



A Ourivesaria Popular Portuguesa em Viana do Castelo

Rosa Maria dos Santos Mota

A Ourivesaria
Popular Portuguesa
em Viana do Castelo

Rosa Maria dos Santos Mota

Apresentação

Viana do Castelo é um concelho rico em tradições e o nosso traje à vianesa constitui um dos grandes símbolos do país, sendo reconhecido como imagem de marca em Portugal e no estrangeiro pelo colorido e originalidade das suas peças. A adornar o traje à vianesa, tornando-se verdadeiramente parte integrante do mesmo, surge a ourivesaria tradicional portuguesa. Por esse motivo, o ouro usado pelas nossas mulheres, exibido sobre o traje regional, assume-se como um retrato fiel das tradições locais.

Para homenagear este legado dos nossos antepassados, lançamos agora a publicação “A Ourivesaria Popular Portuguesa em Viana do Castelo”, um trabalho que muito nos orgulha, com autoria de Rosa Maria dos Santos Mota, e um desenho gráfico de Rui Carvalho. Não podemos deixar de referir a qualidade e beleza do trabalho gráfico, que muito apreciamos, e agradecer à autora pela dedicação e orgulho com que pautou este trabalho, tão importante e valioso para todas as pessoas de Viana do Castelo e para todos aqueles que apreciam e respeitam as nossas tradições.

O Ouro Popular Português, surgido no século XIX, abrange um alargado número de peças de peças, uma imensidão de histórias, de significados e de tradições, que importa reconhecer, estudar e preservar. Apesar de Viana do Castelo nunca ter sido um centro de produção de ourivesaria, soube tornar-se numa verdadeira mostra viva da mesma.

Intimamente ligada ao traje à vianesa e à ourivesaria tradicional, a Romaria d’Agonia, a rainha das romarias de Portugal, atrai anualmente cerca de um milhão de visitantes. Durante a festividade, o ouro que as nossas mordomas envergam, enobrecendo o nosso traje, revela-se um dos maiores atrativos.

Não poderia deixar de destacar o chamado Ouro de Viana, designando peças que têm como raiz o nosso coração, e que identifica de imediato Viana do Castelo, promovendo a cidade e o concelho por todo o mundo.

Como diz o nosso lema, “Quem gosta, vem. Quem ama, fica”, estou certo que esta obra será marcante para todos aqueles que levam Viana no coração.

O Presidente da Câmara de Viana do Castelo

José Maria Costa

Sumário

CAPÍTULO I

O Ouro Popular
Português P 7

- 1.1. Influências P 12
- 1.2. Matérias-primas P 12
- 1.3. A dimensão dos ornatos P 13
- 1.4. Centros de produção P 15

Apresentação P 3

Conclusão P 61

Glossário das
principais tipologias P 63

Bibliografia P 85

CAPÍTULO II

Ornamentação,
aforro e simbologia P 17

CAPÍTULO III

Alterações no uso:
do privado ao público P 27

CAPÍTULO IV

A Festa da Senhora
da Agonia, em Viana do Castelo P 33

- 4.1. Os trajes regionais nos cortejos
de Viana do Castelo e o ouro
que lhes corresponde P 37

CAPÍTULO V

Ouro de Viana P 51

CAPÍTULO VI

Exibição museológica de Ouro
Popular: a Sala do Ouro do Museu
do Traje de Viana do Castelo P 55



CAPÍTULO I

O Ouro Popular Português





No século XIX, eclodiu um tipo de ourivesaria do ouro que, durante a centúria seguinte, se veio a designar por “ouro popular português”. Este tipo de ourivesaria engloba um conjunto de peças usadas em todo o País, mas que evidencia um consumo acentuado no Norte e uma particular relevância no Minho, principalmente na região de Viana do Castelo.

Ligado ao povo na sua essência, o ouro popular acaba por se revelar transversal, pois ocorreu em todas as camadas sociais¹. Contudo, na sua origem, associamo-lo predominantemente às populações rurais de estratos sociais diferenciados tais como lavradores proprietários, rendeiros, cabaneiros, camponeses parciais e, inclusive, à burguesia e pequena nobreza rurais. As populações urbanas de estamentos mais baixos, principalmente as mulheres e filhas dos camponeses parciais – que exportavam mão-de-obra para as cidades – também o consumiram, assim como as mulheres dos pescadores. Porém, entre estas, surgem algumas especificidades quanto ao uso e tipos particulares de ornamentos, uma vez que, em algumas comunidades piscatórias, os modelos mais específicos se encontram entre as peças surgidas no mercado por volta de 1930, enquanto outras adoptaram as peças mais tradicionais, vindas do século XIX.



¹ Nas cerca de 2900 avaliações de jóias, maioritariamente executadas pelo contraste Vicente Manuel de Moura, entre os anos de 1865 e 1879, e dadas à estampa por Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, encontram-se cerca de 1000 cordões – peça matricial do ouro popular – apresentados por membros dos mais diversos estratos sociais. Tal facto comprova a sua mobilidade social, como confirma este autor ao atestar que “através de uma leitura atenta das certidões de avaliação desses objectos de ourivesaria, assumindo as formas mais tradicionais de adorno, permite constatar, nomeadamente através da verificação das pessoas envolvidas nos registos, como este uso podia ser transversal aos diversos estamentos populacionais”. Vd. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Tesouros privados: a joalheria na região do Porto (1865-1879)*. Porto: CIONP; CITAR; UCE-Porto, 2012, vol. 1, p. 159.

Vários adornos do *núcleo original* do ouro popular: relicário, coração, colar de contas, cruz de resplendor, Senhora do Caneco, brincos à rainha, peça, libra ornada, colar de gramalheira e cruz de Malta.



Os principais adornos tradicionalmente enquadrados por esta denominação correspondem àqueles que denominamos por “núcleo original” da ourivesaria popular, de forma a diferenciá-los de outras peças, com algumas características semelhantes, mas de morfologia e decoração diversa, que surgiram mais tardiamente, durante o século XX. Do conjunto original oitocentista fazem parte argolas, arrecadas e brincos de várias feições, colares de contas, cordões, colares de gramalheira, colares de corda, grilhões, trancelins, cruzes de caneirão e resplendor, cruzes estampadas e ditas *barrocas*, cruzes fundidas e de filigrana, relicários, *conceições*², corações *barrocos*, estampados e de filigrana, cruzes de Malta, colares e medalhas de gramalheira, borboletas, laças, peças, medalhas, libras encastoadas e alfinetes de três libras.



² Designação tradicional para a imagem em vulto perfeito de Nossa Senhora da Conceição, também conhecida no Minho por Senhora do Caneco.

O ouro popular português foi, predominantemente, associado às populações rurais, mas ocorreu em vários estamentos sociais desde lavradores, pescadores e burguesia rural.



1.1. Influências

Na génese deste tipo de ourivesaria estarão influências mediterrânicas e orientais notadas em algumas técnicas, nomeadamente a filigrana, formas e elementos decorativos. Também a influência da joalharia portuguesa se fez sentir através de peças que passaram ao uso popular, como os corações e as laças. De igual forma, influências das correntes estilísticas estrangeiras e da ourivesaria indo-portuguesa, ainda não totalmente definidas, participaram na formação deste conjunto, a que se juntaram criações inéditas com atributos populares, como as peças estampadas com uma densa decoração de cariz fitomórfico e simbólico e designadas por *barrocos*³.

1.2. As matérias-primas

O conjunto dos adornos que integram o ouro popular é produzido em ouro de 19,2 quilates. No entanto, existem referências⁴ a adornos deste tipo executados em prata, nos séculos XVIII e XIX, existindo alguns modelos, também, em latão. Porém, a partir das últimas décadas do século XIX, e durante a primeira metade do século XX, a ourivesaria popular foi, maioritariamente, executada em ouro de alto quilate, acompanhando a enorme relevância económica que lhe está associada. A característica de reserva de valor, os legados de geração em geração, bem como a tradução de estatutos sociais e económicos através da exibição dos seus principais adornos, foram-se juntando à função de ornamentação, assim justificando a utilização do ouro sobre qualquer outra matéria prima.



No ouro popular português não surgem pedras preciosas e apenas imitação de turquesas, corais, pérolas, além de vidros coloridos e esmalte são usados para decoração.

³ Para *Barrocos* ver Glossário das Principais Tipologias.

⁴ Vd. SOUSA, Alberto – *O traje popular em Portugal nos séculos XVIII e XIX*. Lisboa; [s.n.], 1924, p. 238; COSTA, António – *No Minho*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874, p. 276.

Este tipo de ourivesaria não recorre a quaisquer pedras preciosas e, na sua decoração, utiliza-se apenas esmalte, imitação de turquesas, rubis, pérolas, corais e vidros coloridos, verdes e vermelhos. Estes vidros adornaram várias peças nos finais do século XIX, como os brincos *à rainha* e as arrecadas *fidalgas*, tendo desaparecido com o passar das décadas e reemergindo nas peças com influência *Art Decó* – tradicionalmente designadas por *Parolos*⁵ – surgidas nos anos 30 e que se distinguem claramente do núcleo original da ourivesaria popular.

1.3. A dimensão dos ornatos

A dimensão quase excessiva que alguns ornatos atingiam, além de gosto, funcionava como diferenciação entre as capacidades aquisitivas das usuárias e constituía um apanágio das peças populares. Em 1879, D. António Costa⁶ constata que as minhotas usavam “*corações de ouro lavrado, excedendo o palmo, arrecadas que chegam aos ombros e crucifixos enormes*”. No entanto, de acordo com a iconografia analisada, o tamanho das peças exibidas pelas minhotas foi progressivamente diminuindo. Já nos anos 30 do século XX, Cláudio Basto reconhece que as peças de grandes dimensões iam desaparecendo e, nas aldeias perto das cidades, surgiam peças mais leves, por influência da moda citadina. Além desta manifesta influência, tal fenómeno poderá estar em consonância com a alteração dos hábitos de reserva de valor, segundo os quais o ouro deixava de ser a única forma de aforro de uma família. Porém, continuava-se a adquirir objectos de ouro conforme as possibilidades económicas, sendo natural que se comprasse o que o mercado oferecia, à época, existindo uma oferta de peças mais pequenas. No entanto, também segundo Cláudio Basto, no interior da província o ouro ainda brilhava “*pesado e excessivo no peito das mulheres*”⁷, comprovando que os adornos de grandes dimensões nunca foram erradicados completamente do uso e chegaram aos nossos dias.



A dimensão de alguns adornos podia ser exagerada, por vezes, mas servia de diferenciação económica entre as mulheres que os adquiriam, constituindo também um apanágio das peças populares.

⁵ Para *Parolos* ver Glossário das Principais Tipologias.

⁶ Vd. COSTA, D. António – *No Minho*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874, p. 253.

⁷ Vd. BASTOS, Cláudio – *O traje à Vianesa*. [S.l.]: Ed. Apolino Gaia, 1930, p. 34.





Os tradicionais ourives ambulantes vendiam tanto em feiras como porta a porta, cobrindo todo o território nacional.

1.4. Centros de produção

No século XIX, a cidade do Porto – relevante centro produtor de joalheria, prataria e ourivesaria até ao final dessa centúria –, incluía uma importante produção de ourivesaria popular, assim como a cidade de Guimarães, que, além de produzir esse tipo de ourivesaria, também albergou uma empreendedora classe de ourives feirantes que distribuía o produto por toda a região⁸. Porém, no século XX, a ourivesaria popular passou a ser produzida em Gondomar e na Póvoa de Lanhoso. A primeira localidade, próxima do Porto, já desde o século XVIII que se vinha a afirmar como um local fundamental na produção de objectos em ouro, sendo aí produzidos corações de chapa lisa guarnecidos com filigrana, corações em filigrana, cordões, grilhões, cruzes, cruzes de Malta e gramalheiras⁹. Na Póvoa de Lanhoso, perto de Guimarães e Braga, encontram-se, igualmente, indícios da presença de ourives desde o século XVIII. Dessa forma, no século XX, Gondomar e Póvoa de Lanhoso tornaram-se dois importantes centros produtores, produzindo o mesmo tipo de peças, com pequenas diferenças e especificidades; enquanto os fios e estampados caracterizam a produção de Gondomar, as contas evidenciam-se na Póvoa de Lanhoso, e a filigrana é produzida nos dois centros. A constante repetição dos mesmos paradigmas levou a uma estabilidade tipológica, formal e decorativa da ourivesaria popular, conduzindo ao mesmo conjunto de peças através dos séculos, característica essencial desta ourivesaria. Na actualidade, alguns modelos surgem com pequenas alterações, e em prata dourada, principalmente nas peças de filigrana, seguindo exigências do mercado. No entanto, para o cliente tradicional, continuam a ser executados com as características e técnicas de sempre.

⁸ Vd. SANTOS, Manuela Alcântara – *Mestres ourives de Guimarães: séculos XVIII e XIX*. Porto: Instituto dos Museus e da Conservação, 2007

⁹ Vd. SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e – Aspectos da ourivesaria em Gondomar no séc. XX: subsídios para o estudo de uma arte em renovação. *O Tripeiro*. Porto: Associação Comercial do Porto, 7^a s., 23 (7) (Jul. 2004), p. 199.



CAPÍTULO II

Ornamentação, aforro e simbologia



A ourivesaria popular sempre constituiu uma relevante forma de ornamentação entre as mulheres do Minho.



O ouro popular destacou-se como uma relevante forma de ornamentação feminina, principalmente junto das mulheres das zonas rurais do Norte de Portugal, que o usaram durante o trabalho e em momentos de festa, modificando-se as tipologias exibidas segundo as circunstâncias e a fortuna.

Os brincos, usados desde a infância, foram essenciais ao atavio feminino e, no século XIX, a minhota podia usar um ou dois pares de arrecadas e brincos, mas o verdadeiro luxo seria penderem-lhe das orelhas três pares, e às vezes quatro¹. Em 1900, se uma mulher fosse orgulhosa proprietária de três pares de brincos, usá-lo-ia todos ao mesmo tempo², costume que se foi perdendo durante a primeira metade do século XX. Contudo, no mundo rural, seria impensável uma mulher não usar brincos, chegando a cobri-los com tecido preto no caso de luto³, mas nunca os retirando. Os pendants de orelha foram, ainda, considerados amuletos significado que, também, se perdeu. No entanto, quando se enverga o traje regional, a sua utilização continua a ser obrigatória.

1 Vd. COSTA, D. António – *No Minho*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874, p. 253.

2 Vd. GOODALL, Agnes – *Portugal*. London: Adam & Charles Black, 1901, p. 61.

3 Costume ainda identificado como activo nos anos 60 do século XX, embora sem ser pratica generalizada.



Exemplares longos e elaborados eram muito apreciados e, por vezes, as mulheres exibiam mais do que um par de brincos ao mesmo tempo.

Os brincos usar-se-iam desde a mais tenra infância.



Para lá da sua utilização como ornamentação, muitas das peças do ouro popular revelam uma iminente conotação religiosa, como as cruzes, os relicários e a imagem de Nossa Senhora da Conceição, e o seu uso manifestava a profunda ligação das populações rurais à religião católica.

Além dessa subordinação imediata com a devoção, todas as tipologias foram usadas como ex-votos, no pagamento de promessas, passando a integrar os tesouros de imagens sacras pelo País fora. Ainda hoje, nos dias da sua festa, muitas imagens de invocações marianas, e de algumas santas, desfilam nos seus andores ornamentadas com adornos de ouro de sua propriedade.

A outras peças, além de servirem como ornamentação, foram atribuídas capacidades protectoras, existindo uma enorme quantidade de amuletos, que poderiam ser executados em ouro ou noutros metais e que se usavam misturados com os adornos áureos, confundindo-se os usos. A partir dos anos 30 do século XX, muitos amuletos, incluindo as figas, começaram a ser substituídos por peças com conotações religiosas, principalmente cruzes. Contudo, alguns deles chegaram aos nossos dias como o sanselimão, a figa e as formas lunares, estas presentes, sobretudo, na decoração de brincos.



A presença de amuletos: lavradeira com uma figa; senhora com um grupo de amuletos; criança adornada com uma figa e jovem exibindo brincos decorados com luas e estrelas, elementos que lhes aumentam o carácter protector.







Uma noiva e uma lavradeira de traje vermelho exibem uma cruz pendendo de um colar de cotas, enquanto uma mulher duma comunidade piscatória apresenta duas cruzes pendendo de um cordão.



Uma *mordoma* exhibe vários adornos com conotação religiosa, tais como Nossa Senhora da Conceição, medalhas esmaltadas da mesma invocação, um relicário e cruzes, entre outros ornamentos áureos.

Santa Marta ornamentada com o seu tesouro, resultado do pagamento de promessas.





A vertente económica do ouro popular revelou-se extremamente importante. Para o lavrador de meados do século XIX a meados da centúria seguinte, a posse de ouro era tão importante como a posse da terra e de animais e mais relevante do que a casa onde habitava, o que justifica o adágio português “*terra quanta vejas, casa quanta caibas e ouro quanto possas*”. A posse de ouro reflectiu estatutos sociais e económicos de cada região, agregado familiar ou pessoa, sendo, contudo, necessária a exibição pública dos adornos áureos para que esse estatuto fosse validado pela colectividade. Os adornos de ouro constituíram reservas de valor essenciais a que se podia recorrer em tempos de dificuldade, vendendo ou empenhando algumas peças, e constituíram um pecúlio importante que se legava às gerações futuras. Funcionaram, ainda, como reflexo da posição da mulher na sociedade rural, situação potenciada pela imigração masculina que afectou a região, no século XIX e primeira metade da centúria seguinte, primeiro para o Brasil e, depois, para outros países europeus.

Mulher ricamente vestida e exibindo adornos aparatosos, elementos que transmitem o seu estatuto social e económico. Início do século XX.



CAPÍTULO III

Alterações de uso: do privado ao público





Mulheres de zonas rurais adornadas com ouro popular no seu dia a dia e mulheres de todas as idades e estamentos sociais desfilam nos cortejos de Viana do Castelo exibindo trajes regionais e ouro popular.

A partir da década de 80 do século XX, o uso do ouro popular deixou de ser uma prática vinculativa no quotidiano das mulheres rurais, na medida em que estas subiam na escala social e económica e observavam a alteração do seu gosto, que mudava em função das alterações sociais, políticas e estéticas sofridas no país. Lentamente, o ouro popular passou a associar-se com o uso do traje regional exibido em cortejos e em agrupamentos folclóricos, assumindo uma presença relevante em acontecimentos de cariz etnográfico.

Se analisarmos as quantidades de ouro produzido através das décadas, a abundância de ourivesarias, as cerca de 4000 feiras nacionais onde este se comercializava e, ainda, os inúmeros ourives ambulantes que percorriam todo o território nacional, verificamos que a aquisição da ourivesaria popular era considerável em regiões como as Beiras e o Alentejo, onde actualmente o seu uso quase não tem expressão pública. Esta realidade é fundamentada pela inexistência de romarias, festas e cortejos etnográficos onde esse ouro pudesse ser exibido. Porém, no Minho, as romarias deixaram de ser apenas uma peregrinação religiosa, passando a albergar divertimentos, feiras, espectáculos e cortejos que serviram como um veículo para a exibição do ouro como complemento do traje regional. Nestes acontecimentos, a ligação traje-ouro que se estabeleceu transformou os trajes regionais em panos de fundo sobre os quais o ouro se revela, criando-se, assim, uma fortíssima ligação entre ambos. Ainda hoje, sobre os trajes regionais se exhibe o ouro popular, porém, este não espelha a realidade social e económica, ou mesmo a forma como era usado no século XIX, mas sim as práticas, conceitos e modas que se foram criando através do século XX, sem, no entanto, deixar de ter uma matriz cultural e um modelo profundamente ligado ao passado.



Algumas romarias do Minho tornaram-se em extraordinários focos de atração turística, principalmente a Romaria da Sra. da Agonia, em Viana do Castelo. O êxito que esta festividade alcançou, e a importância dos seus cortejos, contribuíram de modo expressivo para a continuidade e divulgação do uso do ouro popular. Tais acontecimentos, sedimentaram na população o tradicional gosto pelos adornos em metal precioso, mantiveram acervos antigos e criaram uma apetência pela sua constante aquisição, trazendo o ouro popular até ao presente não como uma realidade museológica, mas como uma vivência sentida e característica de uma população.







CAPÍTULO IV

A Festa
da Senhora
da Agonia,
em Viana
do Castelo





Conjunto de cartazes anunciando a Festa da Senhora da Agonia, em Viana do Castelo.



A Festa da Senhora da Agonia¹ é considerada como a maior e a mais importante de toda a região de Entre-Douro-e-Minho. Realiza-se na cidade de Viana do Castelo, durante o mês de Agosto, desde o século XVIII, sendo o dia 20 o dia da padroeira. Em meados de Oitocentos, já se revelava uma das mais concorridas e reputadas romarias do Minho; no início da centúria foi considerada como “a principal romaria do norte do país”²; em 1942, intitulada “festas nacionais do Minho”³ e, no ano seguinte, o cartaz da festa apresentava-a como “a grande romaria de Portugal”. Em Julho de 2013, foi classificada de interesse turístico, pelo Turismo de Portugal.

Através dos séculos, a festa laicizou-se progressivamente e afirmou-se como emblema e vitrina da cidade e da região de Viana do Castelo, atraindo forasteiros de todas as regiões e, após sucessivas mudanças no seu formulário, a partir dos anos 60, todos os seus elementos principais ficaram estabelecidos. Na actualidade, inclui uma vastíssima programação lúdica e cultural. Todas as manifestações da cultura popular estão aí presentes, desde a tradicional feira franca, à feira de gado, às feiras de artesanato, à apresentação de bandas de música, de grupos de bombos, de *gigantones* e actuações de grupos folclóricos, sobressaindo o Cortejo Etnográfico e o Cortejo da Mordomia⁴, que constituem dois pontos altos da romaria e nos quais a exibição de ouro popular atinge contornos extraordinários. Composto apenas por mulheres envergando trajes ricos, ao longo dos últimos 50 anos, o Desfile da Mordomia tem vindo a aumentar em número de participantes, revelando-se este evento um marco na vida de muitas vianesas. Entre avós, mães, filhas, vizinhas e amigas as memórias criadas e partilhadas em torno deste desfile fomentam afinidades entre gerações e constituem elementos unificadores dentro da sociedade em constante mudança. Além da presença evidente do traje, o ouro popular assume-se como uma marca distintiva, tornando este desfile na maior exibição conhecida de ourivesaria popular.

1 Sobre a Festa da Agonia e a sua relação com a exibição de ouro sobre trajes regionais, ver MOTA, Rosa Maria dos Santos – *O uso do ouro nas Festas da Senhora da Agonia, em Viana do Castelo*. Porto: CIONP; CITAR; UCE-Porto, 2011.

2 Vd. *Aurora do Lima*. Viana do Castelo, n.º 6872 (14.08.1901).

3 Vd. *Aurora do Lima*. Viana do Castelo, n.º 65 (18.08.1942).

4 Em 15 agosto de 1968, Amadeu Costa organizou um cortejo a que se deu a designação de Cortejo a Mordomia, tendo-se realizado também nos dois anos seguintes, e regressando em 1975 após 4 anos de interregno. Contudo, nessa edição, assemelhava-se mais a um cortejo etnográfico. Em 1976, não se realizou e, a partir dessa data, realizou-se ininterruptamente até à actualidade, sendo designado por Desfile da Mordomia, à excepção do ano de 1980 em que se designou Desfile de Lavradeiras e de Grupos Regionais. Em 2013, as mulheres dos pescadores da Ribeira com os seus trajes de festa passaram, também, a integrar este evento. Sobre este acontecimento ver VIANA, Hermenegildo – *Desfile da Mordomia*. Viana do Castelo: Viana Festas, 2021.



Vista do Cortejo da Mordomia com lavradeiras exibindo o traje vermelho ornamentado com ouro popular.



Vista do Cortejo da Mordomia com mordomas exibindo o traje negro, decorado com vidrilhos, e profusamente ornamentadas com ouro popular.

4.1. Os trajes regionais nos cortejos de Viana do Castelo e o ouro que lhes corresponde

Numa explicação muito sumária, os principais trajes que se podem observar nos cortejos de Viana do Castelo dividem-se em fatos de trabalho, fatos de *domingar*⁵ e fatos ricos, constituindo estes últimos o atavio da lavradeira abastada, da mordoma, da noiva e da morgada.

A quantidade, o tipo de peças e a forma de disposição dos ornatos de ouro usados com cada traje são puramente opcionais. Contudo, mesmo sem regras rígidas quanto à utilização de tipologias e quantidade de peças por cada tipo de traje, existem procedimentos a seguir. Assim, num traje de trabalho não são exibidas peças de aparato, pois apenas uns simples *brincos* pequenos ou argolas e, por vezes, um modesto fio de contas se coadunam com este tipo de vestes.



Jovens no Cortejo Etnográfico vestidas com trajes de trabalho sobre os quais apenas uns modestos brincos ou argolas e um fio de contas se utilizam como ornamentação áurea.

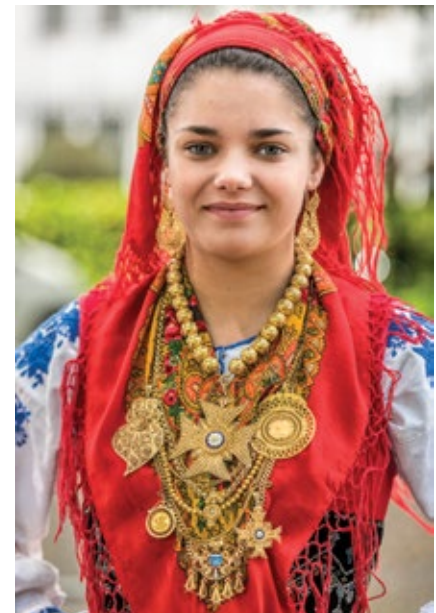
⁵ Fatos melhores que os de cotio, mas inferiores aos fatos ricos.



Jovens vestidas com trajes de *domingar*, no Cortejo Etnográfico. Estes trajes permitem o uso de um maior número de adornos do que aqueles exibidos sobre os trajes de trabalho, mas menos do que os possíveis sobre trajes de festa.

Com os trajes de *domingar*, provenientes da dicotomia existente entre o trajar da semana e do domingo, esperam-se poucos adornos, constando de brincos, argolas ou arrecadas e um cordão ou colar de contas com um pendente. Por vezes, verifica-se a exibição de um número maior de peças; contudo, sobre estes fatos, não se espera encontrar expressivas quantidades de ouro, nem as peças mais relevantes da ourivesaria popular.

A maior quantidade de peças de ouro surge sobre os coloridos trajes de lavradeira rica e os negros trajes de mordoma e de noiva, semelhantes entre si e cuja única diferença reside na utilização de um colorido lenço na cabeça e de um palmito⁶ na mão, no primeiro, e de um véu e um ramo de laranjeira na mão, no último⁷.



Os coloridos trajes de lavradeira são enriquecidos pelo uso de ouro popular.

⁶ Elemento decorativo e simbólico usado na mão pelas mordomas realizado em ramos de palma entrançados ou feitos em arame, papel metalizado e purpurinas, nas cores que variam entre o dourado e o prateado, o vermelho e o azul e, mais recentemente, o bronze e o rosa.

⁷ Tal acontece nos casos em que o traje de mordoma é constituído por uma saia e uma casaca. Porém, quando esta é substituída por um colete, o traje deixa de constituir uma peça do vestuário de uma noiva, representando apenas uma mordoma.



O brilho de inúmeras peças de ouro rivaliza com o brilho dos bordados a lantejoulas dos luxuosos trajes negros e azuis das mordomas.

As morgadas, nos seus solenes trajes negros, exibem uma aparatosa ornamentação áurea.







O ouro da família brilha sobre os trajes das noivas.



Por sua vez, as morgadas vestem de igual forma que as mordomas, mas sem o palmito, exibindo, ainda, um xaile luxuoso no braço, um saco de tecido na mão e a cabeça descoberta, elementos que denotam mais idade e uma boa posição social e económica. Sobre estes trajes ricos a quantidade e a qualidade do ouro exibido diferem de mulher para mulher, esperando-se, no entanto, encontrar as peças matriciais do ouro popular, e revelando-se algumas delas inevitáveis, como os colares de contas, os cordões, e as libras ornamentadas. Porém, outros adornos surgirão com estes trajes ricos, tais como laças, cruces, relicários, imagens da *Senhora do Caneco*, alfinetes de libras, borboletas, medalhas de gramalheira, cruces de Malta e corações, pendendo de cordões, grilhões, colares de corda, colares de contas e trancelins, revelando este fio, tradicionalmente, uma utilização inferior à do cordão⁸.

Uma lavradeira e duas mordomas exibem um coração de filigrana, relicário e gramalheiras, peças relevantes dentro da ourivesaria tradicional.

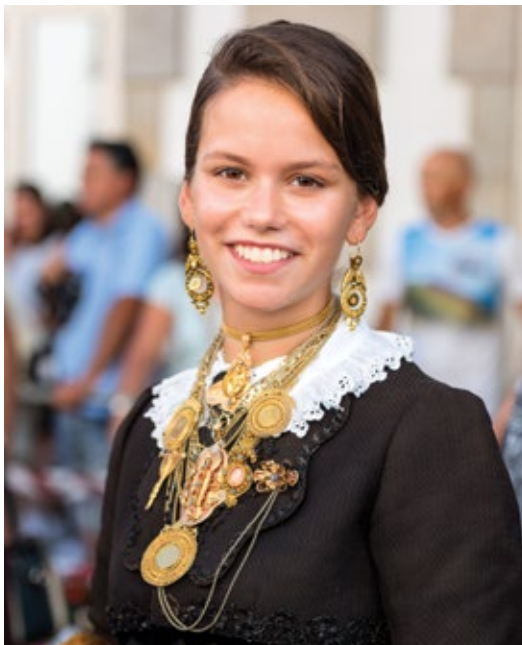


⁸ Sobre cada um destes adornos ver Glossário das Tipologias.



Embora a forma de arranjo das peças de ouro sobre o peito seja arbitrária existem diversas maneiras de as colocar, que se repetem, desde as mais antigas, e já utilizadas no final do século XIX, às que foram surgindo com o passar das décadas. Consequentemente, nos cortejos da actualidade, os adornos aparecem dispostos segundo três formas principais. Na primeira disposição, geralmente utilizada sobre os fatos mais antigos, as tradicionais peças de ouro como os corações, os relicários e as libras, entre outras, concentram-se no centro do peito, sobre o esterno, formando um triângulo com o vértice invertido entre os seios, rematado por uma peça com alguma dimensão, enquanto os vários colares de contas sobem até meio do pescoço.

Nos fatos ricos de lavradeira e mordoma, os adornos concentram-se no centro do peito, sobre o esterno, numa forma de uso do início do século XX, recuperada na actualidade. Por vezes, com estes fatos e ornamentação, surge uma fita de veludo preta com um pendente, ao pescoço.





Os adornos usados com os coloridos trajes de lavradeira estendem-se até aos ombros, observando uma simetria a um eixo central. A quantidade de peças depende de mulher para mulher, mas, geralmente, não se verificam grandes quantidades de adornos.



Noutra forma tradicional de exibição, mais própria dos fatos coloridos de saia mais curta, que surgiram na década de 1940/50, o conjunto das peças estende-se até aos ombros, observando uma simetria a um eixo central. Este sistema permite a utilização dos adornos que se desejar, contudo, evidencia, geralmente, uma quantidade menor face aos outros sistemas de ornamentação.

Uma terceira forma de adorno, revelada sobre os trajes de mordoma e de noiva, consiste na elaboração de uma malha mais ou menos compacta de adornos, cobrindo todo o peito desde os ombros à cinta, executada de forma organizada e obedecendo a critérios de simetria, harmonia e obediência a um eixo central. Geralmente, as peças mais emblemáticas da ourivesaria popular como os relicários, corações e cruzes de Malta fazem parte desta ornamentação e as libras ouradas e os colares de contas assumem um lugar preponderante.



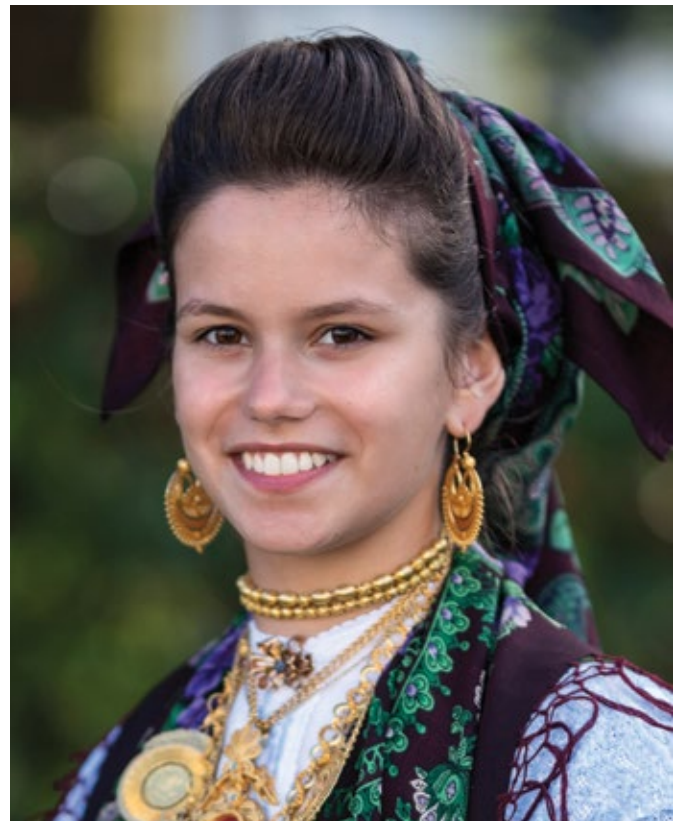
Entre as mulheres que exibem os trajes de *mordoma* surge, por vezes, uma ornamentação compacta que cobre todo o peito até aos ombros, e na qual todas as peças se colocam numa forma organizada, simétrica e harmoniosa.

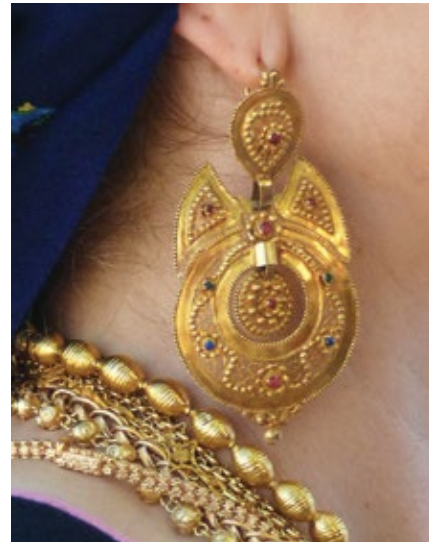
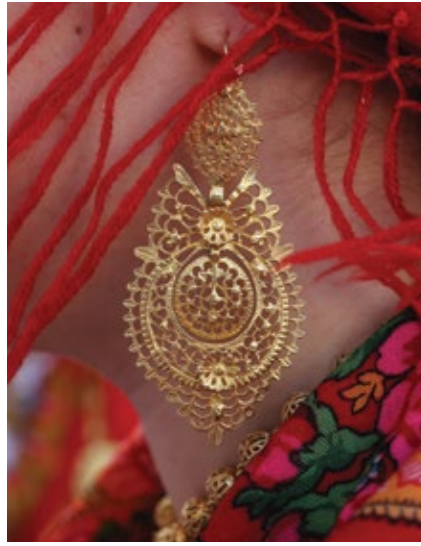
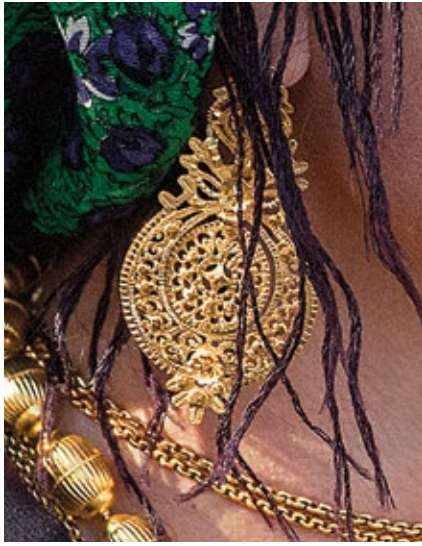




Relativamente a pendentes de orelha, cada tipo de fato obrigará a determinadas tipologias. Desse modo, nas orelhas das mulheres que vestem trajes de trabalho surgem vários modelos de argolas, arrecadas e alguns brincos simples, de uso quotidiano. A ourivesaria popular é muito rica em tipologias de pendentes de orelha, porém, com os trajes ricos, que permitiriam um amplo leque de possibilidades, e mesmo com os trajes de *domingar*, os brincos à *rainha* surgem de forma extraordinária, principalmente na sua versão fundida, afastando do uso quaisquer outros modelos de brincos que, lamentavelmente, foram caindo em desuso.

A ourivesaria popular apresenta uma grande diversidade de pendentes de orelha e, nos cortejos de Viana do Castelo, diferentes tipologias podem ser observadas.







Da página anterior, algumas variações dos brincos à *rainha*, o pendente de orelha mais icónico dentro do ouro popular.

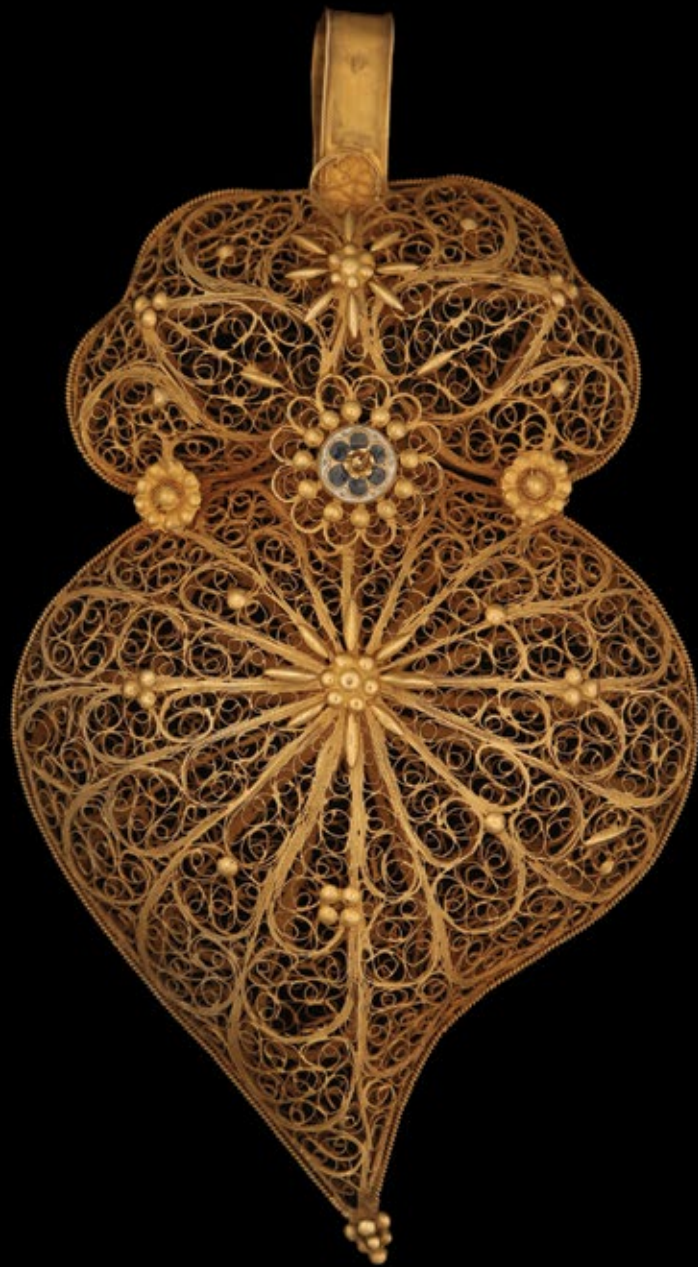




Brincos extravagantes, curiosos e simbólicos sempre adornaram os lóbulos das mulheres, como estes exemplares de ouro realçados por imitação de turquesas e vidros coloridos. Sala do Ouro do Museu do Traje, fim do século XIX/ primeira metade centúria seguinte.

O uso de brincos sempre se revelou uma parte importante na vida das mulheres do Minho, facto que justifica a sua presença na decoração das misericórdias das cadeiras do coro da Igreja do Convento de Santa Ana, em Viana do Castelo. O modelo aqui representado, conhecido como *cabacinhas*, foi comum nesta região até ao final do século XIX, tendo desaparecido completamente do uso já durante as primeiras décadas da centúria seguinte.





CAPÍTULO V

Ouro de Viana



Nas últimas décadas do século XX, em Viana do Castelo, surgiu uma nova designação relativa ao ouro popular português – *Ouro de Viana* –, que se tem vindo a aplicar às peças do núcleo original. Este epíteto surgiu devido à ligação entre a ourivesaria popular e o seu uso expressivo que ocorre nesta cidade, principalmente nos cortejos da sua romaria, facto que poderá justificar o aparecimento e consolidação desta designação. A anuência que o termo manifestou na região alcançou, igualmente, uma notória receptividade um pouco por todo o País. Dessa forma, para muitos, *Ouro Popular Português* e *Ouro de Viana* tornaram-se sinónimos.



Ouro de Viana.



Exibição museológica de Ouro Popular: a Sala do Ouro do Museu do Traje de Viana do Castelo



Não obstante a significativa importância alcançada pelo ouro popular em todo o território nacional, nem todos os museus que contemplam exposições de joalheria expõem uma quantidade relevante de peças dessa natureza, nomeadamente dos seus principais paradigmas. No entanto, em Viana do Castelo, a colecção de ourivesaria popular da Fundação Eduardo Freitas, resultado de uma doação à cidade por parte de Manuel Freitas, está em permanente exibição na Sala do Ouro do Museu do Traje, constituindo uma excelente oportunidade para apreciação das mais diversas tipologias que integram este tipo de ourivesaria.

Entre as seis centenas de peças que compõem a colecção, datadas de meados do século XIX a meados da centúria seguinte, encontram-se desde os mais simples adornos usados no dia-a-dia das populações rurais até aos mais opulentos exemplares reservados para ocasiões de grande aparato. Assim, cordões, grilhões e extravagantes colares rematados por requintados medalhões decorados com gemas de imitação coloridas, flores e folhas tridimensionais em ouro de diferentes tons podem ser apreciados. Um excepcional coração oitocentista testemunha a excelência dos mestres filigraneiros. A estes adornos juntam-se ex-votos, como os tradicionais olhos de Santa Luzia. Os ornamentos com significação religiosa marcam presença, salientando-se uma soberba cruz de resplendor, relicários oitocentistas e imagens de Nossa Senhora da Conceição, em vulto perfeito e em medalhas esmaltadas. Este conjunto de peças confirma a profunda ligação com a fé católica sentida pela população rural, à época. Como testemunho das peças usadas pelas comunidades piscatórias encontramos brincos e gargantilhas.

Como reminiscência da prática vinculativa do adorno dos lóbulos das orelhas, a colecção inclui uma extensa variedade de brincos de cotio, de aparato, arrecadas, argolas, brincos de luto e brincos decorados com vidros coloridos, da década de 1930.

Além das peças de carácter nitidamente popular, a mostra contempla, ainda, brincos, anéis, alfinetes, pulseiras, colares e um alargado conjunto de medalhas devocionais, com influência das correntes estilísticas do século XX. Estes adornos foram utilizados tanto pela burguesia como pelas mulheres do campo que, entretanto, abandonaram as peças do núcleo principal da ourivesaria popular como único tipo de ornamentação e abraçaram a estética do momento. A estas peças juntam-se, ainda, anéis, pulseiras e relógios de pulso, alguns decorados com gemas, totalmente diferentes da estética do ouro popular, próprios da burguesia e utilizados entre os anos 1940 e final de 1970.

As peças destinadas ao uso masculino também estão presentes na mostra através de correntes de relógio e uma expressiva quantidade de relógios de bolso, de meados a do século XIX a meados da centúria seguinte, de ouro, prata e outros metais, a que se juntam abotoaduras, alfinetes de gravata e anéis, da primeira metade do século XX.

Em termos de ourivesaria popular, esta mostra revela-se a mais alargada no País, e a Sala do Ouro constitui o único espaço museológico nacional completamente dedicado a esse tipo de ourivesaria. Além disso, na sua antecâmara, numa evocação do trabalho dos ourives, encontra-se exposta uma colecção de instrumentos antigos usados nas oficinas, assim ilustrando a relevante produção da ourivesaria popular na região de Entre-Douro-e-Minho.

Uma mesa interactiva possibilita informações sobre os adornos principais, vídeos relativos a tarefas nas oficinas e aos desfiles da cidade, permitindo uma compreensão mais global do fenómeno da ourivesaria e do ourar.

A exposição reveste-se de um significado e interesse redobrado desde logo pela proximidade dos trajos regionais em exposição no Museu do Traje, permitindo um cruzamento de duas realidades autónomas, mas, ao mesmo tempo, complementares. A este facto junta-se a localização em Viana do Castelo, cidade que soube compreender e preservar este fenómeno e se tornou um bastião da ourivesaria popular em Portugal.





Diferente vistas da Sala do Ouro, do Museu do Traje de Viana do Castelo, onde uma extensa colecção de ourivesaria popular, acrescida de peças burguesas, de meados do século XIX a meados da centúria seguinte, se encontra em permanente exibição.

Página oposta:
Espaço de acesso à Sala do Ouro, onde se exhibe uma colecção de instrumentos, utilizados pelos ourives do Norte de Portugal, por eles fabricados ou adaptados às suas necessidades, e datados de finais do séc. XIX.

Conclusão

A ourivesaria popular portuguesa revelou-se uma importante forma de ornamentação áurea, um modo de manifestar a ligação com o divino, um sinal exterior de riqueza e um símbolo de realização pessoal. Ao mesmo tempo que marcava a ascensão na escala social determinava hierarquias familiares, acumulava reservas de valor e originava legados entre gerações. Constituiu, ainda, a materialização de momentos e ritos de passagem únicos, revelou-se um espelho da vaidade e um catalisador emocional.

Para as gentes de Viana do Castelo, o *Ouro de Viana* representa o legado de todas estas vertentes acrescidas de uma ligação atávica e perene a um tipo de ourivesaria, à sua posse e à sua exibição através de tipos de ornamentação com características muito específicas da região. O *Ouro de Viana* personifica, também, a vaidade – ou *chieira* –, a rivalidade entre as minhotas e a incorporação actual de tradições antigas e recentes. É o resultado do crescendo da utilização do ouro nos desfiles etnográficos do século XX, o objecto que a tradição oferece ao turismo e a ligação entre um passado e um presente vivido de forma muito distinta na região.

A exibição de ouro popular que se observa nos desfiles de Viana do Castelo não tem paralelo em Portugal ou em qualquer outro lugar. Ao longo do século XX, estes acontecimentos foram sofrendo alterações à medida que as gerações mais novas induziram mudanças, que também surgiram devido aos recursos disponíveis e à evolução da moda; tais acontecimentos, no entanto, sempre mantiveram fortes vínculos com os costumes regionais do século XIX e com o núcleo original da ourivesaria tradicional.

Em Viana do Castelo, o ouro popular português continua a ter um papel relevante na vida da população local que nutre por ele um misto de orgulho em poder adquiri-lo, vaidade em gostar de o exibir, bem como apreço por uma tradição ancestral. Assim, ano após ano, os desfiles da Festa da Senhora da Agonia irrompem numa explosão de cor e brilho. Centenas de mulheres exibem trajes regionais e ornamentam-se com diversas tipologias do ouro popular português ou, como dizem os locais, desfilam ouradas com *Ouro de Viana*.

Para honrar essa tradição, a cidade conta com a Sala do Ouro, integrada no Museu do Traje, um espaço dedicado ao ouro popular português, onde um elevado número de peças se encontra em exibição, conjunto resultante de uma oferta de Manuel Freitas à cidade e de aquisições subsequentes por parte da edilidade. Desde peças pequenas e simples até exemplares grandes e aparatosos podem ser apreciados, cobrindo diferentes fins e períodos, ilustrando a relação relevante entre as gentes da região de Viana do Castelo e os ornamentos de ouro tradicionais portugueses.



O esplendor da ourivesaria popular portuguesa.

Glossário das principais tipologias



Rapariga adornada com argolas carniceiras.

Argolas à carniceira ou *carniceiras*

Ornatos de orelha ocós, em ouro polido, de considerável dimensão, constituídos por um canevão de secção quadrada e fecho de argola de suspensão em forma de ferradura. Devem a designação de “carniceiras” à preferência que as mulheres dos negociantes de gado da zona de Barcelos nutriam por elas, sendo, também, designadas por “argolas de Barcelos”. Na região de Braga são conhecidas por “argolas de *marchanta*”. Constituíam um modelo comum junto das mulheres do Douro Litoral, inclusive nas poveiras¹. Contudo, não foram próprias da mulher do Alto Minho litoral, asserção validada pelo Conde d’Aurora, ao afirmar que “as *limianas nunca adoptaram os grossos argolões lisos, chamados à carniceira, tão do agrado (...) das do Vale do Cávado*”². No entanto, ocorreram no Minho interior e, na actualidade, encontram-se na zona de Ponte de Lima e surgem nos cortejos etnográficos de Viana do Castelo.

1 Vd. CARDOSO, Artur Fonseca – *O poveiro: estudo antropológico dos pescadores da Póvoa de Varzim*. Porto: Impr. Portuguesa, 1908, pp. 12, 17, 21 e 25.

2 Vd. AURORA, Conde d’ – *Festas da Agonia*. Porto: Gráfica do Porto, 1948, p. 8.



Arrecadas *fidalgas*.

Marca nº 139 do ensaiador do Porto, Moreira Baltar, activo entre 1880/1881 (Vidal, vol.1, p.15). Marca do ourives ilegal. Peso e medidas: 19,6 g / 4,3 x 6,2 cm.

Arrecadas *fidalgas*

Arrecadas oitocentistas fundidas ou estampadas com filigrana fina e apertada, por vezes designadas por argolas de Viana³. Até à primeira metade do século XX, podiam ocorrer com aplicação de pedraria verde e vermelha e com pequenas pérolas a circular o seu perímetro ou a decorar o remate da peça. A sua utilização diminuiu drasticamente nas primeiras décadas do século XX, e os modelos que passaram à segunda metade da centúria perderam a decoração em pedraria, surgindo, por vezes, adornados com pequenas flores de ouro e que substituíam o pendor decorativo dado pelas pedras. Deram origem a uma tipologia de brincos à *rainha* conhecidos por *brincos de Barcelos*⁴ e, em 1876, a rainha D. Maria Pia de Saboia fez-se retratar exibindo colar e pendente de ouro e umas arrecadas desta tipologia nas orelhas⁵.

Arrecadas de Viana

Muito comuns em todo o Minho, a partir de meados do século XIX, obtiveram grande visibilidade na região de Viana do Castelo. Alguns modelos apresentam uma parte móvel ao centro, em forma de meia lua – a lúnula –, enquanto outras exibem uma decoração em forma de leque. São também conhecidas por argolas filigranadas, ou argolas de bambolina ou de *pelicano*. Algumas variantes exibem uma conta de Viana no encaixe do fecho. Alguns exemplares podem apresentar pequenas esferas ou contas de ouro – as “*campainhas*” – enfeitando a circunferência da peça, simetricamente distribuídas, sempre em número ímpar, e que constituem reminiscências dos chocalhos, que têm a

3 Vd. COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel – *Ouro Op. cit.*, p. 98.

4 Vd. *Ourivesaria do Norte de Portugal*. Porto: ARPPA/AIORN, 1984, p. 102.

5 Pintura de Joseph Fortuné Séraphin Leyraud (1834-191). Quadro do espólio do Palácio Nacional da Ajuda, número de inventário PNS 3616.

virtude de afastar os maus espíritos pelo som que emitem, sendo o som um elemento protector. A ideia de amuleto é, ainda, reforçada pela forma de ferradura dos seus aros de suspensão.



Arrecadas de Viana.
Marcas ilegíveis.
Peso e medida: 55 g / 3,5 x 2,5 cm.

Barrocos

Tipo de arrecadas, brincos, cruzes e corações lavrados, ocós e opados, produzidos manualmente em chapa de metal nobre, muito fina, com o uso de um cunho⁶. A sua gramática decorativa lembra a talha dourada pela profusão ornamental e o *horror vacui*, factos de onde lhe surge o epíteto. Exibem uma profusa decoração predominantemente vegetalista realçada com pequenas aplicações de esmalte azul, preto e branco. Contudo, no século XIX, os *barrocos* podiam exibir esmalte em várias cores, cobrindo integralmente as peças. Nas arrecadas e brincos, a exuberância decorativa obedece a um eixo central imaginário, que implica uma perfeita simetria dos motivos ornamentais rematados ao fundo por uma bolota ou um cacho de uvas. Às folhas e flores juntam-se motivos decorativos, reprodução de utensílios usados na vida do campo e elementos alegóricos cuja simbologia, difícil de determinar, se perdeu no tempo.

Os corações *barrocos*, igualmente decorados por toda a superfície, podem mostrar a mesma decoração nos dois lados da peça ou, num dos lados, exibirem ao centro uma cartela lisa, igualmente em forma de coração. O seu tamanho varia, desde exemplares entre os três e os doze centímetros de altura.

Por sua vez, a cruz *barroca* consiste numa cruz latina sem a imagem de Cristo crucificado e decorada com uma grande profusão de motivos de origem fitomórfica que podem ser simétricos, parcialmente simétricos ou assimétricos e pontuada por motivos simbólicos.

⁶ Na colecção de cunhos de Fernando Martins Pereira Lda., oficina de Gondomar, proveniente da firma oitocentista António Coelho Ribeiro, do Porto, encontram-se cerca de 1500 cunhos diferentes para produção de peças *barrocas*, ainda executadas de forma tradicional.



Arrecadas *barrocas*
Peso e medidas: 11,12 g / 5,5 x 3 cm
Marcas ilegíveis.

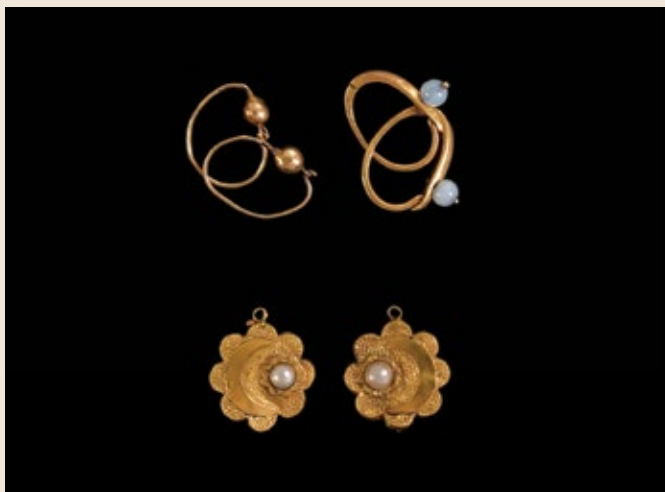
Cruz *barroca*
Peso e medidas: 6,03 g / 5,5 x 4,5 cm
Marca nº 104, do ensaiador municipal do Porto, Cosme Martins da Cruz Júnior, activa entre 1821 a 1855 (Vidal, vol. I, p.11). Marca do ourives ilegível.

Brincos *barrocos*
Peso e medidas: 1,5g / 9cm
Marca da Contrastaria do Porto (1887-1937).
Marca do ourives ilegível.

Desde meados do século XIX, os *barrocos* ocorreram em várias regiões, com incidência na região do Douro, Trás-os-Montes e no interior do Minho, assim como em algumas zonas do Centro e Sul do País. Foram produzidos em Braga, Porto e em Gondomar, onde ainda se fazem, utilizando cunhos e técnicas oitocentistas.

Botões ((brincos dos ais)

Primeiros brincos das meninas ou brincos pequenos de uso quotidiano ou de luto. Na segunda metade do século XX aos modelos compostos por um simples aro de ouro rematado com um granito do mesmo metal ou uma diminuta pérola, deu-se o nome de *brincos dos ais*. A sua colocação era geralmente dolorosa, levando as crianças a chorarem, soltando *ais*, daí a onomatopeia da sua designação.



Brincos dos *ais* e *botões* de criança decorados com pérolas de imitação e meias luas que funcionam como motivos protectores. Primeira metade do século XX.

Borboleta

Pequena peça em forma de coração invertido, ou de asa de borboleta, usada para rematar um cordão ou um fio de contas. É também conhecida por *pulinha* ou *pestana*, e Pires de Lima⁷ refere-se-lhe como “*borboleta[s] de cordão*”, enfatizando a sua função original. A sua principal característica reside na decoração com motivos geométricos, florais ou religiosos gravados, diferentes em cada face, e, ocasionalmente, uma flor em alto-relevo, ao centro de um dos lados. Contudo, para que a peça ficasse mais económica, por vezes, era gravada apenas numa das faces. Nos modelos mais antigos poderia gravar-se a palavra “Amor”, posteriormente substituída pela palavra “Amizade”.

⁷ Vd. LIMA, A. C. Pires – O ouro nas tradições populares. *Ourivesaria portuguesa*. Porto: Empresa de Publicidade do Norte, n.º 10 (1950), p. 96.



Borboletas.

Medidas: 4,5 x 4,9 cm / 3 x 3,5 cm.

Fim do século XIX, primeira metade centúria seguinte.

Brincos à rainha

Pendentes de orelha oitocentistas considerados os mais aparatosos brincos do ouro popular. São compostos por três corpos articulados: uma roseta que os prende ao lóbullo, um laço central e o corpo arredondado e cheio, exibindo uma peça circular e móvel. São ainda conhecidos por *picadinhos*, em Ponte de Lima, defendendo os limianos que esta é a designação original do ornato. Já em Viana do Castelo, diz-se que a denominação de brinco *à rainha* está intimamente ligada com a visita que D. Maria II fez à cidade em 1852. Porém, não encontramos qualquer referência documental que comprove esse facto, apenas perpetuado na tradição oral da cidade.

Resultam de uma evolução dos brincos de laço e pendente do final século XVIII, modelo também executado em quartzos hialinos no início do século XIX, sendo também entendidos como um desenvolvimento dos brincos clássicos em ouro denominados brincos *à rei*, alargando a sua parte inferior⁸. Em 1927, Pedro Fazenda⁹, considerou, que o traçado geral do ornato dá a ideia de “*brincos heráldicos antigos*”; diz que ocorriam em Espanha, com a designação de *brincos abrilhantados*, e brincos *de relógia*, por terem movimento e forma semelhante à do pêndulo. Porém, segundo

⁸ Vd. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Colecção de jóias do Museu dos Biscainhos*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, 2011, p. 92.

⁹ Vd. FAZENDA, Pedro – *Ourivesaria portuguesa contemporânea*. Lisboa: [s.n.], 1927, pp. 194 e 195.

Juan Manuel Valadés Sierra, o brinco de *reloj* espanhol consiste numa importação portuguesa, e na Extremadura surge com a designação de “brincos” em português¹⁰, confirmando a sua ligação ao pendente luso. No final do século XIX e início do século XX, estes brincos surgiam decorados com pedras vermelhas e verdes, decoração que desapareceu. A crescente importância da ourivesaria como reserva económica levou à utilização apenas do metal nobre, pois seria aquele que tinha valor na penhora ou venda. A morfologia do brinco à *rainha* manteve-se constante através do tempo. Ocorrem em vários tamanhos, por todo o País. Contudo, é no Minho que surgem com mais frequência e a sua utilização cresceu durante o século XX devido ao seu uso contante nos cortejos das romarias.



Brincos à rainha.

Peso e medidas: 62,13 g / 10,5 x 4,5 cm.

Marca nº 1662 de Delfim Barros Lima, ourives de Gondomar, registada em 1934 e cancelada em 1967 (Vidal, vol. II, p.173).

Brincos de meia libra

Brincos redondos executados com moedas de meia libra. As moedas preferidas para a execução deste ornato eram aquelas que ostentavam a efígie da rainha Vitória, em detrimento das que representavam Jorge V. O seu peso tornava-os difíceis de suportar e levava, muitas vezes, a que os lóbulos fendessem. Alguns destes modelos eram circundados por um fio de ouro torcido. Já no século XX, muitas mulheres preferiam os modelos sem este acabamento, pois tal fio prendia-se nos lenços da cabeça, danificando-os.

¹⁰ Vd. SIERRA VALADÉS, Juan Manuel – *Los orives orfebreria de filigrana em la provincia de Cáceres, siglos XIX y XX*. Cáceres: Diputación Provincial de Cáceres, 2019, vol.II, p.508.



Mulher adornada com brincos de meia-libra do início do século XX.

Colar de contas

Colar composto por contas de ouro de várias formas e tamanhos, adquiridas uma a uma, conforme a vontade e a disponibilidade financeira. Comuns por todo o Norte, desde meados do século XIX, atingiram uma relevância excepcional no Minho, principalmente em Viana do Castelo, onde o modelo mais usado é composto por contas designadas por olho-de-perdiz ou de Viana. Nesta região, desde meados do século XIX e durante a centúria seguinte, constituiu a peça mais usada pelas mulheres no quotidiano tanto em contextos de trabalho como de festa. No século XX, revelou-se a peça mais utilizada em desfiles etnográficos, adornando tanto trajes de trabalho como trajes ricos, e na sua diversidade e abrangência se encontra a sua singularidade.

Os colares de contas surgem em tamanhos diferentes, desde meios colares e colares completos, colares curtos e compridos até abaixo da cintura, estes usados profusamente até aos anos 50 do século XX. O meio-colar manteve uma utilização constante desde o século XIX, usando-se junto à base do pescoço ou mesmo a meio deste e, geralmente, adornado com uma *pendureza*. Porém, quando se exibiam mais do que um exemplar, inclusive de modelos de contas diferentes, o pendente seria aplicado apenas no primeiro colar na base do pescoço, sistema que ainda se mantém nos cortejos da actualidade.



Colar de contas, primeira metade do século XX.
Medida: 20 cm, só as contas, medalha como *pendureza*, fio de algodão.
Marcas ilegíveis.

Rocha Peixoto justificava a diversidade de tamanhos dos colares de contas através do factor económico, pois afirmava que eram tão variados quanto permitia o número de contas adquirido¹¹. No entanto, pela leitura de testamentos do século XIX e pela apreciação da iconografia do final desse século e da primeira metade da centúria seguinte, concluiu-se que muitas mulheres da região de Viana do Castelo possuíam mais do que um meio-colar e nenhum colar completo, revelando que ao factor económico se associava o gosto e a moda. Foi o ornato que as mulheres adquiriam em primeiro lugar (à excepção dos brincos), situação testemunhada, ainda, por Rocha Peixoto ao afirmar que os cadeados de grossas argolas, os grilhões maciços, os cordões de trança, sucederam aos fios de contas lisas, esféricas ou ovaladas, uma vez que a mulher minhota ascendia em bem-estar e fortuna¹².

11 Vd. PEIXOTO, Rocha – *As filigranas*. Porto: UCE; CIONP; CITAR, 2011, p. 48.

12 Vd. PEIXOTO, Rocha – *IDEM, Ibidem*, p. 48.

A versão mais simplificada deste colar consistia na inserção das contas de ouro disponíveis num fio de linho, conhecido como “fio do Norte” rematado por fitas de seda para o fechar. Noutra variante, as contas surgem enfiadas num fio de algodão tecido manualmente, em tons de vermelho, amarelo ou azul, sendo a borla que o remata da mesma cor ou executada com fios mesclados nas três cores. O trabalho de enfiar as contas nestes fios era feito pelas “*enfiadeiras de contas*”, que nas feiras se situavam mesmo em frente das barracas dos ourives. Segundo o Conde d’Aurora, ainda nos anos 40 do século XX, na feira de Ponte de Lima, as enfiadeiras trabalhavam numa azáfama, a enfiar as contas de ouro entregues pelas freguesas¹³. Por sua vez, o colar completo, com contas a toda a volta do pescoço, poderia surgir na forma tradicional ou, ainda, com as contas enfiadas num fio de ouro.



Enfiadeira de contas, Ponte de Lima, anos 40 do século XX.

De meados do século XIX a meados da centúria seguinte, o colar de contas não era retirado nem para dormir, alargando-se unicamente o fio para um maior conforto durante o sono, e neste uso continuado do ornato se reflecte a força profilática atribuída às contas¹⁴.

13 Vd. AURORA, Conde d’ – *Roteiro da Ribeira Lima*. 3.^a ed. Porto: Livraria Simões Lopes, 1959, p. 214.

14 “(...) as contas, ramos e figuras de coral ou de azeviche, ao pescoço de crianças e em adereços de adultos, evitam encantos e conflitos”. Vd. CHAVES, Luís – *Do colar de contas ao colar de pérolas. Ourivesaria Portuguesa*. Porto: Empresa de Publicidade do Norte, n.º11 (3.º trimestre 1950), p. 169.

As primeiras contas de ouro conhecidas eram maciças, passando a ser ocas no 1.º Milénio a.C.. Os Gregos, Etruscos e Fenícios produziram-nas e a Cultura Castreja em Portugal também as usou. De acordo com Luís Chaves, as contas esféricas com filigrana e grânulo conhecem-se já desde o período micénico¹⁵. Para Solange Godoy, os portugueses conhecem as contas de ouro desde o seu contacto com o povo Akan, em S. Jorge da Mina, ainda no século XV e durante os séculos XVI e XVII.

As contas de Viana, ou olho de perdiz, assemelham-se às etruscas e são obtidas cortando-se uma lâmina fina de ouro em peças circulares – os cascos – de vários diâmetros, conforme o tamanho desejado. Os cascos são, de seguida, abaulados constituindo-se uma meia esfera que, soldada a outra através do uso de um maçarico, forma a conta onde são aplicados círculos de filigrana decorativa. As contas são produzidas quase exclusivamente nas oficinas de Travassos, Oliveira e Sobradelo da Goma, na Póvoa de Lanhoso. Na década de 1940, com estas contas ocas os filigraneiros faziam brincos e colares, aqui, alternando, por vezes, as contas lisas com as filigranadas, além de rosários, tipologia que caiu em desuso. No mesmo período, na descrição da Festa da Agonia, aponta-se a grande diversidade de contas usadas nos colares, tais como contas lisas, esféricas, ovaladas e sem filigrana e, ainda, com aplicações de filigrana, ou seja, as de olho de perdiz, consideradas as mais modernas¹⁶. Em 1927 este modelo foi descrito como sendo uma composição simples em que a filigrana quase não tem relevo, mas que “*enche bem a vista pelo volume que satisfaz o senso regional que se baseia na quantidade*”, e o seu uso foi atribuído a Viana do Castelo, Braga e Barcelos¹⁷.

Existem contas completamente executadas em filigrana e contas estampadas e torcidas conhecidas por diferentes designações, tais como contas cobertas, contas brasileiras, contas bago de arroz, contas de açafate, contas de pipo, etc. Sempre se produziram em vários tamanhos e, a partir dos últimos anos do século XX, as contas de grandes dimensões, principalmente no modelo olho-de-perdiz, reentraram na moda nos cortejos, formando, essencialmente, colares muito rentes ao pescoço.

O colar de contas revela-se o colar mais icónico no Minho.



15 Vd. CHAVES, Luís – *As filigranas*. Lisboa: S.N.I., 1941, p. 62.

16 Vd. AURORA, Conde d' – *Festas da Agonia*. Porto: Gráfica do Porto, 1948, p. 8.

17 Vd. FAZENDA, Pedro – *Ourivesaria Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: [s.n.], 1927, p. 193.



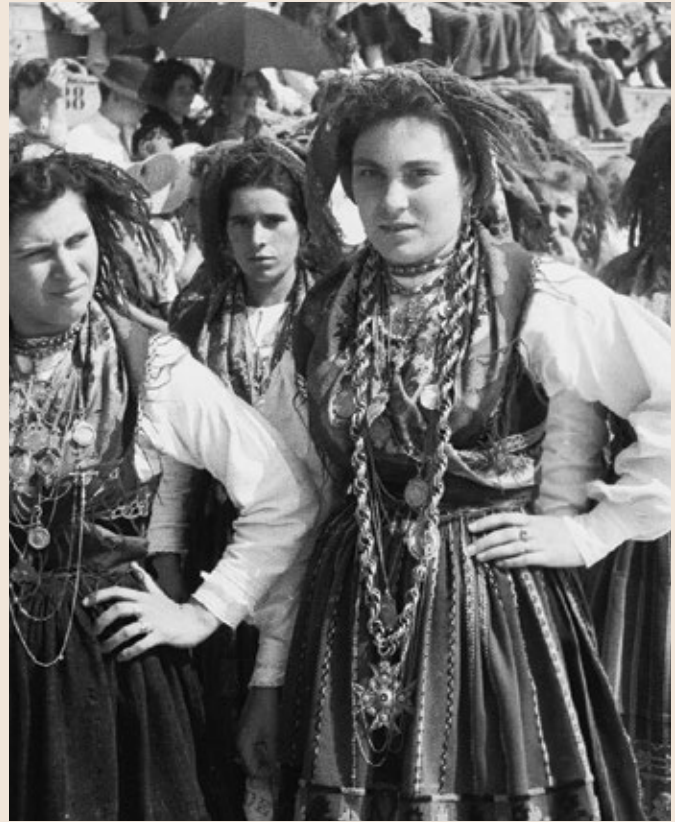
Colares de contas de filigrana, primeira metade do século XX.

Colar de contas de filigrana

Colar com contas completamente executadas em filigrana, constituídas por duas metades, imitando uma flor estilizada, preenchidas por filigrana e depois abauladas e soldadas para formar a conta. A configuração destas contas é aparentada com a conta que forma o brinco denominado “bull earing”, do Museu Nacional de Arqueologia (Inventário nº Au 151), datado da Alta Idade Média (476-1000 d.C.) e proveniente de Alcoutim, Faro. O uso dos colares de contas em filigrana desvaneceu-se no início da primeira metade do século XX, revelando-se apenas residual na actualidade.

Colar de corda

Colar composto por um fio de ouro torcido, parecido a uma corda, de grande envergadura e com diferentes comprimentos. Foi usado no final do século XIX até meados da centúria seguinte, período a partir do qual deixaram de aparecer em público nos cortejos. Usavam-se sem qualquer adorno pendente. Porém, na iconografia surgem, por vezes, associados a uma cruz de Malta de dimensão proporcional ao colar, mas desconhecemos se se tratava de uma associação constante ou apenas de simples coincidências.



Jovem rapariga exibindo um impressionante colar de corda. Viana do Castelo, 1940.

Colar de gramalheira

Designação dada a três tipos de colares que se revelam os mais aparatosos dentro do ouro popular português. O primeiro tipo é constituído por um colar de grossos elementos vazados, com desenhos diferentes de colar para colar. O segundo é constituído por um fio de elos em forma de cruz em aspa, unidos por um travessão e ligados entre si por argolas de ouro. O terceiro tipo, compõe-se por um fio de uma malha urdida à mão com finíssimos fios de ouro e rematada lateralmente por pequenas meias argolas em ouro de cor diferente. Nestes dois casos, os colares cruzam-se ao centro, sob a estilização de uma flor, ou estrela, ornamentada com pérolas e pedrarias de fraco custo. Os três tipos são completados por uma medalha com aplicações de pedras coloridas a jogo com a flor ou estrela central.

Os colares *de gramalheira* constituem uma tipologia de excepcional efeito decorativo e complexidade de execução próprias da burguesia e que entraram no conjunto do ouro popular. A sua produção mais típica é atribuída à freguesia de Travassos, na Póvoa de Lanhoso.



Colares de gramalheira.
Medidas dos colares: entre 40 a 50 cm.
Medidas das medalhas: 12 x 6,5 cm e 17 x 11 cm.
Marcas ilegíveis.



Mulher adornada com vários cordões, 1940/1945.

Cordão

Fio de ouro composto por elos redondos ou em forma de pãra, cuja morfologia permite esconder o engate mais facilmente. As duas pontas do fio são unidas por um aro de ouro. Depois de o fio estar na grossura pretendida, cortam-se os elos, engatando-se uns nos outros manualmente, operação realizada por mulheres, denominadas “*engatadeiras*”, que trabalham em casa na região de Gondomar. Além do seu uso como ornamentação da figura humana, foram-lhe atribuídas características amuléticas e integrou cancioneros e orações do Minho¹⁸. Funcionou como ouro devocional usado em eventos religiosos e, no século XIX, nas procissões, os santos nos andores eram enfeitados com cordões da cabeça aos pés¹⁹, procedimento que vinha já do século XVIII e se prolongou pelo século XX, chegando ao

18 Vd. PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. Porto: CITAR, 2011, pp. 33-34.

19 Vd. PIMENTEL, Alberto – *O Porto na berlinda...* Ob. cit., p. 60.

século XXI, nalgumas localidades do Norte. O cordão utilizou-se, ainda, na decoração das cruzes do Compasso da Páscoa²⁰. Foi, também, utilizado como elemento ornamental para enaltecer as casas de lavoura e enriquecer as decorações dos arcos festeiros erigidos nessas casas aquando do casamento de uma filha, tanto no Minho²¹ como no Douro Litoral²², reforçando o carácter de riqueza associado a este fio entre as populações rurais. Ainda dentro desse sentido de enaltecimento do seu possuidor, ocasionalmente, em situações de grande aparato, colocavam-se cordões de ouro sobre o jugo de uma junta de bois usado num desfile, numa demonstração da abundância da casa de lavoura e extrema importância ornamental atribuída à peça. Até meados do século XX, o cordão impunha-se como peça-base na ornamentação da população feminina em todo o Norte, também confirmando estatutos económicos. Na segunda metade desse século, dentro desses parâmetros, a intensidade do seu uso alterou-se. Contudo, nos cortejos etnográficos do Minho continua a ser uma peça de eleição.

Coração

Pendente em forma de coração estilizado que pode variar quanto ao tamanho, técnica e morfologia muito usado nas zonas rurais da região de Entre-Douro-e-Minho, no Norte de Portugal, desde meados do século XIX.

No final do século XX, assistiu-se a um revivalismo na sua utilização nos cortejos das festas na zona de Viana do Castelo, sendo uma das peças mais apreciadas e, também, uma das mais reproduzidas em prata dourada, quando realizados em filigrana. Nestes acontecimentos, ao longo do tempo, o coração sofreu alterações quanto ao seu tamanho e à sua colocação no colo de uma lavradeira. Inicialmente de grandes proporções ocupava o lugar central no peito, pendendo de um fio. Com a sucessiva diminuição da sua dimensão, deixou de ocupar esse lugar, passando a ser colocado ao lado ou ao centro e ao fundo, a rematar a composição e não no lugar de maior destaque desta.

Em Portugal, inicialmente, o coração estava ligado com a ordem do amor divino e da acção de graças pela dádiva do

20 Vd. LIMA, A. C. Pires de – O ouro nas tradições populares. *Ouressesaria Portuguesa*. Porto: Empresa de Publicidade do Norte, 10 (1950), p. 96; PAÇO, Tenente Afonso – Usos, costumes, crenças e medicina popular. *Revista Lusitana*, 28 (1-4) (1930), p. 246.

21 Vd. PEIXOTO, Rocha – *As filigranas...* Ob. cit., p. 80.

22 Vd. NUNES, Franklin – O casamento: uma tradição em declínio. *Douro Litoral – Boletim da Comissão Provincial de Etnografia e História*. Porto: Junta de Província, 3.^a s., 6 (1949), p. 49.



Coração estampado.
Peso e medidas: 5,7 g / 4,8 x 2 cm.
Marca da Contrastaria do Porto (1887-1937).
Marca de ourives ilegível.

Céu²³, e no século XVIII, a sua subordinação religiosa estava veiculada à forte devoção que D. Maria I, rainha de Portugal de 1777 a 1816, tinha ao Sagrado Coração de Jesus. Em função dessa dedicação, a soberana prometeu que edificaria uma basílica assim que desse à luz a um filho varão e, como pagamento dessa promessa, em 1789, foi sagrada a Basílica da Estrela, em Lisboa. Esta edificação está considerada como o primeiro edifício no mundo a ser dedicado ao Coração de Jesus, devoção que tanta divulgação haveria de ter, em Portugal, durante o romântico século XIX²⁴. Ainda devido a essa veneração, a rainha D. Maria I, por decreto real de 1789, determinou que se reunissem numa só condecoração as três mais importantes ordens religiosas nacionais – Cristo, Aviz e Santiago – corando a insígnia com a representação do Sagrado Coração de Jesus²⁵. Em termos morfológicos, o coração que coroa esta insígnia, ainda não totalmente assimétrico, assemelha-se a um relicário popular em França, no século XIX, conhecido como relicário do Sagrado Coração de Maria, e executado em diversas matérias primas, revelando-se, igualmente, semelhante ao coração-relicário que surge nas estampas *Mater Dolorosa in Monte Calvario venerata*, que circularam por Portugal, no século XVIII. Através destas acções, D. Maria I contribuiu para a divulgação do uso do pendente coração, embora este ainda não tivesse a forma que actualmente

lhe conhecemos, porém, será, ainda, na época de D. Maria I que se estandardiza a forma deste coração com ornatos ao gosto *rocaille*²⁶ e, de acordo com Margarida Ribeiro, os corações simples ou de duas faces são, na sua maior parte, originais do final do século XIX²⁷. Na sua passagem ao formulário popular, a parte inferior do coração tornou-se mais assimétrica nos modelos executados em filigrana, enquanto os corações estampados mantêm a sua similitude com os modelos mais antigos. Por sua vez, a parte superior dos corações iniciais – as chamas – tornaram-se mais estilizadas, mantendo o coração de filigrana essa mesma forma até hoje.

Com avançar do século XX, o coração passou a deter uma subordinação ao amor profano. No início dessa centúria, José Leite de Vasconcelos considerou que a palavra coração pode tornar-se tropologicamente por amante²⁸, reforçando a ligação deste símbolo ao amor romântico. Segundo Pedro Fazenda, o coração de filigrana era muito usado na província do Minho e nas povoações limítrofes do Douro. Porém, o seu uso declinou, e o autor atribuiu esse facto não a um motivo definido, mas talvez, “*a recato feminino que prefere não ostentar o símbolo da sua fraqueza*”²⁹. Em meados da centúria, segundo Luís Chaves, o coração da ourivesaria portuguesa contém um misto de jóia, de símbolo do amor e de amuleto protector do mesmo sentimento³⁰. Para o mesmo autor, o coração representa, ainda, o símbolo mais imediatamente compreensível³¹.

A ambivalência de significado deste ornato está patente na designação que se atribui à parte superior da sua configuração, ligando-a com as chamas dos Sagrados Corações de Jesus e Maria, e assim designando-os como corações flamejantes, ou associando-as à afeição, denominando, então, essa parte do ornato como chamas do amor.

A forma e a conotação amorosa do coração foram utilizadas em outras vertentes da arte popular, como a cerâmica e os bordados³². O coração foi também usado com fins promocionais da região de Viana, perdendo a sua conotação religiosa ou amorosa, ilustrando campanhas publicitárias para a promoção da cidade, inicialmente com o slogan “Viana é amor” e, mais tarde, “Viana fica no coração”.

23 Vd. TEIXEIRA, Manuela Braz – O Traje regional português e o folclore, p.379. Disponível em https://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/182327/1_PI_Cap7.pdf/803cd114-b7e8-448a-8dea-aeacb67866fe, p.379.

24 Vd. CORREIA José Eduardo Horta, in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 81

25 Vd. TEIXEIRA, José Monterroso et all – O Triunfo do Barroco. Lisboa: Fundação das Descobertas, 1993, p.390.

26 Vd. TEIXEIRA, Madalena Braz – *O traje ...* Ob. cit., p.379

27 Vd. RIBEIRO, Margarida – *Cerzedelo e a sua Festa das Cruzes: elementos para o seu estudo*. Lisboa: [s.n.], 1972, p. 148.

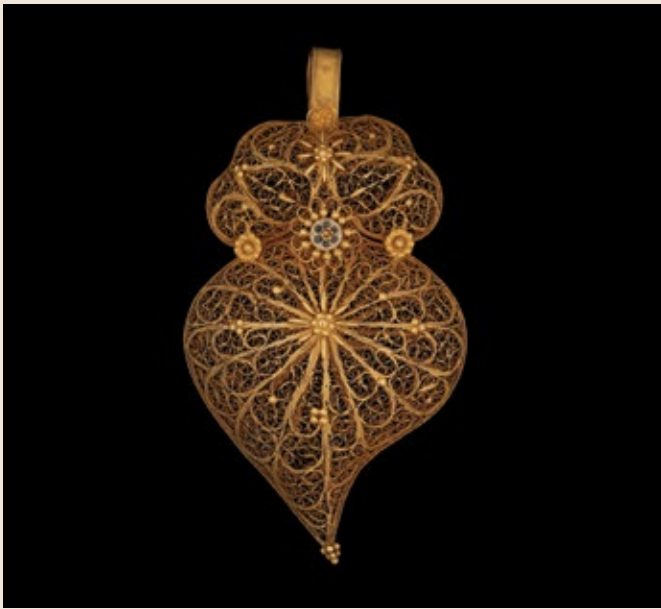
28 Vd. VASCONCELOS, José Leite de – O coração na arte e na poesia populares. Lisboa. Imprensa Nacional, 1914, p.16.

29 Vd. FAZENDA, Pedro – *Ourivesaria Portuguesa...* Ob. cit., p. 194.

30 Vd. CHAVES, Luís – *As Filigranas...* Ob. cit., p. 25.

31 Vd. CHAVES, Luís – *Vida e arte do povo português*. Lisboa, S.P.N., 1940, p.40.

32 Vd. VASCONCELOS, J. Leite de – *Etnografia portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. Vol. 9, p. 214.



Coração de filigrana.

Peso e medidas: 46,97 g / 15 x 8,5 cm.

Marca nº 121, "X" coroa, do ensaiador municipal do Porto, Vicente Manuel de Moura, registada em 1865 e activa até 1880. Marca nº 1278 do ourives do Porto, José Pinto da Silva, registada 1873 (Vidal, vol. I, pp.13,132).

Coração de filigrana

Coração completo em filigrana. Os corações de filigrana foram muito usados no Minho e Douro, desde meados do século XIX, conforme iconografia. Foram considerados como as principais peças da filigrana portuguesa, verdadeiras obras primas dos artistas filigraneiros³³. São executados na Póvoa de Lanhoso e em Gondomar, se bem que, tradicionalmente, seja a esta localidade que se associa a sua produção. O pendente é constituído por dois módulos: o coração propriamente dito, e um elemento que o coroa, geralmente identificado com a estilização das chamas do coração do Sagrado Coração de Jesus ou Maria, recebendo, por isso, a designação de coração flamejante. A estrutura é preenchida por filigrana decorada com pequenas rosetas sobrepostas, também em filigrana, colocadas ao centro, ou decorações esmaltadas. Na primeira metade do século XX, por vezes, a roseta central, era substituída por uma imagem em esmalte de Nossa Senhora da Conceição, prática que caiu em desuso. Os corações poderiam ser adornados com pedras esparsas de vidros coloridos e turquesas, além dos esmaltes, decoração que já rareava no início do século XX e que desapareceu, mantendo-se apenas o uso do esmalte³⁴. Até aos anos 50 dessa centúria, alguns modelos

³³ Vd. CHAVES, Luís – *As filigranas...* Ob. cit., p. 62.

³⁴ Vd. PEIXOTO, Rocha – *As filigranas...* Ob. cit., pp 54 e 59.

exibiam uma cruz de Cristo esmaltada, ao centro, decoração que, também, caiu em desuso³⁵.

Tradicionalmente uma peça dupla, no final do século XX e início da centúria seguinte, floresceu a produção de corações de filigrana de uma só face, executados em prata e ligas menores, para substituição da peça em ouro. Assim produzido, ultrapassou o uso em desfiles etnográficos e voltou a ser utilizado pela população feminina de várias regiões, no quotidiano, surgindo pendurado em fios de diversas matérias primas. É também um dos adornos mais adquirido pelos turistas que visitam Portugal.

Corrente de relógio de uso masculino

Nos anos de 1789 e 1790, na sequência da sua viagem a Portugal, o arquitecto inglês Jacques Murray observou que tanto os homens como as mulheres das zonas rurais apreciavam extraordinariamente os adornos de ouro³⁶. Esta tendência prologou-se na sociedade portuguesa e, no final do século XIX, Maria Ratazzi constatou que desde os representantes das melhores famílias burguesas até ao mais ínfimo caixeiro, todos os homens usavam cadeias de relógios com inúmeros berloques, anéis em todos os dedos e botões de camisa de pedras preciosas³⁷. Não obstante as observações assinaladas, no mundo rural, a ornamentação áurea masculina, registada no século XIX e inícios da centúria seguinte, não foi tão exuberante como a feminina, e apenas as correntes de relógio assumiram uma expressão relevante. Este adorno, além da sua função utilitária, evidenciava-se como um elemento de ostentação, ratificando prosperidade e posição social, pelo que correspondia à exibição dos ornatos em ouro pelas mulheres rurais. A malha destas correntes assemelhava-se aos fios de uso feminino conhecidos como trancelins, apenas apresentando os elos mais encorpados e mais compridos. Uma das extremidades da corrente suportava o relógio, que se resguardava no bolso do colete, enquanto o fio se adornava com pequenas medalhas de santos da invocação preferida do seu proprietário, a que se juntavam retratos de familiares e berloques de feições várias. Perto do final da outra extremidade surgia uma argola de suspensão, que prendia a corrente a uma asa do botão do colete e no remate da corrente pendia uma moeda de ouro. Este adorno utilizava-se isolado, porém várias correntes de relógio de uso simultâneo observam-se nalgumas fotografias do início do século XX, enfatizando

³⁵ Vd. PEIXOTO, Rocha – IDEM, *Ibidem*, p. 57.

³⁶ Vd. Douro Litoral – *Boletim da Comissão Provincial de Etnografia e História*. 2.ª s., Porto: Junta de Província, 1 (1949), p. 29.

³⁷ Vd. RATAZZI, Maria – *Portugal de relance*. Lisboa: Antígona, 2004, p. 298



Corrente de relógio do final do século XIX adornada com uma peça com moeda portuguesa do século XVIII e um relógio da marca *International Watch*.

a fortuna de quem as exibia, mas desconhecendo-se se se tratava de uma prática constante ou fortuita. Não obstante a importância da corrente de ouro na ornamentação áurea masculina, e os propósitos inerentes ao seu uso, o gosto pela sua exibição diminuiu de forma constante ao longo do século XX. Mesmo no Minho, a partir da segunda metade dessa centúria, em ocasiões de grande exibição de ouro, como nos principais cortejos etnográficos da região, são poucos os homens que as apresentam. Esta situação poder-se-á justificar pela maior presença de trajes masculinos que não incluem casaco e colete. Porém, a sua presença revela-se moderada mesmo nos trajes de morgado ou de noivo, onde o seu uso se impõe.

Cruz

A ourivesaria popular adoptou a cruz nas suas várias formas: romana, grega, com Cristo crucificado, estilizada e em tamanhos que vão da miniatura a dimensões extraordinárias. Símbolo imediato de Cristo, do Seu sofrimento e da redenção dos homens, a cruz na ourivesaria popular não é uma versão solitária e sofrida do Seu martírio. Neste universo, a cruz é marcada pela luminosidade dos resplendores, pela sinuosidade e leveza da filigrana e pela exuberante manifestação da flora que cobre integralmente os modelos das cruzes opadas, estampadas e ditas *barrocas*.

O povo distingue-as entre *Cristos* e *Cruzes* quando apresentam ou não a figura crucificada do Senhor e são muitos os seus modelos: em filigrana total, como a cruz *escadinha*, ou em filigrana integrada como a cruz de canevão e resplendor, cruzes custódias, estampadas ou fundidas e cruzes simples executadas em canevão. Ostenta, também, a designação de cruz de Malta, porém, este ornato não contém uma simbologia religiosa dentro do ouro popular português.

Cruz de canevão e resplendor

O modelo de cruz mais relevante dentro da ourivesaria popular mostra o corpo de Cristo crucificado e Sua mãe chorosa aos Seus pés, mas o imenso resplendor de raios de luz envolve o Seu corpo, afasta da cruz toda a carga de padecimento a ela inerente, sugerindo uma imagem de superação da dor e da aclamação de redenção. A cruz de resplendor marcou o século XIX e a primeira metade do século XX, pois integrava a trilogia de ornatos sempre presente nas lavradeiras abastadas – cruz, coração e medalha *de gramalheira* e/ou relicário. Este adorno de conotação iminentemente religiosa, no Minho, figurou no peito de todas as mulheres do mundo rural com alguma posição social e económica, que a preferiram em detrimento das cruzes fundidas e das cruzes *barrocas* preferidas na região do Douro.



Cruz de canevão e resplendor.
Peso e medidas: 53,50 g / 21 x 13 cm.
Marca da Contrastaria do Porto (1887-1937).
Marca de ourives ilegível.



Cruz de Malta de ouro e esmalte.
Peso e medidas: 74,6 g / 18,5 x 13,7 cm.
Marca n° 20 da Contrastaria do Porto, delegação de Gondomar, usada entre 1900 a 1910; marca n° 2637 do ourives Manuel Gaudêncio Correia, de Gondomar (Vidal, vol. II, pp. 9, 271).

Cruz de Malta

Pendente em filigrana com quatro braços rematados em forma de cauda de andorinha, decorado com esmaltes em azul e branco e sem conotação religiosa. Inicialmente uma insígnia, em Portugal, no século XIX, a cruz de Malta foi usada com frequência como um pendente adornado com gemas. Na sua passagem à ourivesaria popular executou-se em filigrana, com as gemas substituídas por esmalte. Surgiu desde exemplares muito pequenos a peças de considerável dimensão, atingindo, por vezes, um peso elevado.

Teve uma área de difusão muito extensa no litoral português, chegando até à Murtosa no 3º quartel do século XIX. No século XX, este ornamento típico da ourivesaria norte-nha, surge com grande ênfase nos cortejos etnográficos de Viana do Castelo, adornando lavradeiras e mordomas. Dependendo do volume, ocupa o lugar central da composição áurea exibida por essas mulheres, pendendo, geralmente, de um cordão, ou apresenta-se em espelho com outro ornato – um laço, uma *peça*, uma *medalha* ou um relicário, sendo, neste caso, usada como um alfinete.

No Minho, este ornato é, igualmente, conhecido como Estrela. Esta designação advém da sua semelhança morfológica com as representações estilizadas desses corpos luminosos e, ao mesmo tempo, afasta a cruz da sua relação com a Ordem de Malta, transformando-a numa peça mais ligada à Natureza, enquanto evidencia o desconhecimento popular da sua origem.

Esmaltes

Retratos sobre esmalte nas cores sépia, verde, preto, azul, sanguíneo e fotográfico inseridos em guarnições executadas em ouro branco e amarelo, ou ouro e prata e decoradas com enrolamentos fitomórficos e pequenas pérolas. Comumente exibidos como alfinetes, podiam igualmente pender de um fio, apresentando as guarnições, em regra, ambas as possibilidades. Estas peças de ourivesaria sentimental eram usadas pelas mulheres dos lavradores, dos pescadores, mas também pela população citadina, como sinal de compromisso com o seu noivo, em evocação do seu marido, ou exibindo a fotografia de filhos ou netos. Nos anos 60, frequentemente, antes de embarcarem para a Guerra Colonial, em África, os jovens ofereciam um *esmalte* com a sua fotografia às namoradas, para que estas o exibissem durante a sua ausência. Em troca, por vezes, as namoradas ofereciam-lhes um anel de mesa com um *esmalte*,



Esmaltes da primeira metade do século XX.

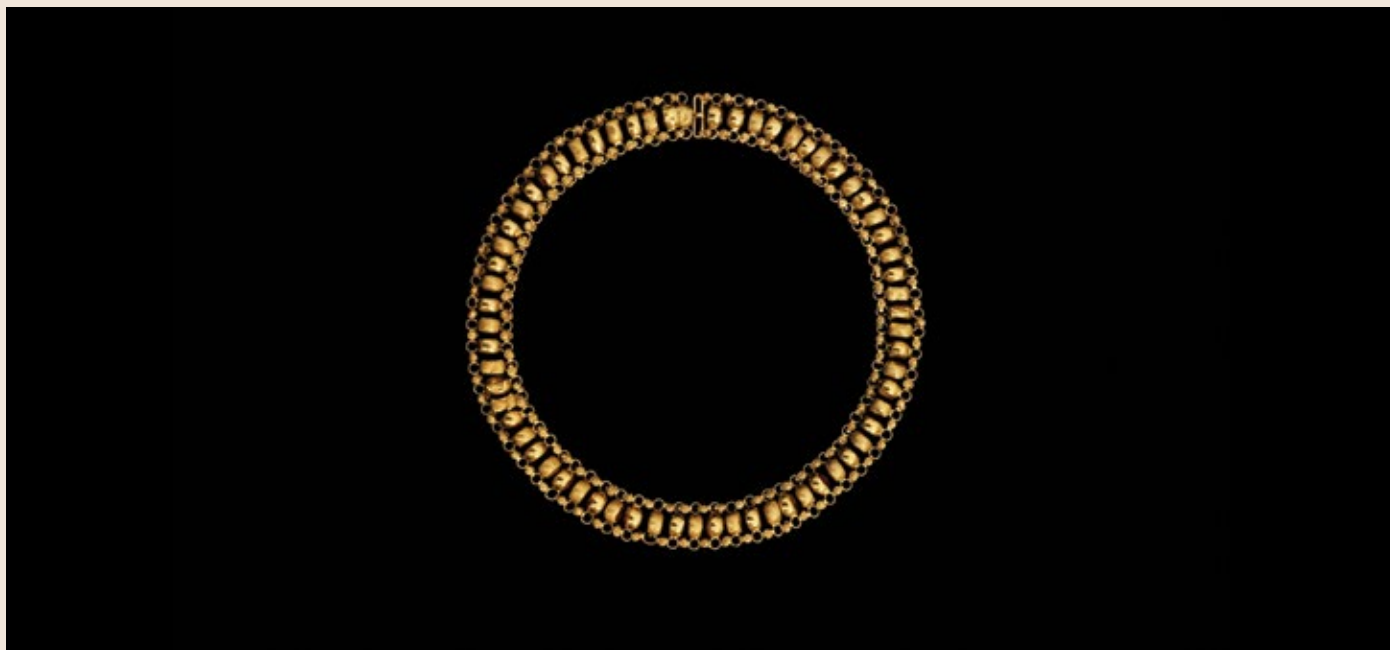
exibindo a sua fotografia. No entanto, estes anéis de *esmalte* de uso masculino não alcançaram a mesma expressão atingida pelos *esmaltes* usados pelas mulheres. As vendas apreciáveis deste ornato justificaram a existência de ourives dedicados exclusivamente à produção de guarnições para *esmaltes* até aos anos 70, época em que declinou. Durante o século XX, os *esmaltes* não entraram na panóplia do ouro usado pelas participantes nos cortejos etnográficos da região de Viana do Castelo ou em qualquer exibição na qual o traje típico fosse envergado. Porém, nas últimas décadas desse século e na actualidade, nessas ocasiões, já é possível encontrar um *esmalte* no colo de uma jovem ataviada de lavradeira ou mordoma, principalmente com um retrato do avô, tornando-se, também, muito comum nas mulheres que desfilam com o traje da Ribeira, zona piscatória de Viana do Castelo.

Grilhão

Aparatosa corrente composta por elos de diferentes dimensões, intercalados, e própria de abastadas habitantes do campo, diferenciando-se entre grilhões finos e grilhões de elos. O seu tamanho variava, indo de pequenos a longos exemplares, sendo os primeiros usados junto ao pescoço. Os de maior dimensão desciam até à cinta e colocavam-se de forma constituir uma espécie de moldura dentro da qual todos os outros ornatos se exibiam. Foram muito apreciados, desde meados do século XIX até às primeiras décadas do século XX. A partir dessa época o seu uso declinou e, durante a segunda metade do século XX, deixaram de ser vistos em público, incluindo nos cortejos de Viana do Castelo.

Grilhão de aros.
Peso e medidas: 70,60 g / 52 cm / 2,5cm diâmetro dos aros.
Marca de Vicente da Silva Aguiar, registada em 1865.

Grilhão fino.
Peso e medidas: 28,3 g / 37 cm.
Marca da Contrastaria do Porto (1887-1937).



Laça

O mesmo que laço. Pendente resultante de uma evolução de pendentes em laço e cruz presentes na joalheria tradicional que, na sua passagem ao formulário popular, perderam todo o tipo de pedraria, sendo executadas na técnica da fundição e em filigrana. Esta peça é frequente nos cortejos da Festa da Senhora da Agonia, em Viana do Castelo, onde surge, principalmente, associada aos trajes mais ricos. José Rosas Júnior, em 1942, considerou as laças como um trabalho genuinamente português, já que esta tipologia de ornato parece não ter existido em qualquer outro país. Para o autor, a maioria das laças, nas suas linhas gerais, apresentam um tipo de contorno e ornatos dentro do espírito dos escudos da época de D. João V, conquanto façam lembrar formas de corações estilizados³⁸. José Rosas Júnior, observa a existência de laças mais ricas, tanto em trabalho como em pedrarias, encontrando-se estas presas a colares de idêntica execução e completadas com brincos a condizer. Estes colares mediam, geralmente, cerca de vinte e quatro centímetros, e as terminações que os prendiam eram feitas com duas fitas de veludo negro, sendo raros os espécimes que davam a volta completa ao pescoço³⁹, e, na actualidade não se usam.

Manuel Freitas, no final do século XX, considera que o desenho apresentado pelas laças é muito semelhante a algumas gravuras de jóias com fitas e laços de laçada dupla, publicadas por Gilles Legaré, ourives da corte francesa, em 1663. Estas peças eram, regra geral, executadas em prata e cravejadas com diamantes com talhe de mesa ou rosa e, por vezes, com outras pedras. Usavam-se ao pescoço, pendendo de uma fita de veludo preta e acompanhadas por brincos a condizer. Segundo o autor, as laças antigas eram serradas em chapa e muito mais ricas do que aquelas de feição popular⁴⁰.

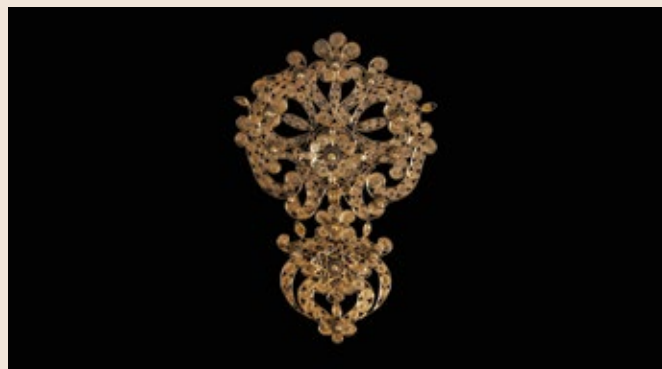
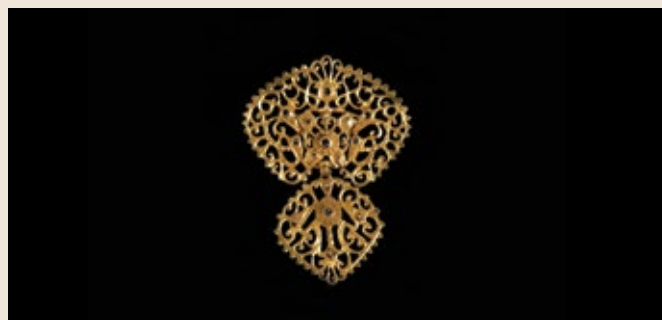
Para Maria José Carvalho⁴¹ a laça – a primeira jóia verdadeiramente do Norte – surge no século XVII, definindo-a como sendo um pendente, geralmente de pequenas dimensões, constituído por uma laçada dupla e decoração de fios enrolados, podendo ter um diamante no centro. Relativamente à sua denominação, defende que o seu nome provém da argola alongada que tem por trás para ser usada com uma fita de seda.

38 Vd. ROSAS Júnior, José – A ourivesaria portuense. *Panorama*, 2.^a s., n.º 4 (1952), pp. 11 e 12.

39 Vd. IDEM, *Ibidem*, p. 13.

40 Vd. COSTA, Amadeu, FREITAS, Manuel – *Ourar e Trajar*. Viana do Castelo: Uniarte Gráfica, p.135.

41 Vd. SOUSA, Maria José Carvalho – *Ob. cit.*, p. 10.



Laça fundida e laça de filigrana.
Primeira metade do século XX.
Peso e medidas: 3,6 g / 4,1 x 3 cm; 12,01 g / 8 x 5 cm.
Marcas ilegíveis.

Para Margarida Ribeiro⁴² a laça terá derivado do laço, adorno já anteriormente presente na joalheria portuguesa e, segundo, Leonor d'Orey os pendentes em ouro cinzelado realçados com diamantes, que deram origem à laça, são considerados tipicamente portugueses, embora o motivo do laço seja um elemento de adorno corrente na joalheria europeia seiscentista⁴³. Para a autora, os pendentes iniciais em forma de laço apresentavam suspensa a estilização de uma cruz, e da junção destes dois tipos de ornatos, laço e cruz, nascerá a típica laça portuguesa, executada até aos nossos dias com variações de desenhos⁴⁴. Leonor d'Orey considera, ainda, que as formas eruditas deste tipo de jóia deram origem a graciosas variantes de feição popular, passando a integrar o reportório da joalheria tradicional, sobretudo no Norte de Portugal. O seu uso e fabrico acompanharam a evolução dos estilos ao longo do século XVIII, sendo retomada na segunda metade de Oitocentos e prolongando-se até aos nossos dias⁴⁵.

42 Vd. RIBEIRO, Margarida – Laças de ouro e jóias afins: elementos para o estudo de jóias portuguesas. *In Memoriam António Jorge Dias*. Lisboa: Instituto da Alta Cultura, 1974, p. 327.

43 Vd. OREY, Leonor, – *Cinco séculos de joalheria: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa*. Lisboa; London: IPM; Zwemmer. 1995, p.67.

44 Vd. OREY, Leonor d' – *Cinco séculos... Ob. cit.*, p. 46.

45 Vd. OREY, Leonor d' – IDEM, *Ibidem*, p. 50.

Libra

Adorno constituído por uma libra em ouro encastoadada em guarnição do mesmo metal, geralmente bastante elaborada, a que se dá o nome de *libra ourada* ou, ainda, *libra guardada* e *libra rendada*. As libras preferidas no Minho para este tipo de pendente são as que exibem a efigie da rainha Vitória, comumente chamadas “*libras cara de mulher*” ou “*libras da rainha com véu*”, relacionando-as com o retrato da soberana. São ainda designadas por “*libras cavalinho*”, aludindo neste caso ao cavalo de São Jorge que ornamenta o reverso da moeda.

António Medeiros considera que a presença de libras de ouro no Minho e a exibição de peças de ouro por parte das aldeãs se tornou mais profusa nas décadas de 1860-1870 (...) por chegarem a muitas famílias remessas vindas da emigração no Brasil, mas também porque ao mesmo tempo se tornara importante a exportação para Inglaterra de gado vivo⁴⁶, cuja produção envolvia mesmo os pequenos agricultores⁴⁷. A estes acontecimentos acresce a supremacia da britânica libra esterlina como moeda dominante a nível mundial, durante todo o século XIX, justificando a sua presença também em Portugal, o que a tornou perfeita para aforro, levando à sua posterior utilização como adorno.

No final do século XIX, a libra terá surgido, inicialmente, como remate das correntes de ouro masculinas usadas pelos lavradores, passando posteriormente, à ornamentação das suas mulheres e filhas, demorando algumas décadas até que a sua exibição apresente contornos bem definidos. Para Margarida Ribeiro as libras e as meias libras, rodeadas de aros mais ou menos ricos, datam dos finais do século XIX, e a sua utilização em pendentes e brincos foi intensa até cerca de 1930, data em que passou a declinar. Para a autora, a utilização de moedas na joalharia e na sumptuária masculina corresponde à ideia de uma forma de economia, sincrónica de uma época em que tais

⁴⁶ O comércio de gado bovino entre os dois países terá começado no ano de 1847, pela barra do Porto, tendo sido exportadas, nesse período de tempo, 548 cabeças. Tal mercado cresceu continuamente, atingindo entre 15 a 20.000 cabeças, nos anos de 1847 a 1878, calculando-se que metade pertencia à raça barrosã. A carne dos animais exportados adquiriu a designação de «*Portuguese beef*», reputação que se deveu principalmente às excelentes características desses bovinos. O frete custava 2 libras entre a cidade do Porto e qualquer porto de Inglaterra. A viagem demorava quatro a quatro dias e meio para Londres, Southampton e Liverpool e cinco para Glasgow e Dublin, os cinco portos ingleses para onde se embarcava o gado do Porto, em vapores de boas acomodações, de 500 a 600 toneladas. Vd. LIMA, Silvestre B. – Exposição pecuária de Penafiel. *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro* ano 1, 16 (15.8.1878), pp. 125-126.

⁴⁷ Vd. MEDEIROS, António; PEREIRA, Benjamim; BOTELHO, João Alpuim – *Traje à vianesa: uma imagem da nação*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, 2009, p. 16.



Libra, primeira metade do século XX.
Peso e medidas: 9,5 g / 6,5 x 5,7 cm.
Marcas ilegíveis.





A libra de ouro revelou-se constante no adorno feminino através dos séculos XIX e XX.

moedas tiveram grande aceitação em Portugal, devido ao seu valor cambial⁴⁸. Contudo, no final da década de 30, do século XX, ainda se assinalavam no peito de uma mesma mulher quantidades apreciáveis deste ornato. Também a sua grande expressão, em desfiles etnográficos, é posterior à década de 30, correspondendo ao aumento de adornos exibidos por cada mulher, que se verificou na primeira metade do século XX, e chegou, inclusive, às primeiras décadas da centúria seguinte. De notar, ainda, que para colmatar a falta dessa moeda inglesa no seio de uma família, ou dos meios económicos para a comprar, surgiu a “*medalha*” um adorno semelhante à libra ornada mas no qual a moeda consiste numa imitação, executada pelos ourives e, por isso, sem valor numismático, surgindo rodeada de uma cercadura de ouro em tudo semelhante àquelas que delimitam as verdadeiras libras.

Orlada de fantasiosas guarnições em ouro, a libra transformando-se num dos ornamentos mais prezados pelas mulheres do Norte, no século XX, funcionando simultaneamente como motivo ornamental e como forma de entesouramento devido ao seu valor numismático. Quando surge pendendo de um cordão forma o conjunto mais utilizado ao longo do século, XX, tanto em festividades como em desfiles etnográficos, sendo ainda usado, em zonas rurais, por mulheres mais velhas, em dias de festa.

48 Vd. RIBEIRO, Margarida – *Cerzedelo e a sua Festa das Cruzes: elementos para o seu estudo*. Lisboa: [s.n.], 1927, pp. 148 e 149.

Medalha de *gramalheira*

Designação para medalhas de grande efeito ornamental constituídas por uma base em fina chapa de ouro sobre a qual surgem aplicações florais ou laçarias do mesmo metal, pequenas turquesas e pérolas de imitação. O seu tamanho varia, mas são geralmente peças com alguma dimensão. Inicialmente, estes ornatos seriam usados como complemento dos colares de gramalheira, vindo desse facto a sua designação. Neste caso, a cor da sua pedraria será igual aquela que decora o centro do colar. No entanto, hoje podem pender de qualquer fio com volume suficiente para as suportar. Constituem uma das tipologias mais aparatosas e vistosas do conjunto da ourivesaria do ouro, daí a razão da sua grande popularidade, sobretudo nos cortejos etnográficos de Viana do Castelo. José Rosas Júnior chamava-lhes “*medalhões de chapas aplicadas e pedrarias de imitações*”⁴⁹ e, para Margarida Ribeiro, estas peças foram inicialmente jóias burguesas, tendo a sua expansão e passagem ao uso popular correspondido a um período de crise económica⁵⁰.



Medalha de gramalheira.
Medidas: 8 x 5 x 4,5 cm.
Marca da Contrastaria do Porto (1887-1937).
Marca de ourives ilegível.

49 Vd. ROSAS JÚNIOR, José – A ourivesaria portuense. *Panorama*, 2.^a s., n.º 4 (1952), p. [39].

50 Vd. RIBEIRO, Margarida – *Cerzedelo e ...Ob. cit.*, p. 146.



Mulher da Ribeira de Viana do Castelo adornada com brincos parolos e gargantilha parola, peças de ouro com vidros coloridos.

Parolos

Brincos, alfinetes de peito e gargantilhas, de inspiração Art Decó, executados em ouro amarelo, decorados com vidros de cor azul, amarela, vermelha e preta, e surgidos no mercado na década de 30 do século XX. Foram muitíssimo utilizados por mulheres do campo e da cidade, mas não integraram o conjunto de peças que se usa quando se envergava um traje regional. Contudo, desde as últimas décadas do século XX, nestes acontecimentos, verifica-se uma presença discreta de alguns brincos *parolos* nos trajes de trabalho e de gargantilhas e alfinetes nos trajes ricos e das três tipologias nos trajes da Ribeira de Viana do Castelo.

Relicário, Custódia, Medalhão do Calvário

Aparatoso adorno, em filigrana, com conotação religiosa. A designação de relicário surge por analogia com a peça onde se guardam relíquias. Contudo, esta peça não comporta uma relíquia, constituindo apenas uma evocação dos relicários originais, provavelmente, descendendo dos relicários romanos, e registando a simbologia do martírio de Cristo, pois no seu centro se imortaliza a Crucificação. Chamam-lhe, também, custódia por na parte central exibir uma abertura semelhante à zona das custódias onde o Santíssimo é exposto. Alguns modelos apresentam os símbolos da crucificação de Cristo: coroa de espinhos,

escada, pregos, chicote, esponja, látigo e lança, representando o martírio e sendo, então, designados por Medalhão do Calvário⁵¹.

De uso particular no final do século XIX, os relicários revelam-se muito comuns nos desfiles do Minho, durante o século XX. As suas dimensões variam, podendo chegar até 30 cm de comprimento e, quanto atingem essas dimensões, ocupam o centro do peito na composição áurea, como acontece na freguesia de Vila Franca do Lima. Quando são de diminutas dimensões associam-se a outros adornos, e podem surgir mais de uma dezena de exemplares no peito da mesma lavradeira, sobretudo nos cortejos de Santa Marta de Portuzelo. Porém, apesar da grande utilização em desfiles etnográficos, o relicário não passou para o uso quotidiano, na actualidade.



Relicário ou custódia.
Peso e medidas: 20,8 g / 9,5 x 4,5 cm.
Marca da Contrastaria do Porto (1887-1937).
Marca de ourives ilegível.

51 Vd. CRUZ, António – Ourivesaria. In *A arte popular em Portugal*. Lisboa: Verbo, 1963, p. 226.

Senhora da Conceição

Imagem de Nossa Senhora da Conceição cinzelada ou oca, representada em posição frontal, com as mãos erguidas e uma coroa na cabeça, colocada sobre uma nuvem repleta de um número variável cabeças de anjos. Executada em técnicas diferentes pode ser fundida, e de pequenas dimensões, ou estampada e de grandes dimensões, atingindo os 12 cm de comprimento.

Usava-se, frequentemente, a rematar um cordão, tal como descreve Luís Chaves: “*Imagem frequente pendurada dos cordões, (...) é a Senhora da Conceição, mãos no peito, olhos ao céu, pés sobre o crescente lunar*”⁵². Juntamente com os grilhões e as custódias, este adorno de carácter religioso, incluía-se no núcleo de jóias que revelavam uma situação económica desafogada.

A sua origem remonta ao século XVIII, porém, em contextos populares, o seu uso é constante a partir de meados do século XIX, tanto no Minho como no Douro Litoral. Na literatura do período é referida, frequentemente, como “*conceição*” e “*conceições*” e Maria Emília Vasconcelos, nos anos 70 do século XX, chama-lhe “*virgens moldadas*”⁵³. No Minho, esta peça é, também, conhecida por *Senhora do Caneco*.

Segundo Manuela Braz Teixeira esta figuração constitui a resposta popular a um gesto real. Em 1804, por favor régio, D. Carlota Joaquina cria a Ordem das Damas Nobres de Santa Isabel, condecoração em honra da Rainha Santa, destinada só a senhoras, agraciando assim as aias e damas que a acompanhavam e/ou a visitavam. De acordo com a investigadora, este gesto foi repetido a nível popular, com a prática generalizada de ter a Padroeira de Portugal – Nossa Senhora da Conceição – colocada ao peito, uso que constituiu uma moda, passando, desde meados do século XIX, a ser usado fora da capital e em todo o País, mas com uma maior incidência no Norte do País⁵⁴.

Nos cortejos de Viana do Castelo e de todo o Minho, na actualidade, esta imagem apresenta uma ocorrência residual, sendo substituída pelas medalhas com a mesma invocação executadas em esmalte, predominando os tons de azul e amarelo, com guarnições em ouro mais ou menos elaboradas. Estas medalhas surgem em grande número, testemunhando o elevado apreço da invocação de Nossa Senhora da Conceição em Portugal.



Pendente Senhora da Conceição .

Peso e medidas: 18,6 g / 9,5 x 4,5 cm.

Marca da contrastaria do Porto (1887-1937).

Medalha esmaltada de Nossa senhora da Conceição, segunda metade do século XX.

Peso e medidas: 52,2 g / 6,5 x 5 cm.

⁵²Vd. CHAVES, Luís – *As filigranas...* Ob. cit., p. 13.

⁵³Vd. VASCONCELOS, Maria Emília – *O traje regional e a moda. Cadernos Vianenses*. Viana do Castelo: Edição do Pelouro da Câmara Municipal, 1979, p. 93.

⁵⁴Vd. TEIXEIRA, Manuela Braz – *O traje regional...* Ob. cit., p. 380.





Trancelim

Fio comprido composto por elementos estruturais intercalados, estampados e em filigrana, o que permite combinações infinitas. Ligado à burguesia, este fio foi menos popular entre os agricultores, que o adquiriam se já tivessem um cordão.



Bibliografia

- Aurora do Lima. Viana do Castelo, n.º 6872 (14.08.1901).
- Aurora do Lima. Viana do Castelo, n.º 65 (18.08.1942).
- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – Carácter mágico do toque das campainhas: atropoicidade do som. *Revista de Etnografia*. Porto, tomo 1, vol. 6 (1966).
- AURORA, Conde d' – *Roteiro da Ribeira Lima*. 3.ª ed. Porto: Livraria Simões Lopes, 1959.
- BASTO, Cláudio – *O traje à Vianesa*. [S.l.]: Ed. Apolinario Gaia, 1930.
- CARDOSO, Artur Fonseca – *O poveiro: estudo antropológico dos pescadores da Póvoa de Varzim*. Porto: Impr. Portuguesa, 1908.
- CHAVES, Luís – *As filigranas*. Lisboa: S.N.I., 1941.
- COSTA, Amadeu, FREITAS, Manuel – *Ourar e Trajar*. Viana do Castelo: Uniarte Gráfica, 2011.
- COSTA, D. António – *No Minho*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874.
- FAZENDA, Pedro – *Ourivesaria Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: [s.n.], 1927.
- CRUZ, António – *Ourivesaria*. In *A arte popular em Portugal*. Lisboa: Verbo, 1963.
- GOODALL, Agnes – *Portugal*. London: Adam & Charles Black, 1901.
- GODOY, Solange – *O círculo das contas*. [S.l.]: Editora Museu Carlos Costa Pinto, 2006.
- JOANNIS, Claudette – *Bijoux des régions de France*. Paris: Flammarion, 1992.
- LIMA, Silvestre B. – Exposição pecuária de Penafiel. *O Occidente, revista ilustrada de Portugal e do estrangeiro* ano 1, 16 (15.8.1878).
- MEDEIROS, António; PEREIRA, Benjamim; BOTELHO, João Alpuim – *Traje à vianesa: uma imagem da nação*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, 2009.
- MOTA, Rosa Maria dos Santos – *Glossário do uso do ouro no Norte de Portugal*. Porto: UCE, CIONP, CITAR, 2011.
- MOTA, Rosa Maria dos Santos – *O uso do ouro nas Festas da Senhora da Agonia, em Viana do Castelo*. Porto: CIONP; CITAR; UCE-Porto.
- NUNES, Franklin – O casamento: uma tradição em declínio. *Douro Litoral – Boletim da Comissão Provincial de Etnografia e História*. Porto: Junta de Província, 3.ª s., 6 (1949).
- Ourivesaria do Norte de Portugal. Porto: ARPPA/AIORN, 1984.
- OREY, Leonor d' – *Cinco séculos de Joalharía*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 1995.
- PEIXOTO, Rocha – *As filigranas*. Porto: UCE. Porto, 2011.
- PIMENTEL, Alberto – *O Porto há trinta anos*. Porto: CITAR, 2011.
- PIMENTEL, Alberto – *O Porto na berlinda: memórias d'uma família portuense*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron, 1894.
- PINHEIRO, Nuno – *O retrato de sociedade: fotografia e representação social no espaço privado e no público*. Lisboa: CEHCP; ISCTE, 2006.
- RATTAZZI, Maria – *Portugal de relance*. Lisboa: Antígona, 2004.
- RIBEIRO, Margarida – *Cerzedelo e a sua Festa das Cruzes: elementos para o seu estudo*. Lisboa: [s.n.], 1972.
- RIBEIRO, Margarida – *Laças de ouro e jóias afins: elementos para o estudo de jóias portuguesas*. In *Memoriam António Jorge Dias*. Lisboa: Instituto da Alta Cultura, 1974.
- ROSAS Júnior, José – *A ourivesaria portuense*. *Panorama*, 2.ª s. (n.º 4 1952).
- SANTOS, Manuela Alcântara – *Mestres ourives de Guimarães: séculos XVIII e XIX*. Porto: Instituto dos Museus e da Conservação, 2007.
- SIERRA VALADÉS, Juan Manuel – *Los orives orfebrería de filigrana em la provincia de Cáceres, siglos XIX y XX*. Cáceres: Diputación Provincial de Cáceres, 2019.
- SOUSA, Maria José Carvalho – *A arte do ouro*. Póvoa de Lanhoso: Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Póvoa de Lanhoso, 1994.
- SOUSA, Alberto – *O traje popular em Portugal nos séculos XVIII e XIX*. Lisboa: [s.n.], 1924.
- SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Tesouros privados: a joalharía na região do Porto (1865-1879)*. Porto: CIONP; CITAR; UCE-Porto, 2012.
- SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e – *Aspectos da ourivesaria em Gondomar no séc. XX: subsídios para o estudo de uma arte em renovação. O Tripeiro*. Porto: Associação Comercial do Porto, 7ª s., 23 (7) (Jul. 2004).
- SOUSA, Maria José Carvalho – *A arte do ouro*. Póvoa de Lanhoso: Pelouro da Cultura da Câmara Municipal de Póvoa de Lanhoso, 1994.
- TEIXEIRA, José Monterroso et al – *O Triunfo do Barroco*. Lisboa: Fundação das Descobertas, 1993.
- TEIXEIRA, Manuela Braz – *O Traje regional português e o folclore*, p. 379. Available on <https://www.om.acm.gov.pt>.
- VASCONCELOS, João – *Custom and Costume at a late 1950s Marian Shrine in Northwestern Portugal* http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_09/N1/Vol_ix_N1_019-048.pdf.
- VASCONCELOS, José Leite de – *O coração na arte e na poesia populares*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1914.
- VASCONCELOS, J. Leite de – *Etnografia portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.
- VIANA, Hermenegildo – *Desfile da Mordomia*. Viana do Castelo: Viana Festas, 2021.
- VIDAL, Manuel Gonçalves, ALMEIDA, Fernando Moitinho – *Marcas de contrastes e ourives portuguesas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1974. Vol. I, II.

Título

A Ourivesaria Popular Portuguesa
em Viana do Castelo

Autora

Rosa Maria dos Santos Mota

Apresentação

José Maria Costa

Edição

Câmara Municipal de Viana do Castelo

Fotografia

Abel Cunha, António Santos, Gualberto Boa-Morte,
Jaime C. Pereira, José Barroso, José Vieira Gomes,
Hermenegildo Viana, Sérgio Moreira, Regina Barroso,
Ricardo Sousa, Rui Carvalho, Victor Roriz.

Arquivo Municipal de Lisboa, Centro Português de Fotografia,
Conde d'Aurora – Arquivo da Casa de Aurora, Lugar do Real,
Espólio Fotográfico Português, Fotografia Roriz.

Design

Rui Carvalho Design

Impressão

Felprint

Local e data de edição

Viana do Castelo, Outubro de 2021

Tiragem

1000 exemplares

ISBN

978-972-588-351-8

Depósito Legal

489262/21



CÂMARA MUNICIPAL
VIANA DO CASTELO

