas, por estas os temerem particularmente e tão poderosos eram que, só em ouvir os seus nomes, as bruxas fugiam. Pelo menos é o que se tira do esconjuro popular muito conhecido e usado precisamente para fazer afastar as bruxas: *Tu és ferro, E eu sou aço, Tu és o Demónio* [ou a variante *Diabo*], *E eu te embaço*. Por via destes dois metais, as pessoas mantinham-se protegidas dos diversos males por elas provocados dos quais se destaca o sugarem o sangue dos recém nascidos. Contra elas, eram colocadas tesouras abertas pela casa; na "tanqueira da porta", como em Elvas¹⁴², atada por uma fita na cama da parturiente, como em Mesão Frio¹⁴³, ou debaixo do travesseiro dos bebés como em Santiago de Piães, S. Cristovão de Nogueira, nos

¹⁴¹VASCONCELLOS, J. Leite de - *Signum Salomonis*, in "O Archeologo Português" (...), p. 228.

¹⁴²PIRES, Thomaz - ob. cit., p. 31.

¹⁴³VASCONCELLOS, J. Leite de - *Etnografia Portuguesa*, V. (...), p. 34.

concelhos de Cinfães, Vimieiro, Mesão Frio¹⁴⁴ e nos Açores¹⁴⁵. Em Lisboa era também usual espetar-se no chão, no lugar onde nascera uma criança e até esta ser baptizada, a ponta de uma tesoura para a proteger do "mau-olhado"¹⁴⁶. Pelo facto das tesouras se encontrarem abertas, associa-se ao valor do metal o carácter apotropaico da cruz, pelo que a protecção é dupla. Mas, assim como a cruz é benéfica para o homem enquanto símbolo da Salvação, ela também pode ser entendida como emblema de morte e sofrimento quando associada ao martírio de Cristo e, neste sentido, é portadora de azar. Esta razão, poderá justificar que muitas vezes, a tesoura possa aparecer em diversas superstições populares como um sinal de azar. Uma tesoura aberta em qualquer lado, por exemplo, era prelúdio de desgraça futura, pelo que devia ser imediatamente fechada. Ela intervém ainda em algumas práticas de magia, nomeadamente na adivinhação do futuro pela peneira¹⁴⁷, em feitiços destinados a prender o coração de algum apaixonado¹⁴⁸, em subterfúgios para fazer desmascarar alguma bruxa¹⁴⁹, entre outros, e é presença frequente nos ensalmos.

A tesoura existente na colecção é sem dúvida de motivação apotropaica, valor esse que lhe é conferido pela forma em cruz. Seria certamente produzida em prata e em ouro, não devendo esquecer-se que estes dois metais preciosos eram também tidos como benéficos e por isso de valor quase amulético. O pequeno tamanho que apresenta diz-nos que seria mais utilizada como pingente em fios e pulseiras de criança, mas também como berloque em pulseiras ou correias de relógio para adultos. Seja como for, quaisquer que sejam as motivações que estavam presentes no acto da sua criação, o sentido decorativo destas peças não deve nunca ser esquecido.

¹⁴⁴Vide supra, nota 57.

¹⁴⁵RIBEIRO, Luis da Silva - *Amulêtos terceirenses* (...), p. 223.

¹⁴⁶VASCONCELLOS, J. Leite de - *Etnografia Portuguesa*, V. (...), p. 24.

¹⁴⁷Para provar como a crença na adivinhação pela peneira ainda existia em Portugal, Leite de Vasconcellos sujeitou-se ele próprio à experiência de visitar uma mulher de virtude, muito afamada pela precisão com que lia o futuro. No acto de adivinhação a mulher servia-se de uma peneira, dois rosários, duas tesouras e um vintém. VASCONCELLOS, J. Leite de - *Opúsculos*, V. Lisboa, Imprensa Nacional, 1938, p. 590.

¹⁴⁸Num feitiço praticado no Porto, com o fim de fazer prender a atenção de algum apaixonado, fazia-se reunir um coração feito de pano encarnado que se pregava atrás da porta. O coração ia depois sendo picado com o bico de uma tesoura, ao mesmo tempo que se exclamava: *F. eu te pico e repico, que não possas comer nem dormir, nem descansar, sem comigo vires falar*. VASCONCELLOS, J. Leite de - *Etnografia Portuguesa*, IX. (...), p. 43.

¹⁴⁹Para desmascarar uma mulher que se desconfiava ser bruxa colocava-se, antes da visita desta à casa da interessada, um banco e uma vassoura invertidos por trás da porta, uma tesoura espetada num novelo e untavam-se as portas com sebo. Se a mulher fosse realmente bruxa, não conseguiria passar pela porta à saída, pelo que ficava assim provada a sua origem. VASCONCELLOS, J. Leite de - *Etnografia Portuguesa*, VII. (...), p. 295.

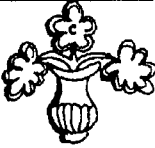
QUADRO X - Artefactos.

ARTEFACTOS	ADORNOS DE ORELHA						PENDENTES				OUTROS		
	Argolas	Arrecadas	B. Chapola	B. Comprido	B. Vazado	B. Chapa	Coração	Cruz	Figas	S ^{na} Conceição	Castão	Olhos S ^{ta} Luzia	Vários
 Ancinho				•									
 Âncora				•		•							
 Cálice				•			•						
 Cântaro ?		•		•		•							
 Cesta	•	•		•	•	•		•					
 Chave		•		•									
 Corda				•	•								

QUADRO X - Artefactos (continuação).

ARTEFACTOS	ADORNOS DE ORELHA						PENDENTES				OUTROS		
	Argolas	Arrecadas	B. Chapola	B. Comprido	B. Vazado	B. Chapa	Coração	Cruz	Figas	s ^{ma} Conceição	Castão	Olhos S ^{ta} Luzia	Vários
 Corôa		•		•									
 Crucifixo				•									
 Cruz		•		•	•			•					
 Fitas		•		•		•	•						•
 Foices		•		•									
 Franja		•		•									
 Globo/Cruz	•	•			•								

QUADRO X - Artefactos (continuação).

ARTEFACTOS	ADORNOS DE ORELHA						PENDENTES				OUTROS		
	Argolas	Arrecadas	B. Chapola	B. Comprido	B. Vazado	B. Chapa	Coração	Cruz	Figas	S ^{ra} Conceição	Castão	Othos S ^{ia} Luzia	Vários
 Jarra		•		•		•							
 Laço		•											
 Machado		•		•		•							
 Molho de feno		•		•									
 Píxide		•											
 Punhal				•									
 Seta	•	•		•		•							

3.3. IMAGEM DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

*(...) eleyais por padroeira deste Reino a Virgem Nossa S.^a da Concepção, sendo certos que com tal protectora poderemos seguramente não só esperar, continuadas vitórias de nossos Inimigos, mas ainda grandes prosperidades no Reino*¹⁵⁰. Palavras de D. João IV, em 1646, depois de eleger pela sua histórica provisão de 25 de Março do mesmo ano, Nossa Senhora da Conceição como Padroeira de Portugal. O culto a Nossa Senhora da Conceição estava já bastante divulgado, em Portugal, desde a Idade Média, como provam os textos litúrgicos e afins, Constituições diocesanas e verbas testamentárias, estudados por Avelino de Jesus da Costa; através desses documentos, o mesmo autor provou como a festa da Conceição da Virgem Maria já se celebrava nos princípios do século XIII, no mosteiro de Pombeiro¹⁵¹.

Terá sido, no entanto, a iniciativa de D. João IV a dar grande impulso a esta devoção de Nossa Senhora que não cessou de crescer nos séculos seguintes, acatada por todos os reis. Em 1648 D. João IV mandou cunhar moedas de ouro e prata com a imagem de N. S. da Conceição sobre meia lua que assenta no globo, com a data de 1648, e em volta do qual está enroscada a serpente¹⁵², em 1650 são cunhadas novas moedas e em 1654 o rei determinou que todas as portas e entradas das cidades, vilas e lugares do Reino recebessem uma pedra lavrada com o voto de colocar sob a protecção da Virgem a Nação¹⁵³. D. João V foi um sincero devoto de Nossa Senhora, recomendado a todos os prelados e colegiadas do reino a celebração da festa da Imaculada com toda a solenidade¹⁵⁴.

Antes dos século XVII as representações da Imaculada Conceição não se distinguiam de outras representações de Nossa Senhora, representada normalmente em pé e por vezes com o Menino ao colo. O pintor espanhol Murillo atribui-lhe uma iconografia própria ao representar a Imaculada em pé, sobre o crescente lunar que sai das nuvens, com o rosto doce e delicado e mãos cruzadas sobre o peito. Este modelo vingou não só

¹⁵⁰ Palavras de D. João IV escritas em Lisboa no ano de 1646 e dirigidas aos juizes, vereadores e procuradores da cidade de Braga, extraído do artigo *A eleição da Virgem N. Senhora da Conceição para Padroeira do Reino*, in "Bracara Augusta", I, fasc. 3-4, Braga, Boletim do Arquivo Municipal, Abril 1935, p. 49.

¹⁵¹ COSTA, Avelino de Jesus da - *Origem e evolução do Culto de N^a S^a da Conceição em Portugal*, sep. "I Centenário do Sameiro", Braga, 1964, p. 1.

¹⁵² REIS, Pedro Batalha - *O culto de Nossa Senhora da Conceição na Numismática*, in "Brotéria", XLIII, fasc. 6, Lisboa, Dezembro 1946, p. 622.

¹⁵³ FONSECA, Francisco Belard da - *A Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1955, p. XXVI.

¹⁵⁴ OLIVEIRA, Miguel de (P.) - *Santa Maria na História e na Tradição portuguesa*, Lisboa, União Gráfica, 1967, 111.

na Península Ibérica como em toda a Europa ao ponto de hoje associarmos imediatamente a imagem de Nossa Senhora da Conceição a uma *mulher do tipo orante, de pé, mãos postas, colocada sobre o globo terrestre, este envolvido pela serpente ou pelo dragão, tendo aos pés a lua em quarto crescente*¹⁵⁵. Esta representação iconográfica vingou na escultura e na pintura, de cariz erudito ou popular, tornando-se frequente nas pinturas dos "milagres" ou "ex-votos", nos "registos de Santos", nos *palmitos, nas rosas de papel de côres loucas, das festas do orago ou da imagem adorada e das romarias, espreita a pequena gravura do "santinho"*¹⁵⁶, entre a profusão de imagens dos presépios executados pelos nossos barristas, em madeira, marfim e até de cortiça¹⁵⁷.

O texto de um anúncio de uma estampa protectora contra a colera de 1833 constitui um bom indicativo da crença e da fé depositada pelos portugueses a Nossa Senhora: *Sendo a Virgem Nossa Senhora, debaixo do título de sua Conceição Immaculada, a protectora d'estes reinos, e que lhes tem valido em todas as suas tribulações e calamidades, nas actuaes circumstancias em que a justiça divina nos castiga com o flagello da epidemia que tem grassado, ainda mais se patenteia esta Poderosissima Protecção de Maria Santíssima, por isso que se tem experimentado, que todas as pessoas com fé viva e confiança tem pregado a estampa da Santíssima Virgem da Conceição nas portas de suas casas, as tem admiravelmente livrado do terrivel flagello: faz-se este aviso a todas as pessoas que d'este modo quiserem implorar o Patrocinio de Nossa Senhora*¹⁵⁸.

A popularidade da Imaculada está igualmente bem marcada nas quadras populares, cantadas no ciclo litúrgico ou em festas de romaria mas, também, nos ensalmos e outros remédios de cura nos quais é frequentemente evocada. E se tal não bastasse, os simples nomes de baptismo, onde tão abundantes são as Marias da Conceição e a toponímia, chegariam para falar da fé na Imaculada.

Pela confiança e devoção sentida para com Nossa Senhora, compreende-se que a sua imagem tenha sido reproduzida nos mais diversos materiais porque também são diversas as posses de quem encomenda e compra. A ourivesaria não poderia ter ficado alheia a esta popularidade e devoção. Por essa razão a *Senhora da Conceição é imagem frequente na pendurada dos cordões*¹⁵⁹, como bem o demonstram as Senhoras do

155 COUTINHO, Bernardo Xavier - *Nossa Senhora na Arte. Alguns problemas iconográficos e uma exposição marial*, Porto, s/d, 1959, p. 49.

156 CHAVES, Luis - *A Imaculada nas tradições*, in "Brotéria", XLIII, fasc. 6, Lisboa, Dezembro 1946, p. 584.

157 Imagem patente na "Exposição Mariana" de 1942. Idem, *ibidem*, p. 586.

158 Gazeta de Lisboa, nº 147, 24 de Junho de 1833 citado por AZEVEDO, P.A. - *Annuncio d'uma estampa protectora contra a cholera*, in "Lusitana", V, 1, Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1897, pp. 231-232.

159 CHAVES, Luis - *As filigranas (...)*, p. 13.

Caneco patentes nos cunhos da colecção e que repetem, de acordo com um esquema simplificado e popular, a imagem iconográfica eternizada por Murillo: em pé sobre uma nuvem e crescente estilizado, com as mãos unidas em prece, rosto oval e sereno em plena adoração a Deus.

CONCLUSÃO

O objectivo inicial da nossa investigação começou por ser o estudo da Ourivesaria Popular em Gondomar, designação que vingou no campo da ourivesaria e que hoje é tida como indiscutível quer em trabalhos de divulgação quer na linguagem comum. A Ourivesaria Popular beneficiou de uma moda e do revivalismo de gosto pelas formas convencionadamente populares, tendência que se tem vindo a afirmar nos últimos anos dentro e fora de Portugal.

A investigação levada a cabo no âmbito desta dissertação acabou por nos conduzir a um grupo concreto de peças ditas populares, cujo estudo nos obrigou a interrogar acerca dos critérios de tal classificação. E, se hoje a inclusão destas peças no grupo das populares parece indiscutível, a razão ou razões que levaram a tais certezas raramente são expostas ou discutidas. António Cruz compreendeu o problema quando escreveu que *não raras vezes se faz ou pretende estabelecer alguma distinção entre ourivesaria dita popular - ou ao gosto do povo - e uma outra mais voltada, graças à sua forma e acabamento, para as exigências de sensibilidades apuradas ou espíritos cultivadas*¹⁶⁰. Perante a distinção, levanta-se de imediato uma questão essencial: popular porquê? Pelos materiais usados, pelas técnicas de fabrico, pelo grau de instrução do artífice, pela qualidade das peças, pela natureza económica e social dos clientes? António Cruz, de novo, colocou a raiz do problema: *unindo-as, porém, o metal nobre usado no seu fabrico, o labor do mesmo artífice e a utilidade de cada peça, sobretudo quando destinada a uso caseiro. Tal facto parece contrariar, desde logo, a admissibilidade da pretendida distinção. Tempo decorrido, com o refinar do gosto e da paixão dos coleccionadores, como se invertem posições, se elas algum dia foram opostas. Citemos, a título de exemplo, o caso das filigranas e correlativos adornos de ouro com elas associadas, outrora, no pescoço, peito e orelhas da mulher do campo e não só: quem pretender conhecê-las, apreciá-las ou estudá-las, bem como aos referidos adornos, tem de procurá-los em museus ou colecções particulares. Conquistaram e foi-lhe reconhecida a posição que ocupam no esquema da evolução da própria Arte: o gosto do povo, afinal, também era o de espíritos cultivados*¹⁶¹. A análise dos Inventários de Ourivesaria levados a cabo pelo Instituto Português de Museus, permitiu-nos chegar à mesma constatação. Através deles pudemos saber como algumas das peças estampadas presentes no Museu Nacional do Traje foram doadas por alguém com título nobiliárquico.

¹⁶⁰ CRUZ, António - *História breve da ourivesaria e dos ourives no Norte de Portugal*, in Ourivesaria do Norte de Portugal (Catálogo), Casa do Infante, 1984, p 52.

¹⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 52.

A análise dos cunhos da colecção estudada lançou-nos para o que acreditamos ser as raízes do conceito de ourivesaria popular. O estudo dos nomes a atribuir aos diferentes tipos de peças, a procura da sua contextualização histórica e da sua evolução ao longo de dois séculos, metodologia iniciada com o intuito de atribuir critério e cientificidade aos termos (tendo em conta algumas confusões que a este respeito ainda se levantam), bem como a procura das relações históricas formais das peças, guiaram-nos para a História da História da Ourivesaria. Em 1880, no *esboço d'um programa de estudos d'ethnologia peninsular*, Adolfo Coelho incluiu os *productos d'ourivesaria para uso do povo*, no *estudo das industrias de character popular e antigo*, importantes para a compreensão das questões da *ethnologia peninsular*¹⁶².

No último quartel do século XIX e nos primeiros anos do século XX, assiste-se a uma febre de escavações, numa época de curiosidades levada a cabo por curiosos, por homens devotos da Nação que procuram insistentemente a raiz das suas origens, numa contextualização europeia de teor nacionalista que procura valorizar o que é genuinamente nacional e particular "de cada um". *Este período decisivo transforma o interesse romântico pela cultura popular num esforço sistematizado e "com orientação científica" que anseia ao estabelecimento das "bases teóricas das chamadas tradições populares"*¹⁶³. As afirmações formuladas em 1885 por Teófilo Braga, um dos pioneiros dos estudos etnográficos portugueses, relativas à ourivesaria, provam o quanto este autor estava imbuído desta corrente: *o trabalho dos metais, especialmente o do ouro e do aço, tornou-se uma característica do génio português, e apesar de todas as vicissitudes porque tem passado a nossa nacionalidade, a ourivesaria e a serralharia conservam a sua tenacidade local e tradicional. E certo que nos falta a originalidade, mas isso resulta do próprio carácter da estabilidade da tradição, que a tem mantido a despeito de todas as causas que lhe atacam a existência*¹⁶⁴.

Por esta razão, a história da ourivesaria popular desenvolve-se em consonância com a história da ourivesaria "arcaica", "antiga" ou proto-histórica, como hoje se designa. Rocha Peixoto, Ricardo Severo e Fonseca Cardoso e mais tarde José Fortes, o grupo da *Portugália*, foram os primeiros a estabelecer a relação directa dos objectos de ourivesaria que a terra fazia nascer, com os adornos de orelhas e do peito pendentos nas mulheres portuguesas do seu tempo. E entre eles, destaca-se em particular Rocha Peixoto

¹⁶² COELHO, Adolpho - *Revista d'ethnologia e de glottologia - Estudos e notas*, Lisboa, Typographia Universal, 1880, p. 2-3.

¹⁶³ LEAL, João - Prefácio da obra *Contribuições para uma mitologia popular portuguesa e outros escritos etnográficos*, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1988, p. 13.

¹⁶⁴ BRAGA, Teófilo - *O Povo Português nos seus costumes, crenças e tradições*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, p. 128.

pelo seu precioso trabalho dedicado às filigranas, *um dos notáveis trabalhos do autor, essencial num dos capítulos mais característicos da nossa arte popular* ¹⁶⁵.

A mesma ideia foi alimentada por Luis Chaves que, seguindo as directrizes dos "grandes mestres", elaborou alguns estudos directamente relacionados com a ourivesaria popular, juntamente com Mário Cardoso que segue os mesmos raciocínios.

No caso específico das peças da colecção e da sua conotação como peças populares, reveste-se de particular interesse a "Exposição do Mundo Português" realizada em Lisboa em 1940, data charneira, onde sabemos que várias argolas estampadas produzidas na oficina do ourives José Lopes da Silva, de Gondomar, estiveram expostas no pavilhão de Etnografia. Em pouco mais de meio século foi criado o conceito e diferenciadas as tipologias da ourivesaria popular.

Apesar de estarem representadas neste grande acontecimento cultural que foi a Exposição, as peças estampadas foram esquecidas ou parecem ter passado despercebidas pelos nossos primeiros estudiosos da ourivesaria, como Rocha Peixoto e mais tarde Luis Chaves. A atenção destes autores recaiu sobretudo na filigrana e só, ocasionalmente, fizeram referência a outro tipo de peças. A vulgarização da técnica estampada através do balancé, máquina que converteu a produção destas peças num fabrico em série, industrial e não manual, poderá ser uma explicação aceitável para a indiferença sentida para com essas peças: não era o manual, o trabalho "suado" do artífice que Rocha Peixoto visitou nas oficinas de Gondomar e que tanto o impressionou. Mas se o balancé injectou o mercado com peças estampadas, o velho processo de martelagem sobre cunhos, existente desde a Idade do Bronze, resistiu a essa inovação e manteve-se em funcionamento nas oficinas tradicionais. As matrizes antigas, por não se adaptarem à máquina, continuaram a ser utilizadas. José Leite de Vasconcellos referiu-se aos cunhos de ferro, aço ou bronze com que se estampavam as peças nalgumas oficinas dos arredores do Porto tratando-se, no entanto, de um comentário secundário, relacionado com o estudo das figas e não directamente sobre técnicas.

O estudo da técnica de fabrico empregue na elaboração das peças e particularmente dos instrumentos utilizados nesse trabalho, revelou-nos a antiguidade não só material e formal dos instrumentos mas, também, dos próprios nomes. É curioso lembrar como a *Encyclopédie*, obra duas vezes centenária, nos ajudou a esclarecer nomes de objectos ou designar outros, no caso dos instrumentos com nomes próprios em Gondomar ou dentro da própria oficina.

¹⁶⁵ GONÇALVES, Flávio - *Rocha Peixoto. Nas vésperas do Centenário do seu nascimento*, in "Boletim Cultural Póvoa de Varzim", IV, 2, Póvoa de Varzim, Ed. Câmara Municipal, 1965, p. 310.

Esta colecção de cunhos de bronze, pelo facto de concentrar uma grande quantidade de matrizes destinadas ao fabrico de peças estampadas, presta, deste modo, um contributo para o estudo da ourivesaria, permitindo alargar os conhecimentos no campo técnico, formal e temático.

O levantamento dos motivos decorativos patentes nos cunhos possibilitou o estabelecimento de relações desta área de estudo com a de outras artes, revelou aspectos de modernidade e conservadorismo, ora revolucionários ora fiéis às tradições e valores perdidos no tempo. Os motivos geométricos, normalmente dependentes do contexto de outros ornamentos, os motivos vegetalistas em plena reinação num universo de significados certamente esquecidos ou irremediavelmente perdidos, os ornamentos figurativos distribuídos pelos amuletos claramente identificados, pelos temas simbólicos de sentido supostamente conhecido e pelos de intenção meramente decorativa, constituíram elementos essenciais de análise na medida em que são responsáveis por fazer perdurar modelos e gostos.

Se o metal prende os modelos ao seu corpo e se estes são imutáveis, tal facto não inibe a inventiva do artífice que se encarrega de os combinar das formas mais diversas, em função das economias, modas e desejos pois todo o mundo é *coberto de mudanças, tomando sempre novas qualidades*.

BIBLIOGRAFIA

- A vida da Senhora Sancta Luzia*, in "Ho Flos Sanctorum, em lingoage", Lisboa, Hermano de Campos e Roberto Rebelo, 1503.
- A. C. - *Filigranas Portuguesas. Em defesa duma arte*, in "Ourivesaria Portuguesa", 3-4, Porto, 1948, pp. 201-202.
- Actas do Colóquio Ourivesaria do Norte de Portugal*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, Julho 1986.
- ADRIÃO, José Maria - *Retalhos de um Adagiário*, in "Revista Lusitana", XX, Lisboa, 1917, pp. 298-315.
- ADRIÃO, José Maria - *Retalhos de um Adagiário*, in "Revista Lusitana", XXIII, Lisboa, 1920, pp. 107-130.
- ADRIÃO, José Maria - *Retalhos de um Adagiário*, in "Revista Lusitana", XXV, Lisboa, 1925, pp. 75-127.
- ADRIÃO, José Maria - *Retalhos de um Adagiário*, in "Revista Lusitana", XXXII, Lisboa: 1934, pp. 5-55.
- Album dos Costumes Portuguezes*, Lisboa, David Corazzi - Editor, 1888.
- ALMADA, Victorino d' - *Amuletos*, in "Elementos para um diccionario de Geographia e Historia Portugueza- Concelho D' Elvas e extinctos de Barbacena, Villa-Boím e Villa Fernando", Tomo I, Elvas, 1889, pp. 495-501.
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de - *Arquitectura Românica de Entre-Douro e Minho*, dissertação de doutoramento policopiada, I, Porto, 1978.
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de - *Paganismo - sua sobrevivência no Ocidente peninsular*, in "Memórias António Jorge Dias", sep. vol. II, Lisboa, 1974.
- ALMEIDA, Manuel Marques de; MONTEIRO, Anselmo; CRUZ, Alberto; QUEIROZ, Manuel Maria - *Breve descrição de algumas técnicas aplicadas na indústria da ourivesaria*, in "Ourivesaria do Norte de Portugal", Porto, Casa do Infante, 1984.
- ALVAREZ SANTALO, C.: BUXO, Maria Jesús; RODRÍGUEZ BECERRA, S. (coords.) - *La Religiosidad Popular. I. Antropología e historia*. Barcelona, Anthropos, 1989.

- Amuleto*, in "Enciclopedia Universal Ilustrada. Europeo Americana", V, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1994, pp. 284-287.
- ARAÚJO, Agostinho - *Escudetes de fechadura da Aguçadoura*, in "Boletim Cultural da Póvoa de Varzim", XX, nº 1, Póvoa de Varzim, Ed. Câmara Municipal, 1981, pp. 7-27.
- ARAÚJO, Maria Benedita - *Magia, demónio e força mágica na tradição portuguesa (séculos XVII e XVIII)*. Lisboa, Edições Cosmos, 1994.
- ARMBRUSTER, Barbara R. - *Instruments rotatifs dans l'orfèvrerie de l'âge du bronze de la Péninsule Ibérique. Nouvelles connaissances sur la technique des bracelets du type Villena/Estremoz*, in "Trabalhos de Antropologia e Etnologia", XXXIII, fasc. 1-2, 1º Congresso de Arqueologia Peninsular, Actas I, Porto, 1993, pp. 265-283.
- ARMINJON, Catherine - *Un atelier d'orfèvre de la fin du Moyen-Age*, in "Outils et ateliers d'orfèvres des temps anciens", s/l, Sociétés des Amis du Muséu des Antiquités Nationales, 1993, pp. 227-230.
- ARRONCHES, Junqueira - *Amuletos (conclusão)*, in "A Tradição", Anno II, II, 9, Serpa, Setembro 1900, pp. 138-139.
- ARRONCHES, Junqueira - *Amuletos*, in "A Tradição", Anno II, II, 8, Serpa, Agosto 1900, pp. 124-125.
- ARRONCHES, Junqueira - *Lobis-Homens e Bruxas*, in "A Tradição", Anno II, II, 2, Serpa, Fevereiro 1900, pp. 21-22.
- AURORA, Conce d' - *Festas da Agonia*, in "Ourivesaria Portuguesa", 3-4, Porto, 1948, pp. 167-174.
- AURORA, Conde d' - *PadroeiradePortugal*, Porto, Costa Carregal, 1947.
- AZEVEDO, Carlos A.; AZEVEDO, Ana Gonçalves de - *Metodologia Científica. Contributos práticos para a elaboração de trabalhos académicos*, 2ª ed., Porto, C. Azevedo, 1994.
- BARBOSA, I. Vilhena de - *Costumes Populares do Minho*, in "Archivo Pittoresco", 5º Anno, V, Lisboa, Typographia Castro & Irmão, 1862, pp. 12-14 e 39-40.
- BARROSO CABRERA; Rafael - *Dos joyas de orfebreria Hispanovisigoda procedentes de Huete (Cuenca), en el M.A.N.*, in "Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)", VIII, Madrid, 1990, pp. 83-90.

- BARROSO, Gustavo - *Arte da prata e contrastaria no Brasil*, in "Ourivesaria Portuguesa", 16, Porto, 1951.
- BASTO, Cláudio - *Folhinha Popular*, in "Revista do Minho", XX, Tomo III. Espozende, 1912, pp. 105-122.
- BASTO, Cláudio - "*Sortes*" amorosas no "S.João", in "Revista Lusitana", XXXII, Lisboa, 1934, pp. 161-233.
- BASTOS, Cristiana - *Bruxas e bruxos no Nordeste Algarvio. Algumas representações da doença e da cura*, in "Trabalhos Antropologia e Etnologia", 25, fasc. 2-4, Porto, 1985, pp. 285-295.
- BELTRAN LLORIS, Miguel - *La sección de Etnologia del Museo de Zaragoza: nueva presentación*, in "Boletim Museo de Zaragoza", 4, Zaragoza, 1985, pp. 241-276.
- BIMBENET-PRIVAT, Michèle - *Les ateliers des orfèvres de Paris au XVI siècle d'après les inventaires après décès*, in "Outils et ateliers d'orfèvres des temps anciens", s/l, Société des Amis du Musée des Antiquités Nationales, 1993, pp. 231- 238.
- BLAZQUEZ, José María - *Religiones en la Españã Antigua.*, Madrid, Cátedra, 1991.
- BLUTEAU, Raphael - *Vocabulario Portuguez e Latino (...)*, Coimbra, 1712.
- BONNEFOY, Yves (dir. de) - *Dictionnaire des Mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du Monde Antique*, Paris, Flammarion, 1981.
- BORGES DE FIGUEIREDO, A. C. - *Amuleto romano*, in "Revista archeologica e historica", I, Lisboa, 1887, pp. 70-72.
- BRAGA, Alberto - *Curiosidades de Guimarães*, in "Revista de Guimarães", XXVIII, 3-4, Guimarães, 1968, pp. 199-272.
- BRAGA, Alberto Vieira - *As vozes dos sinos na interpretação popular e a indústria sineira em Guimarães*, in "Revista Lusitana", XXXIV, Lisboa, 1936, pp. 5-104.
- BRAGA, Teófilo - *Contos Tradicionais do Povo Português*. II, Lisboa, Dom Quixote, 1982.
- BRAGA, Teófilo - *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*, Lisboa, Dom Quixote, 1994, 2 vol.

- BROQUELET, A. - *L'art appliqué a l'industrie*, Paris, Garnier Frères, Libraires Editeurs, 1909.
- BRUSATIN, Manlio - *Artesanato*, in "Enciclopédia Einaudi", 3, s/l, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, pp. 177-211.
- BUDGE, E. A. Wallis - *Amulets and superstitions*, New York, Dover Publications, 1978.
- CADAFALCH, Puig Y - *Sobrevivência da arte indígena pre-romana*, in "Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes", XIV, Lisboa, 1945, pp. 13-21.
- CARDOSO, Carlos Lopes - *Ensalmos colhidos em Cête*, in "Douro-Litoral", série 3, VII, Porto, 1949, pp. 17-24.
- CARDOSO, Fonseca - *O poveiro - estudo antropológico dos pescadores da Povia de Varzim*, in "Portugália", II, fasc. 1-4, Porto, 1905-1908.
- CARDOZO, Mário - *Das origens e técnica do ouro e sua relação com a joalheria arcaica peninsular*, in "Revista de Guimarães", LXVII, nº 1-2, Guimarães, 1957, pp. 5-46.
- CARDOZO, Mário - *Elementos bibliográficos para o estudo da joalheria arcaica luso-espanhola*, in "Revista de Guimarães", LXXVII, nº 3-4, Guimarães, 1967, pp. 329-376.
- CARDOZO, Mário - *Notícia de duas arrecadas de ouro antigas*, in "Revista de Guimarães", LXVI, nº 3-4, Guimarães, 1956, pp. 449-462.
- CARDOZO, Mário - *Um novo achado em Portugal de jóias de ouro proto-históricas*, in "Revista de Guimarães", LXIX, nº 1-2, Guimarães, 1959.
- CARNEIRO, A. Lima - *Elementos para o Cancioneiro Popular de Monte Córdova*, in "Douro-Litoral", 3, Porto, 1941, pp. 36-37.
- CARVALHO, A. L. de - *O ouro e a prata na tradição da Província de Entre-Douro-e-Minho*, in "Ourivesaria Portuguesa", 11, 1950, pp. 182-186.
- CASADOLOBATO, Concha - *La Indumentaria Tradicional en Las Comarcas Leonesas*, 2ª ed., Léon, Santiago Garcia, 1993.
- CASCUDO, Luis da Camara - *Tradição, ciência do Povo. Pesquisas na cultura popular do Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 1971.
- CASTELOBRANCO, Camilo - *O cego de Landim*, in "Novelas do Minho I", Lisboa, Círculo de leitores, 1982.

CASTELO BRANCO, Camilo - *A viúva do enforcado*, in "Novelas do Minho I" Lisboa, Círculo de leitores, 1982.

Catálogo. *1ª Exposição de Ourivesaria Artesanal de Gondomar*, Gondomar, 1973.

Catálogo. *Exposição de Arte Popular Portuguesa*, s/l, Secretariado da Propaganda Nacional, 1936.

Catálogo. *Raízes do ouro popular do Noroeste português*, Museu Nacional de Soares dos Reis, 18 Março-18 Maio 1993.

CHAVES, Luis - *A "Arte Popular" na obra etnográfica de Leite de Vasconcellos*, sep. "Actas do Colóquio de Estudos Etnográficos "Dr. José Leite de Vasconcelos", I, Porto, 1959.

CHAVES, Luis - *A colecção de "milagres" do Museu Etnológico Português*, in "O archeologo português", série 1, XX, 1915, pp. 214-219.

CHAVES, Luis - *A grei portuguesa*, in "Revista Lusitana", XXVIII, Lisboa, 1930, pp. 42-86.

CHAVES, Luis - *A "Imaculada Conceição" nas tradições e no folclore de Portugal*, in "Brotéria", XLIII, fasc. 6, Lisboa, Dez. 1946, pp. 579-590.

CHAVES, Luis - *A rosa na lírica popular (páginas folclóricas)*, in "Brotéria, Fêsciencias-Letras", XI, fasc. III, Porto, Tipografia Porto medico, Lda., Setembro 1930, pp. 156-240.

CHAVES, Luis - *Arte popular em Portugal*, sep. "Brotéria", XXIII, fasc. 6, Lisboa, 1936.

CHAVES, Luis - *Costumes e tradições vigentes no século VI e na actualidade*, in "Bracara Augusta", VIII, 3-4, Braga, 1957, pp. 243-278.

CHAVES, Luis - *Jóias pendentes e moveis (pingentes)*, in "Ourivesaria Portuguesa", 5, Porto, 1948, pp. 22-27.

CHAVES, Luis - *Modelo arcaico de ourivesaria popular. As arrecadas*, in "Ourivesaria Portuguesa", 2, Porto, 1948, pp. 74-78.

CHAVES, Luis - *Nota ao artigo: A colecção de "milagres" do Museu Etnológico Português*, in "O archeologo português", 1ª série, XIX, 1914, 245-248.

CHAVES, Luis - *O disco e o aro na joalharia*, in "Ourivesaria Portuguesa", 9, 1950, pp. 30-36.

- CHAVES, Luis - *O povo e a simbólica*, in "Congresso Mundo Português", XVIII, Lisboa, 1940, p. 3-47.
- CHAVES, Luis - *Os "ex-votos" esculpidos do Museu Etnológico Português*, in "O archeologo português", 1ª série, XIX, 1914, pp. 290-300.
- CHAVES, Luis - *Os registos de santos*, in "O archeologo português", série 1, XXI, 1916, pp. 30-94; pp. 77-79.
- CHAVES, Luis - *Os registos de santos*, in "O archeologo português", série 1, XXII, 1917, pp. 345-385.
- CHAVES, Luís - *A colecção de "milagres" do Museu Etnológico Português*, in "O archeologo português", série 1, XIX, 1994, pp. 152-176.
- CHERRY, John - *Medieval Craftsmen Goldsmiths*, London, British Museum Press, 1992.
- CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain - *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, s/d.
- CLARK, Grahame - *Symbols of Excellence*, London, Cambridge University Press, 1986.
- COELHO, Francisco Adolpho - *Diccionario Manual Etymologico da Lingua Portuguesa*, Lisboa, P. Plantier-Editor, 1890.
- COELHO, Francisco Adolpho - *Revista d'ethnologia e de glottologia - Estudos e notas*, Lisboa, Typographia Universal, 1880.
- Como trajava o Povo Português*, Festinatel - 91, 5º Festival Internacional de Folclore, Inatel, 1991.
- CONSTANCIO, Francisco Solano - *Novo Diccionario critico e etymologico da lingua portugueza*, Paris, ed. Angelo Francisco Carneiro, 1836.
- CORREIA, Vergílio - *The Evora Gorget (A xórca de ouro de Evora)*, in "Terra Portuguesa", 5, nº 38, Lisboa, Maio 1924.
- CORSO, Raffaele - *Amuleto*, in "Enciclopedia Italiana", III, Milano-Roma, Bestetti & Tumminelli, 1929, pp. 55-59.
- CORTEZ, Russel - *Os corta-ventos e a superstição dos pescadores*, in "Douro-Litoral", série 1, 3, Porto, 1941, pp. 43-46.

- COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues - *Ouro Popular Português*, Porto, Lello & Irmão - Editores, 1992.
- COSTA, Avelino de Jesus da (P.) - *Origem e evolução do Culto de Nossa Senhora da Conceição em Portugal*, sep. "I Centenário do Sameiro - Catálogo da Exposição Ornamental", Braga, 1964.
- COSTA, Maria da Glória Azevedo Martins da - *O traje poveiro*, sep. "Boletim Cultural Póvoa de Varzim", XIX, nº 2, Póvoa de Varzim, 1980.
- Costume of Portugal*, BPMP - Sala de Reservados, 1814.
- COUTINHO, Bernardo Xavier - *Nossa Senhora na Arte. Alguns problemas iconográficos e uma exposição Marial*, Porto, s/ed. , 1959.
- COUTO, João ; GONÇALVES, António M. - *A ourivesaria em Portugal*, s/l., Livros Horizonte, 1960.
- CRUZ, António - *História breve da ourivesaria e dos ourives no Norte de Portugal*, in "Exposição do Norte de Portugal", Porto, Casa do Infante, 1984.
- CRUZ, António - *Ourivesaria*, in "A Arte Popular em Portugal", Porto, Verbo, s/d, pp. 208-231.
- CRUZ, Belchior da - *Pesos de tear*, in "Portugália", Tomo I, fasc. 1-4. 1899-1903, p. 378.
- CUISENIER, Jean - *La tradition populaire*, Paris, P.U.F, 1995.
- DE SETA, Cesare - *Objecto*, in "Enciclopédia Einaudi", 3, s/l, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, pp. 91-113.
- DIAS, Ana Cristina Guimarães - *Subsídios para a criação de uma tipologia da filigrana em Gondomar*, in "Mea Villa", 2. 1988, pp. 21-36.
- DIAS, Jorge - *A Etnografia como Ciência*, in "Revista de Etnografia". 1, Julho 1963, pp. 7-15.
- DIAS, Jorge - *Antropologia Cultural*, sep. de "Estudos Políticos e sociais", Instituto Superior de Ciências Sociais, XII, nº 3-4. Vila da Maia, 1984.
- Diccionario Contemporaneo da Lingua Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1881.
- Dicionário de Mineralogia e Geologia Ilustrado*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984.

DIDEROT ET D'ALEMBERT - *L'Encyclopédie. Orfèvrerie, Joaillerie*, Paris, ed, facsimilada.

DINIS, Júlio - *Os fidalgos da casa mourisca*, Liv. Figueirinhas, Barcelos, 1969.

DINIS, Júlio - *A morgadinha dos Canaviais*, Liv. Figueirinhas, Barcelos, 1969

DINIS, Júlio - *As pupilas do Senhor Reitor*, Liv. Figueirinhas, Porto, 1966.

Documentos - *A eleição da Virgem N. Senhora da Conceição para Padroeira do Reino*, in "Bracara Augusta", I, fasc. 3-4. Braga: Boletim do Arquivo Municipal, 30 Abril 1935.

ELUÈRE, Christiane; MOHEN, Jean-Pierre - *Problèmes des enclumes et matrices en bronze de l'Age du bronze en Europe occidentale*, in "Outils et ateliers d'orfèvres des temps anciens", Société des Amis du Musée des Antiquités Nationales, 1993, pp. 13-22.

Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, Lisboa, Edições Verbo, s/d.

ERKOREKA, Anton - *Medicina popular*, in "Munibe (Antropologia - Arkeologia)", 42, San Sebastian, 1990, pp. 433-440.

ESTEVENS, Manuel Santos - *Jóias francesas na corte portuguesa*, in "Ourivesaria Portuguesa", 10, 1950, pp. 103-113.

Exposição de Ourivesaria Portuguesa, Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte, Porto, 1949.

FAZENDA, Pedro - *A ourivesaria portuguesa contemporanea e os metais e as pedras preciosas*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, ed. fac-similada, 1983.

FEITO, José Manuel - *Devocionário popular (zona de Somiedo)*, in "Boletín del Instituto de Estudios Asturianos", Año XLV, nº 137, Oviedo, Enero-Junio 1991.

FELGUEIRAS, Guilherme - *O mundo vegetal no conceito popular. Fitolatria. Práticas e crenças supersticiosas de feição dendrolátrica*, in "Trabalhos de Antropologia e Etnologia", XXI, Comemorativo do Cinquentenário da Sociedade, Porto, 1969, pp. 163-180.

FERGUSON, George - *Signs & Symbols in Christian Art*, New York. Oxford University Press, 1954.

FERNANDES, Francelim de Almeida - *Terras de Arouca (Aldeias serranas e o espírito religioso do seu povo)*, in "Douro-Litoral", série 3, IX, Porto, 1950. pp. 39-55.

- FERNANDEZ OXEA, José Ramón - *Unha nova arrecada do tipo de laberinto*, in "Revista de Guimarães", LXVII, nº 1-2, Guimarães, 1957, pp. 67-71.
- FERREIRA, José Maria Cabral - *Artesanato, cultura e desenvolvimento regional. Um estudo de campo e três ensaios breves*, s/l, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.
- FERRIER, Jean - *Pendeloques et amulettes d' Europe. Anthologie et reflexions*. Perigueux, Pierre Fanlac, 1971.
- FIGUEIREDO, Natércia - *Filigranas Portuguesas*, in "Ourivesaria Portuguesa", 14, 1950, pp. 276-278.
- FIGUEIREDO; SOUSA, M. Alexandre de Sousa - *Ao leitor* (Prefácio da revista), in "Revista Archeologica e historica, I, Lisboa, Typographia de Adolpho Modesto & C^a, 1887.
- FILGUEIRAS, Octávio Lixa - *O barco poveiro*, in "Boletim Cultural Póvoa de Varzim", IV, nº1, Póvoa de Varzim", ed. Câmara Municipal, 1965, pp. 46-143.
- FILOMATICO - *Crenças e superstições - Bruxas e feiticeiras*, in "A Tradição", Anno I, Série I, 4, Serpa, Abril 1899, pp. 59-60.
- FONSECA, Francisco Belard da - *A Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1955.
- FONTE, Barroso da - *Rezas, credences e medicina popular em Terras de Barroso*, in "Trabalhos de Antropologia e Etnologia", 25, fasc. 1, Porto, 1985, pp. 95-119.
- FORTES, José - *Ouros protohistoricos da Estella (Povoa de Varzim)*, in "Portugalia", II, fasc. 1-4, 1905-1908, pp. 605-618.
- FOSTER, Mary LeCron - *Symbolism: the foundation of Culture*, in "Companion Encyclopedia of Anthropology, London and New York, Tim Ingold. 1994. pp. 366-395.
- FREITAS, Eugénio de Andrea da Cunha e - *Costumes e tradições do século VI e da actualidade* in "Bracara Augusta", VIII. fasc. 1-2 (35-36), Braga, Janeiro-Junho 1987, pp. 295-313.
- GAMA, Eurico - *Quatro cartas de José da Silva Picão para Rocha Peixoto e uma para o Dr. Manuel Monteiro*, in "Boletim Cultural Póvoa de Varzim". XII, nº 1, Póvoa de Varzim, ed. Câmara Municipal, 1973.

- GARCIA, Luís de Castro - *Medicina Popular: donde están las enfermedades están sus remedios*, in "Revista de Etnografia", XII, Tomo 2, Porto, Abril 1969, pp. 379-397.
- GARCIA, Aurelia Balseiro - *El oro prerromano en la Provincia de Lugo*, Lugo, Servicio Publicaciones Difutación Provincial, 1994.
- GARCIA, Blanca; ALBALAT, Fernández - *Las divinidades indígenas de la hispania prerromana. - En pos de una metodologia*, in "Trabalhos Antropologia e Etnologia", 25, fasc. 2-4, Porto, 1985, pp. 275-283.
- GARMENDIA LARRANAGA, Juan - *Sorgiñak, akerra eta lapurrak. Las brujas, el macho cabrío y los ladrones*, in "Munibe (Antropologia - Arkeologia)", 42, San Sebastian, 1990, pp. 457-460.
- GARNIER, François - *Le langage de l'image au Moyen Age, Signification et symbolique*, 2^a édition. Paris, "Le Léopard d'or", 1982.
- GARNIER, François - *Thesaurus Iconographique, Système descriptif des représentations*. Paris, "Le Léopard d'or", 1984.
- GAUTHIER, Joseph; CAPELLE, Louis - *Traité de composition décorative*. Paris, Librairie Plon, s/d.
- GOICOETXEA MARCAIDA, Angel - *Medicina y Música popular Vasca*, in "Munibe (Antropologia - Arkeologia)", 42, San Sebastian, 1990, pp. 441-448.
- GONÇALVES, Flávio - *Rocha Peixoto. Nas vésperas do Centenário do seu nascimento*, in "Boletim Cultural Póvoa de Varzim", IV, nº 2, Póvoa de Varzim, ed. Câmara Municipal, 1965, pp. 297-405.
- GRACIA SANCHO, Mercedes; JIMENEZ DOMINGUEZ, Gema; RAMON FERNANDEZ, Nuria - *Exvotos del Santuario de Cales en el Museo de Zaragoza. (Anatómicos y zoomorfos)*, in "Boletín Museo de Zaragoza", 7, Zaragoza, 1988, pp. 5-36.
- Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa/Rio de Janeiro, ed. Enciclopédia, Limitada, s/d.
- GUERREIRO, M. Viegas - *Para a história da literatura popular portuguesa*. s/l., Biblioteca Breve, vol. 19, 1978.
- GUIRAUD, Hélène - *Les orfèvres en Gaule à l'époque romaine*, in "Outils et ateliers d'orfèvres des temps anciens, Société des Amis du Musée des Antiquités Nationales, 1993, pp. 77-84.

- HELENO, Manuel - *Jóias pré-romanas*, in "Ethnos", I, Lisboa, 1935, pp. 229-257.
- HELENO, Manuel - *O problema da origem das lúnulas*, in "Ethnos", II, Lisboa, 1942, pp. 464-467.
- HOYOS SANCHO, Nieves de - *Orfebrería popular española. Las brazaleras de la Alberca*, in "Trabalhos de Antropologia e Etnologia", vol. de Homenagem ao Prof. Doutor Mendes Corrêa, XVII, fasc. 1-4, Porto, 1959, pp. 403-405.
- J. P. F. - *Ourives e Joalheiros*, in "Ourivesaria Portuguesa", 15, 1950, pp. 174-175.
- JALHAY, Eugenio - *O tesoiro de Alamo*, in "Brotéria", XII, fasc. 1, Lisboa, Janeiro 1931.
- JÚNIOR, José Rosas - *Pratas e jóias dos séculos XVII e XVIII*, In "Ourivesaria Portuguesa", 11, 1950, pp. 206-214.
- LAGE, Francisco; CHAVES, Luis; FERREIRA, Paulo - *Vida e arte do Povo Português*, Lisboa, Secretariado de Propaganda nacional, 1940.
- LANCEL, Serge - *Cartago*, Barcelona, Crítica, 1994.
- LEWIS, Gilbert - *Magic, Religion and the rationality of belief*, in "Companion Encyclopedia of Anthropology", London and New York, Tim Ingold, 1994, pp. 563-590.
- LIMA, Eglantine Morais de; LIMA, Rui de Abreu de - *Artesanato Tradicional Português*, I, Costa Verde, s/l, s/e, Julho 1995.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O ouro na quadra popular, I*, in "Ourivesaria Portuguesa", 3-4, Porto, 1948, pp. 127-131.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O ouro na quadra popular, II*, in "Ourivesaria Portuguesa", 5, Porto, 1948, pp. 40-44.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O ouro na quadra popular, III*, in "Ourivesaria Portuguesa", 9, Porto, 1950, pp. 22-25.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O ouro na quadra popular, IV*, in "Ourivesaria Portuguesa", 10, Porto, 1950, pp. 115-120.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O ouro na quadra popular, IX*, in "Ourivesaria Portuguesa", 16, Porto, 1951, pp. 220-223.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O ouro na quadra popular, V*, in "Ourivesaria Portuguesa", 11, Porto, 1950, pp. 201-206.

- LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O oiro na quadra popular*, VI, in "Ourivesaria Portuguesa", 12, Porto, 1950, pp. 255-259.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O oiro na quadra popular*, VII, in "Ourivesaria Portuguesa", 13-14, Porto, 1951, pp. 23-26.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O oiro na quadra popular*, VIII, in "Ourivesaria Portuguesa", 15, Porto, 1951, pp. 137-140.
- LIMA, Fernando de Castro Pires de - *O ouro nas tradições populares (pequeno ensaio)*, in "Ourivesaria Portuguesa", 10, 1950, pp. 96-102.
- LIMA, J. da Costa - *A Conceição Imaculada na elaboração da sua doutrina*, in "Brotéria", XLIII, fasc. 6, Lisboa, Dez. 1946, pp. 509-532.
- LLOMPART, GABRIEL - *La cruz y las cruces*, in "Revista de etnografia", Tomo 2, XVI. Abril 1972, pp. 273-32?
- LLORENTE, J.L. - *La joyeria y sus técnicas*, Madrid, Paraninfo, 1991, 2 vol.
- LOPES, F. Félix - *Introdução ao culto da Imaculada Conceição em Portugal*, in "Brotéria", XLIII, fasc. 6, Lisboa, Dez. 1946, pp. 500-508.
- LORENTE, Juan Francisco Esteban - *Tratado de iconografía.*, Madrid, Istmo, 1990.
- MACEDO, Diogo de - *A Imaculada Conceição na Pintura Portuguesa*, in "Brotéria", XLIII, fasc. 6, Lisboa, Dez. 1946, pp. 613-615.
- MACEDO, Diogo de - *A imagem da Virgem na escultura portuguesa*, in "Brotéria", XLIII, fasc. 6, Lisboa, Dez. 1946, pp. 616-619.
- MACHADO, João L. Saavedra - *Subsídios para a História do Museu Etnológico de Dr. Leite de Vasconcelos*, Lisboa, s/ed, 1965.
- MADAHIL, António Gomes da Rocha - *Trajos e costumes populares portugueses do século XIX, em litografias de Joubert, Macphail e Palhares.* s/l. Panorama, 1968.
- MAGALHAES, M. M. de S. Calvet de - *Bordados e rendas de Portugal*, 3ª ed., Lisboa, s/e, 1970.
- MARQUES DE LOZOYA - *El blason de Portugal*, in "Bracara Augusta", XVI-XVII, nº 39-40, Braga, Boletim do Arquivo Municipal, Janeiro-Dezembro 1964, pp. 280-288.

- MARQUES-RIVIÈRE, Jean - *Amulettes, talismans et pantacles dans les traditions Orientales et Occidentales*. Paris: Payot, 1950.
- MARTINS, Mário - *A Imaculada Conceição na espiritualidade portuguesa*, in "Brotéria", XLIII, fasc. 6, Lisboa, Dez. 1946, pp. 556-578.
- MATA, María Angela Franco - *Azabaches del M.A.N.*, in "Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)", IV, nº 2. Madrid, 1982.
- MATOS, Armando de - *A arte popular Portuguesa*, in "Congresso Mundo Português", XVIII, Lisboa, 1940, pp. 48-53.
- MAURÍCIO, Domingos - *Iniciativa da consagração de Portugal a Nª Senhora da Conceição*, in "Brotéria", XLIII, fasc. 6, Lisboa, Dez. 1946, pp. 625-649.
- MEDUEDEC, Arijana - *Mãos nos contos populares e lendas*, Lisboa, ed. policopiada, Abril 1995.
- MENDES, José M. Amado - *O património industrial como fonte histórica*, in "I Encontro Nacional sobre Património Industrial", I, Coimbra - Guimarães - Lisboa, Coimbra Editora Limitada, 1986, pp. 315-320.
- MENESES, M. Olívia Rúber de - *Etnografia Camiliana*, in "Revista de Etnografia", IX, Tomo 1, Porto, Julho 1967, pp. 133-149.
- MEYER, F. S. - *Manual de ornamentação*, 5ª ed. Barcelona, Gustavo Gili, 1995.
- MORPHY, Howard - *The Anthropology of Art*, in "Companion Encyclopedia of Anthropology", London and New York, Tim Ingold, 1994, pp. 648-685.
- Mulheres do Minho*, in "Archivo Pittoresco", Anno 4, IV, Lisboa, Typographia Castro & Irmão, 1861, pp. 265-266.
- NATIVIDADE, M. Vieira de - *O Povo da minha terra - Notas e registos de etnografia alcobacence*, in "Terra Portuguesa", Anno 2, 17-20, Lisboa, 1917.
- NEIVA, Manuel Albino Pentado - *Elementos para a história da medicina popular em Vila Chã. Ensaio Etnográfico*, in "Boletim Cultural de Esposende", 3, Esposende. Junho 1983, pp. 15-28.
- NEVES, Quintas - *O presente do noivo - páginas de etnografia minhota*, in "Revista de Etnografia", Tomo 2, VII. Outubro 1966, pp. 335-338.
- NEWMAN, Harold - *An Illustrated Dictionary of Jewelry*, London, Thames and Hudson, 1981.

- NICOLINI, Gérard - *Techniques des ors antiques. La bijouterie ibérique du VII au IV siècle*, s/l, Picard, 1990, 2 vol.
- NUNES, M. Arminda Zaluar - *O cancionero popular*, s/l, Biblioteca Breve, 1978.
- OLIVEIRA, Athayde d' - *Benzeduras*, in "A Tradição", Anno I, série I, 9, Serpa, Setembro 1899, pp. 141-143.
- OLIVEIRA, Camilo de - *O Concelho de Gondomar (Apontamentos monográficos)*, IV, Porto, Imprensa Moderna, 1936.
- OLIVEIRA, Miguel de (P.) - *Santa Maria na História e na Tradição Portuguesa*, Lisboa, União Gráfica, 1967.
- Ornamentación Floral. Viñetas decorativas*, Enciclopédia de la Ornamentación, Barcelona, Gustavo Gili, 1996.
- Ourivesaria Portuguesa (Congresso e Exposição)*, Março 1925.
- PAÇO, Afonso do - *A vida militar no Cancioneiro Popular Português*, in "Revista de Etnografia", Tomo 1, Julho 1964, p.193.
- PASSOS, Carlos de - *Barcos de Pesca*, in "Terra Portuguesa", 4. Lisboa, 1922, pp. 192-202.
- PEDROSO, Consiglieri - *Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa e outros escritos etnográficos*. Prefácio, Organização e Notas de João Leal. Lisboa, Dom Quixote, 1988.
- PELAUZY, M^a Antonia - *Artesania popular espanhola*, Barcelona, Blume, 1977.
- PEREA CAVEDA, Alicia - *Piezas singulares de orfebrería gaditana en el M.A.N.*, in "Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)", III, n^o 1, Madrid, 1985, pp. 37-42.
- PEREIRA, Benjamim Enes - *Bibliografia analítica de Etnografia Portuguesa*, Lisboa, Centro de Estudos de Etnologia Peninsular, 1965.
- PESSANHA, D. Sebastião - *A Arte Popular e a Moderna Etnografia*, in "Trabalhos de Antropologia e Etnografia", vol. de Homenagem ao Prof. Doutor Mendes Corrêa, XVII, fasc. 1-4, Porto, 1959, pp. 141-146.
- PEZARD, Maurice - *Les bijoux populaires- Le cœur vendéen*, in "L' art Décoratif", 1 année. Paris: Galerie de Valois, 1908, pp. 36-40.

- PIÇARRA, Ladislau - *O quebranto*, in "A Tradição", Anno I, série I, 12, Serpa, Dezembro 1899, pp. 181-182.
- PIMENTEL, Alberto - *História do Culto de Nossa Senhora em Portugal*, Lisboa, Guimarães, Libanio & C^a, 1900.
- PINA, Luis de - *Influências suevas e bizantinas na Medicina Ibérica* in "Bracara Augusta", XI-XII, nº 1-4 (43-46). Braga: Janeiro 1960- Dezembro 1961, pp. 121-138.
- PINA, Luis de - *Medicina e Superstição*, in "A arte popular em Portugal", 1, s/1, Verbo, s/d, pp. 335-385.
- PINA, Luis de - *Medicina Popular (Segundo a tradição de Guimarães)*, in "Revista Lusitana", XXV, Lisboa, 1923-1925, pp. 205-230.
- PINA, Luis de - *Os Cânones de S. Martinho de Dume e a Medicina Luso-Germânica* in "Bracara Augusta", VIII, nº 3-4 (37-38), Braga, Julho Dezembro 1957, pp. 328-366.
- PINA, Luis de; MENESES, M^a Olívia Rúber de - *A etnografia no Museu de História da Medicina do Porto*, in "Revista de Etnografia", VI, Tomo 1, Porto, Janeiro 1966.
- PINA, Luís de - *Bruxas e Medicina (Folclore de Guimarães)* in "Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia", IV, fasc. II, Porto, 1929, pp. 117-150.
- PIRES, A. Thomaz - *Amuletos*, in "Portugália", Tomo I, fasc. 1-4, 1899-1903, pp. 618-622.
- PIRES, A. Thomaz - *Amuletos*, in "Revista Lusitana", XIV, Lisboa, Liv. Classica Editora de A. M. Teixeira & C^a, 1911, pp. 88-112.
- PIRES, A. Thomaz - *Estudos e notas elvenses - Amuletos Alemtejanos*, Elvas, Antonio José Torres de Carvalho, 1904.
- PIRES, A. Thomaz - *Investigações etnográficas*, in "Revista Lusitana", XII, Lisboa, Imprensa Nacional, 1909, pp. 171-203.
- PIRES, A. Thomaz - *Investigações etnográficas*, in "Revista Lusitana", XX, 3-4. Lisboa, Imprensa Nacional, 1917, pp. 257-293.
- PIRES, A. Thomaz - *Miscellanea Folklorica*, in "Revista do Minho", XIX, nº 14. Espozende, 1911, pp. 149-155.

- QUILLARD, Brigitte - *Bijoux Carthaginois. Porte-amulettes, sceaux-pendentifs, pendats, boucles, anneaux et bagues - D'après les collections du musée national du Bardo e du Musée national de Carthage*, II, Louvain, La neuve Institut Supérieur d'Archeologie et d'Histoire de l'Art, 1987.
- REAU, Louis - *Iconographie de l'art Chrétien.*, Paris, P.U.F., 1955, 3 vols.
- REIS, Jacinto dos (P.) - *Invocações de nossa Senhora em Portugal de Aquém e de Além-Mar e seu Padroado*, s/l., 1967.
- REIS, Pedro Batalha - *O Culto de Nossa Senhora da Conceição na Numismática*, in "Brotéria", XLIII, fasc. 6, Lisboa, Dez. 1946, pp. 619-624.
- RIBEIRO, José Diogo - *Turquel folklórico*, in "Revista Lusitana", XX, 1-2, Lisboa, 1917, pp. 55-80.
- RIBEIRO, Luis da Silva - *A chave e o coração*, in "Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira", 3, Angra do Heroísmo, 1945, p. 335.
- RIBEIRO, Luis da Silva - *Amulêtos terceirenses*, in "Açoreana", IV, Fasc. III, Angra do Heroísmo, pp. 218-235.
- RIBEIRO, Luis da Silva - *Notas de etnografia da ilha Terceira (Açores) - Superstições e crendices*, in "Revista Lusitana", XXXII. Lisboa: 1934, pp. 250-274.
- ROBERT-HAUGLUSTAIN, Anne-Catherine - *Le soudage de l'or: étude à partir des textes antiques et médiévaux*, in "Outils et ateliers d'orfèvres des temps anciens, Société des Amis du Musée des Antiquités Nationales, 1993, pp. 111-116.
- RISCO, Vicente - *Apuntes sobre a "svástika do Minho" e o simbolismo dos nós*, in "Trabalhos de Antropologia e Etnologia", vol. de Homenagem ao Prof. Doutor Mendes Corrêa, XVII, fasc. 1-4, Porto, 1959, pp. 485-489.
- ROCHA PEIXOTO - *A tatuagem em Portugal (conclusão)*, in "Revista de ciencias naturaes e sociaes - órgão dos trabalhos da Sociedade Carlos Ribeiro", II. Porto: Typografia Occidental, 1893, pp. 145-157.
- ROSAS, Manuel - *Introdução às jóias e ao ouro no Norte de Portugal*, in "Ourivesaria do Norte de Portugal", Porto, Casa do Infante, 1984.
- SANTOS JUNIOR, J. R. dos; FREIRE, Osvaldo da Silva - *O torques de ouro de Vilas Boas (Vila Flor)*, in "Revista Guimarães", LXXVI, nº 1-2, Guimarães, 1966, pp. 137-152.

- SARMENTO, Francisco Martins - *Retratos*, in "Revista de Guimarães", 100, Guimarães, 1990, pp. 155-162.
- SARMENTO, Francisco Martins - *Crendices*, in "Revista de Guimarães", 100, Guimarães, 1990, pp. 27-33.
- SEQUEIRA, Gustavo Mattos de - *História do traje em Portugal*, in "Encyclopedia pela Imagem", Porto, Lello & Irmão, L.da, s/d.
- SERPA PINTO, R. de - *Antigas contas empregadas como Amuletos*, in "Trabalhos da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnografia", V, fasc. III, Porto, 1932, pp. 246-250.
- SEVERO, Ricardo - *As arrecadas d'ouro do Castro de Laundos*, in "Portugalia", II, fasc. 3, Lisboa, 1905-1908, pp. 403-410.
- SEVERO, Ricardo - *Braceletes d'ouro de Arnozella*, in "Portugália", II, fasc. 1-4, 1905-1908.
- SEVERO, Ricardo - *Ex-Voto de Bronze da "Collecção Manoel Negrão"*, in "Portugália", Tomo I, fasc. 1-4. 1899-1903.
- SEVERO, Ricardo - *Novas descobertas de ourivesaria proto-historica*, in "Portugalia", II, fasc. 1-4, 1905-1908, pp. 109-110.
- SEVERO, Ricardo - *O thesouro de Lebução*, in "Portugália", II, fasc. 1-4, 1905-1908.
- SEVERO, Ricardo - *Os torques de Almoester*, in "Portugalia", II, fasc. 1-4, 1905-1908.
- SILVA, Antonio de Moraes - *Diccionario de Lingua Portuguesa*, 1ª ed. 1789.
- SILVA, Armando Coelho F.da - *A Cultura Castreja no Noroeste de Portugal*, Paços Ferreira, Câmara Municipal, 1986.
- SILVA, Armando Coelho F. da - *Ourivesaria pré-romana do Norte de Portugal*, in "Ourivesaria do Norte de Portugal", Porto, Casa do Infante, 1984.
- SILVA, Filomeno - *Arouca d'ontem. Estudo toponímico e album fotográfico*, Arouca, Associação para a defesa da cultura arouquense, 1993.
- SORAZU, Emeterio - *Cuestiones acerca de la religiosidad popular del pueblo vasco*, in "Munibe (Antropologia - Arkeologia)", 42, San Sebastian, 1990, 461-468.
- SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e - *A ourivesaria no Porto nos séculos XVIII e XIX. I - As Jóias (séc. XVIII)*, in "O Tripeiro", 7ª série, ano XIV, nº 1-2, Porto, Janeiro-Fevereiro 1995, pp. 24-31.

- SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e - *A ourivesaria no Porto nos séculos XVIII e XIX. II - As pratas (Séc. XVIII)*, in "O Tripeiro", 7ª série, Ano XIV, nº 3, Porto, Março 1995, pp. 77-85.
- SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e - *A ourivesaria no Porto nos séculos XVIII e XIX. III - As jóias (Séc. XIX)*, in "O Tripeiro", 7ª série, Ano XIV, nº 8, Porto, Agosto, 1995, pp. 226-237.
- SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e - *A ourivesaria no Porto nos séculos XVIII e XIX. IV - As pratas, Séc. XIX*, in "O Tripeiro", 7ª série, Ano XIV, nº 9, Porto, Setembro, 1995, pp. 276-284.
- SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e - *Luxo e aparato na exposição "Reais Jóias no Norte de Portugal"* in "O Tripeiro", 7ª série, Ano XIV, nº 12, Porto, Dezembro, 1995, pp. 355-360.
- SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e - *Reais Jóias no Norte de Portugal*, Porto, Artes Gráficas - Lello & Irmão, 1995.
- SOUSA, Maria José Carvalho e - *A arte do ouro*, Barcelos, Câmara Municipal da Póvoa de Lanhoso, 1995.
- SOUZA, Alberto - *O traje popular em Portugal nos séculos XVI e XVII*, s/l, s/ed, s/d.
- SOUZA, Alberto - *O traje popular em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, s/l, s/ed, s/d.
- SOUZA, Maria Peregrina de - *Tradições populares do Minho (cartas)*, in "Revista Lusitana", VI, Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1900-1901, pp. 129-151.
- TABOADA, Jesus - *O Culto da Lua no Noroeste Hispanico*, in "Revista de Guimarães", LXXI, 1-2, Guimarães, 1961, pp. 141-164.
- TAIT, Hugh - *Seven Thousand Years of Jewellery*, 3ª ed. London: British Museum Press, 1995.
- TEIXEIRA, Carlos - *Medicina e superstições populares de Vieira* in "Tabalhos da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia", VI, fasc. IV. Porto, 1934, pp. 293-332.
- THOMAS, Pedro Fernandes - *Amulêtos no concelho de Figueira*, in "Portugália", Tomo I, fasc. 1-4, 1899-1903, pp. 604-605.
- VALENTE, Vasco - *Adágios portugueses sobre o ouro e a prata*, in "Ourivesaria Portuguesa", 13-14, 1951, pp. 43-46.

- VALLE, Carlos - *Tradições populares de Vila Nova de Gaia - crenças e prescrições do povo*, in "Revista de Etnografia", Tomo 2, IV. Abril 1965, pp. 411-435.
- VALLE, Carlos - *Tradições populares de vila Nova de Gaia - Orações tradicionais*, in "Revista de Etnografia", Tomo 1, III. Julho 1964, pp. 139-158.
- VASCONCELLOZ, António Garcia Ribeiro de - *O Mystério da Immaculada Conceição e a Universidade de Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1904.
- VASCONCELOS, José Leite de - *A Figa*, Porto, Araújo & Sobrinho, Suc.res, 1925.
- VASCONCELOS, José Leite de - *Algumas ideias do povo a respeito da cruz*, in "Revista Lusitana", XXXI, Lisboa, 1933, pp. 309-311.
- VASCONCELOS, José Leite de - *Amuleto pantheo de ouro*, in "O archeologo português", XXVII, 1925-1926, pp. 23-24.
- VASCONCELOS, José Leite de - *Amuletos populares portuguezes*, sep. da "Revista da sociedade de Instrucção do Porto", Porto, 1882.
- VASCONCELOS, José Leite de - *Amuletos*, in "O archeologo português", 1ª série, V, 9-10, 1899-1900, pp. 287-289.
- VASCONCELOS, José Leite de - *Antiguidades do Alentejo*, in "O archeologo português", série 1, XXVIII, 1927-1929.
- VASCONCELOS, José Leite de - *Definição de Etnografia*, in "Revista Lusitana", XXVI, Lisboa, 1925-1927, pp. 260-280.
- VASCONCELOS, José Leite de - *Etnografia Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1958, 10 vol.
- VASCONCELOS, José Leite de - *Importância da Etnografia*, in "Revista Lusitana", XXII, Lisboa, 1919, pp. 5-18.
- VASCONCELOS, José Leite de - *Museu Etnográfico Português*, in "Revista Lusitana", 3ª Anno, III, 2, Porto: Liv. portuense de Lopes & Cª, 1893-1894, pp. 193-250.
- VASCONCELOS, José Leite de - *Novo achado de braceletes pre-romanos*, in "O archeologo português", II, nº 3, 1ª série, Março 1896.
- VASCONCELOS, José Leite de - *O coração na arte e poesia populares*, in "O archeologo português", série 1, XIX. 1914, pp. 399-400.

VASCONCELOS, José Leite de - *Opúsculos*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1938, vol V e VII.

VASCONCELOS, José Leite de - *Religiões da Lusitânia*, Maia, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988, 3 vols.

VASCONCELOS, José Leite de - *Signum Salomonis*, in "O archeologo português", 1ª série, XXIII, 1918, pp. 203-382.

VASCONCELOS, José Leite de - *Sur les Amulettes Portugaises*, Résumé d'un Mémoire à la 10eme session du congrès International des Orientalistes, Lisbonne, Imprimerie Nationale, 1892.

VASCONCELOS, José Leite de - *Tradições Populares de Portugal*, 2ª ed., Vila da Maia, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1986.

VASCONCELOS, José Leite de - *Costumes portuguezes do seculo XVII*, in "Revista do Minho", 1º Anno, Barcellos, Ed. Vieira & Landolt, 1885, pp. 41-43.

VASCONCELOS, José Leite de - *Xorca de ouro*, in "O archeologo português", II, nº 1, 1ª série, Janeiro 1896.

VELOSO, A. - *A devoção a Nossa Senhora no tempo da Restauração*, in "Brotéria", XLIII, fasc. 6, Lisboa, Dez. 1946, pp. 533-546.

VILLAS-BOAS, Joaquim Paes de - *O traje regional de Barcelos*, Barcelos, Tip. da Comp.^a Editora do Minho, 1936.

VITERBO, Sousa - *As candeias na religião, nas tradições populares e na industria*, in "Revista Lusitana", XVI, Lisboa, Liv. Classica Editora de A. M. Teixeira & C^a, 1913, pp. 41-80.

VORAGINE, Santiago de la - *La leyenda dorada*, (Trad. José Manuel Maclas), ed. facsilidada, 1, Madrid, Alianza Forma, 1982.

