



U. PORTO

Universidade do Porto

Faculdade de Letras

Departamento de Ciências e Técnicas do Património

História da Arte Portuguesa

FORMA, FUNÇÃO E SIMBOLOGIA NA JOALHARIA

VIAGEM ATRAVÉS DA COLECÇÃO DE MARTA ORTIGÃO SAMPAIO

VOLUME I

Vera Patrícia Moreira Teixeira

Porto

Setembro 2010



Universidade do Porto

Faculdade de Letras

Departamento de Ciências e Técnicas do Património

História da Arte Portuguesa

FORMA, FUNÇÃO E SIMBOLOGIA NA JOALHARIA

VIAGEM ATRAVÉS DA COLECÇÃO DE MARTA ORTIGÃO SAMPAIO

VOLUME I

Vera Patrícia Moreira Teixeira

Porto

Setembro 2010

Relatório de estágio em História da Arte, apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob a orientação do Professor Doutor Luís Casimiro.

À minha família, por me ter tornado quem sou.

Aos meus pais, por tudo o que me ensinaram e tudo o que me proporcionaram ser.

Aos meus amigos, porque sei que mesmo na distância posso contar com eles.

Ao Professor Doutor Luís Casimiro, pelas palavras de coragem quando o cansaço se queria instalar.

Ao João, que nunca me abandonou nesta viagem.

A todos um sincero obrigada.

RESUMO

O conteúdo deste trabalho resulta da investigação realizada no âmbito do estágio e que proporcionou a abertura a vários campos de estudo. Estes campos, se separados, nada representavam uns para os outros. Contudo, neste relatório, temos a linha condutora que os unificou: o trabalho realizado para uma instituição.

Este foi o ponto de partida. A primeira abordagem vai abranger temas como museologia, colecionismo e inventário, numa clara aproximação ao nosso estágio, e que constituem elementos fundamentais para a formação da unidade museológica em questão.

Na segunda parte, a joalheria. Através da colecção patente na Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, pretendemos, apresentando tabelas como ferramentas, analisar as formas mais utilizadas, tanto como talhe principal da peça, como dos ornamentos que estas, maioritariamente comportam. Em simultâneo, faremos achegas às simbologias e significações destas, envolvendo-as num ambiente místico. Contudo, antes disso, aproximamo-nos da joalheria, através da sua história e evolução estética, que percorreram séculos, e que foram vítimas das descobertas técnicas e do gosto.

Palavras-chave: Museologia, joalheria, simbologia

ABSTRACT

The contents of this work results of the investigation realized in the ambit of the internship that proportioned the opening to several fields of study. This fields, if separated, nothing represented for each other. However, in this report, we have the conductor line that unify them: the work was realized for na institution.

That was the starting point. The first aproach will comprehend themes like museology, collectionism and inventory, in a clear aproach to our internship, and that constitute fundamental elements to the formation of the museological unity in question.

In the second part, the jewellery. Through the collection patent in Casa-Museu Marta Ortigão, we intended, introducing tables as instruments, analise the most used forms, as much as principal figure of the piece, like the ornament that this, hold mostly. In simultameous, we will increase to the symbology e their meaning, envolving them in a mistic enviroment. Altough, before that, we will aproach to the jewellery, trough ther history e estetic evolution, that traveled over centuries, and were victims of tecnicas and tast.

Key words: Museology, jewellery, symbology

SIGLAS

AIORN – Associação dos Industriais de Ourivesaria e Relojoaria do Norte
AG P – Arquivo Geral do Porto
AHDP – Arquivo Histórico e Distrital do Porto
ARPPA – Associação Regional de Protecção do Património Cultural e Natural
BPMP – Biblioteca Pública Municipal do Porto
C-MMOS – Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio
CMP – Câmara Municipal do Porto
DCTP – Departamento de Ciências e Técnicas do Património
DEMHIST – Demeures Historiques (Comité Internacional para as Casas Históricas –
Museus)
DMC – Direcção Municipal da Cultura
DMM – Departamento Municipal de Museus
DMMPC – Departamento Municipal de Museus e Património Cultural
EUA – Estados Unidos da América
FLUP – Faculdade de Letras da Universidade do Porto
ICOM – The International Council of Museums (Conselho Internacional de Museus)
IPM – Instituto Português dos Museus
MNSR – Museu Nacional Soares dos Reis

ABREVIATURAS

c. - cerca	nº - número
cat. - catálogo	p. - página
Ed. - Edição	pç - peça
fig. - figura	pçs- peças
figs. - figuras	pp. - páginas
Inv. - inventário	Séc. - Século
Lda. - Limitada	S.l. - Sine loco

SUMÁRIO

I Introdução.....	pg.10
-------------------	-------

PARTE 1

Capítulo I A Casa – Museu Marta Ortigão Sampaio: Paradigma da simbiose entre museologia e o coleccionismo.....	pg. 18
1.1 O exemplo da casa – museu no universo museológico.....	pg. 19
1.1.1 O conceito casa-museu.....	pg.22
1.2 O coleccionismo como afirmação de classes.....	pg.27
1.3 Casa – Museu Marta Ortigão Sampaio.....	pg.29
1.3.1 Génese.....	pg.30
1.3.2 Organização interior: a casa e o museu – o antes e depois.....	pg.31
1.3.3 As colecções.....	pg.32
1.4 Utilização de sistema de informação na inventariação de objectos.....	pg.33

PARTE 2

Capítulo II A joalheria: o gosto e a cultura ao longo dos séculos.....	pg.39
2.1 Abordagem histórico-sociológica da joalheria.....	pg.40
2.1.1 Contributo da pedraria para o desenvolvimento da joalheria e ourivesaria.....	pg.43
2.1.2 Introdução aos ofícios relacionados com a produção.....	pg.45
2.1.3 Organização oficial nas grandes cidades.....	pg.54
2.1.4 A influência estrangeira e as fontes de estudo.....	pg.55
2.1.5 O ensino artístico.....	pg.58
2.2 Evolução estética da joalheria.....	pg.60
Capítulo III A colecção Marta Ortigão Sampaio: as formas e os símbolos.....	pg.71
3.1 Formas.....	pg.72
3.1.1 Formas fitomórficas.....	pg.72
3.1.2 Formas zoomórficas.....	pg.78
3.1.3 Formas religiosas.....	pg.82
3.1.4 Formas astronómicas.....	pg.92

3.1.5 Laço.....	pg.95
3.1.6 Coração.....	pg.97
3.2 Ornamentos.....	pg.100
3.2.1 Motivos fitomórficos.....	pg.100
3.2.2 Motivos zoomórficos.....	pg.103
3.2.3 Motivos religiosos.....	pg.105
3.2.4 Motivos astronómicos.....	pg.107
3.2.5 Laços.....	pg.108
3.2.6 Coração.....	pg.109
Conclusão.....	pg.110
Glossário.....	pg.112
Bibliografia.....	pg.125
Índice.....	pg.142

I INTRODUÇÃO

O plano de estudos do Mestrado em História da Arte Portuguesa divide-se em dois anos, sendo o primeiro composto por unidades curriculares, cuja avaliação é atribuída através da apresentação de trabalhos semestrais, enquanto que o segundo ano consiste na redacção de uma dissertação ou a frequência de um estágio, cujo resultado final será um relatório escrito. Esta opção deve ser feita pelo aluno.

Ao optarmos pelo estágio, recaía igualmente sobre nós a escolha sobre o local onde este se realizaria. Neste sentido o nosso estágio foi desenvolvido mais concretamente na Casa – Museu Marta Ortigão Sampaio pertencente ao Departamento Municipal de Museus dirigido à data do protocolo pelo Dr. Mário Brito.

Estes estágios são realizados no âmbito do protocolo estabelecido entre o Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e o Departamento Municipal de Museus e Património Cultural da Direcção Municipal da Cultura da Câmara Municipal do Porto. (Ver Anexo Documental 1).

Para a DMC é importante:

“Zelar pela defesa e divulgação do património histórico e cultural do Porto, promover e projectar a imagem da cidade reforçando a sua auto-estima, apoiar a disseminação do conhecimento, a criatividade e a inovação, através da articulação entre diversos agentes e de um conceito de cultura plural e da gestão dos equipamentos culturais; Corresponder às necessidades e expectativas de residentes e visitantes, valorização a dimensão do Porto como cidade europeia e Património cultural da Humanidade; Envolver a competitividade dos colaboradores no cumprimento da missão” [e tem como visão] “O futuro da cidade e a melhoria da qualidade de vida das pessoas passa pela aposta na cultura, factor de desenvolvimento e de coesão social através da qualidade da oferta e do aumento do consumo e da fruição cultural. A relação com a cidade através da programação equilibrada entre as actividades em festa e as actividades estruturantes fará com que as pessoas se orgulhem da cidade”¹.

¹ <http://www.cm-porto.pt/gen.pl?p=stories&op=view&fokey=cmp.stories/410> (10.4.2010).

Neste contexto, o nosso trabalho ir-se-á desenvolver dentro de dois pólos: por um lado o trabalho a realizar no estágio para a instituição de acolhimento, por outro o trabalho de investigação, associado ao tema trabalhado no estágio, que fundamentará o já referido relatório.

A nossa escolha deveu-se sobretudo ao interesse sobre as dinâmicas das colecções e administrativas, que se desenvolvem no âmbito de um museu, e mais particularmente, numa casa-museu. Complementando este objectivo, e no contexto das possibilidades que nos foram apresentadas, a colecção de joalharia patente na unidade museológica pareceu-nos atractiva, na medida em que o seu estudo viria a completar o plano de estudos que nos foram acompanhando nos anos de Licenciatura em História da Arte e posteriormente no Mestrado em História da Arte Portuguesa.

O estágio iniciou em Setembro, tendo como orientador científico o Professor Doutor Luís Casimiro, professor auxiliar do DCTP da FLUP e como coordenador profissional do estágio o Dr. Pedro Costa Pinto, coordenador da C-MMOS.

A tarefa a desempenhar durante o estágio ficou estabelecida na primeira reunião e consistia na inserção das fichas de inventário das peças que constituem a colecção de joalharia e que se encontram em exposição, no novo software de gestão de colecções, adquirido pela CMP, o In Arte (Ver exemplo de ficha, Anexo Documental 2).

O âmbito deste estágio poderia resumir-se à colecção de joalharia, importante fracção do legado de Marta Ortigão Sampaio e a qual nos propusemos conhecer. Contudo o desafio adivinhava-se maior, não se baseando apenas no estudo de parte ou totalidade da colecção, mas sim à inserção de dados numa ferramenta electrónica, a qual sabíamos abstractamente existir, mas à qual, nunca anteriormente tínhamos tido acesso

Esta ferramenta, o In Arte, aguçou o nosso interesse para o que seria o inventário inserido nesta completamente nova sociedade de informação, ávida de conhecimento na superfície do teclado, e que tenta aos poucos substituir os registos em papel, que por motivos óbvios, se tornaram pouco seguros no que diz respeito à transmissão de conhecimentos, pois facilmente se danificam e/ou perdem, sem retorno, pelo que “foram

sendo progressivamente substituídos por aplicações informáticas que facilitam a gestão da informação, agilizam o seu acesso e permitem o estabelecimento de complexos sistemas de relações com base nos princípios de indexação há muito utilizados”².

Contudo, antes de partir efectivamente para a execução do trabalho, surgiram questões que impediram o rápido início do processo. Em primeiro lugar, à colecção nunca havia sido dado números de inventário, apenas de cadastro e posteriormente número de vitrine. Atribuir a cada uma das peças um número (Ver Anexo Documental 3 Tabela 1) fez com que fosse necessário o preenchimento em fichas de papel (Ver Anexo Documental 4) desse número, mais as informações constantes no catálogo da colecção.

As cerca de 300 fichas de inventário em papel transformaram-se em 355 fichas inseridas em formato informático (Ver Anexo Documental 3 Tabela 2). Para tal tivemos de aprender um programa informático novo, do qual tivemos formação, desta feita na Casa Taït, sob a alçada da Dr. Maria Amélia Salgado da Silveira Pinto da Fonseca e através do manual de procedimentos, disponibilizado pela CMP.

Passado este processo, a inserção das fichas tornou-se tarefa morosa devido a duas condicionantes: a nossa disponibilidade reduzida (já que o nosso horário laboral só nos permitia ter disponibilidade de manhã) e as dificuldades com as ligações impediram que o trabalho fosse diário, passando a ser feito num dia por semana. Este trabalho ficou concluído em Junho de 2010.

Durante o nosso estágio e em associação com colegas de curso, assistimos a três sessões de trabalho desenvolvidas pela CMP: dia 3 de Março de 2010, a sessão foi orientada pelo Dr. Mário Brito, sob o título “DMMPC: o que fazemos, porque fazemos e quanto fazemos” e tinha como objectivo explicar os objectivos e a missão da DMC, nomeadamente na produção, recolha e sistematização de conhecimento; dia 9 de Março, a Dr.^a Maria Augusta Martins apresentou-nos Banco de Materiais e o trabalho desenvolvido com o azulejo e o estuque; por último, dia 15 de Março de 2010 sob o

² REMELGADO, Ana Patrícia Soares Lapa – *Gestão integrada de colecções museológicas: proposta aplicada aos Museus da Câmara Municipal do Porto*. Dissertação de Mestrado orientada pela Prof. Dr. Rui Manuel Sobral Centeno e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2008, p. 16.

título “O conhecimento arqueológico da Cidade”, orientada pelo Dr. António Manuel Silva.

Associar o trabalho do estágio ao trabalho de investigação levantou um problema sobre a abordagem a ter relativamente à colecção de joalharia visto haver já um estudo prévio sobre as tipologias, cronologias e materiais que a compõem, trabalho empreendido por Doutor Gonçalo Vasconcelos e Sousa (estudo das origens, cronologia e tipologias das peças), Dr. Rui Galopim de Carvalho (classificação das gemas) e Dr. Jorge van Zeller Leitão (classificação dos metais), que culminou na edição do catálogo de jóias em 1997, a abordagem ao tema será um pouco diferente, invocando aspectos que por vezes passam despercebidos, sobretudo a quem visita a colecção, mas nunca esquecendo, visto estarmos circunscritos a uma instituição, conseguir defini-la no espaço museológico abrangente, e por conseguinte as suas colecções.

O objectivo deste relatório de estágio intitulado *Forma, Função e Simbologia na Joalharia – Viagem através da colecção de Marta Ortigão Sampaio*, visa abordar vários campos de estudo, que ao longo do trabalho por nós desenvolvido, foram alvo de interesse e que por essa razão levantaram dúvidas, carecendo de um maior aprofundamento, nesta busca incessante pelo conhecimento.

Uma peça de joalharia, por si só, é um elemento decorativo. Mas essa mesma peça pode sustentar variados elementos formais, decorativos e figurativos. O objectivo deste trabalho de investigação será apresentá-los nas suas diversas tipologias, dividindo-as em formais, ou seja aquelas cujas formas representam o âmago da peça (por exemplo as cruces) e em ornamentos, que são aqueles que são incorporados à estrutura principal da peça ou compreendem uma parte da composição. Estes elementos serão, numa colecção de 355 peças, de um número considerável por isso optamos analisar as mesmas variantes de formas nas duas vertentes (formas e ornamentos): fitomórficas, zoomórficas, religiosas, astronómicas, laços e corações e das quais apresentaremos as tipologias de jóias usadas em cada uma, tal como as suas aplicações, materiais e técnicas. Posteriormente, apresentaremos as componentes simbólicas associadas às várias formas.

A abordagem apresentada vai de encontro aos novos métodos de estudos modernos de história da arte explanados por Giulio Carlo Argan: o formalista e o iconológico³. O método formalista preconiza a procura nas formas de um “conteúdo significativo próprio”⁴, tomando o valor formal dos objectos como ponto essencial de análise, assentando em sistemas de sinais que evoluem com os tempos e com a cultura. Para sustentar as directrizes deste método, Argan recorreu a outros estudiosos, nomeadamente Alois Riegl para quem a “simbologia implícita na morfologia dos adornos reflecte uma intuição do espaço e do tempo próprio do mesmo grupo étnico e dependente do tipo de experiência vivida”⁵.

Se por um lado se fala das formas, já o método iconológico sustenta o estudo das imagens e traz para a análise o “assunto” que essas imagens sustentam. Desenvolvido por Aby Arburg inicialmente e posteriormente por E. Panofsky e R. Wittkower, é tido como “método histórico [...] que [...] estuda e descreve processos peculiares da cultura artística como cultura da imagem, que explicam a sua maneira específica de evoluir e difundir-se”⁶.

A sistematização dessa informação por tabelas, apresentadas em anexo, através da análise das fotografias (Ver Anexo Iconográfico 12), da nossa autoria (as excepções estão devidamente assinaladas) e que irão permitir concluir quais as tipologias figurativas mais usadas, tal como apresentá-las descritivamente. Esta análise está limitada à qualidade das fotografias, visto que o manuseamento das peças mais do que para além da sessão fotográfica estaria fora de questão.

Os estudos efectuados ao longo dos anos, sobretudo os de finais do século XIX e inícios de século XX, conjugam os conceitos de ourivesaria e joalheria. Joaquim de Vasconcelos foi um entre muitos que se dedicaram aos estudos da arte dos metais.

³ Estas directivas metodológicas compõem-se ainda dos métodos sociológico, semiológica e estruturalista. In ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio – *Guia de História da Arte*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. ISBN 972-33-0970-X, pp. 34-39.

⁴ *Ibidem*, p. 34.

⁵ *Ibidem*, p. 35.

⁶ *Ibidem*, p. 41.

Contudo, os seus seguidores não desiludiram no que diz respeito aos temas apresentados e à profundidade das investigações. O início do século XX foi marcado por escritos de António Augusto Rocha Peixoto, sobretudo ao nível da joalheria popular, como também de Ricardo Severo.

Os meados do século XX foram pautados por estudos de Vergílio Correia, A. Nogueira Gonçalves, Laurindo Costa, Sousa Viterbo, João Couto, António M Gonçalves, Reinaldo do Santos e Irene Quilhó e José Rosas Júnior.

Nas últimas décadas do século XX vários foram os contributos. Manuel Rodrigues de Freitas e Amadeu Costa apresentam-nos a perspectiva técnica e simbólica das peças de raiz popular com a obra “Ouro Popular Português”, tal como Pedro Fazenda na sua obra “A ourivesaria portuguesa contemporânea e os metais e as pedras preciosas”, faz o estudo transversal dos materiais e casas de ourivesaria.

Actualmente destacam-se Leonor D’Orey, Nuno Vassalo e Silva e Gonçalo de Vasconcelos e Sousa. Este último investigador apresenta-nos, com as suas dissertações de Mestrado e Doutoramento, um estudo aprofundado das fontes ligadas à produção de ourivesaria e joalheria, nas suas várias tipologias, bem como várias perspectivas históricas e sociológicas dos ofícios e dos compradores.

Sendo este trabalho desenvolvido no âmbito de (e em paralelo a) um estágio curricular, a sua organização jamais se poderia dissociar deste último. Tornou-se assim essencial, a exploração da nossa experiência em forma de pontos de desenvolvimento, que englobarão vários temas, todos eles independentes, mas todos ligados ao nosso trabalho, que permitiu alargar os horizontes do conhecimento, que até então estavam limitados a livros, teses e à fronteira da Faculdade.

O Capítulo I sob o título *A Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio: Paradigma da simbiose entre museologia e o coleccionismo* abordaremos a casa-museu como uma célula da museologia e como um exemplo muito particular na conservação e divulgação

de património móvel, imóvel e cultural. Na segunda parte deste capítulo, será exposta a forma como o coleccionismo pode nascer do gosto, mas também de uma necessidade de afirmação perante uma sociedade que, a partir de um certo momento, determina que a aquisição de objectos seja sinónimo de aquisição de inteligência e estatuto social mais elevado. Seguidamente apresentaremos a Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, a sua génese, a sua arquitectura e organização interior e as suas colecções. Para finalizar este capítulo, vamos abordar o programa In Arte, visto ser este o sistema usado na inventariação informática das colecções dos museus, nomeadamente na C-MMOS.

No Capítulo II do trabalho, com o título *A joalheria: o gosto e a cultura*, pretendemos analisar num primeiro ponto a dimensão mais histórica da joalheria e dos seus artistas e num segundo ponto, a sua evolução estética ao longo dos séculos, fazendo-a coincidir com o gosto e a cultura da época que esta representa.

O Capítulo III *A colecção Marta Ortigão Sampaio: as formas e os símbolos* será o culminar do trabalho para o qual nos propusemos para o estudo desta colecção, em que as formas serão analisadas separadamente, de modo a ser explícita a preponderância de uma ou outra e as suas aplicações, tal como apresentaremos algumas interpretações simbólicas das formas e ornamentos por nós sistematizados.

Na última parte do trabalho, resolvemos incluir um pequeno glossário, que visa complementar o trabalho com a definição de vários conceitos usados ao longo do trabalho.

Para desenvolvermos este trabalho procuramos informações nos arquivos histórico e geral do Porto e em várias bibliotecas, nomeadamente da FLUP, Biblioteca Pública Municipal do Porto, do Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR) e biblioteca da FLUP, tal como preconizamos várias tentativas e consulta de documentação primária, junto da CMMOS, tendo sido sempre dito que nada existia.

PARTE I

Capítulo I

**A Casa – Museu Marta Ortigão Sampaio:
Paradigma da simbiose entre museologia e
o coleccionismo.**

1.1 O exemplo da casa-museu no universo museológico

A valorização das antiguidades durante os séculos XVII e XVIII e a preconização da democratização do saber, na Europa erudita, impulsionaram a criação do “Museu, que recebe o seu nome quase na mesma altura que o monumento histórico, institucionaliza a conservação material das pinturas, das esculturas e dos objectos de arte antigos”⁷. A relevância como agente socializador leva o Estado a tomar uma atitude dinamizadora na divulgação das colecções, tal como Tony Bennet afirma, terá sido a transferência de propriedade privada de colecções para pública que impulsionará a criação do museu público⁸, pois, nos séculos XIX e XX, a “valorização pública que a história se encarrega de evidenciar será então revelada pelas diferentes características apontadas aos museus”⁹.

Os ideais iluministas coadjuvaram o estabelecimento dos museus públicos e nacionais, que assim iriam permitir “aumento e difusão do conhecimento do Homem”¹⁰, não se consignando à arte, mas também às ciências e história natural, das quais fariam parte a zoologia, botânica, biologia, mineralogia e geografia¹¹.

A criação do Museu como instituição, no início de século XIX, tanto em Portugal como no resto da Europa, tendo tido percussores nos séculos anteriores, como os gabinetes de curiosidades¹², esteve igualmente associada à “emergência das ideias modernas relacionadas com a Ordem e o Progresso e com as experiências que se lhe relacionam

⁷ CHOAY, Françoise – *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2006. ISBN 972-44-1205-9, p. 55.

⁸ BENNETT, Tony – *The Birth of the Museum*. London and New York: Routledge, 1995, pp. 60-61 Citado por SEMEDO, Alice L. – Da invenção do museu público: tecnologias e contextos. In *Revista da Faculdade de Letras*. Porto: Ciências e Técnicas do Património, Universidade do Porto, I série, Vol. III, Porto, 2004, p. 131.

⁹ ALVES, Cristina Isabel Martins de Oliveira – *Concepções da educação em museus nas políticas culturais. Portugal 1974-2004*. Dissertação de Mestrado em Cultura e Comunicação Variante Comunicação de Ciência orientada pelo Prof. Doutor José Pereira Azevedo e Prof. Doutora Margarida Louro Felgueiras e apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2007, p. 3.

¹⁰ ALMEIDA, António Manuel Passos – *Museu Municipal do Porto. Da origem à extinção (1836 – 1940)*. Dissertação de Mestrado em Museologia orientada pela Professora Doutora Alice Semedo e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2008, p.41.

¹¹ *Ibidem*, pp.41-42.

¹² “Fruto dos interesses específicos dos seus criadores, os gabinetes de curiosidades acumulavam simultaneamente diferentes tipologias de objectos naturais e científicos, espécies vegetais e animais, artefactos históricos, conchas, minerais, moedas, esculturas, pinturas, astrolábios, compassos, globos, telescópios e mappamundi, cujo espaço do saber não fazia distinção entre artes e ciências, entre objecto e o mundo, entre colecção e livro. O gosto pela raridade, pelo que é exótico e excepcional, pode ser classificado como objecto único no ambiente privado do gabinete de curiosidades”. *Ibidem*, pp. 36-37.

de tempo e espaço, associadas aos processos de industrialização e urbanização que o ocidente viveu no séc. XIX”¹³.

Com as Revoluções Liberais, os museus seguiram segundo duas directrizes: durante o século XIX tomam relevância para os Estados devido à nacionalização de bens e património, enquanto que o século seguinte a importância vira-se para o público, com a “democratização da cultura e o acesso da sociedade às colecções e ao conhecimento e valores que possam transmitir”¹⁴.

Este carácter educacional, que se alia à cultura e divulgação de património é essencial às instituições museológicas que mais do que depósitos de objectos, são veículos importantes na comunicação com o público e portanto “pensar na função educativa de uma instituição museológica implica necessariamente assumir em simultâneo o seu papel comunicativo e o seu cariz social”¹⁵.

Contudo, este propósito seria inicialmente afectado pela preponderância que as elites tinham na sociedade de inícios de Oitocentos, que com maior acesso ao consumo de arte tornavam exclusivo e limitado, de alguma forma, o tipo de colecções e informação que se desejavam vastas, sendo de notar recorrentemente a “ausência da arte popular, serviços educativos e informação editada para ilustrar o visitante”¹⁶.

Serão também a memória histórica¹⁷ e a identidade associadas aos objectos expostos que vão atribuir ao Museu a importância subjacente à valorização patrimonial sendo que o “património que guardam e conservam não é um património estático no tempo mas, reconstruído e renovado, revelador de novos modos de olhar e entender”¹⁸.

Este património como valor de identidade e memória permite, numa perspectiva de ampliação do passado, tornar igualmente a qualidade como elemento fulcral para a

¹³ SEMEDO, Alice L. – Da invenção do museu público..., pp. 129-133.

¹⁴ ALVES, Cristina Isabel Martins de Oliveira – *Concepções da educação...*, p.3.

¹⁵ *Ibidem*, p.6.

¹⁶ ALMEIDA, António Manuel Passos – *Museu Municipal do Porto...*, p.43.

¹⁷ ALVES, Cristina Isabel Martins de Oliveira – *Concepções da educação...*, p.45.

¹⁸ *Ibidem*, p.46.

salvaguarda destes objectos, sem contudo cair no “complexo da Arca de Noé” e na compulsão de tudo guardar¹⁹.

A impulsão para a criação do Museu público teve maior predominância nos anos 50 a 60 do século XIX na Grã – Bretanha, quando a partir de colecções privadas serão criados museus nacionais e municipais²⁰. Enquanto que em Portugal, e decorrente do gosto de coleccionar patente desde a segunda metade do século XVIII serão os “museus de Frei Manuel do Cenáculo, destinado ao clero e aos universitários da extinta escola dos jesuítas; o Museu de Tibães, restrito ao conhecimento teológico, o Museu Maynense e o Museu da Academia das Ciências, para académicos, eruditos e curiosos, o Museu do Marquês de Angeja, de carácter privado, o Museu Lisbonense”²¹ uma primeira expressão do que seriam no futuro os museus públicos que o liberalismo se iria ocupar de impulsionar, na pessoa do príncipe Regente D. Pedro, quando estabelece a criação do *Museu de Pinturas, Estampas e outros objectos de Belas Artes*. Porém será a institucionalização do Museu Portuense²², em 1833, que estará segundo António Manuel Passos de Almeida na “origem de todo o movimento museológico posterior”²³.

Contudo a incapacidade demonstrada pelo Estado na gestão dos bens públicos, será compensada pelas tentativas dos burgueses liberais como D. Pedro, A.F. Moller, António Nobre, Barão de Castelo de Paiva, J. V. Barbosa du Bocage, Marquês de Sá da Bandeira, Mello Breyner, W. G. Tait²⁴ que tornaram acessíveis os seus espólios, como João Allen que abriu ao público o seu museu particular João Allen²⁵.

¹⁹ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – Património – Riegl e Hoje. In *Revista da Faculdade de Letras: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. II série, Vol. X, 1993, pp. 407-416.*

²⁰Serão os casos do British Museum, que sendo gratuito permitirá o acesso de todos independentemente do estrato social e económico; o Victoria and Albert Museum, o National Portrait Gallery em 1856, o Science Museum de 1857 e o National History Museum de 1881, estes impulsionados pelo acesso a um conhecimento mais vasto que foi possibilitado pela Exposição Universal de Londres em 1851, e da qual decorrerá um programa museológico assente nestas instituições. ALMEIDA, António Manuel Passos – *Museu Municipal do Porto...*, p.43.

²¹ *Ibidem*, p. 50.

²² O acervo era constituído pelas colecções do mosteiro de Tibães e de Santa Cruz de Coimbra, de outras ordens religiosas e casas sequestradas. IDEM – Contributos ao Estudo da Museologia Portuense no Século XIX. O Museu do Coleccionador João Allen e o Museu Municipal do Porto. In *Revista da Faculdade de Letras: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, I Série, Vol. V-VI, p.37.*

²³ *Ibidem*, p.39.

²⁴IDEM – *Museu Municipal do Porto...*, p. 52.

²⁵Sobre este coleccionador e museu ver IDEM – Contributos ao Estudo da Museologia Portuense..., pp.39-45.

1.1.1 O conceito casa-museu

Serão estas iniciativas que poderão estar de alguma forma ligadas à criação do que mais tarde, já no século XX, se chamará de casa-museu. Ambos os conceitos estarão relacionados com o gosto pelo colecionismo, sendo que o segundo se associa a personalidade à casa onde terá vivido, do qual o público poderá usufruir em simultâneo com as colecções.

Contudo, o próprio conceito de casa-museu suscita ainda assim, uma dificuldade de definição, no sentido que a própria palavra é composta por duas palavras, que no seu âmago são opostas: casa “tem um sentido privado, pessoal, de refúgio e intimidade e museu pressupõe dimensão pública”, resultante do acesso facilitado de pessoas²⁶.

A casa-museu não se dissocia por completo do conceito de casa histórica, já que a “casa histórica, “historic house”, está relacionada com o imóvel que apresenta histórias e leituras de um determinado local, de uma época definida ou estrato social”²⁷, contudo o carácter de importância histórica que está associada ao imóvel, não preenche por si só o conceito de casa-museu, visto que estas têm de ter o carácter museológico associado ao contrário da casa histórica²⁸.

A criação do Comité Internacional para as Casas Históricas – Museus (DEMHIST)²⁹, em 1998 pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM)³⁰ terá como objectivo

²⁶ PONTE, António Manuel Torres da Ponte – *Casas – Museu em Portugal: teorias e práticas*. Porto. Dissertação de mestrado em Museologia orientada pelo Prof. Doutor Rui Centeno, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2007., p. 22.

²⁷ *Ibidem*, p. 23.

²⁸ *Ibidem*, p. 22.

²⁹“DEMHIST is an international forum for debating problems and solutions particular to the conservation and management of historic house museums. One aim of the committee is to create a methodological classification system of the numerous kinds of historic house museums in order to assist professionals in understanding their houses better so that they may formulate more effective "mission statements"; goals; conservation, restoration, and security choices; and communication with other professionals and with their visitors. Some desired results are transparency in presentation, improved community relations, and increased visibility and tourism, often in areas that are less well known. Considering the artistic, architectural, cultural, and social wealth present in historic houses, the committee organizes conferences to address these issues common to all kinds of historic house museums, and publishes the results in order to give its members a professional platform for sharing their ideas, as well as to disseminate as widely as possible the solutions reached in order to increase their effectiveness” <http://icom.museum/international/demhist.html> (12.6.2010).

premente a busca por uma definição de casa-histórica e casa-museu, admitindo a amplitude que as designações comportam e a necessidade de uma reflexão aprofundada³¹.

António Manuel Torres da Ponte estabelece qual o entendimento dado à casa- histórica e a sua evolução para casa-museu nos Estados Unidos da América (EUA) e o contraponto no caso português. No primeiro caso, o conceito casa-histórica é utilizado para definir as “instituição de casas que se reportam à história do país, dos seus habitantes, das minorias e, simultaneamente, das classes dominantes”, sendo locais que passagem que se tornam muitas das vezes lugares simbólicos enquanto que em Portugal esta casa está “relacionada com alguma figura pública de relevância nacional, regional ou local, ou com algum acontecimento da história do país ou de um determinado local, sem que, contudo, tenha implícito o trabalho e a função museológica”³².

A evolução para casa-museu, nos EUA, acontece quando a função museológica inicia a alteração do imóvel de modo a estar preparado para exposição, e é implementada toda uma estrutura que permitirá investigação e conservação relativos à casa, enquanto que a nível nacional confere-se à memória de quem habitou a casa e ao seu gosto e modo de vida maior preponderância³³.

Ao longo dos anos e algumas antes ainda da instituição do DEMHIST, foram várias as tentativas de delimitação da definição para casa-museu:

- Em 1934, a revista *Museion* do Office Internacional des Musées, no artigo “Les Maisons Historiques et leur utilisation comme Musées” abre perspectivas de definições de casa conforme as colecções: a casa de interesse biográfico, a casa de interesse social e a casa de interesse histórico;

³⁰ “ICOM is the international organisation of museums and museum professionals which is committed to the conservation, continuation and communication to society of the world's natural and cultural heritage, present and future, tangible and intangible. Created in 1946, ICOM is a non-governmental organisation (NGO) maintaining formal relations with UNESCO and having a consultative status with the United Nations' Economic and Social Council.”. <http://icom.museum/mission.html> (12.6.2010).

³¹ MOREIRA, Marta Rocha – *Da casa ao museu: adaptações arquitectónica nas casa-museu em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Metodologias de Intervenção no Património Arquitectónico apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto em 2006, p. 16.

³² PONTE, António Manuel Torres da – *Casas – Museu em Portugal...*, pp. 22-24.

³³ *Ibidem*, pp. 23-24.

- Em 1985 Georges Henri Rivière em associação com Gilbert Delacroix, apresenta uma possível delimitação de conceitos de casa-museu e casa-rural, integrando-as nos monumentos/edifícios civis como “bem museológico imóvel cultural ecológico” e que relativamente ao “tratamento museológico é praticado em função da existência anterior ao edifício”.

- Já em 1997, numa conferência intitulada “Habitar a história a casa histórica-museu”, Rosanna Pavoni e Ornella Selvafolta estabeleceram oito sub-categorias conforme a relação do edifício com o(s) seu(s) habitante(s), colecção e significado histórico e que resultaram nas seguintes expressões: “ palácios, casa de pessoas célebres, casas de artista, casa ilustrando a passagem do tempo e a sedimentação das gerações, casa características de grupos sociais homogéneos, residências históricas onde são conservadas colecções sem ligação particular com a história da casa em si mesma”³⁴. No ano seguinte, e em jeito de conclusão da conferência define-se que o “carácter específico deste género de museu é o elo indissolúvel entre conteúdo e conteúdo”³⁵ ;

- Num artigo da Revista de Museologia, Jesús Pedro Lorente apresenta no artigo “Qué es una casa-museu?” a sua definição de casa-museu como “espaço doméstico aberto ao público como testemunho exemplar da decoração de interiores de uma época ou como homenagem a alguém que por alguma razão está relacionado com ela”³⁶;

- Nos últimos anos tem-se explorado a individualidade e a complementaridade das designações casa-histórica e casa-museu. À primeira é atribuída importância relativa à sua arquitectura, aos seus habitantes e/ou acontecimentos ligados ao edifício, sendo que será museu quando se enquadra na definição do ICOM para museu, como “ uma instituição permanente, sem objectivos lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, a educação e a fruição”³⁷;

³⁴ Citado por MOREIRA, Marta Rocha – *Da casa ao museu...*, p. 18.

³⁵ Citado por *Ibidem*, p. 18.

³⁶ Citado por *Ibidem*, p. 18.

³⁷ Citado por *Ibidem*, p. 19.

- Em 1993, Sherry Butcher-Youngmans estabelece três tipos de casa-museu, diferenciando-as conforme o processo de musealização: a casa-museu documental; casa-museu representativa e casa-museu estética;

- Ao conceito apresentado por Rossana Pavoni, casa-museu interpretativa que “encontra a sua perfeição no edifício e mobiliário da casa com o objectivo e contar uma história”, Marta Rocha Moreira contrapõe o termo casa-museu descritiva em que o edifício “é o enquadramento natural para o desenvolvimento da acção museológica, a descrição é a astúcia que dá o efeito de real e renova o discurso ao longo do tempo”³⁸;

- António Manuel da Ponte apresenta-nos uma série de contributos, que nos fornecem mais pistas para a definição do cerne da designação casa-museu, e que explorando autores como Giovanni Pinna, Stephan Bann, Sherry Butcher-Youngmans, Mónica Risnicoff de Gorgas e Jesús Pedro Lorente Lorente assume que :

“A casa-museu deverá reflectir a vivência de determinada pessoa que, de alguma forma, se distinguiu dos seus contemporâneos, devendo este espaço preservar, o mais fielmente possível, a forma original da casa, os objectos e o ambiente em que o patrono viveu ou no qual decorreu qualquer acontecimento de relevância, nacional, regional ou local, e que justificou a criação desta unidade museológica. Temos, nesta primeira definição, algumas condicionantes fundamentais, tais como a originalidade, residência do patrono e a função anterior da casa [sendo o] ambiente doméstico representando a maneira como alguém viveu, que reflectirá aspectos tão pessoais, como, por exemplo, a forma de se situar no mundo, transportando os visitantes para os tempos desse quotidiano que suscita interesse e curiosidade”³⁹.

A personalidade assume desta forma uma importância suplementar, relativamente a outras unidades museológicas, visto que a sua “memória pessoal, reflectida no espaço privado, transforma-se em memória colectiva, o espaço pessoal torna-se espaço público, procurado por quem pretender chegar ao íntimo de uma certa personalidade”⁴⁰.

³⁸ MOREIRA, Marta Rocha – *Da casa ao museu...*, p. 20.

³⁹ PONTE, António Manuel Torres da – *Casas-Museu em Portugal...*, p. 25.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 26.

Relativamente aos objectos e colecções patentes nas casas-museus, podemos afirmar a ligação intrínseca entre estes e a vida quotidiana, o gosto, os interesses e até a situação financeira da pessoa retratada, tendo por isso mais do que valor artístico ou económico, vale pelo significado que lhe foi atribuído, ajudando, por outro lado, a estabelecer um “conjunto de interpretações, narrativas, símbolos e relações do local com a pessoa que o habitou”⁴¹.

Este, por assim dizer patrono, parte importante no estabelecimento da instituição, poderá ser interventivo, na medida em que toma parte da organização da exposição e da instituição da casa como local a visitar, ou pode ser passivo, visto que a cedência do legado não ser sua vontade ou conhecimento, mas sim a família e os herdeiros, que postumamente organizam a casa de modo a poder ser visitável⁴².

Marta Rocha Moreira, na sua dissertação de mestrado aborda igualmente a passagem da casa/ habitação a casa/museu e definindo-a em seis momentos de construção: a exteriorização simbólica; a espessura do tempo; os mecanismos de reapropriação; função e re-função; a intervenção e o [im]possível modo de emprego⁴³.

O primeiro refere-se às bases a adquirir para o processo de musealização e pode dividir em duas motivações para a exposição pública: a exibição voluntária, partindo da iniciativa da própria personagem ou involuntária, em que a iniciativa partirá da família, amigos ou entidades públicas⁴⁴.

O momento seguinte reporta-se ao tempo de acção, quando a casa é construída e serve de habitação à personagem representada; ao tempo de incubação, quando a casa é transformada em museu e ao tempo de comunicação, em que a casa-museu assume a sua função mais premente que é a divulgação e exposição. Estes tempos podem ser consecutivos mas também simultâneos⁴⁵.

⁴¹ PONTE, António Manuel Torres da – *Casas – Museu em Portugal...*, p. 30.

⁴² *Ibidem*, pp. 31-32.

⁴³ MOREIRA, Marta Rocha – *Da casa ao museu...*, pp. 301-335.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 301.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 307-313.

O terceiro momento “equivale a uma peregrinação ao interior da casa, iniciando-se uma reapropriação do lugar que determina diversas opções de concepção do futuro espaço expositivo”⁴⁶.

A função e re-função (o quarto momento da construção do lugar) diz respeito à alteração do uso e da organização funcional, que passa de uma casa para um local público, com disposição expositiva e possibilidade de ser visitado, e em que são utilizados mecanismos de reapropriação⁴⁷.

Relativamente à intervenção, o objecto essencial passa a ser a obra de arquitectura, que se estabelece como documento e fonte histórica que irá, por isso contribuir para a “valorização adequada da mesma como portadora de identidade cultural”⁴⁸.

Por último, o [im]possível modo de emprego alude à interdisciplinaridade de todos os processos acima descritos, e à sua importância na construção do lugar. A expressão surge no âmbito de uma intervenção de Ruedi Baur, em 2000, com o mesmo nome, no encontro *Musées en Mutation*⁴⁹.

Todos estes pressupostos tornam a casa-museu um caso muito particular no universo museológico, capaz de fazer viajar, educar, dar a conhecer várias colecções, através da vida e/ou obra de uma pessoa, que no contexto do seu tempo, se destacou na sociedade ou o seu interesse pelas letras e/ou artes justificou a criação de uma extensão da sua vida postumamente, através da sua casa.

1.2 O coleccionismo como afirmação de classes – breve abordagem

A criação de museus, e alguns dos mais importantes, tiveram origem “a partir de colecciones privadas de personas de la realeza, la aristocracia y la gente adinerada”⁵⁰.

⁴⁶ MOREIRA, Marta Rocha – *Da casa ao museu...*, p. 315.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 323-324.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 329.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 335.

⁵⁰ PÉREZ-BUSTAMANTE YÁBAR, Diana – Fundaciones y coleccionismo: Experiências y tendencias. In PRADO ROMÁN, Camilo; VICO BELMONTE, Ana (coord.) – *La inversión en Bienes de Colección* 2008, ISBN

Estas fundações foram posteriores aos gabinetes de curiosidades, que acumulavam objectos de todo o tipo, que traduziam o gosto dos coleccionadores, já que “el punto de partida fundamental de toda colección, es pues, la *pasión* o *enamoramiento* que el coleccionista debe sentir por el arte, dejando de lado otros criterios que no sean estrictamente los artísticos, léase inversionistas, especuladores o de *estatus social*”⁵¹.

O acto de coleccionar acompanha o homem desde os tempos mais remotos, sendo que foi sempre “símbolo de prestígio, conhecimento, poder e riqueza”⁵², sendo que impelidos por motivações várias os coleccionadores tomam os seus objectos, no que mais tarde, consoante o número de peças ou a importância das obras, se irá tornar uma colecção.

A simbologia de poder atribuída às colecções decorre igualmente do nível de importância que tem o seu patrono e as suas motivações. São vários os exemplos ao longo dos séculos, dos quais podemos referir: o Imperador Adriano era fascinado pelo valor artístico da arte grega; o conhecimento que podia adquirir através dos códices muçulmanos era o que Afonso X, o Sábio aspirava; Cosme de Medicis tinha como motivação o prestígio enquanto que o impulso político era o que motivava o Cardeal Richelieu⁵³, mas também podem resultar de obras de arte confiscadas.

Também o contexto económico, social e político podem condicionar ou propiciar o desenvolvimento de colecções, como foram os casos do conflito entre a França e a Grã-Bretanha no século XVIII, que dificultou o comércio de arte entre os dois países, ou pelo contrário o desenvolvimento das colecções foi impulsionado pela Revolução Industrial e conseqüente progresso, que possibilitou maior desafogo económico⁵⁴.

978-84-691-3508-2, pp. 190-211.<http://dialnet.uniroja.es/servlet/articulo?codigo=2707523> (15.4.2010), p. 191.

⁵¹ GALVÁN ROMARATE-ZABALA, Ana – *Comercio del Arte - Arte del COMERCIO: Coleccionismo Privado de Arte Contemporáneo en Madrid <1970—1990>*. III Tomo. Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid e orientada pelo Professor Titular Fernando Checa Cremades em 1997. <http://eprints.ucm.es/2469/> (12.1.2010), p. 11.

⁵² A L M E I D A, António Manuel Passos – *Museu Municipal do Porto...*, p.34.

⁵³ *Ibidem*, p.34.

⁵⁴ GALVÁN ROMARATE-ZABALA, Ana – *Comercio del Arte ...*, p. 14.

A formação de colecções poderá constituir igualmente um caso de mecenato. Apesar de ser objectivo principal o apoio e protecção a artistas ou causas artísticas, a consequência do mecenato será a salvaguarda de um sem número de obras, com várias tipologias que então irão constituir a colecção, contudo “ que no todos los mecenas son coleccionistas ni todos los coleccionistas son mecenas”⁵⁵.

A figura do coleccionador levanta igualmente outras questões. Sendo uma pessoa, que dentro desta categoria, pode diferir na situação económica e status social, bem como no amadurecimento mental e cultural. Ana Galván Romarate-Zabala apresenta-nos vários tipos de coleccionador: o amador que se interessa por obras de referência; o erudito é mais racional preferindo a erudição à exuberância; o “dilenante [que é] sibarita e hedonista”; o curioso é “um espírito inquieto” e por fim o conhecedor será o mais culto e elitista. Contudo “estas categorías lejos de ser incompatibles pueden confluir en una misma persona, aunque pensamos que siempre predomina más una que otra”⁵⁶.

Assim sendo, o coleccionismo abarca várias directrizes e contribuiu de forma primordial para o desenvolvimento do comércio da arte, como para a instituição de entidades museológicas, quando se abre o espectro do privado, passando as colecções a serem acessíveis a um público, que várias razões, mas sobretudo económicas não tinham hipóteses de o fazer. É neste sentido, que o coleccionador poderá ter tanto de egoísta (por inicialmente querer as colecções para seu proveito exclusivo) como de altruísta (quando decide partilhar).

1.3 Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio

Neste contexto museológico insere-se a Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, que foi fundado com a pura intenção de dar a conhecer uma imensa colecção, reunida durante vários anos por D. Marta (e seus pais).

⁵⁵ GALVÁN ROMARATE-ZABALA, Ana – *Comercio del Arte ...*, p. 18-19.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 30.

1.3.1 Génese

A vida de Marta Ortigão Sampaio pautou-se pela entrega às artes, sendo exemplo disso mesmo o seu legado. Esta paixão traduziu-se nas suas várias colecções, vastas de objectos; histórias e tempos, e culminou num projecto para um museu. E Marta foi pioneira nesse sentido. Envolvida pelas artes, não se limitou a usufruir delas, mas sim a expô-las, exhibi-las, partilhá-las, num edifício construído de raiz, no qual pretendia viver, lado a lado com a sua arte. Tal não chegou a acontecer. O mesmo não se diz do museu, que para bem da cultura artística, se construiu e fez crescer.

Esse desejo pela promoção das artes resulta assim num lugar, que mistura o seu gosto, decorrente e exemplo do gosto da época, a sua memória e o ambiente artístico e cultural, sobretudo de finais do século XIX e início do século XX. Consciente da importância das suas colecções, perpetuando igualmente a obra de seu pai, tratou de conservar o seu legado, tornando-o disponível ao público, num museu, claramente para que este não se perdesse em significado e em valor patrimonial.

É aqui que Marta vai combinar duas valências muito importantes: o coleccionismo; fruto de décadas de investimento e a museologia, o futuro dessas colecções que lhe ocuparam a casa, a vida e o espírito, porque mais que a lembrança do passado, um museu é a conservação do futuro.

Marta nasceu no Porto a 31 de Julho de 1897, e era filha do engenheiro Vasco Ortigão Sampaio (sobrinho de Ramalho Ortigão) e de Estela de Sousa, irmão de Aurélia de Sousa e Sofia de Sousa.

Em 1947, casa com o industrial Armando Fernandes Sequeira, e falece na Quinta de S. Mamede a 26 de Março de 1978, sem deixar descendência directa.

Datado de 11 de Setembro de 1974, o testamento de D. Marta definia a “doação do edifício da Rua de Nossa Senhora de Fátima e os objectos e colecções da casa de S. Mamede à Câmara Municipal do Porto, prevendo reuni-los para a criação de um museu

com a designação de Casa-Museu de Artes Decorativas S.O.S.S., cujas iniciais representam os nomes de família da doadora: Sousa, Ortigão, Sampaio, Sequeira”⁵⁷.

A institucionalização do museu nasceu de uma “vontade antiga [que] determinava tornar público um espaço que havia sido privado (sem que no entanto tivesse havido um uso quotidiano a ele ligado) arrastando para esta alteração funcional todos os objectos de arte adquiridos ao longo do tempo”⁵⁸. É neste contexto que se combinam o carácter coleccionista com o museológico. Para se conseguir atingir este objectivo, um desafio teve de ser enfrentado: o de conseguir adaptar todos os objectos e mobiliário de uma casa, noutra espaço completamente distinto e que inclusive não foi habitado, de modo a ser entendido e usufruído pelo público.

Será uma inauguração tardia, também por isso mesmo. Em Novembro de 1996, é aberta ao público, embora a colecção de joalharia só tenha sido inaugurada em 1997.

Este espólio e a casa são capazes de nos fazer viajar no tempo, que não tendo sido o nosso, é aqui exposto de forma a entendermos a sua importância, numa clara extensão da memória.

1.3.2 Organização interior: a casa e o museu – o antes e depois

O projecto para encomendado para a Casa-Museu foi desenvolvido pelos arquitectos José Carlos Loureiro e Pádua Ramos, sendo apresentado em 1955 e finalmente aprovado a 31 de Julho de 1956 (ver Anexo Iconográfico 1). O edifício foi “dividido em dois núcleos: um formado por apartamentos, outro destinado a habitação da proprietária”⁵⁹, que não chegou a habitar.

Os seis pisos da casa são ligados através de escadas e de elevador, sendo o “primeiro piso de serviço, em contacto directo com o jardim, com sala de jantar, cozinha e zonas de serviço; dois pisos de recepção, com salas e quarto de convidados; outro, mais

⁵⁷ MOREIRA, Marta Rocha – *Da casa ao museu...*, p. 335.

⁵⁸ CASTRO, Laura – *Casa Museu Marta Ortigão Sampaio. Da colecção à exposição ou do desejo à realidade*. In Catálogo da exposição de pintura. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1996. ISBN 972-8022-11-5, p. 14.

⁵⁹ MOREIRA, Marta Rocha – *Da casa ao museu...*, p. 253.

privado, com dois quartos; um piso para alojamento dos funcionários e lavandaria; e o último com uma só divisão prevista para acolher uma pequena capela”⁶⁰.

Contudo, e porque a casa nunca foi habitada, nem D. Marta deixou estipulada a organização do seu espólio na casa, surgiu a dificuldade na concepção da exposição, em 1991, quando casa e colecção passam a estar sob a responsabilidade da Câmara Municipal do Porto.

Oito anos antes, prevendo tal situação, foi projectado uma solução para a “ampliação da casa com o objectivo de adaptar o conjunto a museu”⁶¹, que acabou por não ser concretizado (ver Anexo Iconográfico 2).

Na sua tese de mestrado, Marta Rocha Moreira apresenta um estudo gráfico (ver Anexo Iconográfico 3) sobre as várias alterações, concretizadas e não concretizadas, que permitem assumir complexidade da organização e adaptação espacial, para o estabelecimento de uma colecção que, por si só abrange várias valências, vários tempos e várias tipologias.

1.3.3 As colecções

O acervo patente na Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio é tipologicamente variado, abarcando várias técnicas, disciplinas e cronologias.

“A colecção de pintura é dominada pela corrente naturalista que caracteriza as ultimas décadas do século XIX, desenvolvendo-se até meados do nosso, numa produção a que aderem numerosos artistas que mantêm a paisagem, a natureza morta, a pequena cena de interior ou o episódio pitoresco, como temas fundamentais. A colecção testemunha a amizade que uniu o pai de Marta Ortigão – Vasco Ortigão Sampaio a pintores de matriz naturalista”⁶².

⁶⁰ MOREIRA, Marta Rocha – *Da casa ao museu.*, p. 253.

⁶¹ *Ibidem.*, p. 256.

⁶² Destacam-se pintores como: Silva Porto, Marques de Oliveira, Artur Loureiro, José Malhoa, Sousa Pinto, João Vaz, Carlos Reis, Veloso Salgado, Cândido da Cunha, Ayres de Gouveia, Acácio Lino, Alves Cardoso, Roque Gameiro, Alves de Sá, Alberto de Sousa, Leitão de Barros, Ezequiel Pereira e Carlos Reis. <http://balcaovirtual.cm-porto.pt> (25.5.2010).

Relativamente à colecção de mobiliário, cronologicamente situa-se entre o século XVII até inícios de século XX, sendo tipologicamente variadas e de produção nacional como estrangeira, nomeadamente oriental.

Também a colecção de Artes Decorativas, que inclui os vidros e as cerâmicas é vasta em tipologias e cronologias e produção. É constituída por várias baixelas como peças de carácter mais popular, nomeadamente a louça de Bordalo Pinheiro.

No que diz respeito à colecção de joalharia, dividida entre o que se pode considerar erudito e popular, abarca um número considerável de peças e tipologias, situando-se cronologicamente entre os séculos XVII e XX.

1.4 Utilização de sistema de informação na inventariação de objectos

As políticas de gestão de colecções tornaram-se, na actualidade, parte fundamental no universo museológico, visto que “através das suas colecções e programas de comunicação e investigação, os museus contribuem para o enriquecimento da experiência humana, estimulando a nossa curiosidade, alargando a nossa base de conhecimentos e constituindo-se como lugares privilegiados de descoberta da memória colectiva e de criatividade”⁶³, sendo que este conceito de gestão de colecções engloba, segundo Andrew Roberts, tudo o que estiver relacionado com a aquisição, inventário, catalogação, controle, empréstimo, alienação, como com as exposições e transporte das mesmas⁶⁴.

Alice Semedo refere o atraso que as instituições museológicas em Portugal, em 1991, tinham relativamente ao que seria aconselhável, para que toda esta gestão de colecções funcionasse:

“A documentação das colecções era muitas vezes inadequada e sofria de falta de definição de normas e, nessa altura, a informatização do inventário ou de qualquer outra informação era ainda uma novidade nos museus Portugueses. A verdade é que a documentação era, na maior parte dos casos, pouco consistente, resultando em colecções pobremente

⁶³ SEMEDO, Alice – Políticas de gestão de colecções (Parte 1). In *Revista da Faculdade de Letras*. Porto: Ciências e Técnicas do Património, Universidade do Porto, I série, Vol. IV (2005), p. 306.

⁶⁴ Cit. por *Ibidem*, p. 306.

documentadas. Registos, documentação inadequada e pobre significa que as colecções pouca utilidade têm; para além de todos os problemas legais e éticos que poderiam ser apontados significa que se torna mais difícil prevenir e detectar problemas em relação, nomeadamente, à sua conservação e segurança; significa que a interpretação das colecções, quer através de exposições quer através de outros programas de comunicação, se encontra truncada”⁶⁵.

Este carácter se, mais alargado no que diz respeito à comunicação e à educação, vem de encontro à mudança de mentalidades que tem vindo sobretudo no universo museológico, consequência das mudanças sociais que se vem sofrendo e que os museus dentro do possível foram acompanhando, ou tem tentado, deixando de locais de depósito e exposição e passando a ser mais dinâmicos na divulgação das colecções⁶⁶.

Para esta transmissão de conhecimento e divulgação do património cultural, torna-se nos dias de hoje premente a aproximação do público aos acervos. Para tal, para além de um sistema de inventário eficaz, este deverá estar o mais acessível. Nesse sentido:

“Face à revolução nas novas tecnologias de informação e comunicação, à crescente facilitação na mobilidade internacional, ao desenvolvimento do turismo cultural e ao aumento da concorrência, torna-se imperioso os museus afirmarem a sua existência e promoverem a sua oferta, recorrendo a meios e técnicas de comunicação”⁶⁷.

Acessibilidade aos acervos a um número cada vez maior de público, e as novas sociedades emergentes obrigam cada vez mais os museus a adaptarem-se e a expandirem as suas fronteiras. Neste sentido a noção de comunicação deve tornar-se abrangente e utilizar todos os meios, seja a publicidade, o marketing ou relações públicas⁶⁸ através das novas ferramentas, nomeadamente as novas tecnologias de informação, como é o caso da Internet.

Nesta conjuntura torna-se premente a adaptação dos inventários museológicos a uma nova realidade que permita o acesso às informações dos acervos. O inventário tem sido

⁶⁵ SEMEDO, Alice – Políticas de gestão..., p. 307.

⁶⁶ REMELGADO, Ana Patrícia Soares Lapa – *Gestão integrada de colecções museológicas...*, p. 17.

⁶⁷ ANDRADE, Juliana Filipa Dias – *O museu na era da comunicação online*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação Área de Especialização em Publicidade & Relações Públicas orientada pela Professora Doutora Maria Helena Martins Costa Pires e apresentada à Universidade do Minho em 2008, p. 11.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 12-23.

nos últimos anos alvo de melhoramentos, devido à crescente preocupação com a “documentação das colecções museológicas”⁶⁹. Esta documentação, permite uma melhor gestão do espólio museológico, nomeadamente na divulgação, conservação e investigação.

O inventário deverá seguir normas que permitirá a uniformização, pelo menos dentro da mesma instituição e são várias as variantes que compõem o processo de inventariação: a produção, a cronologia, a função, os seus materiais, etc.

Será então que “ a normalização da documentação constitui uma questão essencial, sobretudo no contexto da informatização. De facto, não estamos perante uma mera criação de normas com o objectivo de documentar o Património, mas sim de um exercício bem mais complexo, que não pode ser dissociado da informatização das instituições museológicas, e consequentes desafios: o registo da informação, a sua integração com outros sistemas de documentação e disponibilização aos diferentes públicos”⁷⁰.

Ana Patrícia Soares Lapa Remelgado define normas específicas no domínio dos sistemas de informação utilizados pelos Museus: normas de sistemas de informação⁷¹; normas de dados⁷² e definição de estrutura de dados⁷³.

De destacar, para o último sistema, será o CIDOC Relational Data Model que estabelecerá “definições e uma estrutura formal para descrever os conceitos implícitos e explícitos e as relações usadas na documentação do Património” e o CIDOC Conceptual Reference Model que ao abranger vários tipos de públicos também abrangem qualquer “tipo de Património Cultural dependente de instituições de carácter cultural, nomeadamente colecções museológicas, sítios arqueológicos, monumentos,

⁶⁹ REMELGADO, Ana Patrícia Soares Lapa – *Gestão integrada de colecções museológicas...*, p. 28.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 29.

⁷¹ “As normas de sistemas de informação permitem definir as funcionalidades necessárias à totalidade do sistema de informação”. *Ibidem*, p. 31.

⁷² “As normas de dados permitem definir a forma como deve ser construída a base de dados ou sistema de informação, no que diz respeito à estrutura de dados, à identificação e tipificação dos campos e o tipo de conteúdos a utilizar”. *Ibidem*, p. 31.

⁷³ “As normas de estrutura de dados incidem sobre o modelo de estrutura de dados subjacente a um determinado sistema, com particular destaque para as relações estabelecidas entre os diferentes campos e tabelas de informação”. *Ibidem*, p. 31.

arqueologia, etnografia, etc. Importa referir que este modelo é baseado em linguagem orientada por objecto, com classes, subclasses, propriedades, subpropriedades, que possuem dependências entre elas, e se relacionam entre si, permitindo descrever todo o processo de registo de informação sobre qualquer tipologia de Património que se pretenda documentar”⁷⁴.

Neste tipo de sistemas temos de ter em atenção dois aspectos essenciais para quem trabalhar na inventariação: o controlo terminológico e de vocabulário definido⁷⁵, para uma gestão eficaz da informação e as normas de procedimentos, que “constituem os procedimentos a adoptar pelos indivíduos que gerem e utilizam o sistema, nomeadamente ao nível da documentação de colecções”⁷⁶.

São dois os sistemas de gestão e inventariação mais utilizados e mais preponderantes no universo museológico português: o Matriz (tutelado pelo Instituto Português dos Museus, desde 1993) e o InArte⁷⁷.

Seria em 1997, que a Câmara Municipal do Porto⁷⁸ iria adquirir o InArte, uma aplicação informática especializada, instalada em cada museu, o que “exigia um esforço acrescido

⁷⁴ Projectos de normalização compatibilizados com o CIDOC CRM: Dublin Core; AMICO – Art Museum Image Consortium; EAD - Encoded Archival Description; MDA Spectrum; Natural History Museum, John Clayton Herbarium Data Dictionary; GENREG – National Museum of Denmark; IFLA – International Federation of Library Associations and Institution – Functional Requirements for Bibliographic Records; OPENGIS; Association of American Museums Nazi-era Provenance Standard; RLG - Research Libraries Group – Cultural Materials Initiative DTD. REMELGADO, Ana Patrícia Soares Lapa – *Gestão integrada de colecções museológicas...*, pp. 32-34.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 36. São exemplos os Tesouros e Listas de valores. Ver Anexo Documental 6. Para o caso português destacam-se IAC – Inventário do Património Imóvel dos Açores; Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora; Inventário online da Diocese do Porto; Inventário do Património Geológico Ecomuseu do Barroso; Base de Dados do Património Arquivístico do Ministério da Educação Português; Comissão de Património Cultural – Inventário DGEMN; IGESPAR/IPA – Endovélico. *Ibidem*, pp. 81-82.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 39.

⁷⁷ A actualização do InArte, para o InArte Premium, deu-se em 2007, quando se verificou “uma alteração significativa ao nível da estratégia que vinha a ser desenvolvida desde os finais da década de 90, tendo sido decidida a integração dos diferentes inventários existentes numa única base de dados, de modo a permitir uma abordagem transversal do processo de informatização, o que implicou a instalação de recursos tecnológicos e de comunicações que viabilizassem esta solução”. *Ibidem*, p.91.

⁷⁸ No universo dos espaços museológicos do Porto (Museu Romântico da Quinta da Macieirinha; Gabinete de Numismática / Casa Tait; CMMOS; Casa-Museu Guerra Junqueiro; Casa-Oficina António Carneiro; Museu do Vinho do Porto e Reservas Municipais), no ano de 2008, haviam sido inventariados em suporte informático 5300 objectos, sendo que apenas 300 faziam parte do espólio da C-MMOS.

a todo o processo de normalização de conceitos, procedimentos e terminologias, aspectos essenciais para a consistência e o rigor do processo de informatização”⁷⁹.

Em anexo, apresentamos a lista de valores a aplicar no InArte Premium (Anexo Documental 3 Tabela 3), da responsabilidade de Ana Patrícia Soares Lapa Remelgado, apresentada em 2008, para o InArte Premium e Museus da CMP. Para a consultar a proposta de normalização podemos consultar a mesma obra, nas páginas 104 a 142⁸⁰.

⁷⁹ REMELGADO, Ana Patrícia Soares Lapa – *Gestão integrada de colecções museológicas...*, p. 91.

⁸⁰ *Ibidem*.

PARTE II

Capítulo II

A joalheria: o gosto e a cultura

2.1 Abordagem histórico-sociológica da joalheria

Ao olharmos para uma peça de joalheria, por vezes somos tão absorvidos pela beleza da mesma, que nos esquecemos do seu significado. O seu significado social, económico pessoal e artístico. Uma jóia acarreta bem mais do que o seu tamanho poderia aguentar, até porque “o homem não vive num mundo puramente material em que cada objecto é apenas o que objectivamente é, mas num universo de significados. Cada elemento, cada objecto, é categorizado e enquadrado nesse sistema que lhe confere o valor e o “lugar” que lhe pertence”⁸¹.

As jóias, nas suas diversas tipologias, acompanharam homens e mulheres desde tempos primórdios⁸², revelando não só uma necessidade de embelezamento, pela “profound human need for self-adornment and, consequently, is one of the oldest forms of decorative art”⁸³, como de evidência no contexto da sua sociedade. É por isso que “as pessoas e as jóias são inseparáveis porque, na verdade, a jóia não é apenas um elemento decorativo, mas um objecto cheio de significados, sejam eles particulares ou de referência colectiva”⁸⁴.

As jóias e o corpo são intrinsecamente ligados, numa relação que dura desde tempos longínquos, até porque o corpo foi sempre usado com espelho de uma afirmação social e individual, sendo que:

⁸¹ OLIVEIRA, Leonor Arantes Guedes de – *Joalheria, Corpo e Design*. Dissertação de Mestrado em Design Industrial orientada pelo Professor Doutor José Manuel Bártolo e pelo Professor Doutor Fernando Jorge Lino Alves e apresentada à Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e à Escola Superior de Artes e Design em 2008, p. 30.

⁸² “O surgimento de ornamentos no Paleolítico implica uma expansão na escala de interacção humana; o aparecimento e rápida proliferação de contas indica que as pessoas começaram a considerar vantajoso demonstrar a sua identidade a um maior número de pessoas espalhadas por uma rede mais complexa de grupos: este fenómeno refere-se a uma significativa expansão do campo de interacção social dos indivíduos para além dos grupos familiares imediatos [...]”.*Ibidem*, p. 31 No caso português, “os magníficos adornos em ouro encontrados na área da Cultura Castreja atestam já um carácter exclusivista da joalheria, detendo, em casos como o do torques (colares rígidos), uma dimensão de poder”. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – A joalheria feminina e o seu significado social e económico em Portugal. In Separata da Revista In *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. ISSN 0871-2670. 4ª série, nº 13 (2004), pp. 17-18.

⁸³ TAIT, Hugh – *Seven Thousand Years of Jewellery*. London: British Museum, 1986. ISBN 0-7141-2034-0.

⁸⁴ OLIVEIRA, Leonor Arantes Guedes de – *Joalheria, Corpo...*, p. 29.

“A construção social de determinações identitárias e alteritárias que jogam no corpo não se confinam, contudo a ele. Exigem ser comunicadas, veiculadas de novo ao espaço social que as produziu, seja através de uma marca pintada no rosto ou de um pedaço de osso ou metal cravado na carne, serão os objectos, revestidos de uma dimensão simbólica, a determinar e a comunicar os sujeitos dentro do contexto social”⁸⁵.

Contudo, e ao contrário destes elementos de marcação corporal, a jóia traduz-se num elemento de escolha mais livre, flutuante e até em elemento de transmissão de valor e memória. Livre porque quem a usa pode escolher quando e como as vai usar e mostrar, flutuante porque os gostos e as épocas mudam podendo as formas não se manterem as mesmas e de transmissão de valor e de memória pela passagem de testemunho que proporciona às várias gerações de uma família.

Desde sempre que se atribuiu o uso de jóias quase exclusivamente às mulheres. Contudo e apesar de serem estas que exibem as jóias mais vistosas e em maior abundância, não é menos verdade que houve tempos, sobretudo nos séculos XVII e XVIII, em que os homens se orgulhavam das peças luxuosas que envergavam: os relógios de bolso, as fivelas, os anéis, os botões de punho e os alfinetes de gravata são alguns dos elementos. Inclusive, como salienta Leonor Arantes Guedes de Oliveira:

“As classes com maior poder e mais dinheiro fazem-se retratar com progressivamente mais jóias. Homens e mulheres surgem nos retratos com uma enorme quantidade de jóias, extremamente coloridas, com os mais diversos formatos, colocadas um pouco por todo o corpo, dando a conhecer o seu status social”⁸⁶.

Esta simbologia da jóia está associada à riqueza que representa, e por sua vez ao poder, “dado o valor intrínseco dos metais nobres e da pedraria”⁸⁷. É neste sentido, que o estudo dos materiais relacionados com a confecção das peças deverá ser um ponto focado para a compreensão da História da Joalheria, até porque estes irão ser um dos dinamizadores das alterações do gosto e das formas das jóias.

⁸⁵ OLIVEIRA, Leonor Arantes Guedes de – *Joalheria, Corpo...*, p. 28.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 45.

⁸⁷ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria feminina...*, p. 18.

O valor económico servia igualmente como valor de troca nos momentos de dificuldade, sendo muitas vezes vendidas, até porque “o corte dos cordões, a entrega das peças a penhoristas, hoje ou no passado, atestam as prerrogativas da jóia enquanto perspectiva de liquidez, apta a satisfazer as necessidades económicas do proprietário”⁸⁸.

Esta reserva de valor, associada às jóias como também às peças de ourivesaria, tem o seu testemunho nos documentos dotais; formais de partilha e nos testamentos, analisados por Gonçalo Vasconcelos e Sousa⁸⁹, em documentos do Porto e seu termo.

Este poder económico associado às peças teve uma grande afirmação, apesar dos constrangimentos sofridos na Lisboa do Terramoto, o Norte impõe-se através dos agricultores emergentes, no cultivo do milho e do vinho, que viam a “compra de peças em ouro como uma forma de entesouramento”⁹⁰, o que acabou por traduzir-se no desenvolvimento a actividade da ourivesaria, nesta região.

Mas não só de valor económico se vale uma peça. Os sentimentos podem estar igualmente plasmados nas jóias que se envergam, traduzidos pelos materiais usados e/ou pela iconografia nelas presentes. A simbologia religiosa através de várias tipologias: cruces, relicários, breves, medalhas, pendentos com iconografia religiosa, como Nossa Senhora da Conceição podem ser sinónimo de fé, devoção, religiosidade e superstição da pessoa que a enverga, nestes casos essencialmente usados pela mulher⁹¹.

A compra ou oferta em momentos marcantes da vida da mulher contribui para este carácter mais sentimental associado à jóia, como acontece com aquelas que utilizam o ónix, que simbolicamente representa o respeito pelo luto cerrado; ou a ametista para o luto aliviado⁹². Este uso foi impulsionado pela Rainha Vitória de Inglaterra (Anexo Iconográfico 5) aquando da sua viuvez, marcando também por isso, este facto, na

⁸⁸ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalharia feminina...*, p. 18.

⁸⁹ IDEM – *A joalharia no Porto ao tempo dos Almada*. Porto: CITAR, 2008. ISBN 978-989-95776-2-6, pp. 125-134.

⁹⁰ IDEM – *A joalharia no Porto nos finais do século XVIII: aspectos socioartísticos*. Dissertação de Mestrado em História da Arte orientada pelo Professor Doutor Joaquim Jaime Ferreira Alves e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 1996, p. 15.

⁹¹ IDEM – *A joalharia feminina...*, p. 19.

⁹² *Ibidem*, p. 20.

joalheria de oitocentos um cunho fúnebre⁹³, tal como o ónix, no século XIX, simbolizava a transição do luto cerrado para o luto aliviado⁹⁴.

Contudo, uma parte substancial, e da qual não se pode dissociar do estudo da joalheria prende-se com o seu carácter artístico, envolvendo por isso uma série de pressupostos que vão desde os materiais, técnicas e modelos utilizados, que quase sempre marcam ou são marcados por determinados momentos históricos.

2.1.1 Contributo da pedraria para o desenvolvimento da joalheria e ourivesaria

Assim sendo, até quase inícios do século XVI, eram escassas as pedras preciosas ao dispor dos joalheiros, embora em Portugal já começasse a existir um comércio destas, vindo do Médio Oriente, via Veneza⁹⁵. O impulso terá sido dado pela empreitada dos Descobrimentos, tal como refere Rui Galopim de Carvalho:

“ A rota marítima do Oriente aberta por Vasco da Gama trouxe consequências marcantes na ourivesaria e joalheria europeias, pelos materiais gemológicos de primeira escolha que começaram então a ficar disponíveis e mais acessíveis, como também pela procura do luxo associada às novas fortunas decorrentes das inúmeras oportunidades comerciais abertas pelos portugueses a toda a Europa”⁹⁶.

Torna-se, assim, Portugal numa peça importante no comércio das pedrarias, destronando Veneza do seu lugar de destaque que ocupava desde o século VIII e colocando Goa no centro do comércio das pedras preciosas, após a sua conquista em 1510, pois devido à sua localização geográfica, torna-se um ponto de referência, até porque “em Goa existia total liberdade para comercializar jóias, pérolas e pedraria, realidade que contrastava com a tradição oriental de que a totalidade das gemas encontradas deveria ser entregue aos soberanos de cada reino”⁹⁷.

⁹³ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Da joalheria setecentista aos eclectismos do século XX em Portugal. In MARQUES, Maria da Luz Paula, coord. – *Colecção de jóias: Marta Ortigão Sampaio*. Porto: Câmara Municipal do Porto; Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, 1997. ISBN 972-8022-14-X, p. 34.

⁹⁴ IDEM – A joalheria feminina ..., p. 20.

⁹⁵ SILVA, Nuno Vassallo e – *Joalheria portuguesa*. Lisboa: Bertrand Editora, 1995, p. 10.

⁹⁶ CARVALHO, Rui Galopim – Algumas gemas de setecentos e suas proveniências. In *Oceanos* Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Nº 43 (Julho-Setembro 2000), p. 37.

⁹⁷ SILVA, Nuno Vassallo e – *Joalheria portuguesa*, p. 11.

Outro contributo essencial para o desenvolvimento do comércio das riquezas, gemológicas e minerais, foram as expedições dos bandeirantes, no Brasil⁹⁸. A partir da segunda metade do século XVI as suas investidas pelo interior do Brasil resultaram na localização de ricas e importantes jazidas de ouro e diamantes⁹⁹, que contudo tiveram um maior desenvolvimento na sua exploração, na transição para o século XVIII, fazendo “mergulhar Portugal num ambiente de enorme euforia”¹⁰⁰, até porque o diamante irá transformar-se numa das maiores descobertas para a joalheria setecentista, metamorfoseado a sua matriz. (ver Capítulo Evolução estética da joalheria).

A descoberta diamantífera foi oficialmente comunicada à Coroa de Portugal em 22 de Julho de 1729, pelo governador de Minas Gerais, D. Lourenço de Almeida referindo a descoberta de “pedras brancas” na região de Serro Frio, embora alguns refiram 1726 como a data provável da descoberta¹⁰¹. A partir daqui o comércio será afectado e os holandeses e ingleses, de origem judaica¹⁰², que tinham ganho protagonismo vão-se sentir ameaçados pelos diamantes brasileiros e fazem passar a mensagem que estes eram de pior qualidade que os indianos ou mesmo falsos, obrigando a que os diamantes brasileiros fossem transportados para a Índia e só depois volvidos à Europa como indianos¹⁰³.

No final do século XVII e início do século XVIII assistiu-se assim a uma grande afluência à metrópole, de recursos económicos extraordinários, constitui um foco de

⁹⁸ Foi em 1673, que Minas Gerais foi alcançada por Fernão Dias Pais Leme, mas seria apenas em 1697 que seu genro, Fernão Pais, revelaria as jazidas do ouro em «Rio das Velhas». GODINHO, Isabel da Silveira (dir.) – *Tesouros Reais*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura; Instituto Português do Património Cultural; Palácio Nacional da Ajuda, 1991.

⁹⁹ CARVALHO, Rui Galopim – *Algumas gemas de setecentos...*, p. 37.

¹⁰⁰ “Em 1699, Lisboa festejava a chegada de 514 quilogramas do precioso metal, proveniente de descoberta, seis anos antes, das jazidas auríferas de Rio das Velhas [...]. [...] de 1729 em diante, vem juntar-se ao ouro a extracção de diamantes, provenientes das grandes minas descobertas em 1727-28 em Minas Gerais, Mato Grosso e Bahia. (...) Com efeito, dia após dia e ao longo de quase século e meio, até cerca de 1870, o Brasil afirma-se como o principal produtor de diamantes, à medida que se vão esgotando as jazidas orientais [...]”. OREY, Leonor d’ – *Esplendor e fantasia*. In *Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, nº 43 (Julho-Setembro 2000), p. 9.

¹⁰¹ CARVALHO, Rui Galopim de – *Pedras preciosas na arte e devoção. Tesouros gemológicos na Arquidiocese de Évora*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2006. ISBN 972-8854-16-1, p. 23.

¹⁰² SILVA, Nuno Vassallo e – *Joalheria portuguesa*, p. 14

¹⁰³ CARVALHO, Rui Galopim de – *Pedras preciosas na arte...*, p. 23.

riqueza da Nação, mas serviu igualmente de ignição ao desenvolvimento de regiões brasileiras, como Minas Gerais¹⁰⁴.

Na segunda metade do século XVIII assiste-se à introdução de outras gemas ou ao aumento da sua utilização, como é o caso de “crisoberilos, águas-marinhas, de ametistas, de topázios de várias tonalidades, de cristais de rocha, de granadas e ainda a presença de diamantes [...], do rubi, da esmeralda e, também da safira, permite-nos visualizar os jogos cromáticos das gemas”, naquilo que irá ser designado por “festa de cor”¹⁰⁵.

2.1.2 Introdução aos ofícios relacionados com a produção

A acompanhar a evolução da introdução dos materiais estiveram sempre os artistas que com elas iriam trabalhar, fossem eles ourives¹⁰⁶, Ensaiador do ouro¹⁰⁷ ou Contraste¹⁰⁸ do mesmo. Já na época medieval existiam oficinas de ourives de ouro, cuja matriz se deve ter estendido até ao Renascimento e em que o andar superior correspondia à habitação do Mestre, e o piso inferior à oficina propriamente dita, onde trabalhavam Mestres, oficiais e aprendizes, cada um com uma função específica no desenvolvimento de uma peça. Os oficiais fundiam os metais preciosos, cinzelavam peças e engastavam gemas, enquanto que os aprendizes desenvolviam actividades menores como era o caso dos acabamentos¹⁰⁹.

Para chegar a oficial, o aprendiz a ourives do ouro tinha trabalhar sobre a alçada de um Mestre, num processo comum a muitos outros ofícios e que “obrigava à realização notarial de um contrato conhecido como “*de servidão e aprendizagem*”¹¹⁰. Este contrato passou de uma duração de cinco anos no século XVII para oito no século

¹⁰⁴ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto nos finais...*, pp. 14-15.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 33.

¹⁰⁶ Ver Glossário, p.121. “As corporações de ourives surgem com carácter primordial e vincadamente religioso, mas estruturam-se em preceitos de interesse profissional. Com o andar dos tempos passam a actuar também como entidades económicas, unificadoras dos mesteres. E formam instituições orgânicas, como assinalámos, regidas por leis específicas (regimentos), aplicadas por autoridades próprias (vedores), as quais simultaneamente observam a regulamentação municipal, apertada e minuciosa”. COUTO, João; GONÇALVES, António M. – *A ourivesaria em Portugal*. [s.l.]: Livros Horizonte, 1960, p. 17.

¹⁰⁷ Ver Glossário, p. 117.

¹⁰⁸ Ver Glossário, p. 115.

¹⁰⁹ SILVA, Nuno Vassallo e – *Joalheria portuguesa*, p. 15.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 15.

XVIII, em que o aprendiz se obrigava a servir o mestre em todos os serviços da casa do seu Mestre¹¹¹.

Durante este período o mestre terá de dar ao aprendiz “cama, meza e roupa lavada e vida boa”; comprometendo-se a fazer dele um “oficial capaz de poder ganhar sua vida pelo dito ofício”, sendo que se tal não acontecer o mestre terá de pagar ao aprendiz como se fosse oficial ou “conforme as obras” até ficar apto a ganhar a sua vida. O mestre também não poderá obrigar o aprendiz a trazer carretos à cabeça¹¹². Contudo o tutor do aprendiz não ficará isento de obrigações. Até ao termo da aprendizagem o responsável tinha de o vestir e calçar; em caso de doença teria de tratar deste à sua custa; na eventualidade deste fugir, o responsável teria de o ir buscar onde ele estivesse e caso não o conseguisse no prazo de oito dias, o mestre podia contratar um oficial às custas do responsável pelo aprendiz desaparecido; tal como pagaria os danos, perdas e roubos cuja responsabilidade tenha sido do aprendiz¹¹³.

Será na *Adição de Maio de 1740* ao Regimento dos Ourives do Ouro que se estabelecerá regras mais prementes aos contratos como é caso da duração deste. Este documento estabelece os oito anos (e nunca menos do que isso) de aprendizagem como tempo necessário para o mestre ensinar o aprendiz; dois anos como oficial a trabalhar com um mestre, antes de estabelecer a sua loja; e o contrato de aprendizagem deverá ser mostrado aos Juizes do ofício, num prazo de oito dias após ser assinado, que o mandarão para ser registado pelo escrivão do mesmo ofício¹¹⁴.

Findo o contrato, podia ser atribuído o grau de Oficial, desde que o Mestre atestasse as capacidades do aprendiz, não havendo quaisquer prestações de provas. Já a passagem a

¹¹¹ ALVES, Joaquim Jaime Ferreira – A ourivesaria portuense nos séculos XVII e XVIII: Subsídios para a sua história. In *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. ISSN 0871-2670. 4ª série, nº 1 (1993), p. 23.

¹¹² *Ibidem*, p. 24.

¹¹³ *Ibidem*, pp. 23-24.

¹¹⁴ *Ibidem*, pp. 24-25.

Mestre requeria a realização de provas¹¹⁵, que deveriam ser avaliadas por outros ourives, e que consistiam na realização de uma obra mestra¹¹⁶.

Os ourives da prata iniciavam a sua aprendizagem ainda muito jovem, na casa de um mestre, onde devia permanecer pelo menos por um período de oito anos, embora existiam contratos que indicavam a duração de nove anos¹¹⁷. Através do *Compromisso & Estatutos dos Ourives da Prata* ficamos a saber que os aprendizes não podiam abrir loja ou pôr tenda sem serem examinados, e que após exame o aprendiz só poderia abrir tenda “dando fiador chão, e abonado da quantia de duzentos mil reis”¹¹⁸, exceptuando os ourives casados e que estavam impedidos de aprender o ofício aqueles que fossem de “infecta nação ou filho de homem vil”¹¹⁹. Findo este tempo, o aprendiz requeria a admissão para exame ao Juiz do ofício. O oficial de ourives devia aguardar dois anos até requerer exame para Mestre¹²⁰.

Ao longo dos séculos a evolução dos vários ofícios foi mudando e foram-se estabelecendo regras e limites para a actuação dos seus titulares, com aplicação de penas para evitar fraudes, corrupção e facilitismo¹²¹, que se materializam de formas variadas como incluir nas peças metais de pureza abaixo do que era instituído como legal ou ourives a trabalhar sem terem sido examinados, bem como regulamentação para as peças de joalharia realizadas¹²². Grande importância era dada aos actos de correição, sendo feitas buscas nas oficinas e nas casas dos ourives pelos juízes, escrivão e procurador da Confraria, que confirmando as situações irregulares, lavravam termos de

¹¹⁵ A obrigatoriedade dos ourives realizarem provas de mestria apenas foi regimentada em 1538, na primeira reforma de um regimento estabelecido em 1512, que apenas contemplavam os direitos dos compradores. SILVA, Nuno Vassallo e – *Joalharia portuguesa*, p. 16.

¹¹⁶ *Ibidem*, pp. 15-16.

¹¹⁷ ALVES, Joaquim Jaime Ferreira – *A ourivesaria portuense...*, p. 28.

¹¹⁸ Citado por *Ibidem*, p. 28.

¹¹⁹ Citado por *Ibidem*, p. 29.

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 28-29.

¹²¹ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalharia no Porto ao tempo...*, p. 19.

¹²² O ouro de Lei deveria ter 20 quilates e meio e a prata não podia ter menos de dez dinheiros e seis grãos. “Se o ensaiador entendesse que o referido ouro se encontrava em situação irregular. Teria de chamar o ourives em causa e comunicar-lhe o sucedido. Caso o artifice aceitasse o erro, o objecto seria quebrado na sua presença. Se não concordasse, a peça seria enviada para análise pelo ensaiador da Casa da Moeda; se entendesse ter os quilates da Lei, apor-lhe-ia a marca com que ensaiava as peças de ensaiador municipal; caso julgasse não ter os quilates de lei, quebrá-la-ia”. *Ibidem*, p. 21.

falsificação num livro da Confraria como alguns nos livros dos temas dos Ensaiares¹²³.

Alguns dos documentos essenciais no estabelecimento de parâmetros a cumprir serão os Regimentos do Ofício de Ourives de Ouro e Ensaiares do Ouro¹²⁴. As figuras de ensaiares ourives do ouro e ensaiares ourives da prata deveriam apurar os “quilates, dinheiros e grãos que as peças possuíam, devendo-as marcar de seguida”¹²⁵, conforme o estabelecido pelo diploma de D. Pedro II, de 4 de Agosto de 1688.

Entre a disposição régia até à aprovação do regimento de Ensaiares do ouro pelo Senado da Câmara de Lisboa muitos anos se passaram, já que a importância do assunto pedia um cuidado extremo na elaboração do despacho, sendo que neste processo muitas pessoas foram consultadas; o Regimento dos Ensaiares do Ouro aprovado pelo Senado da Câmara de Lisboa a 10 de Março de 1693¹²⁶.

Foram vários os pontos estipulados para o ofício do ensaiares e começar pela sua função e exame a realizar. Todas as jóias realizadas deveriam ser apresentadas ao ensaiares, mesmo aquelas feitas por encomendas de particulares e posteriormente para além de marcar a peça o ensaiares haveria de passar um documento atestando que a peça se encontrava dentro da lei. O exame de ensaiares foi estipulado que “fosse feito por toque, [...] estabelecendo-se a sua realização, não apenas com as peças a fazer, mas igualmente com as já feitas”¹²⁷.

¹²³ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – No encaço da lei: Desonestidades no ofício de ourives do ouro no Porto (1780-1806). In *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. ISSN 0871-2670. 4.ª série, nº 15 (2006), p. 58. Alguns exemplos dessas intervenções em *Ibidem*, pp. 58-64. Para os actos de correição dos ourives da prata ver IDEM – *A Arte da Prata no Porto: 1750-1810*. Vol. I. Porto. Dissertação de Doutoramento em História da Arte orientada pelo Prof. Doutor Joaquim Jaime Ferreira Alves apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2002, pp. 184-193.

¹²⁴ “Os regimentos são compilações de regras obrigatórias que visam a organização interna dos ofícios, enquanto que os compromissos são conjuntos associação profissional aceitam de sua própria vontade.” ALVES, Natália Marinho Ferreira – *A Arte da Talha no Porto na Época barroca (Artistas e clientela, materiais e técnica)*. Volume I. Porto: Arquivo Histórico; Câmara Municipal do Porto, 1989, p. 67.

¹²⁵ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto ao tempo...*, p. 19.

¹²⁶ Em 1689, o Senado de Lisboa havia previamente estabelecido um regimento para os ensaiares do ouro e da prata, que lançaria as bases para uma regulamentação destes ofícios e que será adoptado na década seguinte pelo Senado da Câmara do Porto. Para os Ensaiares da prata ver IDEM – *A Arte da Prata...*, pp. 514-516.

¹²⁷ IDEM – *A joalheria no Porto ao tempo...*, p. 20.

Um dos pontos importantes para o conhecimento de peças e artistas, são as marcas a estas cravadas. O ensaiador depois de ensaiar a peça, puncionava a sua marca, que era “na generalidade, formada por «I» que ia variando conforme o ensaiador, sendo emoldurado por distintas formas, consoante o proprietário do ofício”¹²⁸ (Ver Anexo Iconográfico 6), sendo que entre inícios do século XVIII e inícios do século XIX estas deveriam ser mudadas sempre que o ensaiador fosse substituído, porque a marca individualizada permitia a identificação do ensaiador, situação de maior importância em caso de presunção de falsificação. A marcação não poderia ser feita em todas as peças¹²⁹, sendo portanto registadas num livro próprio¹³⁰, realizando-se um termo com a descrição de vários elementos das peças como o seu feitio, o seu peso e valor aproximado, o nome e a assinatura do ourives e a data.

Também o ourives teria de marcar a peça (Ver Anexo Iconográfico 6), assim que pronta, antes de a apresentar ao ensaiador. Estas marcas deveriam ser registadas igualmente no Senado camarário, sendo por vezes de tamanho tão diminuto, e por vezes tão similares a outras marcas de ourives, que se tornam muitas vezes difícil de identificar. Estas marcas tinham formas diversas, sendo por vezes acompanhadas de uma ou mais letras. Os primeiros registos destas marcas pertenciam ao arquivo da Confraria de Santo Elói dos Ourives do Ouro, sendo posteriormente incorporados no Arquivo Histórico da Casa da Moeda.

Todos os registos, sobretudo das peças sem marcação, fornecem uma fonte importante para o conhecimento do trabalho de ourives, como é o caso das tipologias mais produzidas, tal como os contratos para execução de obras também nos dão importantes elementos para a compreensão do trabalho de ourives.

Segundo Joaquim Jaime Ferreira Alves¹³¹, os contratos de execução de obras, especificamente de ourivesaria no Porto, descrevem-nos pontos-chave para o

¹²⁸ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto ao tempo...*, p. 114.

¹²⁹ Como é o caso das peças filigranadas, com aljofres; com pedraria em tipologias como brincos, afogadores, cintilhos hábitos e nos cordões de ouro esta marca deveria ser justaposta num chapa pendente. *Ibidem*, p. 20.

¹³⁰ Sobre este assunto consultar *Ibidem*, pp. 99-113.

¹³¹ ALVES, Joaquim Jaime B. Ferreira – A ourivesaria portuense nos séculos XVII e XVIII. Análise de alguns contratos. In *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*. Vol. I. Porto: Reitoria da Universidade do Porto; Governo Civil do Porto, 1991, pp. 335-354.

desenvolvimento das peças. Do contrato, normalmente celebrado em casa do tabelião, excepto quando era realizado numa ordem religiosa, ou um dos outorgantes estava doente, faziam parte os outorgantes, constituídos por encomendadores e executantes de obra, por vezes os fiadores e as testemunhas. Relativamente ao trabalho propriamente dito, podia ser desenvolvido de uma de três formas: copiando uma obra existente; segundo o risco do ourives ou através da traça de um arquitecto.

Relativamente aos ourives, será estabelecido em 1572 o Regimento dos Ourives do Ouro, que permitiu estabelecer regras de funcionamento do ofício, muito pela crescente importância que Lisboa foi ganhando ao longo do século XV, como núcleo do comércio, o que resultou com que vários ourives estrangeiros acorressem à capital, necessitando de fiscalizar as suas acções. Com grande influência junto do rei, D. Afonso V, os ourives nacionais alertam para o problema das falsificações. Sendo assim e segundo o Regimento, para montar tenda, o ourives estrangeiro “deveria praticar durante uma ano na oficina de um ourives estabelecido com o fim de saber se *“he home de bõo viver”*”¹³².

Terá sido em 25 de Outubro de 1750 que foi aprovado um documento de compromisso, sendo este alterado nos seus estatutos em 6 de Maio de 1776. Estes estatutos regiam toda a vida de um ourives desde o seu início como aprendiz, passando por oficial até chegar a mestre, definindo as regras a seguir para as eleições para juízes, escrivão, procurador e seis mordomos como para as multas a aplicar em caso de actos de correição¹³³.

A complementar estes estatutos acresce o acordo realizado entre os ourives do ouro e os ourives da prata, em 17 de Setembro de 1686, em que se estabelece o tipo de peças que os ourives do ouro poderiam realizar¹³⁴ e quais as punições a aplicar quando houvesse alguma infracção ao estipulado.

¹³² SILVA, Nuno Vassallo e – *Joalharia portuguesa*, p. 16.

¹³³ Para um maior aprofundamento sobre o assunto ver SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalharia no Porto ao tempo...*, pp. 30-40.

¹³⁴ “[...] Poderiam fazer todo o tipo de jóia [com esmalte ou sem ele, como colares, gargantilhas, arrecadas, espadinhas e alfinetes de cabeça, agulhas, botões, hábitos, anéis e memórias com pedras ou sem elas, esgravadores e palitos para dentes, guarnições de espadas, espadins, ferragens de boldriés, fivelas de sapato com pedraria e esmalte, ou sem eles, todo os objectos que fossem em filigrana e igualmente os sobrepostos de prata que fossem esmaltados, sendo nas peças sobreditas, as quais poderiam

Intimamente ligada ao documento de compromisso estabelecido pelos ourives do ouro está a Confraria¹³⁵ de Santo Elói¹³⁶ dos Ourives do Ouro que, apesar de se reger pelo documento acima apresentado, também estabelecerá em doze capítulos¹³⁷ os preceitos próprios da Confraria com um Compromisso datado de 1691, altura em que se encontrava falida. Esta Confraria tinha sua capela na Igreja de São Nicolau, por doação do bispo D. Nicolau Monteiro, em 15 de Janeiro de 1672.

Segundo A. De Magalhães Basto¹³⁸ os ourives da Prata tiveram a sua capela própria erigida conforme a autorização dada pelo Mosteiro de S. Francisco, em 10 de Outubro de 1650. Tendo sido a escritura pública celebrada na Casa do Capítulo do Mosteiro, esta foi construída “no vão que está nas costas da Capela da Porciúncula (actual capela de N. Sra da Soledade, da Igreja do Mosteiro de S. Francisco) uma capela com a porta para o adro da Igreja”¹³⁹. Em 25 de Setembro de 1752 é assinado mais um acordo entre os

vender nas tendas ou nas feiras”. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto ao tempo...*, p. 35.

¹³⁵ Ver Glossário, p.115.“A par das corporções e mesteres constituídos para fins prevalentemente económico-sociais e até político-administrativos, à base de *regimentos* oficializados, criaram-se as respecticas C. para fomentar as práticas do culto cristão dos seus membros e, nomeadamente, a festa do orago privativo do ofício ou da corporação de mesteres afins embandeirados, quer dizer, anexos à bandeira do ofício cabeça com obrigação de participar no lugar assinalado pela regulação e com as competentes insígnias – bandeira, castelos ou andores, cruzes, medalhas, varas –, em actos religiosos de particular significação pública local, por decisão régia, camarária ou eclesiástica [...]. [...] A vida das C. era regida pelo Compromisso, distinto do Regimento corporativo. [...] Dispunham, geralmente para os actos religiosos, de templo próprio (S. José dos Carpinteiros e Pedreiros, em Lisboa) com sede anexa ou, então, de altar padroeiro em igreja ou capela diocesana e até qulaquer instruição monástica – menos em mosteiros de freiras –, onde era proibido terem sede C. de varões, havendo a excepção da Irmandade de S. Lucas para pintores e escultores, que a teve na Igreja da Anunciada e, depois, na de Sta. Joana das Dominicanas”. ENCICLOPÉDIA VERBO LUSO-BRASILEIRA DA CULTURA EDIÇÃO SÉCULO XXI. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo, 1998. ISBN 972-22-1918-9, p. 888

¹³⁶ Elói ou Eligio de Noyon nasceu em Chapelet, Limousin no ano de 590. Depois de se formar como aprendiz, trabalhou como ourives em Limoges. Após ter sido “monedeiro” de Clotario II, foi tesoureiro do Rei Dagoberto, que mais tarde lhe irá confiar missões mais importantes. Após a morte deste, Elói fez-se sacerdote e funda o mosteiro de Solignac. Em 640 foi nomeado bispo de Noyon e morreu em 659. São duas as lendas que circundam este santo. A primeira diz respeito ao cavalo a quem tratou da ferradura. Para que o pudesse fazer com mais comodidade, Santo Elói cortou a pata do cavalo e depois de tratar do casco do cavalo voltou a colocar o membro no mesmo sítio. A segunda lenda refere-se ao diabo, que disfarçado de mulher se apresentou ao santo que com uma tenaz a ferver lhe terá apertado e arrancado o nariz. Santo Éloi é patrono dos ourives e batedores do ouro mas também dos ofícios ligados aos cavalos e ao seu tratamento. A iconografia deste santo pode apresentar três variações: o santo ferreiro com uma tenaz e martelo rematado numa coroa, e ainda um “yunque”, uma ferradura ou um cavalo, e na mão a pata cortada do cavalo; o santo ourives tem um “cáliz” ou aliança, símbolos da ourivesaria religiosa e laica; o santo bispo apresenta-se com uma mitra e leva o báculo. RÉAU, Louis – *Iconografia del arte Cristiano. Iconografia de los Santos A-F*. Tomo 2/Vol. 3. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. ISBN 84-7628-208-7, pp. 432-437. (Ver Anexo Iconográfico 7).

¹³⁷ Ver SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto ao tempo...*, pp. 74-76.

¹³⁸ BASTO, A. De Magalhães – Varandim de Sto Eloy: A capela dos «Ourives da Prata». In *Ourivesaria Portuguesa*. Porto: Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte. Nº 2 (2º trimestre 1948), pp. 71-73.

¹³⁹ Citado por BASTO, A. De Magalhães – Varandim de Sto Eloy..., p. 72.

ourives e os religiosos do Mosteiro de S. Francisco para o aumento da capela, tal como várias intervenções são efectuadas ao longo dos anos, sobretudo na talha da capela¹⁴⁰.

Aliás, também os ourives da prata no Porto se regiam por um Compromisso, composto por trinta e seis pontos¹⁴¹, aprovado em 21 de Dezembro de 1747, mas apenas confirmado em 13 de Fevereiro de 1754. Este teve mais quatro adições¹⁴²: em 14 de Dezembro de 1762, outra em que não há conhecimento da data, a terceira em 23 de Novembro de 1769 e a última em 31 de Dezembro de 1771¹⁴³.

Em jeito de resumo e conclusão, Gonçalo de Vasconcelos e Sousa apresenta-nos cinco pontos essenciais para a compreensão deste Compromisso:

- 1- “A segurança do ofício passava pela capacidade que os mestres possuíam de execução e de conhecimentos para regular o metal. Tal implicava a relevância dada ao exame, bem como o controle do quotidiano do ourives, de modo a evitar desonestidades;
- 2- A forma de estabelecer o cumprimento das determinações do Compromisso fazia-se sob a ameaça de multa, redobrada em casos de persistência no erro;
- 3- Sentia-se a necessidade de promover o cumprimento das determinações dos oficiais superiores, neste caso os juízes, e contemplar minuciosamente as diversas funções;
- 4- Regulamentação clara do processo de eleições¹⁴⁴, elemento fulcral da vida da corporação;
- 5- Previam-se situações de menos-valia social, nomeadamente em relação às viúvas e aos filhos pobres, funcionando a Confraria como motor assistencial e espiritual, bem como se demonstrava a determinação de mandar rezar missas pelos irmãos defuntos”¹⁴⁵.

Ao longo dos anos e apesar das adições que lhe foram instituídas, o Compromisso deixou de ser um documento complacente com as novas necessidades, com o

¹⁴⁰ Ver SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A Arte da Prata...*, pp. 294-297.

¹⁴¹ Para um maior conhecimento destes ver *Ibidem*, pp. 148-159.

¹⁴² Ver *Ibidem*, pp. 159-162.

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 147-148.

¹⁴⁴ Sobre este assunto ver *Ibidem*, pp. 311-316.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 162.

crescimento do ofício e do conseqüente aumento da produção, até que em 1801 é empreendido um projecto para novos estatutos. Com a aprovação prevista para Dezembro desse ano, certo é que vários indícios levam a concluir que tal não tenha acontecido¹⁴⁶. Seria decerto um documento mais preciso, com um maior aprofundamento a nível pedagógico, mas de alguma forma tão complexo que pode ter ditado a não aprovação do projecto¹⁴⁷.

No estudo levado a cabo por Gonçalo Vasconcelos e Sousa, relativamente aos ofícios na cidade do Porto, ficamos a conhecer a ligação de ourives, lapidários¹⁴⁸ e cravadores, a muitas Irmandades da cidade e não só à acima citada, como é o caso das Ordens Terceiras do Carmo e de S. Francisco. Outra forma de aumentar a sua elevação social era aceder ao lugar de Familiar do Santo Ofício.

Os ourives constituem um ofício com grande dinamismo e organização, demonstrando-o em vários planos como é o caso da constituição de sociedades, que lhes permitia expandir o negócio¹⁴⁹, havendo normalmente um sócio maioritário e o contrato revelava-se minucioso; a venda do objectos e porque o dinamismo se aliava à prosperidade do negócio, no caso específico do Porto, era feita de várias formas, sendo a mais simples a efectuada na própria loja, vendendo objectos expostos no seu interior ou através de encomenda específica, mas também através do envio para terras da colónia brasileira¹⁵⁰ (aliás um grande número de artifices portugueses atravessam o Atlântico nesta altura, atraídos pela riqueza da terra, mas também pela sobrelocação dos ofícios em Portugal, ao contrário do Brasil, o que poderá explicar a proximidade entre ambas joalharias¹⁵¹); mas outra forma de venda, sobretudo nos séculos XVIII e XIX,

¹⁴⁶ Em 1802 deixa de haver notícias sobre o novo documento, até que em 1826 existe a indicação aos estatutos referindo um espaço temporal de quase oitenta anos. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A Arte da Prata...*, p. 164.

¹⁴⁷ Para um maior conhecimento do projecto para os novos estatutos ver *Ibidem*, p. 165-170.

¹⁴⁸ Ver Glossário, p. 123. “O ano de 1776 marcou, em Lisboa, a separação dos ofícios de ourives de ouro e de lapidário [...]” IDEM – *A joalharia no Porto ao tempo...*, p. 19.

¹⁴⁹ Alguns exemplos analisados entre a segunda metade do século XVIII e inícios do século XIX patentes *Ibidem*, pp. 40-45 e para os ourives da prata IDEM – *A Arte da Prata...*, pp.194-206.

¹⁵⁰ Variada é a documentação sobre o envio de jóias para o Brasil, que constituía assim um mercado de preferência. Termos, registos e procurações analisadas em IDEM – SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A ourivesaria nas relações entre o Porto e o Brasil no século XVIII*. In *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. ISSN 0871-2670. 4.ª série, nº14 (2005), pp. 44-52.

¹⁵¹ Na Confraria de Santo Elói dos ourives do Ouro havia registo dos artifices que viajavam para o Brasil, através do livro denominado «*Titullo dos ausentes pellos Brazis*» apresentado em *Ibidem*, pp. 54-55. Vamos ter registos desta migração durante os séculos XVIII e XIX. Sobre a presença de ourives

terão sido as feiras por onde os ourives andavam na esperança de encontrar dinheiro vivo, sobretudo de abastados agricultores que aí vendiam os seus produtos.¹⁵² Ainda nos séculos XV e XVI, em Lisboa, era usual a venda das obras ser feita nas tendas, com expositores na rua ou sob a janela, até que uma ordenação de 1386, proíbe que o comércio se faça na rua e se confine ao espaço da tenda, devido à pouca largueza da rua¹⁵³.

2.1.3 Organização oficial nas grandes cidades

Outro aspecto curioso será a organização dos ofícios dentro da cidade¹⁵⁴, mais concretamente no Porto, fazendo-se principalmente “num eixo constituído pela Rua das Flores, Rua dos Canos, Rua e Largo de São Bento das Freiras e Rua do Loureiro”¹⁵⁵, concretizando o núcleo maior, embora também existisse ourives do ouro na freguesia de Santo Ildefonso, isto no século XVIII, tendo havido uma evolução desde do século XVII, onde estes se concentravam sobretudo na freguesia de São Nicolau, na Rua da Ourivesaria, passando posteriormente para a Rua da Fonte Taurina¹⁵⁶. Também os ourives da prata elegem as Ruas das Flores, de S. Bento das Freiras e do Loureiro como lugares preferenciais para instalarem as suas oficinas, sendo que depois se dividem pelas Ruas Direita de Santo Ildefonso e de Santa Catarina (freguesia de Santo Ildefonso), São Nicolau (freguesia de São Nicolau) e na freguesia de Cedofeita¹⁵⁷.

portugueses na América do Sul ver MACHADO, Maria José Goulão – «*La Puerta Falsa de América*». *A influência Portuguesa na região do Rio da Prata no Período Colonial*. 2 Vol. Dissertação de Doutoramento na área de História, especialidade de História da Arte, orientada pelo Professor Doutor Pedro Dias e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 2005.

¹⁵² SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto ao tempo...*, pp. 45-49.

¹⁵³ SILVA, Nuno Vassallo e – *Joalheria portuguesa*, p.16.

¹⁵⁴ “As examinações e taxas defendem e dignificam o officio, como normas aceites voluntariamente por aqueles que o exercem e como imposição municipal que o rei manda cumprir. E daqui resulta a em compreensível obrigação do arruamento comum. Velha usança da irmandade profissional, a rua privativa foi regra costumeira dos mesteres que, só mais tarde, os municípios adoptaram e impuseram. [...] A obrigação de se alojarem as tendas de ourives em rua própria, da cidade ou vila tornava mais fácil, como é óbvio, a fiscalização do trabalho exercido. O postigo ou a janela que, em cada oficina, se abria para a via pública permitia aliás que as gentes usassem verificar a seriedade e aplicação dos artificies.” COUTO, João; GONÇALVES, António M. – *A ourivesaria...*, p. 17.

¹⁵⁵ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto ao tempo...*, p. 65.

¹⁵⁶ Referências a ourives do ouro por ruas *Ibidem*, pp. 67 – 71.

¹⁵⁷ IDEM – *A Arte da Prata...*, p. 213. Quadro das Moradas dos Ourives da prata portuenses (1808). *Ibidem*, pp. 218-219.

Relativamente a Lisboa, devido à sobrelotação da Rua da Ourivesaria, da qual temos notícias desde 1373, repleta de tendas, foi criada a Rua Nova d'El Rey, por ordem de D. Manuel I onde se irão fixar os ourives do ouro, até porque a rivalidade com os ourives da prata começava já a ganhar contornos maiores¹⁵⁸.

2.1.4 A influência estrangeira e as fontes de estudo

Esta dinâmica oficial não foi a única contribuição para a evolução da arte joalheira. Sobretudo a partir do século XVIII, o intercâmbio de ideias entre as cortes europeias e portuguesa, trouxe um novo fôlego ao comércio das jóias. Segundo Luísa Penalva, “os pontos altos do intercâmbio destas peças concretizavam-se em forma de matrimónios e trocas de princesas”¹⁵⁹, factos documentados sobretudo através das epístolas trocadas entre os guarda-jóias¹⁶⁰ das várias Cortes. Esta troca tornou progressiva a perda de identidade da joalheria portuguesa, o que obrigou a que muitas peças oferecidas fossem personalizadas através da inclusão de retratos e signos que identificassem a Corte Portuguesa¹⁶¹.

Neste sentido também nos leva Manuel Santos Estevens¹⁶². A influência francesa faz-se sentir nos reinados de D. João V, D. José e D. Maria I, devido às muitas obras importadas, pelos joalheiros franceses que vieram para Portugal trabalhar, como são os casos de *Adam Gottlieb Pollet*¹⁶³, *Ambrozio Pollet*, *Carlos Diogo Van Nes e provavelmente João dos Santos Pannayne* e pela circulação e divulgação de desenhos de jóias de mestres como Pouget, Duflos e Bourget¹⁶⁴.

¹⁵⁸ CARMO, Carla Maria Ferreira do – *A Condição Tecnológica na Joalheria Portuguesa entre 1960 e 2000 e as Novas Linguagens Artísticas*. Dissertação de Mestrado em Arte, Património E Restauro orientada pelo Professor Catedrático Vítor Serrão e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2007, p. 69.

¹⁵⁹ PENALVA, Luísa – Jóias e representação. As festas da Corte Portuguesa no século XVIII. In *Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses. Nº 43 (Julho-Setembro 2000), p. 114.

¹⁶⁰ Ver Glossário, p.119.

¹⁶¹ PENALVA, Luísa – Jóias e representação. As festas..., p. 114.

¹⁶² ESTEVENS, Manuel Santos – Jóias Francesas na Corte Portuguesa. In *Ourivesaria Portuguesa*. Porto: Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte. Nº 10 (2º trimestre 1950), pp. 103-111.

¹⁶³ Originária da Polónia, a família Pollet teve uma grande importância na joalheria, sobretudo da Corte, a partir da segunda metade do século XVIII. Adam Pollet veio para suceder João dos Santos Pannayne, como Engastador da Pedraria da Casa Real. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – O testamento de Adam Gottlieb Pollet, «Engastador da Pedraria» da Casa Real. In *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. ISSN 0871-2670. 4.ª série, nº6 (1997), pp. 233-239.

¹⁶⁴ OREY, Leonor d' – Esplendor..., p. 10.

Aliás serão estes desenhos¹⁶⁵, como tantos outros que farão parte de documentação fulcral para o estudo da joalheria (Ver Anexo Iconográfico 8). Contudo, em termos de elementos iconográficos também os retratos, nas suas mais diversas técnicas, “que vão desde a pintura, à gravura, à escultura, à fotografia”¹⁶⁶ constituem fonte primordial para a compreensão da joalheria, como por exemplo “ para o conhecimento da utilização corporal das jóias, bem como da identificação formal das suas diferentes tipologias, devendo-se, no entanto, ter em conta, que muitas das peças surgem mal representadas, podendo contribuir para uma visão deformada das jóias”¹⁶⁷.

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa apresenta-nos para finais do século XVIII os elementos mais preponderantes nos retratos masculinos e femininos. Nos primeiros, os hábitos de lançar ao pescoço da Ordem de Cristo parecem ganhar destaque, dentro das várias tipologias de jóias¹⁶⁸. Relativamente à joalheria sacra, encontram-se vários exemplos representados nos retratos dos bispos portuenses, sendo que as tipologias em destaque são o anel episcopal e a cruz peitoral¹⁶⁹, pendente num cordão de retrós (Ver Anexo Iconográfico 9).

Relativamente ao retrato feminino, a variedade tipológica acompanha a quantidade de jóias representadas num só retrato, não se conseguindo aqui destacar apenas um elemento dominante¹⁷⁰. Contudo, o que se pode constatar será a representação de “figuras de província [...] com um número de jóias significativamente superior do que as figuras cortesãs, o que possibilitaria a conclusão do papel da jóia enquanto símbolo de poder e riqueza, que se pretende ostentar no retrato, meio por excelência, neste período, de perpetuar a imagem através das gerações”¹⁷¹ (Ver Anexo Iconográfico 10).

¹⁶⁵ Estes desenhos de jóias poderiam constituir catálogos dos ourives ou ainda livros de trabalho dos mesmos. Um dos exemplos mais flagrantes, para a joalheria do século XIX, são os livros de desenhos pertencentes ao Legado Vitorino Ribeiro e que se encontram na Secção de Reservados da Biblioteca Pública Municipal do Porto. Nestes álbuns encontramos desenhos de dois ourives, um de nome Joaquim Félix de Carvalho e outro apenas identificado com as iniciais «MASL». SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Da joalheria setecentista..., p. 24.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 24.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 26.

¹⁶⁸ Para exemplos de retratos ver IDEM – *A joalheria no Porto ao tempo...*, pp. 135-139.

¹⁶⁹ Para exemplos de retratos ver *Ibidem*, p. 139.

¹⁷⁰ Para exemplos de retratos ver IDEM – *A joalheria no Porto ao tempo...*, pp. 140-142.

¹⁷¹ IDEM – *Da joalheria setecentista...*, p. 26.

Não nos podemos esquecer da grande importância que tem a ourivesaria popular para a história da joalheria portuguesa, contribuído com um grande número de tipologias. Para as mulheres da província “o trajar e o ourar demonstram sempre grande consonância, nenhum deles tolerando deslizes”¹⁷². As regras¹⁷³ a seguir na utilização do ouro popular são tão ou mais rígidas, que as regras para as jóias de uso mais erudito.

A acompanhar estas fontes iconográficas vêm as fontes documentais como a documentação privada, presente em vários arquivos pessoais e familiares, dos quais quando disponibilizados, fornecem dados essenciais para o conhecimento das peças como “a interligação dos objectos com os seus possuidores, a história das peças, com a relevância do percurso por elas estabelecido”¹⁷⁴. São várias as tipologias de documentos presentes nestes arquivos: dotes, testamentos, certidões de contrastes ou outros avaliadores, recibos e facturas dos ourives. Na realidade, os recibos permitem-nos perceber a proximidade da família a um certo artífice, como também identificar o artista responsável pela confecção de determinada peça¹⁷⁵. Já os processos de habilitação para Familiar do Santo Ofício são uma fonte primordial para o conhecimento da amplitude sociológica presente no ofício de ourives¹⁷⁶.

¹⁷² COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues de – *Ouro popular português*. Porto: Lello&Irmão – Editores, 1992. ISBN 972-48-1639-7, p. 35.

¹⁷³ “Para assistir à missa de obrigação (a de domingo ou dia santo), e salvaguardando casos particulares como os de pessoas de longa idade ou aquelas que «guardam luto», em que se torna reparado usar adornos, é facultativo por ouro. Mas neste caso não deve haver lugar a exageros. Um cordão bastará. Indo mais longe, será mais fácil cair nas «bocas do mundo», classificando as imoderadas de pretensivas ou parolas. À reza, à novena, ao mês, vai-se obrigatoriamente de roupa lavada, mas não se vai ourada. Também ao ir feirar deverá a vianesa ser prudente no atavio.

Ao peito jamais se deve usar cordão fino – ao qual, depreciativamente, costuma chamar-se «linha», pretendendo-se com a designação minimizar a dona, pois a linha era o cordão dado pelos amos à criada para premiar a sua dedicação à casa – antes um «cordão grosso». [...] Bem diverso, no entanto, será o parecer que merece a que abundantemente oura o seu busto em actos de grande gala, quais os da sua mordomia, do seu casamento, da sua incorporação em qualquer cortejo nupcial, ou no actos festivos em honra do Santo padroeiro da freguesia”. *Ibidem*, pp. 35-37. Para mais regras a respeitar pelas mulheres vianenses ver COSTA, Amadeu – Em que circunstâncias a vianesa põe ou não o seu ouro. in *Actas do Colóquio Ourivesaria do Norte de Portugal*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1986, pp. 153-165.

¹⁷⁴ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Elementos documentais para o estudo das Artes Decorativas em Portugal (Sécs. XVIII e XIX). *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. ISSN 0871-2670. 4.ª série, nº 6 (1997), p.192.

¹⁷⁵ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Elementos documentais para..., p.192.

¹⁷⁶ IDEM – SOUSA, Gonçalo De Vasconcelos e – Elementos para a história da Ourivesaria no Porto no século XVIII. In *Poligrafia*. Arouca: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão. ISSN 0872-4490. Nº5 (1996), p.97. Para exemplos de cartas ver *Ibidem*, pp. 98-100.

2.1.5 O ensino artístico

O ensino profissional e artístico foi-se alterando ao longo dos anos, saindo das oficinas para escola técnicas e mais especializadas. Ainda assim Laurindo Costa chama a atenção para a necessidade de “estudos especiais de cinzelagem e outros”¹⁷⁷.

São várias as associações, que a partir de meados do século XIX irão defender os ourives, sobretudo a norte. A *Associação Benéfica dos Ourives do Porto*, representante dos ourives do norte e impulsionadora do estudo¹⁷⁸; a *Associação de Classe dos Ourives de Gondomar*, que contribuiu para a formação duma Escola de desenho nessa localidade, a *Associação de Classe dos Industriais dos Ourives da Prata no Porto*, que promovia a classe e a educação profissional; a *Associação de Classes dos Ourives do Porto*, fundada em 1895, que terá sido de:

“Incansável dedicação e zelo em advogar o interesses dos ourives portugueses, pois são valiosos os seus serviços e dia a dia, vai acompanhando todas as manifestações, que possam concorrer para o desenvolvimento do comércio e do fabrico da ourivesaria [...] e tem por vezes representado aos poderes públicos para que a cidade do portuense seja dotada com uma Escola industrial exclusivamente destinada à ourivesaria ou, pelo menos a anexação de um curso aos estabelecimentos de ensino existentes, de molde a desenvolver a cultura intelectual e técnica dos nossos ourives”¹⁷⁹.

A luta por uma escola especializada que funcionasse no Porto, decorreu durante vários anos, sobretudo após do estudo levado a cabo pela *Organização do Ensino Industrial*, ordenado pelo Governo da República, em 1912 e que concluía que o Porto tinha uma indústria mais forte que a capital. Contudo e apesar destas conclusões, mais escolas foram criadas em Lisboa, a juntar à *Escola Industrial do Marquês de Pombal* e noutras zonas do país, mais irrelevantes que a importância do Porto, que só teria a sua Escola em 1914.

¹⁷⁷ COSTA, Laurindo - *A ourivesaria e os nossos artistas*. Porto : Costa e Cia, 1917, p. 42.

¹⁷⁸ Enviou alguns ourives para uma viagem de estudo à Exposição Universal de Paris, em 1867. *Ibidem*, p. 42.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 44.

A *Escola de Arte Aplicada Soares dos Reis* foi a solução encontrada para o Porto, que, no entanto resultaria insuficiente pois consistia “na reunião de diversas cadeiras de desenho e pintura decorativa, que se ministravam em outros estabelecimentos de ensino, e tanto assim que os seus professores foram recrutados de outras escolas portuenses, onde regiam iguais disciplinas”¹⁸⁰. Laurindo Costa acrescenta a necessidade de se adicionar a estas estudos destinados à ourivesaria, cinzelagem e história da arte¹⁸¹.

Contudo, o precursor dos cursos de cinzelagem, que mais tarde seriam criados, surgiu em 1919, na Escola Industrial de Faria Guimarães, que já havia herdado da Escola de Desenho Industrial Faria Guimarães a base fundamental para funcionar. A criação deste curso seria oficializada com o Decreto nº 6286 de Dezembro de 1919, do Regulamento das escolas Industriais¹⁸².

Serão mais tarde, os Decretos nº 20 040 de Outubro de 1932 e nº 37 029 de Agosto de 1946 dos Estatutos do Ensino Profissional que irão impulsionar uma maior abrangência dos estudos nos cursos especializados. O primeiro refere a importância “dos cursos de Ourivesaria, Marcenaria, Entalhador, Gravura em Aço, Tecelagem, Lavoros femininos, Pintura e Escultura decorativas, o segundo apresenta a criação dos cursos de Joalheiro, Gravador de Pedras Finas, Gravador de Talhe Doce e a ampliado o curso de Ourives Prateiro”¹⁸³.

Para Pedro Fazenda a “educação profissional é a melhor fonte de desenvolvimento das indústrias, a base da organização social”¹⁸⁴.

Para além do desenvolvimento do ensino também o comércio evoluiu com os tempos, tornando-se mais moderno e apelativo, talvez pelo crescimento da ourivesaria e joalheria portuguesa influenciada pelas exposições nacionais e internacionais.

¹⁸⁰ COSTA, Laurindo - *A ourivesaria...*, p. 47.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 47.

¹⁸² MEIRELES, Joaquim Martins – O Ensino e a Ourivesaria. In *Actas do Colóquio Ourivesaria do Norte de Portugal*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1986, p. 272.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 273. Os três decretos referidos também regulamentam a carga horária semanal das disciplinas específicas dos cursos industriais, que no caso da Ourivesaria resultaria em Desenho, 10 horas; Modelação, 6 horas e Oficina 15 horas.

¹⁸⁴ FAZENDA, Pedro – *A ourivesaria portuguesa contemporânea e os metais e as pedras preciosas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, ed. fac-similada, 1983, p. 118.

As joalharias e ourivesaria tornam-se mais acessíveis, com a “aproximação entre o espaço interno e externo [...] com a acentuação do papel da montra (montre), da exposição e da vitrine¹⁸⁵, fazendo a luz parte primordial para fazer brilhar as peças¹⁸⁶.

2.2 Evolução estética da joalharia

Os finais de seiscentos, época correspondente à descoberta das primeiras jazidas de ouro, serão o alicerce do que se desenvolverá nos séculos seguintes já que as peças “tinham por base a utilização do ouro e do esmalte, recorrendo ao uso de aljofres e de pedraria em que distinguiam os diamantes, sobretudo com talhe em mesa e em rosa, mas igualmente as esmeraldas”¹⁸⁷, sendo já desta altura os laços com pingentes tal como os “sequilés” e os hábitos, havendo uma valorização prevalente do metal¹⁸⁸.

Contudo, a joalharia portuguesa atinge o seu auge, no século XVIII, impulsionado pelas riquezas que então se descobriam no Brasil e que se traduz numa abundância de ouro, mas sobretudo de pedraria, que veio imprimir às peças produzidas a partir desta altura uma nova matriz. Assim sendo, ir-se-á assistir a “uma maciça utilização de gemas (em jóias cujo papel do metal é quase esquecido), com outras em que o ouro, a prata e as gemas se vão articular harmoniosamente, configurando desenhos de expressivo requinte, de disposição ornamental sinuosa e amplo movimentos das orlas”¹⁸⁹. Contudo, a continuidade da descoberta de uma maior número de gemas proporcionou uma aproximação ao gosto setecentista do “aparato e da ilusão”¹⁹⁰, em que as peças ganharão um novo alento, com um novo esquema cromático, conivente com um maior volume de peças e efeito cénico, que confere à joalharia portuguesa desta altura um carácter particular, de exuberância e fausto, com “espectaculares combinações de metais e pedrarias [...] [o que fará dela] [...] o espelho fiel das novas condições económicas de que Portugal beneficia e do gosto generalizado pela ostentação”¹⁹¹.

¹⁸⁵ CARDOSO, António – Génese e morfologia das fachadas das ourivesarias e joalharias da cidade do Porto. In *Ourivesaria do Norte de Portugal*. Porto: ARPPA/AIORN, 1984, p. 199.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 199 Para análise de fachadas ver *Ibidem*, p. 200-222.

¹⁸⁷ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalharia no Porto nos finais...*, p. 32.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 32-33.

¹⁸⁹ IDEM – *Da joalharia setecentista...*, p. 17.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 23.

¹⁹¹ OREY, Leonor d’ – *Esplendor...*, p. 9.

Segundo Leonor d'Orey, a joalheria portuguesa irá comportar duas matrizes essenciais: por um lado a utilização do ouro como elemento essencial na construção da peça, utilizando gemas, como os diamantes, para dar brilho acessório à peça e por outro o uso quase exclusivo de pedraria, transformando o metal em mero suporte das gemas¹⁹².

Tipologicamente, o primeiro esquema formal manifestou-se em peças como as “laças” e os “sequilés”, em que o metal ainda se sobrepõe às gemas, sem contudo dispensar totalmente o seu uso. A “laça”¹⁹³, que vai caracterizar a joalheria portuguesa em geral e a nortenha em particular, tem a forma muito particular de um laço, e vai constituir em alguns casos, peças de grande aparato, com grande utilização de gemas. A evolução desta tipologia ao longo de Setecentos vai-se transformar de tal forma que o laço se vai confundir nos enrolamentos e nas folhagens e na “exuberante movimentação rocaille”¹⁹⁴ que preencherá a peça., até que nos finais do século XVIII e a introdução do neoclassicismo, conduz ao adelgaçar dos “modelos dos laços e introduz a substituição das orlas, ornamentadas por elementos fitomórficos, por outras com perlados, decoração com perlados”¹⁹⁵, sendo que esta aparência mais alongada transforma a forma do laço num coração invertido¹⁹⁶.

Relativamente ao “sequilés”, encontramos uma tipologia que perdurou durante os séculos XVII, XVIII e XIX. De formato losangular, com pingentes, pode usado isoladamente ou como pendente de fita. A sua estrutura interna, maioritariamente em metal (normalmente ouro) ou com aplicações de gemas, pode variar no número de pingentes entre os três e os sete. Por várias ocasiões encontramos conjuntos destes pendentes com pares de brincos, com o mesmo esquema formal. Estas formas ditas eruditas resultaram em correspondentes de cariz popular, como é o caso da filigrana, fazendo parte de uma joalheria de cariz popular, sobretudo a partir e ao longo do século XVIII, o que tal não havia acontecido no século anterior, com a pragmática de D. Pedro

¹⁹² OREY, Leonor d' – Esplendor..., p. 9; CARVALHO, Rui Galopim – Algumas gemas de setecentos..., p. 43.

¹⁹³ “Nestas peças há que definir dois elementos: a parte superior, possuindo como elemento principal o laço, geralmente de dupla laçada, com as sua fitas, que se podem encontrar mais ou menos hirtas, melhor ou pior definidas, e detendo no centro um elemento redondo (floral) ou quadrado; um pendente, num formato aproximadamente losangular, e com um elemento central lacrimiforme”. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Da joalheria setecentista..., p. 19.

¹⁹⁴ OREY, Leonor d' – Esplendor..., p. 9.

¹⁹⁵ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Da joalheria setecentista..., p. 20.

¹⁹⁶ Cit.por OREY, Leonor d' – Esplendor..., p. 9.

II de 1689, em que restringe o uso desta tipologia às pessoas de qualidade¹⁹⁷, tentando assim evitar a aproximação ao nível do popular.

Contudo, a abundância gemológica decorrente das expedições brasileiras abriu novos horizontes à joalheria. Diamantes¹⁹⁸, rubis¹⁹⁹ e esmeraldas²⁰⁰ foram algumas das pedras que a partir de então vão ser usadas na confecção das peças, atribuindo-se de tal forma primazia ao cromatismo e ao brilho destas que se começa a incluir dobles²⁰¹ ou folhetas²⁰², para realçar estas propriedades. Mas a importância que se dará ao efeito cénico das peças vão pedir mais cor e portanto mais tipos de pedraria, que a exploração dos solos brasileiros vai permitir, como será o caso das semi-preciosas como os crisoberilos²⁰³ (como as águas-marinhas), os topázios²⁰⁴, as ametistas²⁰⁵, os cristais de rocha²⁰⁶ e granadas²⁰⁷.

¹⁹⁷ Cit. por OREY, Leonor d' – Esplendor..., p. 9.

¹⁹⁸ A sua elevada dureza face a outros materiais “conferiu-lhe o epíteto de invencível, indestrutível”, o que na antiguidade clássica corresponde ao grego *adamas* e *adamantium* em latim. As suas propriedades físicas, como dureza 10 na escala de Mohs, faz com que seja uma gema apreciada, porque apesar da sua dureza permite uma clivagem perfeita, uma das formas de preparação de pedras em bruto para lapidação. Foram vários os talhes impostos a esta pedra ao longo dos tempos. Os talhes em mesa surgiram com expressão no século XVI, até ao aparecimento do talhe em rosa (ver Glossário p. 123) no século seguinte que dará lugar ao talhe brilhante (ver Glossário p. 123) em Setecentos. Também as lascas de diamantes serão utilizadas em várias peças do séc. XX. CARVALHO, Rui Galopim – *Pedras preciosas na arte...*, pp.20-24.

¹⁹⁹ Deriva do mesmo mineral que a safira, distinguindo-se apenas pela cor (vermelho safira e azul e restantes cores a safira). Contudo o rubi teve sempre mais procura que a safira, sendo que o primeiro bastante raro, especialmente quando ultrapassa os 5 quilates. A sua utilização *manteve-se associada a elevados patamares de prestígio durante o séc. XVIII e XIX [...]. Ibidem*, pp.63-64.

²⁰⁰ Apesar da sua elevada dureza de 7 ½ /8 (escala de Mohs) não está imune aos riscos, pois é relativamente frágil e vulnerável a pancadas e agressões mecânicas. É uma variedade gemológica do berilo (Ver Glossário p.113). *Ibidem*, p. 55.

²⁰¹ Ver Glossário p. 117.

²⁰² Ver Glossário p.118.

²⁰³ A palavra crisoberilo deriva do grego *chrysos*, dourado, e *berullos*, transparência, brilho. É um mineral com uma elevada dureza de 8 ½ na escala de Mohs, de cor amarela esverdeada. Esta gema foi muito utilizada na joalheria portuguesa dos Sécs. XVIII e XIX. CARVALHO, Rui Galopim – *Pedras preciosas na arte...*, p. 62.

²⁰⁴ A cor deste mineral pode variar entre o amarelo, azul e de rosa a vermelho. Uma das suas variedades mais importantes dá-se pelo nome topázio imperial e tem uma cor laranja, quase vermelha e foi muito utilizada na joalheria portuguesa na segunda metade de Setecentos. Também os topázios incolores foram largamente utilizados, sobretudo com o comércio dos diamantes. *Ibidem*, p. 36.

²⁰⁵ Insere-se nas variedades macrocristalinas do quartzo, de cor violeta. Até finais do séc. XVIII a sua utilização foi modesta, sendo do séc. XIX a descoberta de grandes jazidas em Rio Grande do Sul, no Brasil. “A existência do forro colorido mascara a verdadeira cor da pedra suprajacente, havendo aqui situações onde é visivelmente colorida [...]. Retomando o debate anterior acerca da utilização mais ou menos relevante do quartzo ametista na joalheria de Setecentos, este subterfúgio de simulação de cor poderá até ser indicador da dificuldade de obtenção de ametistas em tamanho e cor em suficientes quantidades para utilização numa peça”. *Ibidem*, pp. 42-44.

²⁰⁶ Insere-se nas variedades macrocristalinas do quartzo, sendo incolor, também designado por quartzo hialino. Na antiguidade era designado por *krystallos*, palavra grega derivada de *kyros*, “frio”, *por se*

Será então que a segunda metade do século XVIII trará, com a intensidade e as cores das pedras do Brasil, novas formas que transformará a joalheria numa *festa de cor*²⁰⁸, *Jardim de Primavera* ou *Jardim ambulante*²⁰⁹. Serão as jóias de toucado aquelas que irão ganhar mais preponderância, entre tantas outras tipologias²¹⁰ que fazem parte da joalheria setecentista, com a introdução de novos modelos como os *aigrettes*²¹¹ com ramagens, que se conjugam com elementos florais, vegetalistas ou ainda insectos, mas também o modelo em «girandole» ou girândola²¹². Esta tipologia estará presente na joalheria de todo o mundo e vai permitir “a formação de adereços de pingente para ornamentação peitoral e par de brincos, ou, por vezes, a parte central de um colar”²¹³ no caso do brincos há que referir o modelo «botão e amêndoa» com um laço a completar o conjunto, no meio dos dois elementos anteriores.

Relativamente a este último modelo Amelia María Aranda Huete atribui aos desenhos de Arnold Lulís a sua origem e aos Gilles Légaré a sua popularidade, com afirmação completa a partir de 1660. Também a moda do traje e do cabelo contribui para a ampla divulgação durante o século XVIII, sendo que “el peinado se recogió sobre la cabeza, lejos de la cara, dejando las orejas al descubierto. El vestido llevaba amplio escote permitiendo la visión del cuello y de las orejas”²¹⁴.

Neste sentido, também a ornamentação do decote resultou em muito importante. O colar destacou-se como tipologia eleita, que evolui desde os mais complexos com festões, pingentes e rosetas até às “gargantilhas simples com pedraria diversa, aos colares de pérolas, passando, já na transição do século, a conjugar-se as pérolas entremeadas com

pensar que este seria gelo intensamente congelado em estado pétreo [...]. Foi muito utilizado nos sécs. XIV e XVIII. Apesar de ao longo dos tempos se utilizar a expressão “minas novas” (ver Glossário, p. 120) para designar o topázio incolor, são efectivamente descritos os quartzos. CARVALHO, Rui Galopim – Pedras preciosas na arte..., pp. 46-47.

²⁰⁷ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto nos finais...*, p. 35.

²⁰⁸ OREY, Leonor d’ – *Esplendor...*, p. 10; SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto nos finais...*, p.13.

²⁰⁹ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Da joalheria setecentista...*, p. 23.

²¹⁰ Colares, pendentes, pulseiras, anéis, brincos, guarnições de corpete e hábitos de Ordens Militares. *Ibidem*, p. 25.

²¹¹ Ver Glossário p. 112.

²¹² Ver Glossário p. 118.

²¹³ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto nos finais...*, p. 33.

²¹⁴ ARANDA HUETE, Amelia María – *La Joyeria En La Corte Durante El Reinado De Felipe V e Isabel De Farnesio*. 3 Volumes. Tese de Doutoramento em História da Arte, orientada por D. José Manuel Cruz Valdovinos e apresentada à Facultad de Geografía e Historia da Universidad Complutense de Madrid em 1996. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=14538> (12. 1. 2010), p. 676.

motivos diversos, entre os quais poderia destacar os medalhões com pinturas ou com camafeus²¹⁵. Outros houve que se destacavam pelo elemento central em forma de laço²¹⁶.

Os colares podiam utilizar colchetes ou fitas de veludo como fecho, sendo que estas fitas, ou de cetim, podiam, elas próprias constituir elemento importante na constituição de ornamentos de peitos, fazendo muitas vezes o suporte de pendentos em laço ou girândola, medalhões, e de gramática religiosa²¹⁷.

Para além dos colares, também se ornava o peito com adornos ou guarnições de corpete, os alfinetes de peito ou broches e os hábitos²¹⁸. Estes últimos constituíam outra tipologia muito apreciada, devido ao estatuto social que representavam, sendo que muitas vezes os homens faziam-se retratar com este adorno ao peito ou na mão. Para além dos hábitos são também perceptíveis nos retratos masculinos o uso dos botões de gravata, os anéis, e alfinetes-pregadores, no caso da iconografia régia e, quando crianças, as fivelas de sapato e de chapéu²¹⁹.

O início de Oitocentos será marcado pela continuidade relativa ao século anterior. Mantêm-se as formas embora o policromatismo que fora característica fundamental passa para um cromatismo baseado nos “tons verde limão, dados pelos crisoberilos, ou o branco dos topázios, de certas águas-marinhas, dos quartzos hialinos, dos vidros, e mesmo diamantes”²²⁰.

Esta mudança de século, as peças vão traduzir os sentimentos neoclássicos e neoromântico, com o estreitamento dos brincos, os ovalados em molduras de miniaturas e peças com figuração de cenas e monogramas²²¹.

²¹⁵ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto nos finais...*, p. 39.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 39.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 39.

²¹⁸ Ver Glossário, p.119.

²¹⁹ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto nos finais...*, pp. 63-69.

²²⁰ IDEM – *Da joalheria setecentista...*, p. 31.

²²¹ IDEM – *A joalheria no Porto nos finais...*, p. 34.

A permanência dos preceitos neoclássicos traduz-se na continuidade do “uso dos camafeus²²², com motivos extraídos da gramática clássica, bem como retratos enquadrados por molduras”²²³, impulsionado igualmente pela introdução desta tipologia na moda da França napoleónica²²⁴, e no uso de brincos de “sabor neoclassicizante” composto por três elementos: cabeça, laço e pingente alongado²²⁵. Em termos tipológicos também as argolas e os botões de orelha são do agrado das senhoras do fim do século XVIII e início de Oitocentos²²⁶.

Contudo, será a partir da segunda metade do século XVIII que se dará a introdução de uma joalheria de matriz romântica, com maior utilização de materiais como turquesas, topázios, coral²²⁷, o ónix e as ametistas²²⁸, estas últimas devido, à já referida anteriormente viuvez da Rainha Vitória de Inglaterra, que trouxe para a joalheria o sentimento de perda, optando pelos tons negros e violeta para transmitir o seu luto através das jóias e consoante o fim do século XVIII e início do século XIX se vão aproximando, irá consolidar-se o uso de pérolas²²⁹ e aljofres²³⁰.

Relativamente ao aspecto mais formal, cresce o gosto por elementos zoomórficos e fitomórficos de cariz mais realista²³¹.

Com o século XIX as tipologias actualizam-se e, por exemplo os pregos de cabelo serão progressivamente substituídos por diademas²³², que eram compostos por ramagens com

²²² Ver Glossário p. 114. “By the end of the second century BC the cameo had been generally accepted by the Romans, both as an ornament, especially for furniture, and a personal adornment; the Roman wore them, according to Pliny, as insignia with ceremonial dress. Stylistically the Roman cameo is a direct continuation of the Hellenistic, and for the second century AD the Roman cameo begins to disappear (...).” TAIT, Hugh – *Seven Thousand...*, p.

²²³ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Da joalheria setecentista..., p. 31.

²²⁴ TAIT, Hugh – *Seven Thousand...*, p.

²²⁵ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Da joalheria setecentista..., p. 31.

²²⁶ *Ibidem*, p. 38.

²²⁷ Ver Glossário, p. 116. “Deriva da palavra *korallion*. Os corais asiáticos (China e Japão) e do Hawai, em regra maiores do que os mediterrâneos e de ttm mais rosado, foram descobertos apenas a partir do século XIX e só no século seguinte é que atingiram níveis de produção relevantes”. CARVALHO, Rui Galopim – *Pedras preciosas na arte...*, p. 77.

²²⁸ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Da joalheria setecentista..., pp. 34-35.

²²⁹ Com baixa dureza (3 ½ a 4 na escala de Mohs) e fraca resistência (o que justifica a pouca presença na joalheria ao longo dos séculos), foi a forma de pãra presente em algumas delas que está na origem do seu nome, derivando do latim *pirula*, diminutivo de *pirum*. CARVALHO, Rui Galopim – *Pedras preciosas na arte...*, p. 72-74.

²³⁰ Ver Glossário, p. 112.

²³¹ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Da joalheria setecentista... p. 36.

flores, os perlados, os laços e meias-luas²³³. Enquanto isso os pregos de cabelo eram transformados em alfinetes de peito.

Uma das inovações que o século XIX irá acolher serão novas tipologias de relógio, tal como outras peças a estes associados como as correntes, os cordões e o «châtelaines»²³⁴. Os ornamentos presentes nestes relógios são de natureza vária, desde figurações fitomórficas até pinturas de cenas do quotidiano, utilizando pedraria, vidros, esmalte ou inclusive gravações no metal de que se compõe o relógio²³⁵.

Para o século XX desenhava-se a permanência de modelos de tipologias vindas de Oitocentos, sendo que as novas correntes artísticas têm pouca influência e representatividade, resultado da formação estética dos ourives e do gosto revivalista da clientela²³⁶.

Apesar de escassas, ainda estão presentes na nossa joalheria exemplares Arte Nova e «Art Déco». Um dos exemplos mais flagrantes será o ourives João da Silva²³⁷, cujo trabalho pautou-se pela aproximação aos preceitos Arte Nova e pela influência de Lalique²³⁸.

Os finais de Oitocentos foram pautados por transformações sociais, políticas e artísticas. A Revolução Industrial e a busca de novas ideias levaram a uma mudança profunda, que em termos artísticos resultaram em “novos desafios contra todas as formas de academismo”²³⁹, e trouxeram à arte sobretudo a partir de 1880 uma nova matriz moderna, que rompeu com os “estilos tradicionais e com o carácter eminentemente

²³² Ver Glossário, p.117.

²³³ SOUSA, D. Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto nos finais...*, p. 38 e p. 71.

²³⁴ IDEM – *Da joalheria setecentista...*, p. 41

²³⁵ *Ibidem*, p. 41

²³⁶ *Ibidem*, p. 53.

²³⁷ Nasceu em Lisboa a 1 de Dezembro de 1880. Em 1893, começa a trabalhar como aprendiz de joalheiro e cinzelador, na Casa Leitão, ao mesmo tempo que tira o curso de cinzelador na escola Afonso Domingues. Aos 19 anos parte para Paris, onde trabalhou e estudou. FRANCO, Matilde Pessoa de Figueiredo Sousa – O Escultor João da Silva, Grande e esquecido ourives. In *Actas do Colóquio Ourivesaria do Norte de Portugal*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida (1986), pp. 143-144.

²³⁸ *Ibidem*, p. 147.

²³⁹ NEVES, Armando – *A Arte Nova em Aveiro e seu distrito*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro/Pelouro da Cultura, 1997. ISBN 972-9137-39-0, p. 17.

conservador da produção artística da altura²⁴⁰ sendo que este novo estilo designado por Arte Nova, terá larga difusão nas Exposições e Feiras Internacionais, começando com Londres ainda 1851, mas tendo como exposições essenciais a de Paris de 1889 e de Turim em 1902. Com a industrialização a fervilhar com a sua nova produção em série e a conseqüente perda de valor artístico, levou o novo estilo a se debater *pela aliança* “entre as novas tecnologias e a qualidade artística do fabrico artesanal e pela reabilitação das artes decorativas, elevando-as ao nível das chamadas Belas-Artes²⁴¹”.

Estilisticamente, terá como suas fontes de inspiração principais a natureza e a mulher, que ajudarão a transmitir a “leveza, sensualidade, liberdade e movimento²⁴²”. A natureza nas suas duas formas, a fauna sobretudo com as estilizações dos insectos e aves como “borboletas, pavões, cisnes, libélulas e andorinhas²⁴³” e a flora com a “flor de lis, a íris, a trepadeira, a papoila, os lilases, os nenúfares, folhas de palmeira, algas²⁴⁴” (Ver Anexo Iconográfico 11).

Relativamente à mulher podemos referir as linhas mais acentuadas e ondulantes dos cabelos e roupagens, constituindo o elemento ornamental por excelência, a sua representação vai reforçar a sensualidade do estilo mas também liberdade e alegria de viver [...] identificadas com um certo estilo de vida que ficaria conhecido, à volta de 1900, por *Belle Époque*²⁴⁵.

Sendo o metal, um dos materiais mais trabalhados a vários níveis, não será de estranhar que no campo da ourivesaria e joalheria tenham aparecido novas formas, congruentes com os preceitos do novo estilo. Em França, René Lalique destaca-se com as suas representações de “serpentes enroladas, libelinhas esvoaçantes, flores e outros elementos vegetais, além de exóticas figuras femininas²⁴⁶”, enquanto que o designer Charles Ashbee realizou peças mais comedidas, embora seguindo a obra de Lalique.

²⁴⁰ VELOSO, A. J. Barros; ALMASQUÉ, Isabel – *O Azulejo Português e a Arte Nova*. Lisboa: Edições Inapa, 2000. ISBN 972-8387-64-4, p. 13.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 15.

²⁴² *Ibidem*, p. 15.

²⁴³ *Ibidem*, p. 16.

²⁴⁴ NEVES, Armando – *A Arte Nova em Aveiro...*, p. 19.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 19.

²⁴⁶ VELOSO, A. J. Barros; ALMASQUÉ, Isabel – *O Azulejo Português...*, p. 26.

Em Portugal, a expressão do novo estilo não foi significativa devido a uma forte corrente intelectual, encabeçada por Luciano Cordeiro, Joaquim de Vasconcelos e Ramalho Ortigão, que apelava à tradição para a manutenção de uma sociedade mais conservadora reagindo contra as correntes de modernidade e progresso que lentamente se iam instalando em Portugal²⁴⁷. Aliás, Ramalho Ortigão, precursor das ideias de Jonh Ruskin, lamentou que as indústrias rurais se fossem perdendo e que nesse sentido “esmorece calamitosamente, por culpa da administração económica dos nossos governos, a indústria delicadíssima das obras de filigrana de ouro e de prata”²⁴⁸, pois apesar da revolução dos tempos, que impulsionavam o trabalho fabril, para estes era essencial a manutenção da estética tradicional²⁴⁹.

Assim podemos dividir a produção joalheira portuguesa do século XX em duas correntes: uma influenciada pela arte europeia e pela novas artes, Arte Nova e «Art Déco», sendo as grandes casas de ourivesaria responsáveis pela divulgação; e a outra marcadamente de gosto popular²⁵⁰.

Esta recuperação das tradições baseava-se no uso de esmalte e por outro um forte uso do ouro, mas também da prata, em várias técnicas²⁵¹ sendo a que mais se destacou a filigrana.

Esta tipologia da ourivesaria e joalheria portuguesa, foi amplamente divulgada pelas mulheres do Minho, que em algumas festividades faziam questão de exibir muito do seu ouro, muitas vezes com grande significado pois dizem: “Para nos valer numa doença, numa grande aflição, temos o nosso ouro, o nosso ourinho.”²⁵². “Ao peito: grandes corações guarnecidos de filigrana, crucifixos, cruzes de Malta, cruzes de Sacramento de ouro polido e estampado, imagens de Nossa Senhora da Conceição e relicários. Ao pescoço: colares, gargantilhas, cordões de anéis em corrente, de trancelim²⁵³, de fuzis

²⁴⁷ VELOSO, A. J. Barros; ALMASQUÉ, Isabel – *O Azulejo Português...*, p. 37-48.

²⁴⁸ ORTIGÃO, Ramalho – *O Culto da Arte em Portugal*, pp. 139-140.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 142.

²⁵⁰ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Da joalheria setecentista...*, p. 54.

²⁵¹ Nomeadamente repuxo, laminação, soldadura, filigranação, granulação e matrizes.

²⁵² Cit. por COSTA, Amadeu – *Em que circunstâncias a vianesa põe ou não o seu ouro*, p. 153

²⁵³ Os elos destes cordões eram trabalhados em filigrana não muito «apurada» e conforme o formato seriam chamados de losangos, de lampião ou de rodilhão. COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues de – *Ouro popular...*, p.

mais ou menos delicados de contas. Nas orelhas: brincos em forma de crescente ou meia-lua, outros derivados de esfera ou conta, arrecadas ou “brincos à rainha” recortados, articulados, filigranados, repuxadas grandes que suspensas de laço ou argola do mesmo metal oscilam e pousam a sua extremidade no ombro da portadora. Nos pulsos: pulseiras de chapa e de trancelim. Nos dedos: anéis de argola, de cordão ou de filigrana (já em desuso), de argola e de chapa”²⁵⁴.

As contas e mais precisamente o colar de contas são um dos ornamentos mais apreciados pela mulher, ao longo dos tempos, e a mulher vianense por vezes comprava conta a conta, com as economias que ia tendo. As contas usavam-se em número variável, sendo que nunca rodeavam o pescoço, e eram unidas por um fio de correr. “O colar de contas raramente era usado sem uma «pendureza», normalmente uma borboleta²⁵⁵, uma cruz de canovão raiada com esplendor e filigrana e também uma custódia”²⁵⁶.

Também os ornamentos de orelha, como já referimos, são indispensáveis para a mulher e desde cedo os botões aparecem nas orelhas das meninas, oferecido pelas suas madrinhas, até chegarem em adultas aos brincos “à rainha” ou à “rei”, enquanto que os primeiros são constituídos por duas peças e o seu formato assemelha-se ao formato curvilíneo da mulher opondo-se ao formato mais linear, em três peças, sendo a do meio um laço e usavam-se com os “fatos de «domingar», de «luxar» e de «mercar» e nunca nas fainas agrícolas por serem brincos de «cotio»²⁵⁷; às arrecadas que serão essencialmente brincos em “forma de crescente ou meia-lua, que, sem fechar, aproxima as pontas e toma a forma penanular de circunferência interrompida, ou abre e parece por vezes o perfil de cestinha com a pegadeira alta e elegantemente arqueada”²⁵⁸, sendo utilizada a técnica da filigrana e da fundição na execução destas peças, às argolas que

²⁵⁴ CARDOSO, Priscila – *Filigrana Portuguesa*. [s.l.]: Lello Editores, 1998. ISBN 972-48-1749-0, pp.95-96.

²⁵⁵ Poderão ter tido origem na antigamente, usava-se uma borboleta muito pequena e lisa na argola do cordão que servia a impressão do punção do fabricante num lóbulo e para a contrastaria no outro. É possível que algum artista tenha pensado em fazer crescer e decorar esta peça com gravados, transformado-a no objecto decorativo hoje usado ou em duas moedas soldadas ao centro (com uma flor a disfarçar a solda), uma corrente soldada no meio, de cada lado exterior das moedas e penduradas para a forma da borboleta. COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues de – *Ouro popular...*, p. 120.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 74.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 107.

²⁵⁸ CHAVES, Luís – As arrecadas. In *Ourivesaria Portuguesa*. Porto: Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte. Nº 2 (2º trimestre 1948), p. 75.

poderiam ser indianas²⁵⁹, de regueifa²⁶⁰, de carretilha, de leque ou as chamadas carniceiras ou de Barcelos²⁶¹, os brincos de fuso, enfim.

²⁵⁹ “De canovão relativamente fino, de suspensão em gancho ou com fio de suspensão ao correr da curvatura. COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues de – *Ouro popular...*, p. 102.

²⁶⁰ “Com um torcido a imitar o pão de regueifa”. *Ibidem*, p. 102.

²⁶¹ “Em canovão quadrado bastante grosso. O seu nome deriva do facto de serem adquiridas pelas mulheres talhantes de Barcelos, pessoas abastadas, que gostavam de ostentar estas grossas argolas”. *Ibidem*, p. 102.

Capítulo III

**A colecção Marta Ortigão Sampaio: as
formas e os símbolos**

Com este capítulo fixamo-nos, mais especificamente, no contexto do trabalho desenvolvido durante o estágio. O contacto directo com as variadas peças, com o objectivo de responder ao que nos foi solicitado como trabalho de estágio, despertou-nos para a variedade de formas que nos propomos descrever e organizar por tipologias, tal como a associação destas a definições simbólicas.

3.1 Formas

Através da observação de cada uma das peças e a construção de uma tabela auxiliar (Anexo Documental 3 Tabela 4) definimos seis variantes de formas (fitomórficas, zoomórficas, religiosas, astronómicas, laço e corações), sendo umas mais utilizadas que outras. Tentamos assinalar o máximo de formas, para que, nos pontos seguintes as possamos expor²⁶². Na tabela Vários (Anexo Documental 3 Tabela 11), apresentamos as restantes peças, que por não terem preponderância, em termos numéricos, no conjunto da colecção decidimos não analisar. Os números com que identificamos as peças correspondem à numeração de catálogo, que podem ser encontrados nas legendas das fotografias do Anexo Iconográfico¹², em sequência numérica.

3.1.1 Formas fitomórficas

Nesta tipologia de formas tentamos distinguir todas aquelas que fazem parte da flora, como também algumas que entendemos ser aproximação às formas mais vegetalistas. Assim conseguimos distinguir as formas mais primárias de flor, folha e composição fitomórfica (que entendemos como um todo, uma vez que será o conjunto a forma essencial da peça e não um dos seus componentes).

Flor

As flores são elementos vegetais repletos de significados e simbologias, tanto como um todo, como em categorias mais particulares. Algumas dessas significações têm origens ancestrais. Para o simbolismo tantrico-taoista, a “*Flor d’Ouro*” “et aussi celui de l’atteinte d’un état spirituel: la floraison est le résultat d’une alchimie intérieure, de

²⁶² Entendemos aqui a forma como aquilo que dá estrutura à peça.

l'union de l'essence e du souffle, de l'eau et du feu”, não esquecendo a sua identificação como Elixir da vida²⁶³, enquanto que o ritual hindu associa a flor ao elemento Éter.

Contudo uma das mais particulares associações às flores advém da arte japonesa de arranjos florais, em que a flor “et effectivement considérée comme le modele du développement de la manifestation, de l'art spontané, sans artificie et cependant parfait; comme aussi l'emblème du cycle vegetal, résumé du cycle vital et de son caractère éphémere”. Ao nível religioso, também as flores são destacadas, nomeadamente por São João da Cruz que as associa à virtude da alma²⁶⁴.

Com uma análise mais profunda Frei Isidoro de Barreyra afirma que as flores significam esperanças, pois “aflí como das flores fe efperaõ fruttos, que ellas promettent, aflí das afeperanças bens, porque ellas a guardaõ;& dizemos bens, porque fempre efperanças fe tem a refpeito de bens, & não de males²⁶⁵”,mas também porque ambas duram pouco. Iguamente à juventude se associam as flores, idade essa repleta de esperança.

À flor também se compara o Salvador do Mundo, “porque he única, & verdadeira efperança do mundo”²⁶⁶.

Esta forma, ao lado da composição fitomórfica, é a que tem maior preponderância no conjunto da colecção. Portanto no total de 18 peças, a flor aparece como forma essencial da peça, compondo a sua configuração principal. Este conjunto divide-se pelas seguintes tipologias: 3 anéis (peças 60, 61 e 63), 7 brincos (peças 65, 104, 127, 133, 159, 189, 222); 7 alfinetes (pçs. 65, 127, 133, 165, 219, 220, 222) e 1 pendente/alfinete (pç 218).

²⁶³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles: Mythes, Réves, Coutumes, Gestés, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont, Lda; Editions Jupiter, 1982. ISBN 2.221.50319.8, p. 447.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 447.

²⁶⁵ ISIDORO DE BARREYRA, Padre Frey – *Tratado das significac,oens das plantas, flores, e frutos, que se referem na sagrada escritura....* Lisboa: Alcalá, edição fac-simile, 2005. ISBN 972-8673-27-2, p. 16.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 23.

Dois dos anéis (pçs. 61 e 63) são constituídos por 6 pétalas, num são redondas e noutro são pétalas mais alongadas. No terceiro anel (pç. 60) as pétalas são mais estilizadas, sendo que as formas apenas permitem uma aproximação ao formato das pétalas. Nas peças 60 e 61 as gemas utilizadas são os diamantes, apesar de no segundo anel, a esmeralda é utilizada para distinguir o centro da flor das pétalas. Na peça 63, as gemas utilizadas são os crisoberilos e a água-marinha.

Relativamente aos brincos, as pétalas variam em número entre as 4 (pç.127) e as 34 (pç. 65). O formato das pétalas pode-nos ser dado através da moldagem do metal (pçs 104, 133, 159 e 189) ou através da utilização das gemas (pçs. 65, 127 e 222). Nestes últimos o material utilizado varia entre a pérola (pç. 65) e o coral (pçs 127 e 222). As restantes dividem-se entre os diamantes e os topázios.

Nos alfinetes podemos identificar uma das flores como sendo uma orquídea (pç. 65) enquanto que as restantes são apenas identificáveis através da forma que completam. Também aqui as pétalas podem ser constituídas pelas formas do metal (pçs. 133, 165, 219 e 220) ou pelas gemas (pçs 65, 127, 133 e 222).

No pendente/alfinete (pç. 218) a forma da flor é-nos dada não através da pétala, mas sim através do pé.

Folha

“Pelas folhas se entendem as palavras²⁶⁷” afirma Frei Isidoro de Barreyra. A folha poderá ser considerada como um elemento secundário relativamente à formação da flor, contudo não será por isso que terá menor significado ou mesmo ausência de simbologia. Também Jean Chevalier e Alain Gheerbrant consideram a folha como parte da simbologia vegetal, tal como afirmam a simbologia de felicidade e prosperidade no Extremo Oriente²⁶⁸.

²⁶⁷ ISIDORO DE BARREYRA, Padre Frey – *Tratado das significac,oens...*, p. 35.

²⁶⁸ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles...*, p. 438.

A folha aparece apenas numa peça (pç. 104). Toda a peça é constituída por um encadeamento de folhas, de talhe alongado e pintada com esmalte.

Composição fitomórfica

As composições são no total 32, repartidas pelas seguintes tipologias: 1 peça de pescoço (pç. 1); 3 peças de cabeça (pçs 20, 21, 83); 16 alfinetes (pçs 67, 69, 70, 82,83, 102, 105, 106, 107, 112, 191 (3 pçs), 192, 193, 221, 223, 230); 1 anel (pç. 187); 1 pendente/alfinete (pç 68); 6 brincos (pçs 84, 85, 86, 113, 223, 229), 1 pulseira (pç 83) e 3 colares (pçs 23, 37 e 113).

Na peça de pescoço, articulada em duas formas (composição fitomórfica e cruz), a composição é organizada entre flores em botão, com corola aberta e pequenas folhas, de vários formatos, articulados entre elementos vegetalistas estilizados, assinalados por diamantes.

Nas duas primeiras peças de cabeça, as composições são formadas por várias flores, com 5 ou 7 pétalas, em botão ou de corola aberta. Estas formas são articuladas com folhas, ramagens e presas por uma espécie de filacteras. Nestas duas peças o material gemológico é variado, utilizando os topázios amarelos e alaranjados, esmeraldas e crisoberilos.

Na terceira peça, o conjunto é formado por duas flores abertas, cujas pétalas são trabalhadas em filigrana, por duas flores em botão e ainda por 9 folhas polilobadas de vários tamanhos.

O conjunto maior, no que diz respeito às composições fitomórficas, são os alfinetes. As primeiras peças são constituídas por flor com pé e folha ou folhas. No primeiro alfinete (peça 67) as pétalas são feitas através do apontamento no metal com pontos, já que a flor é formada por peça única de granada e metal. Nos dois alfinetes (pç 69 e 70) seguintes as formas das pétalas coincidem com as gemas que as compõem, como o são os topázios e os diamantes. Outro tipo de composição está patente nas peças 107 e 105

em que o conjunto é articulado com elementos geométricos, flores e elementos vegetalistas estilizadas.

Outra tipologia de composição está patente na peça 83, que para além da flor principal, trabalhada em filigrana, tem nos prolongamentos das suas pétalas, pequenas flores em relevo e folhas polilobadas.

As peças 23, 37, 112, 113, 191, 192, 193 são composições que englobam vários tipos de folhagem, pétalas e flores, organizadas simetricamente e segundo um esquema formal geométrico. Inclusive, a peça 191 são um conjunto de três peças, em que duas delas formam um vaso de flores.

São poucas as peças que incluem nas suas composições frutos, como o são os alfinetes 221 e 223. Os frutos são tidos como símbolo da abundância (devido à associação ao corno da abundância, ou seja, à cornucópia), mas comparados à “l'ouef du monde”, relativo às sementes que possuem, sendo por isso símbolo das origens²⁶⁹.

No primeiro deparamo-nos com cerejas penduradas e folhas polilobadas, no segundo alfinete sobrepõe-se vários frutos entre os quais romãs e maçãs, e, mais uma vez, folhas polilobadas. Relativamente aos frutos e no primeiro caso são várias as significações, consoante os autores. Para Frei Isidoro de Barreyra as romãs significam “tudo o que diz conformidade, concórdia, & união de vontades; porque affim como tantos grãos eftao unidos,& conformes dentro da Romã, crefcendo todos igualmente em fuas proporções[...]”²⁷⁰, contudo para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant as romãs são o símbolo de fecundidade. Na Grécia Antiga era um atributo de Hera e de Afodite, enquanto que na Ásia, a romã aberta representa simbolicamente o desejo²⁷¹.

Relativamente à maçã, num primeiro momento poderia associar-se à discórdia, devido a um dos primeiros episódios bíblicos, em que a serpente impõe a tentação a Eva e desta forma impôs também a discórdia entre Deus, Eva e Adão, levando à expulsão do Homem do Jardim do Éden. Contudo, Frei Isidoro de Barreyra destaca como muito

²⁶⁹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles...*, p. 470.

²⁷⁰ ISIDORO DE BARREYRA, Padre Frey – *Tratado das significac,oens*, p. 131.

²⁷¹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles...*, p. 485.

autores atribuem a figura do amor a este fruto e sua árvore, porque “dà ehta planta de fi o mais bello, fermofo, & delicado pomo de todos os pomos, & fruttos da terra, & o mais alegre, & agradável à vifta, de melhor, & mais suave cheiro, mais doce, & deleitavel fabor”²⁷² enquanto que a análise de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant é mais abrangente, atribuindo vários títulos: “pommès de Discorde”, “pommès d’or” e “pomme du Cantique des Cantiques”. Estes autores também fazem alusão às tradições celtas que referem a maçã como fruto da ciência, da magia e da revelação ou ainda citando Paul Diel que pela sua forma esférica “signifierait globalement les désirs terrestres ou la complaisance en ces désirs”²⁷³

Elemento comum nestas duas peças é a utilização do coral.

Por último, no alfinete 230 toda a peça é feita num molde único em metal e a sua composição tem como elemento principal uma flor, que é vista da sua corola. Os restantes elementos são folhas e flores em botão. Todo o conjunto é circundando pelo caule da flor.

O anel tem, por sua vez, envolvendo a sua pedra principal, a esmeralda, um conjunto flores em botão que são suportadas por caule e folhas.

O pendente/alfinete segue o esquema formal das peças 69 e 70, que se concentra na flor com elemento de destaque e com o caule e folha como elementos de suporte.

Os brincos apresentam uma grande variedade formal, que vai desde a utilização de frutos na sua composição, como é o caso das cerejas (pç. 223) ou dos cachos de uvas (pç. 85) com as respectivas folhas de videira até a composição de vários elementos vegetalistas estilizados (pç 84) ou como se pode observar na peça 86 em que mais uma vez volta o tema do vaso com as flores. As peças restantes apresentam as composições de folhas e flores (pç. 113) ou folhagem variada (pç 229).

²⁷² ISIDORO DE BARREYRA, Padre Frey – *Tratado das significac,oens...*, p. 183.

²⁷³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles...*, p. 776-777.

Por último, toda a pulseira é constituída por enrolamentos vegetalistas, culminando numa flor central desenhada a filigrana.

3.1.2 Formas Zoomórficas

O reino animal é fértil em formas, tipologias e simbologias e desde tempos ancestrais que os animais são admirados pelos Homens devido às características que suplantavam as suas capacidades como “rapidez, a força, a fecundidade, a capacidade de voar”²⁷⁴, sendo por isso que na sua essência os animais podem representar vários estados do inconsciente e instinto, como o princípio e forças cósmicas, materiais ou espirituais²⁷⁵.

No entender Ana Cristina Correia de Sousa:

“[...] no Antigo Testamento, os animais são incluídos entre as criaturas de Deus e portanto, tal como os homens, beneficiam da sua bondade e protecção, podendo servir eventualmente como instrumentos do juízo divino para castigo dos homens: o veneno das serpentes, os dentes das feras que despedaçam e destroem, materializam a ira divina. O Cristianismo prolonga este amor pelos animais baseado na crença de que eles emanam das mãos de Deus Pai e na arte cristã, as figuras zoomórficas desde as catacumbas, personificaram alegorias, conceitos abstratos em que os defeitos ou virtudes dos homens são associados ao animal que melhor se adapte a esses princípios: ao escorpião a inveja, ao javali a ira, à pomba a castidade, à ovelha a piedade, entre muitos.”²⁷⁶

Neste sentido, a escolha para a sua representação, no que diz respeito à ourivesaria e joalheria, “ [...] não recai sobre os animais que estão mais próximos do homem mas sim *por sus cualidades ornamentales, y en segundo término, por su carácter simbólico*”²⁷⁷.

No contexto da colecção, as formas zoomórficas dividem-se em 6 elementos, num total de 9 peças: pássaro (pçs 19 e 226), cobra (pçs 66, 231, 244), escaravelho (pç 224), mosca (pç 227), libelinha (pç 232) e cornucópia (pç 50).

²⁷⁴ SOUSA, Ana Cristina Correia De – *Ourivesaria Estampada...*, p. 174.

²⁷⁵ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles*, p. 46.

²⁷⁶ SOUSA, Ana Cristina Correia De – *Ourivesaria Estampada...*, p. 175.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 174.

Pássaro

Os pássaros e as aves, pela sua elegância, são muito representados, nos mais variados registos artísticos. Contudo simbolicamente e devido ao seu voo, são associados às relações entre o céu e a terra, que em grego poderá significar presságio e mensagem do céu²⁷⁸. Também no dizer de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant os pássaros “symbolisent les états spirituels, les anges, les états supérieurs de l’être”²⁷⁹.

No nível popular, Ana Cristina Correia de Sousa indica o exemplo dos lenços dos namorados, para expor a simbologia do amor, também ligado a este espécie, pois “[...] representam a união do amor e são suas mensageiras ao transportar uma carta no bico (pomba correio), um ramo (pomba da paz), fitas que levam escritas versos e nomes pretendidos e corações”²⁸⁰.

Apenas duas peças tem a forma de pássaro e o alfinete é a tipologia associada. A forma do pássaro (pç. 19) é composta pelas várias gemas (topázios e águas-marinhas) cravadas na prata. O pássaro apresenta-se de asas abertas e apoiado em ramagens. Pela sua disposição, a amplitude das suas asas, a extensão da sua cauda e sobretudo o que parece ser a representação de uma crista pensamos poder identificar como pavão. Este tipo de ave, ligada à vaidade, também é “oiseau d’Hera (Junon) l’epouse de Zeus (Júpiter) est avant tout un symbole solaire”²⁸¹, que retoma a simbologia celeste associada às aves. Outras tradições trazem para a análise novas interpretações: na cretense, o pavão simboliza a roda solar e imortalidade e a sua cauda representa o céu estrelado; na esotérica simboliza totalidade, sobretudo devido às inúmeras cores que encerra nas suas penas²⁸².

A segunda peça apresenta um conjunto com três pássaros, sendo portanto uma peça mais complexa na sua composição. Os pássaros estão dispostos em torno de um ninho de ovos, representados por pérolas, e o cromatismo das penas é trabalhado através da aplicação de várias gemas como diamantes, rubis, esmeraldas, ágata e calcedónia.

²⁷⁸ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles*, p. 695.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 695.

²⁸⁰ SOUSA, Ana Cristina Correia De – *Ourivesaria Estampada...*, p. 177.

²⁸¹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles*, p. 725.

²⁸² *Ibidem*, p. 726.

Cobra

É o contraponto simbólico das aves, representando o mundo terrestre²⁸³, mas também será o oposto ao Homem, complementares e rivais. Como afirma Ana Cristina Correia de Sousa, em termos religiosos, “o cálice sobreposto por uma serpente, é um dos atributos de S. João Evangelista, ligação que se prende com um determinado momento da vida do Santo”²⁸⁴, como a associação ao Demónio, que terá seduzido Eva, sendo que este episódio “ parece ajudar a compreender a sua ligação com o machado, instrumento cortante e mortífero e que por isso poderá simbolizar, nesta situação concreta, o domínio ou controle do Bem sobre o Mal.”²⁸⁵

Uma das formas mais preponderantes neste conjunto será a cobra, que nos apresenta 3 exemplares. As tipologias utilizadas são todas distintas: 1 pendente/alfinete (pç 66); 1 anel (231) e uma “châtelaine” com relógio (pç 244). As formas utilizadas variam entre a utilização da forma simples da cobra, em metal, no pendente, em que esta é trespassada por uma seta, a utilização de duas cobras entrelaçadas que fazem a forma do anel, nestas duas peças os olhos da cobra são dados pelo apontamento de vidro na primeira, e por diamantes e rubis no anel; e na châtelaine a forma da cobra é-nos dada pelo apontamento da cabeça coroada. Nesta peça os olhos da cobra sobressaem devido às duas granadas em cabuchão que os compõem.

Escaravelho

O conjunto de alfinete de gravata e par de brincos (pç. 224) é um exemplo peculiar em que a forma da peça é dada não através do metal ou das gemas, mas do próprio animal. Neste caso foram utilizados os escaravelhos da espécie *Desmonota variolosa*²⁸⁶.

²⁸³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles...*, p. 695.

²⁸⁴ SOUSA, Ana Cristina Correia De – *Ourivesaria Estampada...*, p. 181.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 181.

²⁸⁶ MARQUES, Maria da Luz Paula (coord.) – *Colecção de jóias...*, p. 103.

Mosca

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant a mosca terá duas significações essenciais: a busca incessante, devido à perseverança que demonstram nos seus movimentos e pseudo-homem de acção, visto ser “agile, fébrile, inutile et revendicateur”²⁸⁷.

De carácter realista, estes brincos representam os pormenores das moscas. As pernas moldadas no metal, o corpo e cabeça com apontamentos em esmalte e as asas têm pérolas.

Libelinha

Pela sua elegância e leveza é tida como um símbolo do Japão²⁸⁸.

Esta peça (pç. 232) é mais um exemplo de uma aproximação ao carácter naturalista. As pernas e antenas, corpo e asas são moldadas em metal, mas estes dois últimos elementos articulam-se com pedraria. No corpo estas assumem a cor avermelhada dos rubis e das espinelas e nas asas os diamantes.

Cornucópia

Também conhecido como corno da abundância, é na sua essência um chifre repleto de frutos, legumes e flores. Nesse sentido, escolhemos a tipologia zoomórficas para incluir esta forma.

A forma, que se vai alargando, vai sendo completa pelos frutos, legumes e flores, pelo que na tradição greco-romana, esta forma é associada à simbologia da fecundidade e felicidade mas também à “profusion gratuite des dons divines”²⁸⁹. Contudo, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant adianta mais um conjunto de simbologias que ajudam a completar o significado desta forma: porém serão mais que simbologia, os autores afirmam ser atributos da “libéralité, de la félicité publique, de l’occasion fortunée, de la

²⁸⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles...*, p. 652.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 568.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 291.

diligence et de la prudence qui sont aux sources de l'abondance, de l'espérance et de la charité, de l'automne-saison des frutes, de l'équité et de l'hospitalité”²⁹⁰.

Também Santo Isidoro de Barreyra destaca a liberalidade como característica essencial para a interpretação da cornucópia, porque “a liberalidade ifto tem, que fempre crefce a mais, & que lhe parece pouco quanto atrás tem feito, dà fem medo, & fem limite”²⁹¹ até porque “a condição do liberal, q̃ fempre dà com larguefa, & nunca ceffa de dar”²⁹².

Esta forma encontra-se presente numa tipologia de peças que são as argolas. O talhe arredondado da peça remata numa composição floral. A estrutura é composta por ouro e prata, e cravejada de crisoberilos. As suas dimensões são 40x33 mm.

3.1.3 Formas Religiosas

São apenas duas, as formas religiosas encontradas nesta coleção: a cruz e a figura de Nossa Senhora da Conceição. A cruz acentua a sua importância no grande número de exemplares ao contrário das figuras da Nossa Senhora da Conceição que são apenas duas.

Cruz

A cruz, é a nível religioso, um dos mais importantes e mais antigos símbolos universais, “eternamente associada à Paixão e Morte de Cristo e ao mesmo tempo símbolo da Salvação”²⁹³ e por isso um símbolo de oração²⁹⁴, e que será um dos quatro elementos fundamentais “ avec le centre, le cercle, le carré.”²⁹⁵ Os quatro estão ligados na forma da cruz, pois, a sua haste e braços coincidem no centro; quando se inscreve dentro de um círculo divide-o em quatro segmentos e consegue criar a praça quando as suas

²⁹⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles...*, p. 291.

²⁹¹ ISIDORO DE BARREYRA, Padre Frey – *Tratado das significac,oens*, p. 378.

²⁹² *Ibidem*, p. 378.

²⁹³ SOUSA, Ana Cristina Correia De – *Ourivesaria Estampada...*, p. 121.

²⁹⁴ RÉAU, Louis – *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de da Biblia: Nuevo estamento*. Tomo 1/Vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. ISBN 84-7628-189-7. p. 500.

²⁹⁵ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles...*, p. 318.

extremidades são ligadas por linhas rectas, sendo que no entender de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant a cruz “et le plus *totalisant* des symboles”²⁹⁶.

A associação aos quatro pontos cardinais apresenta-nos a cruz como um símbolo de orientação e da “totalité du cosmos”²⁹⁷, enquanto que poderá funcionar como um modo de comunicação devido à capacidade que tem de organizar espaços sagrados como os templos e as igrejas, mas também os pequenos lugares das vilas²⁹⁸.

As várias interpretações, que ao longo dos séculos, foram acompanhando os povos ajudam a compreender a amplitude da importância da cruz, que abarca todos os pontos do globo como várias crenças. Também Dante, numa edição de *Divina Comédia*, de 1491, atribuía à cruz o significado da “gloire éternelle, de la gloire acquise par le sacrifice, et culminant dans un bonheur extatique”²⁹⁹.

A sua localização no monte Gólgota e o material em que foi construída abrem perspectivas para novas interpretações: no primeiro caso, a cruz é entendida como o pólo do mundo, no segundo, e devido à sua feição natural, assume em dos temas fundamentais da Bíblia, a Árvore da vida que reciprocamente simboliza a madeira da cruz³⁰⁰.

A importância deste símbolo traduz-se, no âmbito da colecção em estudo, no número de cruces (68) patente na mesma e que comprova igualmente a grande predilecção de D. Marta pelos motivos religiosos. Estas cruces inserem-se em três tipologias: 62 pendentes (pçs 200, 201, 202, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324); 4 insígnias (pçs 40, 41, 42, 265) e 1 peça de pescoço (pç 1).

²⁹⁶ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles...*, p. 318.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 325.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 318.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 322.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 323.

Para a análise das cruzes, decidimos usar a nomenclatura atribuída por Ana Cristina Correia de Sousa, que nos parece sensata e completa, sendo que esta considera que a “importância da cruz, enquanto motivo decorativo, explica a abrangência deste adorno e a generalização do seu uso entre os homens, mulheres e crianças, razões que justificam, também, a diversidade de matérias, técnicas e formas do seu fabrico [...]”³⁰¹.

No contexto da colecção estudada também isto se passa. Conseguimos encontrar várias tipologias e várias técnicas, as quais iremos expor já de seguida.

Cruz de Malta

Neste caso, a autora faz referência à utilização e importância da cruz de Malta, que se destaca no topo das preferências das mulheres nortenhas, que por vezes usavam uma e outras vezes duas cruzes de Malta ao peito, em simultâneo com outras cruzes de tipologias diferentes. O seu formato, com os braços bi-pontiagudos, fez com que fosse apelidada de “estrela”³⁰².

Na colecção encontramos três exemplares (pçs 200, 201 e 202) que se entalham nas características destas cruzes. As três são trabalhadas em filigrana, com o centro redondo e os braços e duas delas (pçs 200 e 201) apresentam no seu centro decoração em esmalte azul e branco, enquanto que a terceira apresenta um diamante cravado em prata, com talhe em mesa em convergência com os braços da cruz³⁰³.

Cruz de Sacramento

Esta variante de cruzes define-se, na sua morfologia, como cruz latina com extremidades dos braços trilobados. Nesta colecção podemos observar quatro exemplares (pçs 263, 286, 315, 316, 319, 324) que se aproximam a esta tipologia.

³⁰¹ SOUSA, Ana Cristina Correia De – *Ourivesaria Estampada...*, p. 122.

³⁰² *Ibidem*, p. 122.

³⁰³ MARQUES, Maria da Luz Paula (coord.) – *Colecção de jóias...*, p. 99.

A primeira cruz (pç 263) tem como elemento preponderante as gemas que a compõem, neste caso, diamantes; rubis; esmeraldas e granadas. Como não podia deixar de ser, dentro desta tipologia, a cruz apresenta os braços trilobados, com a utilização da encastração de pedras em talhe redondo, o que permite a aproximação ao formato dos lóbulos dos braços da cruz. A cruz 286 também apresenta a estrutura em pedraria com as extremidades igualmente com três gemas que correspondem aos lóbulos.

Relativamente às cruces 315, 316 e 319, os lóbulos apresentam um formato mais peculiar. A primeira assemelha os seus lóbulos às flores em botão com as respectivas folhas, em que a flor recebe um diamante. A segunda cruz tem nos lóbulos diamantes cravados, no mesmo tamanho e formato. A última apresenta o mesmo esquema, contudo apenas mostra o metal moldado.

A última cruz foi por nós inserida nesta tipologia devido ao formato arredondado das extremidades dos braços, que contudo não apresentam um aspecto trilobado, mas sim devido à cravação de vários diamantes, neste caso no número de 9, formam um arco polilobado.

Cruz latina, com braços rectangulares

A definição desta cruz, em termos formais, resulta numa secção rectangular nas extremidades. Nesta tipologia podemos incluir as cruces 276, 278, 283, 284, 293, 305, 306, 310, 318,322 contudo apresentam características diferentes no que concerne à decoração.

As cruces 305, 306 e 310 aproximam-se à tipologia do crucifixo, já que apresentam Cristo crucificado e a última é complementada com a imagem da Nossa Senhora da Conceição aos pés de Cristo. A cruz 305 apresenta as superfícies lisas enquanto que a restantes apresentam decoração geométrica, com estrias.

Nas cruces 276, 283 e 284, a decoração torna-se vegetalista, com a utilização de flores e folhas.

Já nas cruzes 318 e 322, a decoração é desenhada em relevo, sendo que a temática aqui é puramente geométrica, com a utilização de estrias e perlados.

Outro tipo de decoração que encontramos nestas cruzes está patente na cruz 293, em que esta, para além da sua base em cruz latina sustenta outra em pedraria, com esmeraldas e pérolas, enquanto que na 278 a decoração é feita na cruz, com bandas estriadas, mas também sobre o seu cruzeiro, fica justaposto um vidro colorido com pintura em estrela.

Cruz latina, secção triangular

Esta designação por nós criada, permite estabelecer as cruzes que tendo forma de cruz latina, a sua secção resulta num triângulo.

Encontramos nesta colecção três exemplares (pçs 272, 273 e 274). Todas as cruzes são decoradas com motivos geométricos e a composição é semelhante nas três, sendo como elemento principal Cristo crucificado e aos seus pés Nossa Senhora da Conceição, excepto numa (pç 273).

Cruz oca e barroca

O termo “barroca” é [...] inspirado na riqueza decorativa que as cobre³⁰⁴ e oca devido à feição opada que apresentam. Nesta colecção encontramos esta tipologia de cruz nas peças 298, 299, 300, 301, 302, 303 e 304. Estas cruzes têm características diversas das demais cruzes, visto que a sua forma e os seus elementos decorativos relevados e esmaltados que as tornam distintas.

Na sua dissertação, Ana Cristina Correia de Sousa analisou e sistematizou a distribuição dos elementos decorativos que constam nestas cruzes (Anexo Documental 3 Tabela 7), que podem ser de ordem simétrica, de simetria parcial ou assimétrica. Para a autora a cruz mais simples repete os mesmos motivos na horizontal e na vertical, esquema que apenas é contrariado apenas no prolongamento inferior da haste, ou os elementos

³⁰⁴ SOUSA, Ana Cristina Correia De – *Ourivesaria Estampada...*, p. 126.

decorativos distribuem-se nos braços enquanto que nas hastes apresentam-se outra decoração. Numa última perspectiva os ornamentos apresentam esquemas diferentes nas quatro extremidades.

Numa análise mais aprofundada, a autora apresenta-nos nove leituras diferentes no concerne à distribuição formal dos elementos decorativos (Quadro 2 Anexo Documental 7).

Em três das cruzes (pçs 300, 302 e 304) presentes na colecção encontramos Cristo crucificado, associado à restante decoração. Apenas na última os elementos decorativos não são coloridos com esmalte. As restantes apresentam uma decoração geométrica, com as cores a variarem entre o vermelho e vários tons de azul.

A cruz 298 é a mais rica em termos ornamentais e cromáticos. É enriquecida com elementos florais e vegetalista, com grande variedade cromática entre o verde, azul e vermelho.

Relativamente às cruzes 299 e 301 apresentam desenhos similares ao nível do “cruzeiro”, já no que diz respeito às hastes e braços, a primeira tem nas extremidades superior e inferior conchas, que são separadas da restante ornamentação através do uso de palmetas, enquanto que nos braços a decoração reduz-se a flores abertas de cinco folhas. A segunda cruz apresenta nas quatro extremidades esferas.

A cruz 303 é a que conjunto apresenta a ornamentação mais simples, não apresentado qualquer cromatismo, sendo que os relevos são de carácter vegetalista.

Cruz estruturalmente composta com gemas

Nesta colecção, conseguimos observar vários exemplares (pçs 280, 281, 282, 285, 287, 288, 289, 290, 291, 296, 297, 323) em que a estrutura em metal passa para segundo plano e as gemas têm papel preponderante na construção da cruz.

Podemos igualmente incluir as cruzes 283 e 284, que apesar de terem sido analisadas noutra variante, as suas estruturas são principalmente compostas de ónix e por um material preto opaco não identificado, respectivamente.

Nas 12 cruzes referidas primeiramente, elemento comum praticamente a todas elas é a ausência de ornamentação, excepto nas cruzes 280 e 281, em que esta se resume na primeira a outra cruz e na segunda e elementos vegetalistas, que em ambos os casos se destacam pela utilizam de metal na sua composição.

Outro elemento comum nestas cruzes é o material constituinte: coral e pérolas. Este último material é também comum na cruz 282, sendo toda ela constituída por pequenas pérolas, que por sua vez formam flores que cobrem toda a cruz.

Outro elemento utilizado, de origem animal, é a concha usada na estrutura da cruz 323. Contudo vários minerais foram empregues na construção da maioria das cruzes. Os crisoberilos na cruz 285, de forma arredondada preenchem os braços e as hastes, as gemas de quartzo ametista formam por inteiro os braços, hastes e “cruzeiro” da cruz (287). As granadas são comuns nas cruzes 288, 289 e 297. As duas primeiras seguem o esquema formal da última cruz analisada, enquanto que a cruz 297 é composta por vários exemplares da mesma gema. Os topázios são utilizados nas cruzes 290 e 291, que preenchem em peças inteiras as formas dos braços, hastes e “cruzeiro” das cruzes. Os diamantes aparecem em pequenos apontamentos nas cruzes 288 e 323, contudo na cruz 296 são parte essencial na estrutura.

Cruz com resplendor

Esta tipologia de cruzes aparece representada nas cruzes 275, 307, 308, 309, 313 e 314. Todos estes exemplares encontram-se ligados ao tema da Crucifixão de Cristo. A iconografia deste episódio teve ao longo dos séculos mudanças significativas, que acompanharam muitas vezes mudanças de crenças e mentalidades, sem contudo esquecer a importância desta, visto que “ la imagen de Cristo en la Cruz se impone al

pensamiento de todo cristiano no sólo como la figura del sacrificio del Dios Redentor, sino como el emblema y la garantía de su propia salvación”³⁰⁵.

Estas mudanças resultaram em diferentes representações. Na arte paleocristã, o tema da Crucifixão era representado simbolicamente através da imagem do Cordeiro místico, passando mais tarde e sobretudo devido às novas doutrinas teológicas na luta contra as heresias a representar a forma humana de Cristo. As transformações continuarão, já que depois de representado com os olhos abertos, durante a Crucifixão, ou seja, vivo e “triumfal”, a partir do século XI, Cristo será representado morto, “que ha perdido toda majestad real y que sólo inspira compasión”³⁰⁶.

Também a cruz sofre variações na sua representação. Réau considera três tipos essenciais na iconografia cristã: “cruz esquadrada”, nomeadamente cruz grega e cruz latina; a “Árvore da vida” cuja madeira ganha uma vida vegetal e que por vezes resultam numa “cruz arborescente” e a “cruz viva”, que tem no lugar dos seus ramos, braços.

As cruces 307, 308 e 309 tentam representar, com os seus braços e haste, ramos floridos, devido aos elementos vegetalistas que deles “nascem”, podendo desta forma incluir-se na segunda tipologia. Nas restantes os braços e a haste confundem-se com os raios do resplendor.

As representações de Cristo encontram-se todas ligadas a Cristo morto, e por isso mesmo de cabeça pendida.

Nalguns destes pendentos também elementos iconográficos ligados ao episódio bíblico ou simplesmente à doutrina cristã. Nas cruces 275, 308, 309 e 313 aparece representada, em tamanho menor, a Mãe de Cristo que durante a Sua caminhada para a morte, se manteve ao seu lado e na Crucifixão aos seus pés. Nas cruces 308 e 309, na parte inferior da haste encontramos a representação da caveira, ligada ao local onde Cristo foi

³⁰⁵ RÉAU, Louis – *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia...*, p. 494.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 497.

crucificado, a colina do Gólgota, ou como refere Réau, poderá significar a caveira de Adão³⁰⁷.

As cruces são todas em ouro, com apontamentos em diamante, exceptuando neste caso as cruces 275 e 313.

Crucifixo

Para além das cruces anteriormente analisadas, outras peças do conjunto de cruces presentes na colecção fornecem elementos iconográficos complacentes com a temática da Crucifixação de Cristo. Estas cruces (pçs. 311, 312 e 320) são de matriz mais simples que as anteriores, sendo que os braços e haste em duas delas (pçs. 311 e 320) são de secção circular, enquanto que a terceira é de secção oval.

A representação de Cristo na cruz segue o esquema anteriormente utilizado, apesar da Nossa Senhora da Conceição aparece apenas numa das cruces (pç. 312).

Outras variantes de cruz

As restantes 12 cruces (pçs 258, 259, 260, 261, 262, 277, 279, 292, 294, 295, 317, 321) que constam da colecção têm formas e matrizes não agrupáveis, contudo não deixam de ser exemplares susceptíveis de serem analisados. Todas elas foram trabalhadas em ouro, excepto uma (pç. 292).

Ao nível da utilização de pedraria, exceptuando na cruz 321, todas elas, com as mais diversas aplicações e tipologias de minerais. São então utilizados diamantes, esmeraldas, pérolas, granadas e rubis.

³⁰⁷ RÉAU, Louis – *Iconografia del arte Cristiano. Iconografia de da Bíblia...*, p. 508.

Insígnia

Estas tipologias de peças, não estão, de maneira alguma, ligadas à temática religiosa, contudo a sua forma primária, a cruz, é identificada como símbolo religioso, por isso a inclusão desta tipologia nas formas religiosas e não nas formas heráldicas.

As insígnias da Ordem de Cristo (pçs 40, 41, 42) têm a forma da Cruz de Cristo, Estas são compostas por: a primeira por diamantes, granadas e rubis e as restantes apenas por diamantes e rubis.

A insígnia de Familiar do Santo Ofício (pç 265), por sua vez, é desenhada a ouro, que posteriormente é preenchido com esmalte preto, verde e branco.

Nossa Senhora da Conceição

O reduzido número de jóias (pçs 267, 268) que encontramos na colecção representando a Nossa Senhora da Conceição poderá revelar pouco interesse de D. Marta por esta tipologia de peças. Estas são identificadas e popularizadas como Nossa Senhora da Conceição, neste sentido, intrinsecamente ligadas a um dos dogmas da Igreja: a Conceição Imaculada da Virgem Maria.

Definida por Rocha Peixoto como “Imagem frequente na pendurada dos cordões, por vezes de apreciável peso (...), é a Senhora da Conceição, mãos no peito, olhos ao céu, pés sobre o crescente lunar³⁰⁸”, também conhecida por Senhora do Caneco “dada a semelhança da coroa com o caneco de ir à fonte”³⁰⁹.

Contudo parece-nos pertinente estabelecer a ligação entre estas imagens e a Assunção da Virgem. Ambas as peças encontram-se representadas da mesma forma: Nossa Senhora com as mãos unidas, ao peito, em sinal de oração, olhando ligeiramente para baixo. As suas vestes pregueadas, estilizadas e quase esvoaçantes, ajudam a moldar a sua figura, coroada (embora não seja visível na figura 268 devido ao suporte de

³⁰⁸ Cit. por SOUSA, Ana Cristina Correia De – *Ourivesaria Estampada...*, p. 137.

³⁰⁹ Cit. por *Ibidem*, p. 137.

pendente) e sustentada pelo crescente lunar, que ao mesmo tempo serve de suporte às duas cabeças de anjos alados.

Três dias após a sua morte (*Dormição da Virgem*), tal como o seu filho, a Virgem ressuscita, após a qual fará a sua *Assunção*³¹⁰ ao céu. Nesta sequência Cristo eleva a alma da Virgem para junto dele, que mais tarde irá reunir com o corpo, depois da “[...] Virgen, en actitud de orante, eleva las manos unidas, en una mandorla llevada por ángeles”³¹¹

Momento seguinte à sua *Assunção*, a Virgem será entronizada e coroada. Neste sentido, parecer-nos-á mais adequada a associação destas imagens à iconografia da Nossa Senhora da Assunção ao invés da Nossa Senhora da Conceição, conceito pelo qual é conhecida.

3.1.4 Formas Astronómicas

Santo Isidoro de Sevilha apresenta-nos a definição de astronomia como «lei dos astros», que “estuda, hasta donde le es dado a la razón, el curso de los astros y las figuras y relaciones que las estrellas mantienen entre si y com la tierra”³¹².

É neste contexto e nesta tipologia que temos duas formas essenciais, num total de 6 peças: a estrela (pçs 43 e 155) e a lua ou crescente lunar (pçs 88, 89, 90, 155 e 168).

Estrela

As estrelas³¹³ são a fonte de luz por excelência, muitas vezes reproduzidas nas abóbadas de um templo e de uma igreja, que assim evidencia a sua característica celeste que “[...]”

³¹⁰ “La expresión *Asunción* es significativa: se opone a la *Ascensión*, como lo passivo a lo activo. Es decir, la Virgen no asciende al cielo por sus propios médios, como Cristo, sino que es elevada al Paraíso sobre las alas de los ángeles”. RÉAU, Louis – *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de da Bíblia...*, p. 638.

³¹¹ *Ibidem*, p. 638.

³¹² ISIDORO DE SEVILLA, Santo — *Etimologias*. 3ª ed. Madrid: BAC, 2000. Vol I. ISBN 84-7914-114-X, p. 455.

³¹³ “Las *estrellas* se denominam así de «estar», porque se encuentran fijas en el cielo y no se ocultan nunca.”. *Ibidem*, p. 475.

fait aussi des symboles de l'esprit et, en particulier, du conflit entre les forces spirituelles, ou de lumière, et les forces matérielles, ou des ténèbres.³¹⁴”

Também relativamente ao número de braços as tipologias são variadas: o microcosmos humano é representado por cinco braços, já o número de seis simboliza a forma do espírito e material, o ritmo do seu dinamismo e a lei da evolução e involução. Relativamente às estrelas de sete pontas, associado ao simbolismo do nome sete e “unissant le carré et le triangle, elle figure la lyre cosmique, la musique des sphères, l'harmonie du monde, l'arc-en-ciel aux sept couleurs, les sept zones planétaires, l'être humain dans sa totalité³¹⁵”.

As tipologias de peças dividem-se entre insígnia (neste caso Ordem de Cristo) e alfinete. A insígnia divide-se, ela própria, em duas partes: o alfinete composto por uma estrela de 5 pontas e o pendente que se constitui de uma estrela de 20 pontas, sendo que o seu significado, como insígnia, fica completo com a Cruz de Cristo. Estas estrelas, que têm um contexto heráldico, têm a sua base em prata, sendo depois compostas por variadas gemas como granadas, águas-marinhas; topázios e quartzos hialinos.

Relativamente à segunda peça, esta é composta na sua totalidade por diamantes, distribuídos sobre uma base em ouro e prata. Neste alfinete, encontramos como elemento central uma estrela de seis pontas, numa composição que é composta igualmente por crescentes que emolduram a estrela de forma encadeada.

Lua

A lua³¹⁶, sempre associada ao sol, é repleta de significados e simbologias, sendo duas características essenciais para a definir: a privação de luz própria e renovação das suas fases e por conseguinte a alteração da forma. Neste sentido, como afirmam Chevalier e

³¹⁴ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles...*, p. 416.

³¹⁵ *Ibidem*, pp. 416-417.

³¹⁶ “Algunos filósofos sostienen que la luna posee luz propia; que una parte de su globo es luminosa, y la otra, oscura [...]. Otros, en cambio, afirman que le luna no tiene su propia luz, sino que es iluminada por rayos del sol.” Relativamente ao seu curso “l'aluna sigue la duración de sus meses de acuerdo com las veces que pierde y recupera su luz. El curso de l'aluna es oblicuo y no recto, como es el del sol, precisamente para evitar que coincida con la parte central de la tierra y se produzcan demasiado frecuentemente los eclipses” ISIDORO DE SEVILLA, Santo — *Etimologias*, p. 467-469.

Gheerbrant, a lua “symbolise la dépendance et le principe féminin (sauf exception), ainsi que la périodicité et le renouvellement”, tal como o crescimento e transformação³¹⁷.

Contudo a lua agrega significados ainda mais profundos, relacionados com os “ritmos biológicos”, os ritmos da vida, da morte, da fecundidade, da vegetação; os “tempos que passam” e que pela lua são medidos através das suas fases regulares e “conhecimento indirecto”, adquirido através a luz que reflecte, pois como já referimos não possui luz própria³¹⁸.

No conjunto de peças que destacamos para esta tipologia de forma, destacam-se os três pares de arrecadas (pçs. 88, 89 e 90) presentes na colecção. As arrecadas, como tipologia de brincos, estão intrinsecamente ligadas à “necessidade imperiosa de proteger as partes do corpo, em que eram colocadas, e tinham consigo o poder mágico dessa protecção e resguardo profilático, [que] tanto serviam as mulheres como os homens”³¹⁹, e neste sentido simbólico “não é indiferente a forma da jóia, quer do corpo dela, quer a das aplicações decorativas e aplicativas e evocativas, que apresenta: o feitio, de simbolismo falante no momento da aquisição, a cor das pedra ou a qualidade emblemática, a forma e o movimento dos pingentes, os desenhos decorativos, os esmaltes”³²⁰.

Os antecedentes deste tipo de jóias foram os “pingentes de xisto e de barro do período eneolítico, depois seguidos nos torques, lúnulas-colares ou adereços de colo, xorcas e braceletes, de bronze, de prata e de ouro”³²¹, sendo que neste sentido a forma de crescente ou meia-lua não está de todo isenta de significado já que “o símbolo lunar alongava [...] a sua aplicação a todas as partes do corpo que era preciso resguardar e guarnecer com poder amulético do material e da forma sugestiva”³²².

³¹⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles...*, p. 590.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 590.

³¹⁹ CHAVES, Luís – As arrecadas, p. 74.

³²⁰ *Ibidem*, p. 74.

³²¹ *Ibidem*, p. 75.

³²² *Ibidem*, p. 76.

Este sentido profiláctico encontra-se arreigado a esta tipologia de jóias, devido à sua utilização tanto quanto à sua forma mais primitiva, a lua. Contudo, a origem do sentido mais simbólico resulta da adaptação das jóias primitivas “ formadas de dentes, unhas, falanges de animais, conchas, contas de pedras”³²³, passando aqui também os materiais a complementar o significado.

Os três pares de arrecadas presentes na colecção têm como principais elementos comuns para além da forma, o material (neste caso o ouro) e a técnica em que foram realizadas (a filigrana). Contudo visualmente distinguem-se, sobretudo ao emprego ou não de pedraria. No primeiro par (pç 88) as gemas utilizadas foram os diamantes, safiras, esmeraldas e vidro, enquanto que no par seguinte em alguns pequenos apontamentos encontramos diamante, sendo que a pérola tem um lugar mais preponderante, pois uma corrente de pérolas circunda toda a peça. Por último, na peça 90, há uma ausência completa na utilização de gemas.

Relativamente ao alfinete (pçs 155), já referido anteriormente, a lua aparece como mais um elemento numa composição que engloba também a estrela. No total esta peça apresenta 6 crescente, que em sucessão acabam por formar uma moldura à estrela, que ocupa um lugar central.

Por último, no alfinete de gravata (pç. 168), a lua ou crescente lunar é o único elemento desta peça. A ornamentar o crescente foram cravados dois diamantes e uma safira, talvez na perspectiva de compensar o seu reduzido tamanho.

3.1.5 Laço

O laço não será certamente um objecto, cujo significado ou simbologia seja de percepção imediata. Um laço pode ser simplesmente um objecto ou artefacto com uma função puramente prática, equiparando-se ao nó, para prender algo.

³²³ CHAVES, Luis – Jóias pendentes e móveis: (Pingentes). In *Ourivesaria Portuguesa*. Porto: Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte. N° 5 (1º trimestre 1949), p. 23.

Contudo, esta seria uma abordagem demasiado simplista, já que como afirmam Chevalier e Gheerbrant, este poderá significar uma auto-defesa, quando se encontra fechado, mas quando ao invés está aberto, poderá indicar uma libertação³²⁴.

Também o seu “valor cíclico” é destacado, visto que “ simbolise l’eternel retour où alpha et ómega se reconduisent éternellement l’un en l’autre”³²⁵. Relativamente a “cíclico” Manfred Lurker afirma como esta é uma das leis estruturais do ser e como “ la figura geométrica «sin ângulos» es la imagen mejor de los procesos regulares cuyas fases de se repiten de continuo; pero es tambien una imagen de orden y seguridad”³²⁶.

Será neste contexto que se pode afirmar que o laço pode constituir um elemento que transmite segurança, estabilidade e equilíbrio.

Nos laços presentes na colecção (pçs 9, 10, 11, 12, 51, 325) podemos observar várias tipologias de forma e essencialmente duas tipologias de jóias, o pendente e o alfinete, que se dividem entre o século XVIII e o século XX. Todos eles obedecem à regra da simetria, sendo os menos imponentes os alfinetes 9 e 51. O primeiro é constituído por ouro e diamantes, enquanto que o segundo tem por base ouro e prata, onde são incorporados crisoberilos.

As peças 10 e 11 e 325 obedecem à mesma matriz, cujo laço ganha a sensação de movimento com a estilização e leveza impostas ao laço, ajudadas pelas aplicações de gemas, como os diamantes, comum às três peças, tal como o ouro e a prata que encontramos na estrutura. Ao laço é incorporado um pequeno pendente, que traz à peça mais movimento, e ao qual é cravado uma gema, que se destaca e que varia consoante as peças (quartzo ametista, pça 10, topázio, pça 11 e esmeralda, pça 325).

Por último, a peça 12 inclui-se na tipologia de jóia de cariz popular “laça”, já analisadas anteriormente e que apresenta uma estrutura em ouro, mais complexa que as anteriores, com ramagens e entrelaçar de vários elementos vegetalistas.

³²⁴ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles...*, p. 141.

³²⁵ *Ibidem*, p. 142.

³²⁶ LURKER, Manfred – *El mensaje de los símbolos: Mito, Cultura y religiones*. Barcelona: Editora Herder, 1992. ISBN 84-254-1738-4, p. 17.

3.1.6 Coração

Quando queremos encontrar uma definição mais racional, deste elemento anatómico, socorremo-nos das teorias dos “puros fisiologistas [que] teimam a reduzir a mera bomba aprirante-premente que, com notável eficácia assegura a distribuição, pelos diversos órgãos e tecidos, do oxigénio e das substâncias nutritivas e a eliminação atempada e regular e regular dos vários produtos do catabolismo”³²⁷, contudo são-lhe atribuídos vários atributos, que o personificam³²⁸ (“estando a linguagem corrente cheia das mais curiosas e demonstrativas expressões, nas quais o coração é chamando a traduzir sentimentos, emoções, disposições de espírito, traços comportamentais, situações afectivas, peculiaridades do carácter”³²⁹) como várias significações que o tornam um dos símbolos mais utilizados e será também por isso que é entendido como “le centre vital de l’être humain”³³⁰.

De uma maneira geral o coração como o “centro”, que para as civilizações ocidentais significa a base dos sentimentos, contudo as civilizações tradicionais ou orientais assumem o coração como o âmago da inteligência e da intuição³³¹, sendo que por isso “il est pris comme symbole [...] des fonctions intellectuelles”³³².

³²⁷ TAVARES, Abel Sampaio – O coração como símbolo na linguagem popular, na literatura, na arte: (Referência especial à nossa cidade do Porto). In Separata de «*O Tripeiro*». Porto: [S.e.], 7ª série, nº 7-8 Ano XVIII (Julho/Agosto 1999), p.3.

³²⁸ “Das pessoas bondosas, diz-se que «têm bom coração», dos cruéis que «são duros do coração» ou que «não têm coração», dos magnânimos e generosos que «têm um grande coração». Escreveu-se já a propósito dos actos cruéis mandados executar implacavelmente pelo Marquês de Pombal que este duro estadista «tinha pêlos no coração». Há pessoas insensíveis que delas se diz «terem um coração de pedra» [...] Um rei inglês que se notabilizou como cruzado, passou à posteridade, certamente pelos seus predicados de valente lutador, como Ricardo «Coração de Leão». Das pessoas cândidas, mansas e meigas diz-se, pelo contrário, que têm «um coração de pomba» Quando não se encontra alternativa à conformação com o que vem acontecendo de mau ou desagradável, dir-se-á que «já se pôs o coração ao largo». Daqueles que às vezes magoam familiares e amigos, por serem incontinentes verbais e pouco ponderados, há sempre quem os desculpe, explicando: aquilo «não foi do coração, foi só da boca para fora». Há também os muito sinceros que dizem «tudo o que lhes vai no coração». As pessoas muito bondosas, «têm um coração de ouro» ou até «um coração de diamante» [...] Os dotados de carácter irresoluto, vacilantes, hesitantes na determinação do seu agir, esses têm «coração fraco» ou «coração mole» ou mesmo «coração de manteiga!» [...] Fala-se ainda «corações puros», de «corações frios», de corações quentes» ou «aquecidos» (pelo amor, pela paixão, pela devoção, pelo ódio, pela ira, etc). Uma emoção pode «pôr o coração aos pulos». Pessoa aflita e angustiada traz «o coração apertado» [...] Das pessoas muito espontâneas, incapazes de devidamente se controlarem, ouve dizer-se a cada passo que «têm o coração muito perto da boca». Depois de uma grande corrida, pode ficar a «deitar-se o coração pela boca fora!».” *Ibidem*, p. 8-11.

³²⁹ *Ibidem*, p.3.

³³⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles...*, p. 263.

³³¹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles...*, p. 263.

³³² *Ibidem*, p. 263-264.

Ao movimento natural e mecânico do coração relaciona-se o duplo significado “d’expansion et de résorption de l’univers”³³³ ao mesmo tempo que na tradição bíblica simboliza o homem interior, “sa vie affective, le siège e l’intelligence t de la sagesse”. Pelo contrário, a tradição islâmica reforça a importância do coração para a contemplação e da vida espiritual, em vez da afetividade³³⁴.

No âmbito da coleção encontramos 15 peças (pçs 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 156, 157, 158, 166, 169 e 257), cuja forma essencial é formada pelo coração. Dividem-se, em termos tipológicos, entre pendentes (13 peças) e alfinete de gravatas (2 peças).

Neste conjunto conseguimos distinguir nove peças que se englobam na tipologia da ourivesaria popular. São, na sua maioria, corações opados duplos flamejante³³⁵ e de face dupla, produzidos em filigrana (pçs 94, 95, 96, 97). Estes corações obedecem à mesma matriz: a sua estrutura é dividida em duas, sendo a parte inferior cordiforme, que remata no seu vértice, que pende para um dos lados, em pequenas esferas; sendo que a parte superior é composta por dois corações menores, unidos na mesma charneira, simetricamente, que mais não são que “a estilização de chamas”³³⁶. A dividir estas duas partes, temos em todos os exemplares, um pequeno elemento floral. Aliás todas estas peças são constituídas por enrolamentos, motivos vegetalistas e florais e SS, característicos do trabalho em filigrana. Os limites das peças são envolvidos por um enrolamento de uma linha em ouro, aliás material preferencial para a produção destas peças, que contam também, em algumas delas com a incrustação de gemas, como são os casos das peças 94, 95 e 96, que utilizam o rubi, a esmeralda (estas duas relativas à primeira peça) e vidro colorido nas restantes peças.

Duas peças que se podem incluir na mesma tipologia de peças que as anteriores são os pendentes 98 e 99. A diferença substancial concentra-se na técnica utilizada para a sua fabrico, visto que as anteriores utilizavam a filigrana em toda a sua estrutura, estas são feitas em chapa fina, sendo o fio de filigrana apenas utilizado em alguns apontamentos decorativos.

³³³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles...*, p. 264.

³³⁴ *Ibidem*, p. 265.

³³⁵ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues de – *Ouro popular...*, p. 157.

³³⁶ *Ibidem*, p.157.

A peça 93, incluída noutra tipologia de coração flamejante, de dupla face, tem também a sua estrutura dividida em duas: a parte inferior cordiforme, com as duas faces profusamente decoradas com elementos florais, relevados e trabalhados no ouro e vegetalistas, sendo que uma das faces apresenta também em relevo um coração desenhado; desta parte emerge, constituindo a parte superior, uma língua de fogo, separadas apenas por um anel frisado.

De feição mais simples apresenta-se um pequeno pendente (pç 100), em forma de coração opado, que termina no seu vértice com três pequenas esferas. A sua decoração é circunscrita a uma pequena flor relevada, ao centro, e ao fio em filigrana no seu limite.

Outra tipologia da ourivesaria popular, são as borboletas (pç 101), já referidas anteriormente, e que também tinham designações como «barboretas», «balboretas», «pulinhas» e «pestanas»³³⁷. Na sua essência, a sua forma corresponde a um coração invertido.

As peças 156, 157 e 158 são pendentes, que se incluem cronologicamente entre finais do século XIX e inícios do século XX que podem comportar no seu interior fotos ou pequenas objectos, para recordação. A peça 156, produzida em prata dourada, apresenta a sua estrutura cravada com dois tipos de gemas: turquesas e pérolas, que formam na parte central do coração uma cruz. Os restantes pendentes são feitos em ouro, com a aplicação de diamantes (pçs 157 e 158) e safira (pç 158).

O último pendente (pç 257), do século XVII, tem no seu interior a representação, talhada em marfim, a imagem do Menino Jesus Salvador do Mundo, protegida por um vidro. Tem três pingentes de pérolas.

Os alfinetes de gravata (pç. 166 e 169) têm exemplares de corações, de reduzidas dimensões. A peça 166 tem dois pequenos corações, que fazem parte de uma

³³⁷ “ «Pulinha» é a designação que em muitos locais de Viana se dá à borboleta, porque pula de flor em flor. Em Gondomar, chamam-lhe «pestana», por analogia com as duas pestanas oculares.” COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues de – *Ouro popular...*, p.120.

composição que engloba setas a trespassarem os corações, tudo rematado por uma coroa. O último é um coração simples, em esmalte preto, com diamantes cravados.

3.2 Ornamentos

Neste segundo ponto, propomo-nos a analisar, agora não as formas que compõem as peças mas sim os elementos decorativos mais utilizados, e podem vir a acrescentar às peças um valor artístico e simbólico acrescentado (Ver Anexo Documental 3 Tabelas 12 a 20).

3.2.1 Motivos fitomórficos

Nesta tipologia de ornamento, conseguimos distinguir três tipos distintos: flor, frutos e folhas. São 138, as peças que têm um ou vários elementos relativos a este tipo de ornamento. Encontram-se divididas nas seguintes tipologias de jóias: 1 peça de pescoço (pç 1); 3 colares (pçs. 2, 65, 91); 45 pendente com variações na tipologia incluídas, como pendente/alfinete ou pendente com anel (pçs. 8, 10, 11, 12, 16, 17, 22, 45, 53, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 109, 110, 158, 200, 201, 202, 214, 216, 225, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 284, 293, 294, 295, 298, 299, 301, 315, 317, 321, 325); 26 pares de brincos, onde também se englobam argolas e arrecadas (pçs. 14, 16, 28, 32, 33, 34, 36, 38, 50, 52, 76, 77, 78, 79, 80, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 108, 127, 189, 214, 215); 1 presilha (pç. 18); 34 alfinetes, incluindo alfinetes de chapéu, alfinete de gravata e alfinetes de relógio (pçs. 19, 51, 67, 69, 70, 82, 83, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 111, 112, 121, 123, 127, 128, 141, 165, 169, 170, 191, 191, 191, 192, 210, 213, 219, 220, 228, 253, 254); 6 anéis (pçs. 61, 62, 63, 64, 186, 187); 3 peças de cabeça (pç. 20, 21, 83); 5 pulseiras (pçs. 54, 81, 83, 131, 209); 2 pares de botões (pç. 114, 128); 2 cordões (pç. 234, 236) e 10 relógios (pçs. 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250).

Flor

No âmbito dos ornamentos, a flor é uma forma preponderante no conjunto da colecção. Sendo assim e no universo de 138 peças, que têm elementos decorativos de carácter fitomórfico, 119 têm nas suas composições, flores. Estas peças dividem-se nas seguintes

tipologias de jóias: 1 peça de pescoço (pç 1); 3 colares (pçs. 2, 65, 91); 39 pendentes com variações na tipologia incluídas, como pendente/alfinete ou pendente com anel (pçs. 8, 10, 11, 12, 17, 22, 45, 53, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 109, 110, 158, 200, 201, 202, 216, 276, 277, 279, 282, 283, 284, 293, 294, 295, 298, 299, 301, 315, 317, 321, 325); 22 pares de brincos, onde também se englobam argolas e arrecadas (pçs. 14, 16, 28, 32, 33, 34, 36, 38, 50, 52, 76, 77, 79, 80, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 108, 189); 1 presilha (pç. 18); 28 alfinetes, incluindo alfinetes de chapéu, alfinete de gravata e alfinetes de relógio (pçs. 51, 67, 69, 70, 82, 83, 102, 103, 106, 107, 108, 111, 112, 121, 127, 141, 165, 169, 170, 191, 191, 191, 192, 210, 213, 219, 220, 228); 6 anéis (pçs. 61, 62, 63, 64, 186, 187); 3 peças de cabeças (pç. 20, 21, 83); 4 pulseiras (pçs. 54, 83, 128, 209); 2 pares de botões (pç. 114, 128) e 10 relógios (240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250).

São variados os tipos de flores que encontramos no conjunto das peças. Conseguimos observar aquelas que são talhadas em metal, seja a sua forma em botão ou aberta e com várias pétalas, e na sua maior parte com cravação de gemas (com maior preponderância para os diamantes), inserindo-se na composição da peça da qual faz parte; ou a justaposição da flor sobre, estas de feição aberta, sobre a forma principal, em que as suas pétalas são estilizadas por fios de filigrana ou em chapa de ouro, com ou sem aplicações de gemas; o trabalho em relevo sobre o ouro, em que tomam parte da sua forma principal; outra técnica será o esmalte, em que várias composições de flores são pintadas, outras vezes as flores são incrustadas através da aplicação de gemas. As peças 65 e 282 são constituídas por várias flores, traçadas através da utilização de pérolas.

Frutos

O número de peças em que encontramos frutos é muito mais reduzido, relativamente às flores, constituindo um conjunto de apenas 14 peças. Dividem-se, por tipologias de jóias, da seguinte forma: 2 brincos (pç. 80, 85); 2 pulseiras (pç. 81, 131), 8 pendentes (pçs. 64, 95, 96, 97, 98, 99, 100) e 2 alfinetes (pç 128 e 228)

Os cachos de uvas, com maior ou menor dimensão, são sem dúvida, o elemento frutícola mais utilizado, aparecendo em todas as peças (com exceção das peças 80 e

228). As uvas são frutos da videira. Esta árvore “ dos significados que tem, o principal he de alegria”³³⁸, até porque através deste fruto se faz o vinho que “ bebido com moderação he contentamento dalma, & corpo”³³⁹ e “ alegra o coração do homem”³⁴⁰. Também Cristo de compara à videira por esta razão e pela “fuavidade de feu frutto, que he dulcissimo, & fuavissimo”³⁴¹. Para Chevalier e Gheerbrant, a videira é uma árvore sagrada ou mesmo divina, pois produz o vinho que não é mais que a bebida dos deuses. Sendo também considerada “un des biens les plus précieux”³⁴², pelo que iconograficamente a Árvore da vida é representada com a utilização da imagem da vinha³⁴³.

Outro fruto representado foi a bolota (pç. 80). Esta é associada à abundância, prosperidade e fecundidade, pois quando emerge da sua casca simboliza o nascimento e a saída do ventre maternal, mas também, devido à sua aproximação à forma fálica, a simbologia da manifestação de virilidade³⁴⁴. Ao nível espiritual, existe uma aproximação à verdade, que advém de duas fontes: a natureza e a revelação³⁴⁵.

No alfinete 228, a composição engloba a maçã, a romã (frutos já analisados anteriormente) e a noz. Esta, ligada ao dom da profecia³⁴⁶, e a que Frei Isidro de Barreyra associa à virtude, pois “debaixo da dureza, & rigor da penitência, debaixo da afperefia do trabalho, encobre a doçura de fua graça, como a noz debaixo de fua dureza encerra fuavissimo frutto”³⁴⁷.

Folha

No que diz respeito à utilização de folhagem, esta tem igualmente uma presença acentuada no conjunto da colecção (68 peças) e dividem-se segundo a seguinte tipologia de jóias: 1 peça de pescoço (pç 1); 16 pendente com variações na tipologia incluídas,

³³⁸ ISIDORO DE BARREYRA, Padre Frey – *Tratado das significac,oens...*, p. 165.

³³⁹ *Ibidem*, p. 165.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 165.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 169.

³⁴² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles...*, p. 1012.

³⁴³ *Ibidem*, pp. 1012-1013.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 479.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 479.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 679.

³⁴⁷ ISIDORO DE BARREYRA, Padre Frey – *Tratado das significac,oens...*, p. 268.

como pendente/alfinete ou pendente com anel (pçs. 10, 12, 16, 17, 22, 45, 53, 93, 110, 214, 216, 225, 277, 281, 284, 298); 12 pares de brincos, onde também se englobam argolas e arrecadas (pçs. 16, 50, 52, 76, 77, 78, 80, 85, 86, 87, 214, 215); 23 alfinetes, incluindo alfinetes de chapéu, alfinete de gravata e alfinetes de relógio (pçs. 19, 51, 67, 69, 70, 82, 83, 102, 103, 105, 108, 111, 112, 121, 191, 191, 191, 192, 213, 219, 220, 228, 253); 1 anel (pçs. 187); 3 peças de cabeça (pç. 20, 21, 83); 2 pulseiras (pçs. 81, 131); 1 par de botões (pç. 114); 1 cordão (pç. 234) e 8 relógios (pç. 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 250).

As folhas constituem, no contexto dos motivos fitomórficos, o elemento com maior estilização, apresentando contudo uma grande variedade formal, sobretudo relativamente ao seu limbo, que poderá ser liso como também recortado, sendo que por isso exhibe várias feições e acompanha, na maior parte das peças, os caules das flores que são representadas nas mesmas peças.

Tal como as flores, podem ser talhadas em metal, podendo-se incluir ou não a aplicação de gemas, inserindo-se na composição da peça da qual faz parte; trabalhadas em relevo sobre o ouro, em que tomam parte da sua forma principal; ou ainda apresentadas em esmalte.

Um tipo de folha específico, que identificamos em algumas das peças deste conjunto (pçs. 81, 82, 85, 105, 131, 225, 228, 281), foi a folha de videira. Segundo Frei Isidoro de Sevilha, citando o Profeta Isaías, esta folha distingue-se das restantes “ porque efa no feu cair tem differença das mais; porque as outras folhas não cahem taõ depreffa, nem feccaõ taõ de ligeiro”³⁴⁸, pelo que a queda destas folhas, que deixam as suas árvores despidas no Inverno não podem senão significar “efperanças perdidas”³⁴⁹.

3.2.2 Motivos zoomórficos

No universo da colecção, conseguimos distinguir 8 peças cujas composições englobam ornamentos de cariz zoomórfico. Estas dividem-se tipologicamente por: 2 pendentes

³⁴⁸ ISIDORO DE BARREYRA, Padre Frey – *Tratado das significac.oens...*, p. 179.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 179.

(pçs. 109, 225); 2 pares de brincos (pçs. 77, 78); 2 alfinetes (pçs. 219, 220); 1 cordão com passador (pç. 238); 1 relógio (pç. 250). Estas tipologias de jóias são, por sua vez, divididos por quatro formas que identificamos: cobra, conchas, pássaro e peixe.

Cobra

Esta forma aparece anteriormente como feição principal. Contudo, nestas peças aparecem como elemento secundário, utilizando a sua forma sinuosa, para no pendente (pç. 109) servir de suporte ao anel e como passador no cordão (pç. 238). Na primeira peça observamos duas cobras dispostas simetricamente, talhadas em ouro e que têm cravadas pérolas (olhos) e rubis. No cordão, a forma em cobra, é constituída por ouro e prata e incrustada com diamantes.

Concha

São três, as peças nas quais podemos observar a forma de concha. Em dois pares de brincos (pçs. 77 e 78) esta aparece, trabalhada em relevo, no mesmo material que constitui a toda a peça. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant apontam duas características importantes para o seu simbolismo: o uso como instrumento de música e a sua capacidade como produtor de sons. Contudo, devido à sua origem marinha, a concha é também associada ao elemento Água, como à ostra, sendo que “la conque signifie alors l’oreille, à laquelle elle ressemble à tel point que l’oreille externe a pris le nom de *conque* ; organe de la perception auditive, instrument de la perception intellectuelle; la perle est alors la parole, le Verbe”, e neste sentido conclui-se que a concha simboliza a atenção ao Discurso³⁵⁰.

Pássaro

A forma do pássaro volta-se a repetir nos ornamentos (pçs 219 e 225). Nestas peças, a forma é trabalhada em ouro. No pendente/alfinete, o pássaro inclui-se na composição que engloba um peixe e uma flor. No alfinete, dois pássaros, são os motivos centrais

³⁵⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles...*, p. 277.

que, em conjunto com outros elementos formam a peça. Estes pássaros, para além do ouro, têm cravados diamantes e rubis e assumem uma postura móvel.

Peixe

O peixe figura apenas como forma ornamental, e em duas das peças da colecção. Estas peças (pçs 219 e 220) são formalmente similares, e numa das peças, o peixe apresenta cromatismo que representa as suas escamas. O peixe é (como a concha) o símbolo do elemento Água, como é associado também à simbologia da vida e da fecundidade, devido à sua capacidade de reproduzir um número infinito de ovos³⁵¹.

3.2.3 Motivos religiosos

No conjunto da colecção são 37 as peças que incluem nas suas composições elementos associados à temática religiosa que se dividem tipologicamente por: 2 insígnias (pçs 43 e 265); 3 alfinetes (pçs. 44, 47, 138); 1 par de brincos (pç 47); 27 pendentes (pçs 139, 140, 156, 257, 264, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 280, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 320); 2 relógios (pç. 249 e 250) e 1 cordão com passador (pç. 237), contendo as formas de cruz, anjos, Jesus e custódia.

Cruz

Do universo de 37 peças, a cruz aparece em 9 (pçs. 43, 44, 138, 139, 140, 156, 238, 265 e 280), sendo que em termos compositivos ocupa um lugar central em todas as peças.

Construídas através da incrustação de granadas, as cruzes da Insígnia da Ordem de Cristo (através da forma da Cruz de Cristo) (pç. 43) e do alfinete 44, apresenta um lugar de destaque, devido à posição que ocupam nas peças, mas também devido ao cromatismo das gemas. O mesmo acontece com o pendente 156, no qual foram aplicadas turquesas e no alfinete 138, a cruz de Avis aí representada é aplicada em esmeraldas, em contraponto com o tom escuro do ónix.

³⁵¹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles...*, p. 774.

Em ouro são as cruzes aplicadas nas peças 139, 238 e 280. Apesar das últimas duas peças usarem a aplicação de pérolas, o que ajuda a destacar da peça será o seu talhe em ouro.

Outra técnica utilizada é o esmalte. No pendente 140 e insígnia 265, a cruz é desenhada através do esmalte, sendo que na primeira peça também temos a aplicação de pérolas.

Anjos

Os anjos são um caso muito particular na iconografia religiosa. Os anjos recebem o seu nome “de la función que desempeñan, no de su naturaleza: siempre son espíritus, pero, cuando son enviados a una misión, entonces se les llama ángeles”³⁵² e são seres intermediários entre Deus e o mundo e por isso são igualmente considerados “*symboles d’ordre spirituel*”³⁵³.

São 3, as peças em que encontramos a representação de anjos: 140 (pendente); 249 e 250 (relógios). Elemento comum é a aplicação de esmalte, que desenhavam os anjos, sendo que em duas das peças (140 e 250), a base é o ouro.

Jesus³⁵⁴

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant vários autores vêm Cristo como a síntese dos “*symboles fondamentaux de l’univers: le ciel et la terre par ses deux natures divine et humaine: l’air et le feu par son ascension et sa descente aux enfers; le tombeau et la résurrection*”³⁵⁵, ou seja elementos complementares mas ao mesmo tempo antagónicos, que completam a natureza de Cristo.

³⁵² “Las Sagradas Escrituras nos testimonian, además, que son nueve las categorías de los ángeles, a saber: ángeles, arcángeles, tronos, dominaciones, virtudes, principados, potestades, querubines y serafines. ISIDORO DE SEVILLA, Santo — *Etimologías*, p. 647.

³⁵³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain — *Dictionnaire des symboles...*, p. 44.

³⁵⁴ Vários nomes, com várias origens são atribuídos a Cristo: as formas hebraicas são Jesús, Emmanuel, El Mesías o Cristo, El Hijo del Hombre e as formas de origem grega ou latina são El Salvador, El Redentor, Nuestro Señor e El Verbo. RÉAU, Louis — *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Biblia...* pp. 13-14.

³⁵⁵ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain — *Dictionnaire des symboles...*, p. 247.

A figura de Cristo é representada em 21 pendentes (pçs. 257, 272, 273, 274, 275, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 320). No primeiro pendente, é representado o Menino Jesus, Salvador do Mundo, executada em relevo de marfim. As restantes representações são da Crucifixão de Cristo, todas talhadas em ouro.

Custódia

A custódia é uma alfaia litúrgica, que tem como objectivo expor a hóstia sagrada. Na colecção aparece representada em 3 pendentes (pçs 264, 270 e 271), sendo nestes a custódia é apresentada em ouro.

3.2.4 Motivos astronómicos

As formas representadas nesta tipologia de ornamentos são a estela e crescente, sendo posteriormente divididas em quatro tipologia de jóias: 4 alfinetes (pçs. 47, 107, 168 e 254); 5 pares de brincos, incluindo arrecadas (pçs. 47, 76, 88, 89 e 90); 1 colar (pç.91); 2 pendentes (pç. 110 e 278), 1 anel (pç. 182) e um cordão (pç. 239).

Estrela

Como ornamento, a estrela é representada em 6 peças, distribuídas pelas seguintes tipologias de jóias: 3 alfinetes (pç. 47, 168, 254); 1 par de brincos (pç. 47); 1 pendente (pç. 278) e 1 cordão (pç. 239).

Uma técnica aplicada para a ornamentação é o esmalte, que será neste caso utilizada na ornamentação de várias das peças como o meio adereço peça 47 e o alfinete 254. As restantes representações são todas trabalhadas em ouro, sendo através da sua moldagem como do relevo.

Crescente

O crescente tem as suas representações nas peças divididas assim por tipologias: 4 pares de brincos, incluindo arrecadas (pç. 76, 88, 89, 90); 1 colar (pç. 91); 1 alfinete (pç. 107); 1 pendente (pç. 110) e 1 anel (pç.182).

Nos brincos “à rainha” (pç.76) como nas arrecadas (pç. 88,89,90) a forma de crescente lunar assume um lugar preponderante, porque apesar de fazer parte de toda uma composição, ajuda a definir a peça. A técnica de filigrana foi utilizada para executar estas peças tal como o colar, onde mais uma vez o crescente aparece como elemento de destaque, pois faz parte da composição central da peça.

Se no alfinete é o ouro que define a forma do crescente, no pendente e no anel o metal apenas tem uma função estrutural, pois a forma é definida pelos diamantes que compõem a peça.

3.2.5 Laços

Como elemento decorativo, o laço assume maior preponderância do que relativamente à sua presença como elemento estruturante. Neste sentido, aparece em 28 peças, que se dividem por: 15 pares de brincos (pçs. 13, 14, 28, 29, 30, 31, 32,33, 34, 35, 36, 71, 72, 73, 74); 2 colares (pçs. 23, 37), 3 alfinetes (pçs. 47, 153, 254); 1 fivela (pç. 55) e 1 *Châtelaine* (pç. 242).

São diversas as variantes aplicadas à própria forma, muitas das vezes influenciadas pela técnica e/ou material usado da definição da forma, como a necessidade de se encontrar novas soluções para peças semelhantes. Neste caso, a maior parte das peças é moldada em ouro, ou por outro lado é dada preponderância à aplicação de gemas.

3.2.4. Coração

O coração, como ornamento, tem menor presença. Apenas 5 peças têm esta forma, como elemento decorativo: 1 anel (pç. 7); 1 colar (pç. 91); 2 pendentos (pçs. 93, 139) e 1 alfinete (pç. 166).

Esta forma teve várias aplicações, nas mais diversas técnicas, como a filigrana ou através da incrustação de gemas.

CONCLUSÃO

A conclusão de um trabalho de investigação compele sempre a muitas questões, que se relacionam com o tema abordado e com a metodologia utilizada. Este não terá sido diferente, tanto mais que resultou do contexto de um trabalho prévio, de estágio, que em termos metodológicos não deixava margem para uma investigação de base.

A opção por este caminho metodológico resultou então, de dar resposta a um desafio, que deveria resultar num relatório final de estágio, que não poderia ser isento de conteúdo, ou apenas uma redacção das acções tomadas enquanto estagiárias.

Apesar disso, o estudo foi precisamente iniciado através de incursão pelo coleccionismo e da museologia, valências que haviam de gerar a tipologia museológica em que se insere a nossa instituição de estágio, Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio. Resultante de um intenso exercício de coleccionar, esta Casa-Museu assume importância na medida em que permite o acesso a várias tipologias de colecções e técnicas, que abrangem vários séculos.

Uma das colecções, por nós considerada preponderante, é a da joalharia. O trabalho realizado, mais de perto, com estas peças permitiu uma abertura a uma realidade que para nós era desconhecida e possibilitou conhecer, compreender e respeitar o trabalho de joalharia, que a partir daqui pensamos estar ainda muito esquecido no panorama artístico e museológico, apesar de nos últimos anos ter sido isso combatido pelo estudos artísticos mais recentes, desenvolvidos sob este tema.

Por essa razão, realçamos a importância para a divulgação das colecções, nomeadamente da colecção da Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, utilizando as novas plataformas de informação disponíveis, que devido aos baixos custos, se tornam um veículo de divulgação importante e de grande abrangência. Desta forma, a actualização do sitio de Internet da Câmara Municipal do Porto ou a criação de um independente e ligado directamente à Casa-Museu. Por último, consideramos premente a reedição do catálogo de jóias, actualizado, poderá ser uma mais-valia para atingir outros grupos.

Em Portugal, a joalheria, apesar de ter assumido modelos europeus, empreendeu também a criação de formas próprias, com técnicas próprias, que a tornam única no panorama artístico. A riqueza que demonstra, remonta já dos tempos áureos dos Descobrimentos, que abriu portas a novos recursos, que de forma alguma foram desperdiçados e que resultou, muitas vezes, em intensos jogos cromáticos, através da utilização das gemas empregues.

A variedade tipológica e formal que as jóias portuguesas apresentam, é também uma das suas mais-valias. Neste contexto, e visto tratar-se de uma colecção anteriormente estudada, o que apresentamos nesta dissertação resulta da observação das peças, mas sobretudo das formas que as compõe.

Através de tabelas, conseguimos destacar a variedade de formas que esta colecção contém. Conseguimos concluir a preponderância demonstrada pelos motivos fitomórficos, ou seja, as flores, as folhas e os frutos, seguidos dos motivos zoomórficos, que apresentam aqui também formas variadas. Contudo, outra das formas que podemos destacar, devido à colecção de cruz que consta na colecção, serão os motivos religiosos.

Por último, as simbologias a que nos propusemos associar as formas estudadas, abriu espaço para novas interpretações de formas que percorrem as nossas jóias, seja nesta colecção, seja de uma forma mais abrangente, a toda a joalheria portuguesa.

GLOSSÁRIO

«AIGRETTE»

Peça de ornamentação de toucado em forma de pluma, pena ou ramagens. Poderia ter, em parte da peça, uma mola para fazer tremer a jóia, causando sensação de movimento³⁵⁶ ao que Leonor d'Orey denomina de *trémulos*³⁵⁷.



(www.wikipedia.org)

ALJOFRE

“Pérola imperfeita (também dita pérola barroca, devido à sinuosidade a ao movimentos dos seus contornos)”³⁵⁸.

AMETISTA

“Gema de tonalidade violeta ou roxo claro, sendo uma variante macrocristalina do quartzo”³⁵⁹.



(www.anapassos.art.br)

ARRECADAS

“São ornamentos das orelhas, geralmente de forma redonda e cilíndrica”³⁶⁰.

³⁵⁶ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Da joalharia setecentista..., p. 23.

³⁵⁷ OREY, Leonor d' – Esplendor e fantasia, p. 10.

³⁵⁸ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalharia no Porto nos finais...*, p. 176.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 176.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 176.

BERILO

“Mineral essencialmente constituído por silicato de alumínio e berílio, que cristaliza no sistema hexagonal [...]”. Tem como variedades gemológicas a esmeralda (verde), a água-marinha (azul), o heliodoro (amarelo), a morganite (rosa) e a goshenite (incolor)³⁶¹.



(<http://www.uam.es/cultura/museos/mineralogia/especifica/mineralesAZ/Berilo/1003.berilo.html>)

BURIL

“Instrumento usado em gravura, constituído por uma vareta de aço aguçada, com cabo de madeira, com o qual os gravadores em talhe doce traçam sobre uma placa de cobre talhe mais ou menos subtis e profundos. Na gravura a buril, o artista opera directamente sobre o metal, mas em interposição do verniz e do ácido como na gravura a água-forte”³⁶².



(<http://ourivesrock.blogspot.com2010/06/o-buril.html>)

CABUCHÃO

“Gema não lapidada e apenas ovalada ou com superfície convexa, o que permitia maior aproveitamento da gema original, ao invés da lapidada, que ficaria de dimensão muito menor, devido aos desperdícios resultantes da lapidação”³⁶³.

³⁶¹ CARVALHO, Rui Galopim – *Pedras preciosas na arte...*, p. 52.

³⁶² SILVA, Henrique Pais da; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p. 65.

³⁶³ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto nos finais...*p. 177.

CAMAFEU

Peça em gema, cerâmica ou pasta, com cena ou busto em relevo, que contrasta com o fundo³⁶⁴. Miniaturas pintadas sobre o marfim, cobre ou esmalte, montadas em molduras de prata, ouro e pedrarias, frequentemente filetadas, representando soberanos, heróis ou ente-queridos, inspiradas em temas campestres ou reproduzindo cenas “à l’antique”³⁶⁵. O contrário de *intaglio*³⁶⁶.



(<http://www.artfinding.com/Artwork/Jewelry/broche-camee/5526.html?LANG=po>)

«CHÂTELAINE»

Jóia destinada a servir de suporte para pendurar vários acessórios, podendo estar presentes um relógio e a respectiva chave, mas também sinetes, borlas³⁶⁷.



(<http://marinni.livejournal.com/332279.html>)

³⁶⁴ SOUSA, D. Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalharia no Porto nos finais...*, p. 177

³⁶⁵ OREY, Leonor d’ – *Esplendor e fantasia*, p. 12.

³⁶⁶ SILVA, Henrique Pais da Silva; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos...*, p. 71.

³⁶⁷ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalharia no Porto nos finais...*, p. 177.

CLOISONNÉ

“Técnica da ourivesaria ou do esmalte que consiste em criar alvéolos nos quais são engastadas matérias coloridas³⁶⁸”.

CONFRARIA

“Reunião de pessoas piedosas que se comprometem a realizar em comum certas práticas religiosas ou de caridade. São principalmente instituídas para os que desejam vantagens da acção prática que oferecem as organizações religiosas, mas que não sentem vocação para entrar nas verdadeiras ordens religiosas³⁶⁹. [...] Associação de fiéis canonicamente erecta em pessoa moral para o incremento do culto público. [...] Dá-se-lhes, também o nome de irmandades, fraternidades ou confraternidades, congregações e, ainda, uniões ou associações”³⁷⁰.

CONTRASTE

“Marca oficial numa peça de ouro ou prata, garantindo o grau de pureza do metal, e por vezes informando sobre a data e o fabricante da peça”³⁷¹.

CONTRASTE DO OURO

Personagem que avaliava as peças de ouro e de prata (deste último metal apenas quando relacionado com jóias e objectos afins), levando uma percentagem pela tarefa, e que variava conforme o valor do rol. Existe uma grande confusão entre este termo e o de «Ensaaiador» e estamos em crer que a própria documentação coeva é confusa, sobretudo no século XIX. Os ofícios de Contraste e o Ensaaiador podem coincidir na mesma pessoa, como sucedeu com Manuel Fernandes Lopes³⁷².

³⁶⁸ SILVA, Henrique Pais da Silva; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos...*, p. 99.

³⁶⁹ GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. VOL. VII. Lisboa, Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Lda, p. 419.

³⁷⁰ ENCICLOPÉDIA VERBO LUSO-BRASILEIRA DA CULTURA EDIÇÃO SÉCULO XXI. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo, 1998. ISBN 972-22-1918-9. pp. 888-890.

³⁷¹ SILVA, Henrique Pais da Silva; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos...*, p. 110.

³⁷² SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalharia no Porto nos finais...*, p. 177.

CORAL

[...] *exo esqueleto, geralmente carbonatado, segregado pelos indivíduos que vivem na mesma colónia, construindo lentamente o seu edifício, deixando canículos ao longo dos “ramos” e pequenas aberturas para o exterior, onde colocam os seus tentáculos, na procura do alimento*³⁷³.



(<http://www.ianskipworth.com/suig/fjordland04-2.html>)

CRESCENTE

*Aquilo que tem a forma de meia-lua*³⁷⁴.

CRISOBERILO

“Mineral de tom amarelado, apenas chamado pela documentação coeva como «*crisólita*»³⁷⁵.

CRISMA

“Monograma de Cristo figurado por um X e um P gregos entrelaçados, 1.^{as} letras da palavra xpistos. Frequentemente é ladeado de um alfa e ómega, a 1.^a e a última letra do alfabeto grego”³⁷⁶.

CRUZ

“Figura constituída por dois braços cruzados e que na iconografia cristã representa o instrumento de suplício em que Jesus foi sacrificado. Existem muitas variedades: a

³⁷³ CARVALHO, Rui Galopim – *Pedras preciosas na arte...*, p. 76.

³⁷⁴ SILVA, Henrique Pais da Silva; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos...*, p. 117.

³⁷⁵ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalharia no Porto nos finais...*, p. 177.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 117.

latina, a grega, a de Lorena, a de Santiago, a de Cristo, o ankh egípcio, em T, gamada, de Santo André ou em aspa, de Malta, cardinalícia, entre outras³⁷⁷.

DIADEMA

“Peça de joalharia, de forma aproximadamente circular, que ornamenta o penteado das senhoras³⁷⁸.

DIAMANTE

“Gema tradicionalmente classificada como preciosa, formada de carbono puro, e cujo valor era muito maior, no século XVIII, em termos genéricos, do que as outras gemas, mesmo do que as preciosas³⁷⁹.

DOBLETE

Do fr. doublet. Pedra composta artificialmente que consiste num junção com cola incolor, ou vivamente colorida, de dois pedaços de material transparente ou translúcente com vista a imitar gemas de maior valor, como por exemplo o diamante (topo: diamantes, base: safira branca, topázio ou vidro) ...; rubi (topo: rubi, base: vidro) ...; ou topo: vidro, base. Vidro e no meio sangue de dragão (tinta vegetal vermelho)³⁸⁰.

ENSAIADOR DO OURO

Ofício cujo fim era averiguar a legalidade dos metais nobres (ouro e prata), bem como aferir da genuinidade das gemas empregues nas jóias. Efectuava a aferição dessa qualidade através do toque, uma das formas de ensaio. O ofício era regulamentado por um Regimento³⁸¹.

ESMALTE

“Matéria vitrificada, mais ou menos opaca e diversamente colorida pela introdução de diversos sais ou óxidos metálicos, que se solidifica ao passar ao fogo e se torna impermeável³⁸².

³⁷⁷ SILVA, Henrique Pais da Silva; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos...*, p. 119.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 127.

³⁷⁹ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalharia no Porto nos finais...*, p. 178.

³⁸⁰ Citado por IDEM – *Da joalharia setecentista...*, pp. 22-23.

³⁸¹ IDEM – *A joalharia no Porto nos finais...* p. 178.

³⁸² SILVA, Henrique Pais da Silva; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos...*, p. 119.

FESTÃO

“Ornamento composto de folhagem, de flores ou de frutos entrelaçados e suspensos em grinaldas que se «vestem» nos dias festivos as fachadas das casas”³⁸³.

FILIGRANAÇÃO

“Consiste na utilização de fios repuxado numa série de arabescos em «SS» ou espiralados e na soldagem numa armação ou esqueleto, ou numa base plana ou abaulada”³⁸⁴.

FLORÃO

“Ornamento isolado em forma de flor estilizada que decora o topo de um pináculo ou de um gablete ao qual serve de remate. É uma flor estilizada (como por ex.: flor-de-lis) e modificada em sentido ornamental”³⁸⁵.

FOLHETA

“Folha metálica de tonalidades variadas, que, colocada sobre o metal, confere determinada coloração a gemas de cor branca ou acentua a tonalidade de pedras de cor”³⁸⁶.

GIRÂNDOLA

Modelo ornamental de jóia, que foi comum na Europa e Estados Unidos da América (mesmo ainda enquanto) colónia inglesa, e que era formado por pingentes (três ou mais) em formato lacrimiforme, com gema central rodeada de molduras de pedra de quilate inferior. Estava presente essencialmente em pendentos de pescoço (nomeadamente de fita de cetim ou veludo) e brincos.

GRANULAÇÃO

“Consiste na disposição de milhares de minúsculos grânulos quase invisíveis numa superfície extremamente fina, soldados sem fundir a base de contacto [...]. Para fabricar

³⁸³ SILVA, Henrique Pais da Silva; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos...*, p. 164.

³⁸⁴ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues de – *Ouro popular...*, p. 14.

³⁸⁵ SILVA, Henrique Pais da Silva; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos...*, p. 167.

³⁸⁶ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Da joalharia setecentista...*, p. 23.

os grânulos utilizavam-se várias técnicas como repuxar o fio até o tornar de finíssima espessura, cortá-lo a seguir em partes iguais e fundir pau a pau com um maçarico de boca num pedaço de carvão ou tábua queimada ou lançando o ouro fundido sobre um crivo de malha fina com água em baixo”³⁸⁷.

GUARDA-JÓIAS

«*Aquele; ~q guarda as joyas, de huma Princeza.*»³⁸⁸.

GUARNIÇÃO DE CORPETE

“Tipologia de jóia de ornamentação da zona peitoral das damas [...]. Podiam possuir a forma triangular invertida, e são igualmente conhecidos por «devant de corsage»”³⁸⁹.

HÁBITO

“Condecoração das várias Ordens Militares (no caso do território português, de Cristo, de Santiago e da Avis, bem como da Soberana Ordem de Malta). Podia assumir várias funções, seja de lançar ao pescoço, ou de pendurar na lapela”³⁹⁰.

JOALHARIA

“Arte que consiste na transformação de pedras preciosas ou semipreciosas em jóias. Está muitas vezes associada à ourivesaria”³⁹¹.

LAPIDAÇÃO

Talhe de uma gema mineral. Em termos de lapidação de gemas, costuma ser aferida, especialmente em relação aos diamantes³⁹². Vd. Termos Talhe Brillhante, Talhe Rosa, Talhe da mina-velha e talhe em coxim.

³⁸⁷ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues de – *Ouro popular...*, pp. 14-15.

³⁸⁸ BLUTEAU, Raphael – *Vocabulário Portuguez e Latino, aulico, anatômico, architectonico, bellico, botânico...*. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesu, 1712, tomo IV, p. 146.

³⁸⁹ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto nos finais...*, p. 179.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 179.

³⁹¹ SILVA, Henrique Pais da Silva; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos...*, p. 209.

³⁹² SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto nos finais...*, p. 180.

LAMINAÇÃO

O ouro fundido era vazado para a rilheira (Vd. Termo) espalmada, para se adelgaçar a barra, talvez por batimento, para se conseguirem chapas muito finas³⁹³.

LAPIDÁRIO

“Aquele que lavra pedras preciosas”³⁹⁴.

MATRIZES

“Para o fabrico de algumas peças era também muito comum a utilização de matrizes, pois assim se conseguiam simultaneamente muitas peças iguais com pouca incorporação de mão-de-obra.

Vazava-se o ouro em matrizes ligadas por canais de entrada de líquido e saída de ar, com válvulas colocadas de tal forma que as figuras ficassem rigorosamente alinhadas”³⁹⁵.

MINA NOVA

“Pedras incolores facetadas engastadas em cravação fechada, com forro reflector (com u sem a culatra pintada de negro), em peças de prata datáveis da segunda metade do séc. XVIII e princípios de XIX, eram quase sempre apresentadas para estudo como “minas novas”, ou então coloquialmente como “minas”. Foi aí que entrou a observação dessas pedras com critérios gemológicos e de acordo com metodologia científica, o que veio a confirmar que essas pedras incolores eram, na realidade, materiais gemológicos diversos, a saber, por ordem decrescente de frequência, quartzo hialino (cristal de rocha), topázio incolor, goshenite (berilo incolor) e vidro”³⁹⁶

ÓNIX

“Variedade de ágata com zonas concêntricas de diferentes matizes”³⁹⁷.

³⁹³ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues de – *Ouro popular...*, p. 14.

³⁹⁴ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto nos finais...*, p. 180.

³⁹⁵ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues de – *Ouro popular...*, p. 16.

³⁹⁶ CARVALHO, Rui Galopim – *Pedras preciosas na arte...*, p. 38.

³⁹⁷ SILVA, Henrique Pais da Silva; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos...*, p. 209.

OURIVESARIA

“Arte de trabalhar os materiais nobres, conjugados ou não com gemas ou outros matérias raros (coral, ovos de avestruz, cascas de coco, marfim, entre outros). Na ourivesaria, há a distinção entre a prataria, que envolve a feitura de peças em prata, com fins utilitários, ou de decoração do espaço, e a joalheria, que envolve a execução de jóias ou objectos afins, podendo ser em ouro, prata e materiais preciosos ou raros”³⁹⁸

OURIVES DO OURO

Artífice que realiza peças de joalheria ou outras afins, de reduzida dimensão, com ou sem gemas. Pode socorrer-se do trabalho de outros artificies, como os cravadores e lapidários. Na cidade do Porto, os ourives do ouro e os ourives da prata, assinaram, nos finais do século XVII, uma concordata estabelecendo uma separação precisa entre os dois ofícios, o que permitia que fosse realizado um controlo mais eficaz ³⁹⁹.

OURIVES DA PRATA

Artífice que realiza peças em prata, tanto de tipologias civis como religiosas, podendo-se socorrer de outros materiais, mas desde que não interferisse com o rol de objectos passíveis de serem realizados pelos ourives de ouro. Segundo Bluteau, é o «*Artificie que vende, & lavra peças de prata*»⁴⁰⁰.

PÉROLA

Gema de origem animal. “[...] as pérolas resultam da segregação de nácar pelas células epiteliais do manto do molusco [...] que a dada altura formam uma invaginação no decurso da reacção a uma irritação, em geral um parasita, tentando envolver esse intruso. Esta defesa resulta na formação de um saco “perlífero”⁴⁰¹.

PUNÇÃO

Marca de ourives.

³⁹⁸ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto nos finais...*, p. 181.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 181.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 181.

⁴⁰¹ CARVALHO, Rui Galopim – *Pedras preciosas na arte...*,p. 75.

REPUXO

“Principiava-se por vazar o ouro fundido com a liga desejada numa forma (rilheira), semelhante a um tubo. Esta barra tubular adelgaçava-se numa fieira que, em recuados tempos, seria uma pedra de sílex com orifícios cada vez mais estreitos. O metal repuxava-se até se obter um fio tão fino quanto a técnica o permitiria”⁴⁰².

RESPLENDOR

“Luz que emana de um personagem ou objecto sagrado”⁴⁰³.

RILHEIRA

“Utensílio de ferro ou aço, de forma rectangular, destinado à obtenção de uma barra de metal maciça. A rilheira contém no seu interior diferentes aberturas, nas quais se verte a liga fundida. Os orifícios são mais ou menos largos, conforme se prestem a moldar barras para a obtenção de chapa ou fio”⁴⁰⁴.



(Fonte: Mafalda Pinheiro Pereira)

SOLDADURA

“Consiste em juntar duas peças por meio de solda e de um elemento redutor destinado a evitar que a temperatura necessária para fundir a solda não fundisse as peças que se pretendiam ligar”⁴⁰⁵.

⁴⁰² COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues de – *Ouro popular...*, p. 13.

⁴⁰³ SILVA, Henrique Pais da Silva; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos...*, p. 318.

⁴⁰⁴ SOUSA, Ana Cristina Correia De – *Ourivesaria Estampada...*, p. 49.

⁴⁰⁵ COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues de – *Ouro popular...*, p. 14.

TALHE BRILHANTE

Tipo de talhe de pedra. *Pedra com pavilhão proeminente e uma coroa, onde a partir de uma mesa octogonal, partem facetas triangulares ou losangulares*⁴⁰⁶.

TALHE EM COXIM

Vd. Talhe da mina-velha.

TALHE DA MINA-VELHA

Tipo de talhe de pedra. Também designado por *old-mine-cute* ou talhe triplo. “Caracteriza-se por ter 58 facetas [...] e simetria de grau 8, que é desenhada a partir de uma mesa octogonal de onde partem oito facetas triangulares (as estrelas), que depois enquadram outras oito facetas losangulares (os biseis), terminado junto à cintura de pedra por mais um conjunto de 6 facetas triangulares (as meias-estrelas). O pavilhão, mais ou menos pronunciado, é semelhante à coroa [...]. Daí emanam oito facetas losangulares alongadas que se rematam na cintura por um conjunto de 16 facetas triangulares [...]. O contorno desta pedras são irregulares, muitas vezes em forma de coxim, ou seja, quadrangular de lados curvos (daí serem apelidados de diamantes talhados em coxim – (cushion cut diamonds)”⁴⁰⁷.

TALHE ROSA

Tipo de talhe de pedra. “O seu nome não é alusivo à sua aparente semelhança com a flor, mas resultou, isso sim, de uma confusão de terminologia que teve origem nas agora chamadas “rosetas” de diamantes, que eram conjuntos de pedras pequenas, longas geralmente de forma triangular, em cravação tipo pavé, muito juntas, portanto formando padrões” [...] que serão chamados “rosas de diamantes” (diamond roses) o que levará a uma má tradução.

O talhe rosa tradicional, com as suas 24 facetas triangulares, terá surgido na viragem do séc. XVI para o séc. XVII⁴⁰⁸.

⁴⁰⁶ CARVALHO, Rui Galopim – *Pedras preciosas na arte...*, p. 23.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, pp. 24-25.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 23.

TOPÁZIO

“Gema que se caracteriza pr ser um fluorsilicato de alumínio, e que pode possuir várias cores: amarelo (com tonalidades diversas), azul, rosa, incolor e laranja”⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto nos finais...*, p. 183.

BIBLIOGRAFIA

Fontes

AGCMP. Processo de escrituras. Livro de Notas C/E 8331, 1983. [Disponível no Arquivo Geral da Câmara Municipal, Porto, Portugal].

AGCMP. Licenciamento de obras. L/E 457, 1983. [Disponível no Arquivo Geral da Câmara Municipal, Porto, Portugal].

AGCMP. Licenciamento de obras 436/1956, 1956. [Disponível no Arquivo Geral da Câmara Municipal, Porto, Portugal].

Estudos

ALMEIDA, António Manuel Passos – *Museu Municipal do Porto. Da origem à extinção (1836 – 1940)*. Dissertação de Mestrado em Museologia orientada pela Professora Doutora Alice Semedo e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2008.

ALVES, Cristina Isabel Martins de Oliveira – *Concepções da educação em museus nas políticas culturais. Portugal 1974-2004*. Dissertação de Mestrado em Cultura e Comunicação Variante Comunicação de Ciência orientada pelo Prof. Doutor José Pereira Azevedo e Prof. Doutora Margarida Louro Felgueiras e apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2007.

ALVES, Natália Marinho Ferreira – *A Arte da Talha no Porto na Época barroca (Artistas e clientela, materiais e técnica)*. Volume I. Porto: Arquivo Histórico; Câmara Municipal do Porto, 1989.

ANDRADE, Juliana Filipa Dias – *O museu na era da comunicação online*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação Área de Especialização em Publicidade &

Relações Públicas orientada pela Professora Doutora Maria Helena Martins Costa Pires e apresentada à Universidade do Minho em 2008.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio – *Guia de História da Arte*. 2ª ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. ISBN 972-33-0970-X.

ATTWATER, Donald – *Dicionário de Santos*. 2ª ed., : Edições Europa-América, 2002.

AZEVEDO, Carlos A. Moreira; AZEVEDO, Ana Gonçalves – *Metodologia Científica: Contributos práticos para a elaboração de trabalhos académicos*. 8ª ed. Revista. Lisboa: UCE, 2006. ISBN 972-54-0149-2.

BARROS, Ana Bárbara da Silva Magalhães Veríssimo de – *De Corpo E Alma: Narrativas Dos Profissionais De Educação Em Museus Da Cidade Do Porto*. Tese de Mestrado do Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Museologia orientada pela Professora Doutora Alice Semedo e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2008.

BASTO, A. de Magalhães – *Apontamentos para um dicionário de artistas e artificies que trabalharam no Porto do século XV ao século XVIII*. Porto: Câmara Municipal do Porto; Gabinete de História da Cidade, 1994.

BETHENCOURT, Francisco – *História das inquisições: Portugal, Espanha e Itália*. [S.l.] :Temas e Debates,1996.

BLUTEAU, Raphael – *Vocabulário Portuguez e Latino, aulico, anatómico, architectonico, bellico, botânico....* Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesu, 1712.

CARDOSO, Priscila – *Filigrana Portuguesa*. [s.l.]: Lello Editores, 1998. ISBN 972-48-1749-0.

CARMO, Carla Maria Ferreira do – *A Condição Tecnológica na Joalheria Portuguesa entre 1960 e 2000 e as Novas Linguagens Artísticas*. Dissertação de Mestrado em Arte, Património E Restauro orientada pelo Professor Catedrático Vítor Serrão e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 2007.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves Dos Santos – *Anunciação Do Senhor Na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica E Significado Iconológico*. Tese de Doutoramento em História da Arte orientada pelo Professor Doutor Fausto Sanches Martins e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2004.

CASTRO, Laura – Casa Museu Marta Ortigão Sampaio. Da colecção à exposição ou do desejo à realidade. In *Catálogo da exposição de pintura*. Porto: Câmara Municipal do Porto, 1996. ISBN 972-8022-11-5.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des symboles: Mythes, Réves, Coutumes, Gestés, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Paris: Éditions Robert Laffont, Lda; Editions Jupiter, 1982. ISBN 2.221.50319.8.

CHOAY, Françoise – *A Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2006. ISBN 972-44-1205-9.

COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel Rodrigues de – *Ouro popular português*. Porto: Lello&Irmão – Editores, 1992. ISBN 972-48-1639-7.

COSTA, Laurindo - *A ourivesaria e os nossos artistas*. Porto : Costa e Cia, 1917.

COUTO, João; GONÇALVES, António M. – *A ourivesaria em Portugal*. [S.l.]: Livros Horizonte, 1960.

CARVALHO, Rui Galopim – *Pedras preciosas na arte e devoção: Tesouros gemológicos na Arquidiocese de Évora*. Évora: Fundação Eugénio de Almeida, 2006. ISBN 972-8854-16-1.

DICIONÁRIO Mais. Da ideia às palavras. Lisboa: Selecções do Reader's Digest, 1992.

D'OREY, Leonor , dir – *Cinco séculos de Joalheria*: Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, London: Zwemmer, 1995.

ECO, Umberto – *Como se faz uma tese em ciências humanas* . 6ª ed.Lisboa : Editorial Presença, 1995.ISBN 972-23-1351-7.

ENCICLOPÉDIA VERBO LUSO-BRASILEIRA DA CULTURA EDIÇÃO SÉCULO XXI. Lisboa, São Paulo: Editorial Verbo, 1998. ISBN 972-22-1918-9.

FATÁS, Guillermo; BORRÁS, Gonzalo M. – Diccionario de términos de arte. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1993. ISBN 84-7838-388-3.

FAZENDA, Pedro – *A ourivesaria portuguesa contemporânea e os metais e as pedras preciosas*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, ed. fac-similada, 1983.

GODINHO, Isabel da Silveira (dir.) – *Tesouros Reais*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura; Instituto Português do Património Cultural; Palácio Nacional da Ajuda, 1991.

GOFF, Jacques Le – História. In *Enciclopédia Enaudi. Memória-História*, vol. 1.Lisboa: Imprensa Nacional -Casa da Moeda, 1984, pp. 158-215.

GOFF, Jacques Le – Memória. In *Enciclopédia Enaudi. Memória-História*, vol. 1.Lisboa: Imprensa Nacional -Casa da Moeda, 1984, pp. 111-47.

GONÇALVES, Flávio – A arte no Porto na época do Marquês de Pombal. In SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (coord.) – *Pombal revisitado*. Vol. 2. Lisboa: Editorial Presença, 1984, pp. 58-61.

ISIDORO DE BARREYRA, Padre Frey – *Tratado das significac,oens das plantas, flores, e frutos, que se referem na sagrada escritura....* Lisboa: Alcalá, edição facsimile, 2005. ISBN 972-8673-27-2.

ISIDORO DE SEVILLA, Santo — *Etimologias*. 3^a ed. Madrid: BAC, 2000. 2 vols. ISBN 84-7914-114-X.

LURKER, Manfred – *El mensaje de los símbolos: Mito, Cultura y religiones*. Barcelona: Editora Herder, 1992. ISBN 84-254-1738-4.

MACHADO, Maria José Goulão – «*La Puerta Falsa de América*». *A influência Portuguesa na região do Rio da Prata no Período Colonial*. Dissertação de Doutoramento na área de História, especialidade de História da Arte, orientada pelo Professor Doutor Pedro Dias e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 2005.

MARQUES, Maria da Luz Paula (coord) – *Colecção de jóias: Marta Ortigão Sampaio*. Porto: Câmara Municipal do Porto; Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, 1997. ISBN 972-8022-14-X.

MATOS, Alexandre Manuel Ribeiro – *Os sistemas de informação na gestão de colecções museológicas: Contribuição para a certificação dos museus*. Dissertação de Mestrado em Museologia orientada pelo Prof. Doutor Rui Manuel Sobral Centeno e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Porto em 2007.

MOREIRA, Marta Rocha – *Da casa ao museu: adaptações arquitectónica nas casa-museu em Portugal*. Dissertação de Mestrado em Metodologias de Intervenção no Património Arquitectónico apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto em 2006.

NEVES, Armando – *A Arte Nova em Aveiro e seu distrito*. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro/Pelouro da Cultura, 1997. ISBN 972-9137-39-0.

OLIVEIRA, Leonor Arantes Guedes de – *Joalheria, Corpo e Design*. Dissertação de Mestrado em Design Industrial orientada pelo Professor Doutor José Manuel Bártolo e pelo Professor Doutor Fernando Jorge Lino Alves e apresentada à Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto e à Escola Superior de Artes e Design em 2008.

ORTIGÃO, Ramalho – *O Culto da Arte em Portugal*. 2º ed. Paris-Lisboa; Rio de Janeiro- S. Paulo- Belo Horizonte : Livrarias Aillaud e Bertrand; Livraria Francisco Alves, 1900.

PARDAL, Adriana de Freitas – *Os Discursos Museológicos – Arte e Públicos*. Dissertação de Mestrado em Criação Artística Contemporânea orientada pela Professora Doutora Maria de Lurdes Craveiro e apresentada à Universidade de Aveiro em 2008.

PEREIRA, Mafalda Pinheiro – *Memórias de Artesãos Filigraneiros de Gondomar. Um Património a musealizar?*. Dissertação de Mestrado em Museologia orientada pelo Professor Doutor Armando Coelho Ferreira da Silva e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2008.

PONTE, António Manuel Torres da Ponte – *Casas – Museu em Portugal: teorias e práticas*. Porto. Dissertação de mestrado em Museologia orientada pelo Prof. Doutor Rui Centeno, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2007.

RÉAU, Louis – *Iconografia del arte Cristiano. Iconografia de da Bíblia: Nuevo estamento*. Tomo 1/Vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. ISBN 84-7628-189-7.

RÉAU, Louis – *Iconografia del arte Cristiano. Iconografia de los Santos A-F*. Tomo 2/Vol. 3. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. ISBN 84-7628-208-7.

REMELGADO, Ana Patrícia Soares Lapa – *Gestão integrada de colecções museológicas: proposta aplicada aos Museus da Câmara Municipal do Porto*. Dissertação de Mestrado orientada pela Prof. Dr. Rui Manuel Sobral Centeno e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2008.

RIO-CARVALHO, Manuel – Arte Nova. In *História da Arte em Portugal. Do Romantismo ao Fim do século*. Vol. 11, Lisboa: Publicações Alfa, 1993, pp. 153-177.

ROMEY, Georges – *Dictionnaire de la symbolique: La vocabulaire fondamentale des rêves*. Tome 1. Paris: Albin Michel, 1995. ISBN 2-226-07892-4.

ROSAS JR., José – *Jóias Portuguesas. As laças de ouro*. Porto, 1942

ROTEIRO DE OURIVESARIA. Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa, 1975.

ROQUE, Maria Isabel Rocha – *A Comunicação no Museu*. Dissertação Final do Curso de Pós-Graduação em Museologia e Património Artístico orientada pela Dr.^a Maria Natália Correia Guedes e apresentada à Universidade Lusíada de Lisboa em 1990.

ROQUE, Maria Isabel Rocha – *Musealização do Sagrado. Prática museológicas em torno dos objectos do culto católico*. Dissertação para obtenção do Grau de Doutor orientada pela Prof. Doutora Natália Correia Guedes e apresentada à Universidade Lusíada de Lisboa em 2005.

SILVA, Henrique Pais da Silva; CALADO, Margarida – *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

SILVA, Nuno Vassallo e – *Jóias, do século XVI ao século XIX: luxo, poder e devoção*. Porto: V.O.C. Antiguidades, 2005.

SILVA, Nuno Vassallo e – *Joalheria portuguesa*. Lisboa: Bertrand Editora, 1995.

SILVA, Raquel H. – Os Museus: história e prospectiva. In PERNES, Fernando, *Panorama da Cultura Portuguesa no século XX*. Vol. 3, Porto: Arte (s) e Letras, Edições Afrontamento, Fundação de Serralves, 2002.

SELWYN, A. – *El Arte de la Joyería: Guia del Joyero detallista para e conocimiento de las joyas, de sus materiales y de su comercio*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili,S.A., [s.d].

SOUSA, Ana Cristina Correia De – *Ourivesaria Estampada E Lavrada. Uma Técnica Milenar Numa Oficina De Gondomar*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, orientada pelo Professor Doutor Joaquim Jaime Ferreira-Alves apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 1997.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A Arte da Prata no Porto: 1750-1810*. Porto. Dissertação de Doutoramento em História da Arte orientada pelo Prof. Doutor Joaquim Jaime Ferreira Alves apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2002.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto ao tempo dos Almada*. Porto: CITAR, 2008. ISBN 978-989-95776-2-6.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *A joalheria no Porto nos finais do século XVIII: aspectos socioartísticos*. Dissertação de Mestrado em História da Arte orientada pelo Professor Doutor Joaquim Jaime Ferreira Alves e apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 1996.

TEIXEIRA, Luís Manuel – *Dicionário ilustrado de Belas-Artes*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

VITORINO, Pedro – *Ourivesaria*. Porto: Câmara Municipal do Porto; Divisão de Museus e Património Histórico e Artístico, 1992.

VELOSO, A. J. Barros; ALMASQUÉ, Isabel – *O Azulejo Português e a Arte Nova*. Lisboa: Edições Inapa, 2000. ISBN 972-8387-64-4.

TAIT, Hugh – *Seven Thousand Years of Jewellery*. London: British Museum, 1986. ISBN 0-7141-2034-0.

Publicações periódicas

ALMEIDA, António Manuel Passos – Contributos ao Estudo da Museologia Portuense no Século XIX. O Museu do Coleccionador João Allen e o Museu Municipal do Porto. In *Revista da Faculdade de Letras*: Universidade do Porto. Faculdade de Letras, I Série, Vol. V-VI, pp. 31-55.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – Património – Riegl e Hoje. In *Revista da Faculdade de Letras*: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. II série, Vol. X, 1993, pp.407-416

ALMEIDA, Fernando Moitinho de – Estado actual do conhecimento das marcas de ourivesaria do norte. In *Ourivesaria do Norte de Portugal*. Porto: ARPPA/AIORN, 1984, pp. 129-153.

ALVES, Joaquim Jaime B. Ferreira – A ourivesaria portuense nos séculos XVII e XVIII. Análise de alguns contratos. In *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*. Vol. I. Porto: Reitoria da Universidade do Porto; Governo Civil do Porto, 1991, pp. 335-354.

ALVES, Joaquim Jaime Ferreira – A ourivesaria portuense nos séculos XVII e XVIII: Subsídios para a sua história. In *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. ISSN 0871-2670. 4ª série, nº 1 (1993), pp. 21- 54.

ALVES, Joaquim Jaime Ferreira – Construção da Igreja de São Nicolau (1671- 1676). In *Poligrafia*. Arouca: Centro de estudos D. Domingos de Pinho Brandão. ISSN 0872-4490. Nº1 (1992), pp. 39-63.

BASTO, A. De Magalhães – Varandim de Sto Eloy: A capela dos «Ourives da Prata». In *Ourivesaria Portuguesa*. Porto: Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte. Nº 2 (2º trimestre 1948), pp. 71-73.

CARDOSO, António – Génese e morfologia das fachadas das ourivesarias e joalharias da cidade do Porto. In *Ourivesaria do Norte de Portugal*. Porto: ARPPA/AIORN, 1984, pp. 199-222.

CHAVES, Luís – As arrecadas. In *Ourivesaria Portuguesa*. Porto: Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte. Nº 2 (2º trimestre 1948), pp. 74-78.

CHAVES, Luis – Jóias pendentes e móveis: (Pingentes). In *Ourivesaria Portuguesa*. Porto: Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte. Nº 5 (1º trimestre 1949), pp. 22-27.

CARVALHO, Rui Galopim – Algumas gemas de setecentos e suas proveniências. In *Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses Nº 43 (Julho-Setembro 2000), pp. 36-49.

COSTA, Amadeu – Em que circunstâncias a vianesa põe ou não o seu ouro. in *Actas do Colóquio Ourivesaria do Norte de Portugal*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1986, pp. 153-165.

ESTEVENS, Manuel Santos – Jóias Francesas na Corte Portuguesa. In *Ourivesaria Portuguesa*. Porto: Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte. Nº 10 (2º trimestre 1950), pp. 103-111.

FRANCO, Matilde Pessoa de Figueiredo Sousa – O Escultor João da Silva, Grande e esquecido ourives. In *Actas do Colóquio Ourivesaria do Norte de Portugal*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida (1986), pp. 143-152.

MEIRELES, Joaquim Martins – O Ensino e a Ourivesaria. In *Actas do Colóquio Ourivesaria do Norte de Portugal*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1986, pp. 271-274.

MOUTINHO, Ana Viale; FERREIRA, Isabel C.R. – Internet, museu e educação: alguns exemplos de e para Portugal e Brasil. In *Actas do Congresso Internacional Cidadania*

(s): *discursos e práticas*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa (2007), pp. 96-101.

OREY, Leonor d' – Esplendor e fantasia. In *Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Nº 43 (Julho-Setembro 2000), pp. 9-32.

PENALVA, Luísa – Jóias e representação. As festas da Corte Portuguesa no século XVIII. In *Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Nº 43 (Julho-Setembro 2000), pp. 112-130.

ROSAS, Manuel – Introdução às jóias e ao ouro no norte de Portugal. In *Ourivesaria do Norte de Portugal*. Porto: ARPPA/AIORN (1984), pp. 91-112.

ROSAS, Manuel – Laças. In *Actas do Colóquio Ourivesaria do Norte de Portugal*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida (1986), pp. 219 – 224.

SEMEDO, Alice L. – Da invenção do museu público: tecnologias e contextos. In *Revista da Faculdade de Letras*. Porto: Ciências e Técnicas do Património, Universidade do Porto, I série, Vol. III, Porto, 2004, pp. 129-133.

SEMEDO, Alice – Panorama Profissional Museológico. In *Revista da Faculdade de Letras*. Porto: Ciências e Técnicas do Património, Universidade do Porto. I série, Vol. II (2003), pp. 165-181.

SEMEDO, Alice – Políticas de gestão de colecções (Parte 1). In *Revista da Faculdade de Letras*. Porto: Ciências e Técnicas do Património, Universidade do Porto, I série, Vol. IV (2005), pp. 305-322.

SOUSA, Albina Maria Oliveira Correia de – Ourivesaria e Ensino. Ensino Profissional-preparação de artífices. In *Actas do Colóquio Ourivesaria do Norte de Portugal*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1986, pp. 275-280.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – A joalharia feminina e o seu significado social e económico em Portugal. In Separata da Revista In *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. ISSN 0871-2670. 4.^a série, nº 13 (2004), pp. 17-33.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – A joalharia no Porto na primeira metade do século XVIII. In *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. ISSN 0871-2670. 4.^a série,(1995), pp. 99-105.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – A joalharia portuguesa dos séculos XVIII e XIX à luz da documentação. In *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. ISSN 0871-2670. 4.^a série, nº 3 (1995), pp. 115-186.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – A ourivesaria nas relações entre o Porto e o Brasil no século XVIII. In *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. ISSN 0871-2670. 4.^a série, nº14 (2005), pp. 43-55.

SOUSA, Gonçalo De Vasconcelos e – Alguns ourives do ouro e da prata do Porto, Familiares do Santo Ofício: (1617-1734). In *Poligrafia*. Arouca: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão. ISSN 0872-4490. Nº 4 (1995), pp. 55-87.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Da joalharia setecentista aos eclectismos do século XX em Portugal. In MARQUES, Maria da Luz Paula (coord.) – *Colecção de jóias: Marta Ortigão Sampaio*. [Porto]: Câmara Municipal do Porto; Casa Museu Marta Ortigão Sampaio, [s.d], pp. 11-61.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Elementos documentais para o estudo das Artes Decorativas em Portugal (Sécs. XVIII e XIX). *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. ISSN 0871-2670. 4.^a série, nº 6 (1997), pp.191-232.

SOUSA, Gonçalo De Vasconcelos e – Elementos para a história da Ourivesaria no Porto no século XVIII. In *Poligrafia*. Arouca: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão. ISSN 0872-4490. Nº5 (1996), pp. 95-102.

SOUSA, Gonçalo De Vasconcelos e – Instrumentos de vontade para além da morte: testamentos de ourives de ouro portuenses (1805-1837). In *Poligrafia*. Arouca: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão. ISSN 0872-4490. Nº6 (1997), pp. 75-87.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – No encaço da lei: Desonestidades no ofício de ourives do oro no Porto (1780-1806). In *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. ISSN 0871-2670. 4.ª série, nº 15 (2006), pp. 57-64.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – O ourives da prata do Porto Luís António da Silva e Mendonça (1756 - c.1821). *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. ISSN 0871-2670. 4.ª série, nº 11 (2002), pp. 213-234.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – O testamento de Adam Gottlieb Pollet, «Engastador da Pedraria» da Casa Real. In *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. ISSN 0871-2670. 4.ª série, nº6 (1997), pp. 233-239.

SOUSA, Gonçalo De Vasconcelos e – Os ourives no Porto em 1861. In *Poligrafia* . Arouca: Centro de Estudos de D. Domingos de Pinho Brandão. ISSN 0872-4490. Nº 7/8 (1999), pp. 65-76.

SOUSA, Gonçalo De Vasconcelos e – Ouro, prata e outras riquezas setecentistas numa herança da Baía (Brasil). In *Revista da Faculdade de Letras*. Porto: I Série, vol. 3 (2004), pp. 293-316.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – Subsídios para o estudo das Artes Decorativas. A propósito de uma colecção particular de prataria. In *Museu*. Porto: Círculo Dr. José de Figueiredo. ISSN 0871-2670.4.ª série, nº1 (1993), pp. 55-127.

TAVARES, Abel Sampaio – O coração como símbolo na linguagem popular, na literatura, na arte: (Referência especial à nossa cidade do Porto). In Separata de «*O Tripeiro*». Porto: [S.e.], 7ª série, nº 7-8 Ano XVIII (Julho/Agosto 1999), pp. 3-23.

Documentos Eléctronicos

ARANDA HUETE, Amelia María – *La Joyeria En La Corte Durante El Reinado De Felipe V e Isabel De Farnesio*. 3 Volumes. Tese de Doutoramento em História da Arte, orientada por D. José Manuel Cruz Valdovinos e apresentada à Facultad de Geografía e Historia da Universidad Complutense de Madrid em 1996. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=14538> (12. 1. 2010).

CARVALHO, Rui Galopim (Dir.) – *Portugal Gemas. Magazine Digital de Gemas e Joalheria*. Nº 1 (Janeiro 2008). <http://www.labgem.org/Portugal%20Gemas.html> (15.2.2010)

CARVALHO, Rui Galopim (Dir.) – *Portugal Gemas. Magazine Digital de Gemas e Joalheria*. Nº 2 (Abril 2008). <http://www.labgem.org/Portugal%20Gemas.html> (15.2.2010)

CARVALHO, Rui Galopim (Dir.) – *Portugal Gemas. Magazine Digital de Gemas e Joalheria*. Nº 2 (Janeiro 2008). <http://www.labgem.org/Portugal%20Gemas.html> (15.2.2010)

CARVALHO, Rui Galopim (Dir.) – *Portugal Gemas. Magazine Digital de Gemas e Joalheria*. Nº 3 (Julho 2008). <http://www.labgem.org/Portugal%20Gemas.html> (15.2.2010)

CARVALHO, Rui Galopim (Dir.) – *Portugal Gemas. Magazine Digital de Gemas e Joalheria*. Nº 8 (Outubro 2008). <http://www.labgem.org/Portugal%20Gemas.html> (15.2.2010)

PÉREZ-BUSTAMANTE YÁBAR, Diana – Fundaciones y coleccionismo:Experiências y tendências. In PRADO ROMÁN, Camilo; VICO BELMONTE, Ana (coord.) – *La inversión en Bienes de Colección*2008, ISBN 978-84-691-3508-2, pp. 190-211. In [http:// dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2707523](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2707523) (15.4.2010).

GARRIDO, Lola – Coleccionar, coleccionismo e mercado. In *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, ISSN 1695-7229, Nº. 9, (Fevereiro 2008), pp. 98-106. www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/PORTAL_musa_n9.pdf (13.4.2010)

GALVÁN ROMARATE-ZABALA, Ana – *Comercio del Arte - Arte del COMERCIO: Coleccionismo Privado de Arte Contemporaneo en Madrid <1970—19901*. III Tomo. Tese de Doutoramento em História da Arte orientada pelo Professor Titular Fernando Checa Cremades e apresentada à Facultad de Geografía e Historia da Universidad Complutense de Madrid e em 1997. <http://eprints.ucm.es/2469/> (12.1.2010).

HORCAJO PALOMERO, Natalia – *Joyería europea del siglo XVI*”. *Estudio tipologico y tematico*. Tese de Doutoramento em História da Arte orientada pelo D.Víctor Manuel Nieto Alcaide e apresentada à Facultad de Geografía e Historia da Universidad Complutense de Madrid em 1991. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=14420> (12.1.2010)

PASADOLOS SALGADO, Mercedes – *El traje como reflejo de lo femenino. Evolucion y significado. Madrid 1898-1915*. Tese de Doutoramento em História da Arte orientada pelo Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos e apresentada à Facultad de Geografía e Historia da Universidad Complutense de Madrid em 2000. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=14570> (15.4.2010).

Sítios

<http://balcaovirtual.cm-porto.pt>

<http://www.coracaodominho.de/html/ouro.html>

<http://dialnet.unirioja.es/>

<http://icom.museum/mission.html>

<http://icom.museum/international/demhist.html>

<http://marinni.livejournal.com>

<http://ourivesrock.blogspot.com>

<http://pt.wikipedia.org>

<http://www.anapassos.art.br>

<http://www.artfinding.com>

<http://www.cm-porto.pt/>

<http://www.ianskipworth.com>

<http://www.joalheiros.net/tag/seculo/>

<http://www.juntadeandalucia.es>

<http://www.labgem.org/>

<http://www.matrizpix.imc-ip.pt/matrizpix/>

<http://www.museuquintadascruzes.com>

<http://www.pnajuda.imc-ip.pt>

<http://www.uam.es/>

<http://www.vam.ac.uk/>

<http://www.visitporto.travel/>

ÍNDICE

I Introdução.....	pg.10
-------------------	-------

PARTE 1

Capítulo I A Casa – Museu Marta Ortigão Sampaio: Paradigma da simbiose entre museologia e o coleccionismo.....	pg. 18
---	--------

1.1 O exemplo da casa – museu no universo museológico.....	pg. 19
--	--------

1.2 O coleccionismo como afirmação de classes.....	pg.27
--	-------

1.3 Casa – Museu Marta Ortigão Sampaio.....	pg.29
---	-------

1.4 Utilização de sistema de informação na inventariação de objectos.....	pg.33
---	-------

PARTE 2

Capítulo II A joalheria: o gosto e a cultura ao longo dos séculos.....	pg.39
---	-------

2.1 Abordagem histórico-sociológica da joalheria.....	pg.40
---	-------

2.2 Evolução estética da joalheria.....	pg.60
---	-------

Capítulo III A colecção Marta Ortigão Sampaio: as formas e os símbolos.....	pg.71
--	-------

3.1 Formas.....	pg.72
-----------------	-------

3.2 Ornamentos.....	pg.100
---------------------	--------

Conclusão.....	pg.110
----------------	--------

Glossário.....	pg.112
----------------	--------

Bibliografia.....	pg.125
-------------------	--------

Índice.....	pg.142
-------------	--------