

O CORAÇÃO NA OURIVESARIA POPULAR PORTUGUESA
THE HEART ORNAMENT IN THE TRADITIONAL PORTUGUESE GOLDSMITHERY

Rosa Maria Dos Santos Mota*
Universidade católica Portuguesa- CITAR

Resumen

A presença do coração na ourivesaria popular, e em inúmeros objectos utilitários e decorativos, atesta a sua indispensabilidade nas relações entre os indivíduos, nomeadamente as amorosas; às formas do coração atribuem-se dezenas de interpretações metafóricas, e, em termos de sentimento, este instituiu-se como redoma, receptáculo do mais alto valor a entesourar¹. Como adorno, foi elaborado em diferentes técnicas, exibiu tamanhos mínimos e dimensões espectaculares, oscilou entre a representação do amor divino e da paixão humana. Sofreu oscilações de dimensão e de posição hierárquica dentro da composição áurea apresentada pela mulher do campo, consagrando-se como um tesouro de sentimentos, de perícia técnica e de reserva de valor, revelando-se como uma das peças mais desejadas, mais exibidas pelas suas usuárias e, por isso, mais emblemáticas do ouro popular português.

Palabras clave: coração, filigrana, ourivesaria popular portuguesa.

Abstract

Dozens of metaphoric interpretations are attributed to the heart and in terms of feelings it established itself as a container for the highest value to treasure. The presence of such shape in the Portuguese traditional jewelry, and in a large number of utilitarian objects, shows the need of the symbolism of the heart in the human relationships, mainly in those which include love. As an adornment the heart pendant was produced in different techniques and showed several dimensions, from diminutive to large sizes, and its significance changed in between the representation of divine love and human passion. It suffered a modification in the hierarchic position which generally had in the jewelry used by the farmer women and, through the centuries, it displayed feelings, technical skills and wealth, turning out to be one of the most wanted and most displayed pieces, and therefore, one of the most emblematic jewels in the ensemble of the portuguese traditional jewelry.

Keywords: heart shape pendant, filigree, Portuguese popular jewelry.

*E-mail: rosamariamota@netcabo.pt

1. Simbologia do coração

“Vela com todo o cuidado sobre o teu coração,
porque dele procedem as fontes da vida”²

No Egípto, o coração detinha um papel fundamental, pois acreditava-se que era aí que residia o espírito e intelecto. Nele estava no centro da vida, das emoções e da sobrevivência depois da morte, sendo simultaneamente uma condensação da vida e a sua última representação metafórica³. O coração era, pois, concebido como o centro regulador das dimensões orgânicas e espiritual, regulando não só as funções fisiológicas, mas sendo também responsável pelos sentimentos morais em suas disposições para o mal ou para o bem. Na Grécia, Platão associa o coração, e mais genericamente o peito, à alma sensitiva ou emocional, ao princípio dos sentimentos e paixões, e para Aristóteles este constituía o suporte e a analogia fundamental da vida em geral, sendo o principal órgão do corpo humano a partir do qual todos os outros se desenvolviam. Nele, todas as sensações confluíam, as impressões sobre o mundo exterior se coordenavam, definindo o coração como o lugar responsável pela percepção e, ao mesmo tempo, como centro das atenções⁴. Na Índia, o coração consiste na morada de Brama⁵, no Islão é o Trono de Deus, no Huang-ti nei king⁶ um órgão real, que representa o rei e nele reside o espírito, e na tradição islâmica, ele não representa o órgão da afectividade, mas o da contemplação e da vida espiritual.

Na Bíblia a palavra coração é utilizada algumas vezes para designar o órgão corporal, mas há centenas de interpretações metafóricas, encontrando-se várias passagens que o apontam como centro da sabedoria, das disposições psicológicas, da vontade, das paixões da alma, dos desejos, da consciência, assumindo mais um significado de centro espiritual do que vital: é através dele que o homem pode entrar em contacto com Deus e é por este que Deus fala ao homem.

Mas o coração pode também representar a força, a verdade, a justiça, a sabedoria, a intuição, o divino, o espírito, o nascimento e a regeneração. E se o Ocidente fez dele a sede dos sentimentos, todas as civilizações tradicionais, pelo contrário, localizam no coração a inteligência e a intuição. Porém, pode dizer-se que nestas culturas o conhecimento se entende num sentido muito lato, não excluindo os valores afectivos⁷.

Nas tradições modernas, por sua vez, o coração tornou-se um símbolo do amor profano, da caridade enquanto amor divino, da amizade e da rectidão⁸, podendo, ainda, aludir ao mais íntimo, ao mais interior e mais profundo, sendo sede de vida, de amor e coincidindo com a matriz da memória⁹. O coração é, ainda, um símbolo das emoções que não podem ser controladas nem pelo intelecto nem pela vontade e, por isso, sentimos “um nó no coração” quando nos entristecemos, temos o “coração a pular de alegria” na felicidade, e o “coração apertado” na tristeza. A mais profunda sinceridade é expressa “do fundo do coração” e o medo faz o “coração parar”, assim como a angústia nos provoca “um

vazio no coração”. Para expressarmos o símbolo supremo do amor, desenhámo-lo, trazemos alguém “perto do coração”, quando amamos, e ficamos de “coração partido” quando esse sentimento nos abandona.

2. O pendente coração na ourivesaria popular portuguesa: sua utilização e simbologia

[...]E sobre os seios entre cruces, como espadas,
Além dos seus, mais trinta corações! [...] ¹⁰

Corações de grandes dimensões, chegando a atingir proporções desmesuradas, revelaram-se adornos de uso abrangente no Minho e no Douro Litoral, durante os séculos XIX e XX, como nos revela a iconografia, estendendo-se, no entanto, a todo o país. Além destes exuberantes ornatos, a mesma peça, mas de dimensões mais comedidas, adornava o peito das mulheres. Apesar da simbologia que lhe está inerente, e de que falaremos infra, este pendente não sofreu, em período algum, uma obrigatoriedade de uso, nem uma associação a quaisquer situações da vida das mulheres. Assim, a sua exibição dependeu apenas da moda da época e do gosto da usuária, sendo utilizado em situações de festa, quer religiosa ou profana, em dias de mercado ou ocasiões nas quais o uso de adereços mais luxuosos se exigia, sendo, muitas vezes a peça de mais aparato que a mulher exhibia, principalmente quando executados em filigrana. Porém, o seu uso declinou, não havendo uma razão específica para tal facto. Contudo, este acontecimento chegou a ser atribuído não a um motivo definido, mas à ideia de que o seu desuso fosse, talvez, devido *a recato feminino que prefere não ostentar o símbolo da sua fraqueza*¹¹.

Durante o século XX passou a ser associado ao uso do traje regional, assim como os outros adornos desta panóplia, exibindo-se principalmente em desfiles etnográficos, festivais folclóricos e romarias nas quais as mulheres se apresentavam trajadas, mas dividindo o seu aparato e importância com outras peças como os relicários e as gramalheiras. Mas, no final deste século, assistiu-se a um revivalismo na sua utilização nos cortejos das festas na zona de Viana do Castelo e, hoje em dia, constitui, aí, uma das peças mais apreciadas. Revela-se, também, uma das mais reproduzidas em prata dourada e em ligas de outros metais menores, quando realizados em filigrana, passando, inclusive, à utilização quotidiana, completamente desligada de contextos folclóricos ou etnográficos, e por mulheres de várias idades e de diferentes estratos sociais, económicos e culturais, evidenciando a vitalidade do seu uso.

Na ourivesaria popular portuguesa o pendente em forma de coração possuiu diversas simbologias ao longo das décadas. No século XIX detinha uma subordinação religiosa, conotando-se com o amor divino, com a fé católica, reforçada pela devoção ao Sagrado Coração de Jesus e Imaculado Coração de Maria, e, numa representação dos raios que circundavam o coração das invocações referidas, apresentava-se flamejante. Quando assim exposto é também interpretado como o princípio da vida, a força vital que diferencia o corpo do

cadáver¹². Popularmente, no Minho, os corações flamejantes designam-se por coração *c'roadado* [coroadado], pois tomam por coroa a língua de fogo¹³. Tais peças, por vezes, assumem a designação de corações duplos, por se confundir a estilização das chamas sagradas com um segundo coração. Em Travassos, a conotação religiosa das chamas sagradas é preterida em favor de uma interpretação romântica e, por isso, estas se denominam "chamas do amor", ligando este ornato apenas à afeição humana. Nesse sentido, o coração da ourivesaria portuguesa contém *um misto complicado de jóia, que o é materialmente, de símbolo de amor e de amuleto fixativo do mesmo sentimento*¹⁴. O coração representa, ainda, o símbolo mais falante, aquele que predomina na opulenta corte dos sinais dourados¹⁵, e a palavra coração pode tornar-se tropologicamente por amante¹⁶, reforçando a ligação deste símbolo ao amor romântico. A inicial ambivalência de significado perdeu-se, revelando-se os corações do ouro popular, durante grande parte do século XX, apenas como símbolos do amor romântico.

Além da utilização como adorno, a sua forma e a conotação amorosa foram também utilizadas em outras vertentes da arte popular, como a cerâmica os bordados¹⁷, além de aparecer como motivo decorativo em numerosos objectos utilitários. Na segunda metade do século XX, o coração foi, ainda, associado a Viana do Castelo pela sua utilização na ilustração de campanhas publicitárias, pela autarquia local, para a promoção da cidade, inicialmente com o mote "Viana é amor" e, mais tarde, "Viana fica no coração", perdendo por completo a sua conotação religiosa e amorosa, e tornando-se, nesse contexto, num símbolo de uma região.

3. As diversas formas e técnicas do pendente coração.

O coração exibe a forma de um triângulo invertido e, como os símbolos que assumem esse formato, referir-se-ia ao princípio passivo ou feminino da manifestação universal, enquanto os símbolos que são esquematizados pelo triângulo direito se referem ao princípio activo ou masculino¹⁸. Os pendentes em forma de coração existentes na ourivesaria popular portuguesa assumem sempre a forma de triângulo invertido, apresentando-se alguns deles completados com uma parte superior flamejante, à qual já nos referimos, e sendo os corações simples ou de duas faces, na sua maior parte, originais do final do século XIX¹⁹.

A configuração dos corações de filigrana difere daqueles executados noutras técnicas, uma vez que a sua estrutura é executada manualmente e depende do gosto e da habilidade do ourives que arma a estrutura inicial, assim como da estética seguida pela oficina. Alguns deles exibem o vértice mais pronunciado, enquanto outros o apresentam mais atenuado, e mais semelhante ao órgão que os originou. Dessa forma, o coração de filigrana adquire vértice mais ou menos pronunciado, conforme o gosto do artista, o tamanho da peça ou as especificidades da encomenda. Por sua vez, a forma abaulada do coração de filigrana, ou coração côvado, mais ou menos bojuda, é conseguida através de batimentos num cepo de madeira depois da peça cheia, tal como o seu vértice, depende dos factores acima elencados.

Por sua vez, os corações estampados ostentam um vértice que pende variavelmente para a esquerda ou direita, com diferentes graus de acentuação, e uma forma convexa conforme o cunho original a partir do qual se executam, o mesmo se verificando quanto ao seu maior ou menor bojo.

A parte superior do coração, o elemento flamejante, na região da Póvoa de Lanhoso, pode ser designada apenas por “*chamas*”, “*chamas do amor*”, como referido, ou, ainda, por “*orelhas*”, “*cabeças*” e “*borboletas*”. Esta última designação poderá derivar do facto de a parte superior do adorno ser constituída por duas metades simétricas, que unidas se assemelham à forma da *borboleta*, medalha que tradicionalmente remata o cordão.

São várias as técnicas em que se executam estes pendentes, exibindo alguns deles, na mesma peça, uma como base e a outra como decoração, sendo o esmalte uma das técnicas mais usadas para este fim. A técnica em que os pendentes corações são executados determina o tipo de gramática decorativa que os enfeita, encontrando-se, dessa forma, corações de filigrana, barrocos ou estampados, opados e de chapa (ou algibeira), decorados com as características inerentes a cada uma das técnicas, sejam eles arabescos de fios de ouro, motivos cinzelados, elementos apostos à forma inicial e o já citado esmalte. Para mais facilmente compreendermos as particularidades de cada um destes tipos elencá-los-emos separadamente.

3.1. Os corações de filigrana

Os corações de filigrana, simples ou opados e flamejantes realizam-se em filigrana de integração²⁰, sendo a armação inicial preenchida por arabescos filigranados, um sistema de trabalho do metal executado com dois finos fios – puxados, torcidos e batidos – que formam desenhos nos espaços vazados entre as linhas mestras²¹. Estas, por sua vez, constituem o elemento determinante da decoração, apresentando dinamismo e movimento, e criando um padrão compacto quando circulares e fechadas sobre si, ou exibindo ramificações mais abertas, quase espelhando as veias e artérias do corpo humano. Pequenas flores esmaltadas sobrepostas ao enchimento em filigrana rematam a decoração. Estes tipos de corações são considerados como as *jóias maiores dos artistas da filigrana, e de obra-prima da arquitectura do filigraneira*²².

Em Portugal, a área geográfica de produção da filigrana é circunscrita, localizando-se os centros produtores de melhor qualidade nos concelhos de Gondomar, nos arredores do Porto, e da Póvoa de Lanhoso, perto de Braga. Em 1927, considerava-se que o *optium da filigrana* era Gondomar e falar desta localidade seria falar de filigrana²³, colocando-se os centros característicos desta produção, principalmente, nas suas freguesias de Valbom, Fânzeres, Rio Tinto e Valongo.

A filigrana de Gondomar e a da Póvoa de Lanhoso apresentou diferenças durante o século XX, embora na actualidade se assemelhem. A primeira seria mais apertada e executada com um fio mais fino e a segunda mais larga e feita

com um fio mais grosso; as peças de Gondomar apresentariam uma malha mais fechada e as da Póvoa de Lanhoso uma malha mais aberta²⁴. A partir do final do século XX o coração de filigrana, de uma só face e sem o remate flamejante, tornou-se numa das peças mais executada em prata dourada ou em ligas menores, cobre ou latão, sendo utilizada maioritariamente por grupos folclóricos para substituição da peça original em ouro²⁵.

Na análise tipológica a que procedemos baseada na iconografia, desde o século XIX até à actualidade, e na observação directa de cortejos etnográficos actuações de grupos folclóricos, detectámos quatro tipos de filigrana mais comumente usados pelas oficinas no enchimento dos corações, pelo que dividimos esses adornos em quatro variedades ou tipos.

O primeiro tipo (fig.1) caracteriza-se pela presença de uma flor central à volta da qual as linhas mestras se vão desenvolver simetricamente, desde a cabeça até à base. Pode também apresentar linhas mestras assimétricas desenvolvidas em círculo ao redor da flor central, numa composição mais dinâmica. No fundo da peça um conjunto de enrolamentos remata a composição, formando quase um ramalhete numa pseudo decoração fitomórfica. Por último, existem peças que apresentam várias flores, geralmente três, espalhadas pelo corpo do coração e ligadas por estruturas sem grande expressão na totalidade da decoração.

No segundo tipo de decoração as linhas mestras invadem o espaço, criando uma malha compacta de filigrana (fig.2). O movimento é total, a peça apresenta-se completamente preenchida numa manifestação total de *horror vacui*. Para muitos, este tipo de enchimento, mais típico de Gondomar do que de Travassos,²⁶ permite as peças mais harmoniosas, mais bonitas e que melhor reflectem a mestria dos artesãos filigraneiros portugueses.

No terceiro tipo identificado (fig.3), as linhas mestras, mais ou menos ondulantes, irradiam de um ponto para se disseminarem por todo o corpo do ornato, acompanhando a forma arredondada ditada pela configuração da peça. Podem partir do centro do coração descendo até ao fim da peça ou, vice-versa. A malha de filigrana apresentada nestes exemplares é mais aberta do que nos modelos anteriormente referidos. Neste tipo, por vezes, a roseta central era substituída por uma imagem em esmalte de Nossa Senhora da Conceição²⁷, prática que caiu em desuso²⁸.

O último tipo de coração filigranado contempla, também, um sistema de linhas mestras que parte de um ponto fixo. Revelam-se mais estáticas que as anteriores, não respeitam a morfologia do coração e irradiam do meio da peça, criando um círculo concêntrico e apresentando um pequeno apontamento para preencher a forma triangular da base do coração (fig.4). A mancha de filigrana assim conseguida é aberta, e o efeito geral assemelhar-se-á mais a uma rede do que a uma malha, efeito presente na primeira e segunda tipologia apresentadas.

Todos os exemplares, independentemente do sistema de linhas mestras e do tipo de malha, ocorrem circundados por um fio de ouro torcido e enfatizados por uma flor de filigrana tridimensional colocada no centro do coração como motivo decorativo, mas também como uma forma de unificar os dois corpos. Por

vezes, os corações surgem animados com flores esmaltadas, ou com meias calotas de ouro, no centro das flores ou mesmo sobre certos pontos da filigrana. Estes adornos, além dos esmaltes, já foram adornados com pedras esparsas de vidros coloridos e turquesas²⁹ decoração que já rareava no início do século XX e que desapareceu, mantendo-se apenas a utilização do esmalte.

Os corações desta tipologia ocorriam em toda a extensão nacional. Porém, a sua maior utilização verificava-se junto das famílias de ricos lavradores da região do Minho e do Douro Litoral, em torno às cidades de Viana do Castelo e Porto, e, ainda na região de Aveiro.



Fig. 1. Coração de filigrana realizado com malha e estrutura do tipo 1. Imagem retirada de COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel – *Ourar e trajar*, p. 144;

Fig. 2. Coração de filigrana com malha e estrutura do tipo 2. Coleção particular, foto de Stefan Alves.

Fig. 3. Coração de filigrana com malha e estrutura do tipo 3. Imagem retirada de SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e – *Colecção de Jóias do Museu dos Biscainhos*, p. 97;

Fig. 4. Coração de filigrana com malha e estrutura do tipo 4. Imagem retirada de SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e – *Colecção de Jóias do Museu dos Biscainhos*, p. 98.

3.2. Corações barrocos

Os corações barrocos, estampados e executados a partir de cunhos, compõem-se por duas partes diferenciadas: a inferior e a superior que representa a estilização do coração flamejante. Esta pode apresentar distintas soluções estilísticas com uma decoração gomada, de cariz mais geométrico, ou fitomórfica, tendo sido encontradas oito soluções diferentes para a sua realização³⁰. Na parte inferior, notam-se dois tipos de ornamentação. Assim, alguns modelos são constituídos por uma decoração fitomórfica na totalidade da peça enquanto outros exibem no centro uma cartela lisa rodeada de elementos vegetais a que, raramente, se juntam elementos de ordem simbólica, como uma mão a segurar um ramos de flores ou uma taça de onde brotam flores e pequenos corações lisos. Os motivos decorativos de cariz fitomórfico baseiam-se em flores, em botão ou abertas, com ou sem caule, de desenho solto, ou espécimes que se assemelham mais às sus congéneres reais, como rosas e girassóis. Folhas trifoliadas,

polilobadas ou verosímeis parras unidas por ramos finos, pequenos cachos de bagos, palmetas e motivos enrolados de vários contornos ou em espiga completam esta ornamentação, que, de certa forma, evidencia a luxuriante decoração da talha dourada e do *horror vacui* presente em ambas as artes. As duas faces da peça podem repetir a mesma decoração, sendo, também possível que cada chapa de metal que os forma seja trabalhada com matrizes distintas, o que proporciona uma peça diferente dependendo do lado que é exposta, permitindo à sua usuária exibir como que duas peças distintas. Quanto à sua dimensão, estas peças variam entre três e os doze centímetros de altura. Desde o terceiro quartel do século XIX que há evidência do uso de corações barrocos, que se generalizou por todo o Norte do País, com uma tendência acentuada na região do Douro. Também as comunidades piscatórias os preferiam sobre os seus congéneres filigranados. Durante o século XX, estes adornos, cuja produção é mais típica de Gondomar, puderam ser observados nos colos das participantes de cortejos e romarias do Minho, sem, contudo, atingirem a popularidade dos corações filigranados.



Fig. 5. Coração barroco. Coleção particular. Foto da autora

3.3. Corações “opados”.

A designação de “coração opado” referir-se-á a qualquer peça bojuda, em qualquer técnica. Contudo, por corações opados entende-se, geralmente, corações ocos formados por duas chapas soldadas, mais ou menos convexas, com um grande bojo, e com uma decoração aposta à folha que os constitui. Semelhantes aos seus congéneres barrocos, na sua constituição oca e bojuda, apresentam, no entanto, um tipo de decoração muito diferente executada com finos fios de filigrana sobre a chapa de metal, formando desenhos diversos, ou um granulado, criando motivos florais, amorosos, religiosos, cruces, ou heráldicos– o escudo português. Na sua ornamentação, verifica, ainda o uso de esmalte ou pequenas pérolas, que completam os desenhos florais livres e assimétricos, típicos de produção mais recente. Os corações opados ostentam como que um duplo coração, por cima do maior, mais não sendo que a já referida estilização de chamas, daí também serem designados por flamejantes.

Já por coração de chapa entende-se um adorno dessa forma realizado em chapa fina e plana, com a parte superior flamejante, e ornamentado com decorações incisas, reproduzindo folhas e flores. Estas peças são, ainda, conhecidas por “corações de algibeira” dada semelhança do seu formato com as tradicionais algibeiras dos trajes regionais.

3.4. Outros tipos de corações.

Além das tipologias elencadas, na nossa investigação deparámo-nos, ainda, com quatro tipos de corações que, entretanto, caíram em desuso. Assim, em Vila do Conde, detectámos o uso de um desses pendentes, pelos anos 60 do século XX, cuja designação desconhecemos, e que se caracterizava por um coração abaulado, liso e duplamente flamejante, visto apresentar as tradicionais chamas coroar a peça enquanto o corpo da mesma se encontrava envolto num elemento dinâmico, simbolizando línguas de fogo (fig.6).

Nesta localidade, e na vizinha cidade de Póvoa de Varzim, existiu também um outro pendente em forma de coração realizado em chapa, de uma só face, e, por vezes, decorado com pedras coloridas, e que desapareceu do uso. Porém, um grupo folclórico local ainda o executa em ligas menores para exibição quando se apresenta em festivais folclóricos.

Encontramos, ainda, a referência a corações opados no centro dos quais se destacava uma cruz vazada, com hastes em forma de cauda de andorinha e considerados como jóias-amuleto pela sua capacidade metatempora e metaespacial consubstanciando-se como uma força mágica³¹. Tais peças não seriam executadas em ouro, e não as encontramos vestígios do seu uso durante as nossas investigações. Além destes modelos, deparamo-nos, também, com um desenho de um coração de filigrana, com uma diminuta parte flamejante rematada por uma pequena cruz e decorado com uma cruz central. Tal peça encontrava-se num cartaz publicitando as festas da localidade da Meadela, em

1967. Contudo, até ao momento, não nos deparámos fisicamente com esta peça fisicamente nem com evidência do seu uso na região.

4. A dimensão do coração e a sua colocação no peito de uma lavradeira.

Presente no peito de todas as mulheres do campo portuguesas, como já afirmado, o coração exibiu diversos tamanhos, no final do século XIX, e tanto as camponesas como as ovarinas³², em certos dias, punham ao pescoço três e quatro cordões de ouro, dos quais pendiam *corações quase do tamanho de um coração de boi*³³. Esta dimensão excessiva havia sido já notada no século anterior, junto das rústicas mulheres dos arredores do Porto, que, nos dias de feira dessa cidade, exibiam, entre outros adornos, dois ou três cordões de ouro com *gigante* coração de filigrana do mesmo metal³⁴. Pelos anos 30 do século XX o tamanho dos adornos de ouro diminuiu³⁵. Porém, pelo século fora, na iconografia e nos cortejos das romarias minhotas exibiram-se, ainda, corações com tamanhos extraordinários.

Se em termos de joalheria erudita não podemos esquecer que a ostentação passava pela exibição do que era caro, bom, e raro, do que não estava banalizado ou democratizado, ou seja, do que permitia a distinção³⁶, em termos de ourivesaria popular os modelos repetiam-se desde há séculos e o tamanho dos ornatos seria, muitas vezes, o factor de distinção a ter em conta entre as suas usuárias. A dimensão da peça assumia uma ligação directa com o aparato e a manifestação de riqueza, que poderia ser apenas aparente, pois nem sempre o peso dos adornos acompanhava a sua dimensão, não comportando estes tanta matéria-prima na sua execução como a que o seu tamanho dava a entender.



Fig. 6 Coração duplamente flamejante. Vila do Cande, anos 60 do século XX. Pormenor da fotografia AMVC-57-5072.

Fig. 7 Coração de filigrana de enorme volumetria, anos 60 do século XX, Vila do Conde. Pormenor da fotografia AMVC 63625.

O pendente coração sofreu, ao longo do tempo, alterações quanto ao seu tamanho e à sua colocação no colo de uma lavradeira. Inicialmente de grandes proporções ocupava o lugar central no peito, pendendo de um cordão sobre o órgão que lhe deu o nome, a morfologia e a simbologia. Com a sucessiva diminuição do seu tamanho, deixou de ocupar esse lugar de destaque, passando a ser colocado ao lado, em simetria com outra peça do mesmo tamanho, ainda no eixo central, mas não em lugar de destaque e, principalmente, ao fundo, a rematar a composição áurea. Sendo esta uma peça de aparato é utilizada com os trajes mais ricos, os r trajes de lavradeira ricos em cor em bordados, ou os negros trajes de mordomas e noivas, onde os vidrilhos pontuam os negros bordados. A sua colocação faz-se sobre o colete ou a casaca bordada que, por sua vez, se vestem sobre a alva camisa, também ela profusamente bordada em azul, branco ou vermelho, conforme a cor base do traje que se enverga. Apesar da importância que este pendente detém, não é comum a sua utilização como único elemento de adorno, sendo exibido juntamente com várias peças da ourivesaria popular.



Fig. 8. Duas mordomas em dia de festa, exibindo vários adornos de ouro, incluindo um coração de filigrana de generosas dimensões. Viana do Castelo, 2011. Foto da autora.

Bibliografia

- BASTO, Cláudio, *Traje à vianesa*, S.L., Ed. Apolinário Gaia, 1930.
- Bíblia Sagrada*, Lisboa, Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), 7^a edição, 1976.
- BRAGA, Isabel M.R. Mendes Drumond, Inquisição e cultura material. Os inventários de bens a culturais e a joalheria no Brasil do século XVIII. In SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e (dir.), *Revista de Artes Decorativas*, 3 (2009), p. 270.
- CHAVES, Luís, *As filigranas*. Lisboa, S.N.I., 1941.
- ID., Luís, *Vida e arte do povo português*, Lisboa, S.P.N., 1940.
- CHETWYND, Tom, *Dicionário de símbolos*, Lisboa, Planeta Editora, 2004.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANDT, Alain, *Dicionário de símbolos*, Lisboa: Terramar, [s.d.].
- COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel, *Ouro Popular Português*. Porto, Lello & Irmão Editores, 1992.
- DOUEIHI, Milad, *Historia perversa do coração humano*, Lisboa, Terramar, 2002.
- FAZENDA, Pedro, *Ourivesaria contemporânea e os metais e pedras preciosas*. Lisboa, Empresa do anuário Comercial, 1927.
- Filigrana. *Ourivesaria Portuguesa*. Porto, Empresa de Publicidade do Norte. Ano 7, 19 (1 Março de 1939), p. 1.
- GAMA, Arnaldo, *Um motim há cem anos: crónica portuense do século XVIII*. Porto: Tip. do Comércio, 1865.
- GUIMARÃES, Ana Paula, *Olhos coração e mãos no cancioneiro popular português*. Lisboa, [s.n.], 1990.
- PEIXOTO, Rocha, *As filigranas*. Porto, UCE; CIONP; CITAR, 2011.
- RATTAZZI, Maria, *Portugal de relance*. 2.^a ed. Lisboa, Antígona, 2004.
- RIBEIRO, Margarida, *Cerzedelo e a sua Festa das Cruzes: elementos para o seu estudo*, Lisboa, [s.n.], 1972.
- SOUSA, Ana Cristina, *Ourivesaria estampada e lavrada numa oficina de Gondomar*, Tese de mestrado apresentada á Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1979.
- VASCONCELOS, José Leite de, *Etnografia portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985.
- ID., *O coração na arte na poesia populares*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1914.

NOTES

- ¹ Vd. GUIMARÃES, Ana Paula – *Olhos, coração e mãos no Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992, p.204
- ² Vd. Bíblia Sagrada, Provérbios 4:23
- ³ Vd. DOUEIHI, Milad – *Historia perversa do coração humano*. Lisboa: Terramar, 2002, p.27.
- ⁴ Vd. DOUEIHI, Milad – *Ob cit.* p.8
- ⁵ Brama, Brahma ou Bramá. É o primeiro deus da *Trimurti*, a trindade do Hinduísmo e é considerado pelos hindus como a representação da força criadora activa no universo.
- ⁶ Obra considerada como um dos livros fundamentais da medicina tradicional chinesa.
- ⁷ Vd. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANDT, Alain – *Dicionário de símbolos*. Lisboa: Terramar, [s.d.], p.224
- ⁸ Vd. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANDT, Alain – *Dicionário... Ob cit.*, p.224
- ⁹ Vd. GUIMARÃES, Ana Paula Guimarães – *Olhos coração e mãos no cancioneiro popular português*. Lisboa: [s.n.], 1990
- ¹⁰ Texto poético *Lusitânia no Bairro Latino 3*, inserido na obra *Só*, escrito em Paris em 1891-1892, pelo portuense António Nobre António Pereira Nobre (Porto 16.8.1867 – Foz do Douro 18.3. 1900).
- ¹¹ Vd. FAZENDA, Pedro – *Op. cit.*, p. 194.
- ¹² Vd. CHETWYND, Tom – *Dicionário de símbolos*. Lisboa: Planeta Editora, [s.d.]. p. 97.
- ¹³ Vd. COSTA, Amadeu; FREITAS, Manuel – *Ouro Popular Português*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1992, p. 157.
- ¹⁴ Vd. CHAVES, Luís – *Vida e arte do povo português*. Lisboa, S.P.N., 1940., p. 25.
- ¹⁵ Vd. CHAVES, Luís – *Vida e art... Op. cit* p.40.
- ¹⁶ Vd. VASCONCELOS, José Leite de – *O coração na arte na poesia populares*. Lisboa. Imprensa Nacional, 1914, p.16.
- ¹⁷ Vd. VASCONCELOS, J. Leite de – *Etnografia portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. Vol. 9, p. 214.
- ¹⁸ Vd. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANDT, Alain – *Dicionário. .. Ob cit.*, [s.d.], p.225,
- ¹⁹ Vd. RIBEIRO, Margarida – *Cerzedelo e a sua Festa das Cruzes: elementos para o seu estudo*. Lisboa: [s.n.], 1972, p. 148.
- ²⁰ Quando a filigrana se executa sobre uma chapa de metal recebe a designação de filigrana de decoração
- ²¹ *Ganchas*, designação usada nalgumas oficinas da Póvoa de Lanhoso ou *ramo*, em Gondomar. A designação desta parte constitutiva da filigrana não é consensual, podendo até variar de oficina para oficina. Quando uma peça é preenchida por filigrana baixa é sempre usada a designação de “encher em ramo”. Se for produzida noutro tipo de filigrana pode usar-se a expressão “encher em rodilhão” (pequeníssimos círculos constituídos por uma linha enrolada sobre si mesma) ou “encher em crespos” (diminutos cones de filigrana).
- ²² Vd. CHAVES, Luís – *As filigranas*. Lisboa: S.N.I., 1941, p. 62.
- ²³ Vd. FAZENDA, Pedro – *Ourivesaria contemporânea e os metais e pedras preciosas*. Lisboa: Empresa do Anuário Comercial, 1927, p. 205.
- ²⁴ Esta distinção é encarada por alguns observadores como uma divergência estilística dos dois polos produtores. No entanto, cremos que essa diferença não surgiu de motivos artísticos, mas sim económicos. Na Póvoa de Lanhoso a filigrana tradicionalmente, era executada dentro das oficinas e por homens enquanto em Gondomar este labor envolvia a subcontratação de mulheres, as *enchedeiras*, que trabalhavam em suas próprias casas. Estas recebiam o esqueleto da peça já feito e meadas de fio de ouro para encher os ornamentos, sendo o pagamento do trabalho feito por peso. À saída da oficina a armação da peça e o fio eram pesados, separadamente, voltando-se a fazer a pesagem na sua recepção, já com a filigrana integrada no ornato. Neste processo de remuneração quanto mais pesada fosse a peça mais se ganhava e na impossibilidade de engrossar o fio, pois o recebiam pronto, as *enchedeiras* tentariam preencher o espaço da armação o mais possível para assim tirarem mais dividendos em cada exemplar.
- ²⁵ Muitos dos modelos existentes actualmente no mercado realizados em ligas menores não são executados na técnica da filigrana, mas por injeção, apenas imitando a técnica. Também acontece que nos casos em que se

usam ligas menores a qualidade da filigrana é menor, pois os filigraneiros não enchem as peças com tanta perfeição como quando usam ouro ou prata. Em 1939 já se chamava a atenção para o perigo da produção em filigrana de cobre ou outros metais, pois se corria o risco de aviltar a produção dos objectos executados nessa técnica, descaracterizando-os das suas particularidade distintivas, tais como a óptima qualidade técnica e o metal nobre, que seria necessário preservar. Vd. Filigrana. *Ourivesaria Portuguesa*. Porto: Empresa de Publicidade do Norte. Ano 7, 19 (1 Março de 1939), p. 1.

- ²⁶ Entre os filigraneiros de ambos os polos produtores existe uma certa rivalidade e para muitos ourives de Travassos a produção de Gondomar é mais repetitiva, usando sempre a mesma forma de enchimento enquanto nesta localidade optam por enchimentos diversos. Contudo, ambos admitem que a técnica da outra região é igualmente boa.
- ²⁷ Vd. PEIXOTO, Rocha – *As filigranas*. Porto: UCE; CIONP; CITAR, 2011, p. 57.
- ²⁸ Na romaria de Viana do Castelo, em 2014, surgiu no peito de algumas lavradeiras um coração de filigrana, de uma só face e em prata dourada, que ao centro da peça exibia uma imagem esmaltada de Nossa Senhora da Agonia. Esta peça poderá ser apenas uma interpretação executada para uso quase exclusivo da população desta cidade, reunindo a forma do coração de filigrana, tão usual na região, e a invocação mais tradicional dos pescadores locais, e não a evocação do antigo costume.
- ²⁹ Vd. PEIXOTO, Rocha – *As filigranas... Ob cit.*, pp 54 e 59
- ³⁰ Vd. SOUSA, Ana Cristina – *Ourivesaria estampada e lavrada numa oficina de Gondomar*. Tese de mestrado apresentada á Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1979, pp115 a 120. Ana Cristina Sousa elabora um estudo sobre as características técnicas e formais deste pendente baseando-se num alargado conjunto de cunhos em bronze, do século XIX, provenientes da antiga oficina de António Coelho Ribeiro, da freguesia do Bonfim, na cidade do Porto, e de e agora na posse de Fernando Neves, em Gondomar.
- ³¹ Vd. MAGALHÃES, Ana Paula – *Olhos coração e mãos no cancioneiro popular português*. Lisboa: [s.n.], 1990, pp.44 e 206.
- ³² Habitantes da região de Ovar; termo também usado para designar varinas.
- ³³ Vd. RATTAZZI, Maria – *Portugal de relance*. 2.^a ed. Lisboa: Antígona, 2004, p. 299.
- ³⁴ Vd. GAMA, Arnaldo – *Um motim há cem anos: crónica portuense do século XVIII*. Porto: Tip. do Comércio, 1865, p. 89.
- ³⁵ Vd. BASTO, Cláudio – *Traje à vianesa*. [S.l.]: Ed. Apolinário Gaia, 1930, p. 32.
- ³⁶ Vd. BRAGA, Isabel M.R. Mendes Drumond – Inquisição e cultura material. Os inventários de bens a culturais e a joalheria no Brasil do século XVIII. In SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e (dir.) – *Revista de Artes Decorativas*, 3 (2009), p. 270.

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2015

Fecha de revisión: 30 de octubre de 2015

Fecha de aceptación: 11 de noviembre de 2015