

# DO TRAJE TRADICIONAL À JOALHARIA CONTEMPORÂNEA

O traje tradicional feminino como base para uma representação de identidades insulares através de uma coleção de joias – os casos dos Açores, Madeira e Córsega

**Sylvie Alves Castro**

Doutoramento em  
**Literaturas e Culturas Insulares**



Ponta Delgada

2024

# DO TRAJE TRADICIONAL À JOALHARIA CONTEMPORÂNEA

O traje tradicional feminino como base para uma representação de identidades insulares através de uma coleção de joias – os casos dos Açores, Madeira e Córsega

Sylvie Alves Castro

## Orientadores

Professora Doutora Maria Leonor Sampaio da Silva

Professora Doutora Leonor Martins Coelho

Professor Doutor Tony Fogacci

Tese de Doutoramento em  
Literaturas e Culturas Insulares



UNIVERSIDADE DOS AÇORES  
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS  
Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas

DO TRAJE TRADICIONAL À JOALHARIA CONTEMPORÂNEA

O traje tradicional feminino como base para uma representação de  
identidades insulares através de uma coleção de joias – os casos dos  
Açores, Madeira e Córsega

TESE DE DOUTORAMENTO EM  
LITERATURAS E CULTURAS INSULARES

Sylvie Alves Castro

Orientadores:

Professora Maria Leonor Sampaio da Silva

Professora Leonor Martins Coelho

Professor Tony Fogacci

Ponta Delgada, 2024

© 2024 Sylvie Alves Castro

[www.syo.pt](http://www.syo.pt)

Certo é, também, que aquilo que toma contacto com o corpo é, por ele, corporizado e, assim, aquela peça que nos adorna o pulso, que se suspende envolvendo-nos o pescoço ou que nos penetra a carne já não é, a partir desse contacto, um corpo-estranho mas algo que, celebrando o corpo-vivo, é nele vivificado.

(Bártolo, 2007, p. 106)

## RESUMO

O presente trabalho, intitulado *Do traje tradicional à joalheria contemporânea: o traje tradicional feminino como base para uma representação de identidades insulares através de uma coleção de joias – os casos dos Açores, Madeira e Córsega*, visa demonstrar a importância do traje tradicional feminino enquanto fator de identidade(s) e cultura(s). Assume-se, no presente estudo, a centralidade da figura feminina pela riqueza e simbologia dos trajes tradicionais destinados às mulheres, em Portugal e nas regiões estudadas (Açores, Madeira e Córsega). Parte-se de um conjunto de conceitos nucleares, como identidade (Hall, Hawkes, Wieviorka, Maalouf, Morin, Hartley, por exemplo) e cultura (Cuche, Ferin, Bettencourt Pires, entre outros) e contemporaneidade (Agamben, Baross, Morin, em particular), para se empreender uma contextualização dos trajes dos arquipélagos em análise que permita identificar correntes de pensamento, marcas temporais e elementos espaciais. Tomou-se como referência o traje minhoto, pela concentração de motivos e adornos representativos da cultura portuguesa, e procurou-se seguir os fundamentos da estética contemporânea na coleção de joalheria proposta (na linha de Zilioli, Bártolo, Campos, em particular).

O enquadramento teórico permitirá compreender a relação entre os objetos materiais e os traços identitários, e o modo como as joias criadas com vista a serem integradas nos trajes insulares representam e atualizam traços identitários, além de capacitarem as populações insulares num mundo em mudança e marcado por relações de poder assimétricas. Ao longo do estudo, a análise focará questões ligadas ao poder, à dinâmica política e à evolução socioeconómica das ilhas, sobressaindo a heterogénea condição em que cada arquipélago se situa no respeitante a estes parâmetros, a par das semelhanças que podem ser encontradas entre eles.

**Palavras-Chave:** Açores, Madeira, Córsega, Identidade, Cultura, Traje Tradicional e Joalheria.

## ABSTRACT

This work, entitled *From traditional costume to contemporary jewellery: traditional women's costume as the basis for a representation of island identities through a jewellery collection - the cases of the Azores, Madeira and Corsica*, aims to demonstrate the importance of traditional women's costume as a factor of identity(ies) and culture(ies). This study assumes the centrality of the female figure due to the richness and symbolism of traditional women's costumes in Portugal and in the regions studied (Azores, Madeira and Corsica). It starts from a set of core concepts, such as identity (Hall, Hawkes, Wieviorka, Maalouf, Morin, Hartley, for example), culture (Cuche, Ferin, Bettencourt Pires, among others) and contemporaneity (Agamben, Baros, Morin, in particular), in order to undertake a contextualisation of the costumes of the archipelagos under analysis that allows us to identify currents of thought, temporal marks and spatial elements. The Minho costume was taken as a reference, due to its concentration of motifs and adornments representative of Portuguese culture, and an attempt was made to follow the fundamentals of contemporary aesthetics in the proposed jewellery collection (along the lines of Zilioli, Bártolo, Campos, in particular).

The theoretical framework provides the backdrop from which jewellery created to be integrated into island costumes represents and updates identity traits, as well as empowering island populations in a changing world marked by asymmetrical power relations. Throughout the study, the analysis will focus on issues related to power, political dynamics and the socio-economic evolution of the islands, highlighting the heterogeneous condition in which each archipelago finds itself in terms of these parameters, along with the similarities that can be found between them.

**Keywords:** Azores, Madeira, Corsica, Identity, Culture, Traditional Costume and Jewellery.

# ÍNDICE

<b>RESUMO .....</b>	<b>vii</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>viii</b>
<b>ÍNDICE DE FIGURAS .....</b>	<b>xi</b>
<b>ABREVIATURAS .....</b>	<b>xvi</b>
<b>DEDICATÓRIA.....</b>	<b>xvii</b>
<b>AGRADECIMENTOS.....</b>	<b>xviii</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....</b>	<b>7</b>
1. <i>Elementos estruturantes da contemporaneidade: o inatual, o ato criador, a autorreflexividade.....</i>	<i>7</i>
2. <i>A identidade na época contemporânea: perspetivas e debates .....</i>	<i>10</i>
3. <i>Em torno da identidade nacional e regional.....</i>	<i>26</i>
3.1 <i>A identidade nacional.....</i>	<i>29</i>
3.2 <i>A identidade regional insular: Açores e Madeira.....</i>	<i>39</i>
3.2.1 <i>O caso dos Açores.....</i>	<i>44</i>
3.2.2 <i>O caso da Madeira.....</i>	<i>55</i>
3.2.3 <i>A ilha da Córsega como objeto de cotejo .....</i>	<i>66</i>
<b>CAPÍTULO 2. O TRAJE TRADICIONAL.....</b>	<b>73</b>
1. <i>O traje tradicional como documento identitário .....</i>	<i>74</i>
2. <i>Da cultura popular ao traje regional: preservar vivências identitárias e patrimoniais.....</i>	<i>77</i>
3. <i>O Minho como ponto de referência .....</i>	<i>81</i>
<b>CAPÍTULO 3. MARCAS DE IDENTIDADE NO TRAJE INSULAR.....</b>	<b>94</b>
1. <i>Em torno da ideia de insularidade.....</i>	<i>94</i>
2. <i>A cruz como elemento visual predominante na Córsega.....</i>	<i>96</i>
3. <i>A Madeira e o exemplo das viloadas e das saloias: as carapuças .....</i>	<i>104</i>
4. <i>São Miguel, a Ilha Verde: a força da paisagem e o legado do traje.....</i>	<i>120</i>

<b>CAPÍTULO 4. OS ADORNOS: PASSADO E PRESENTE .....</b>	<b>133</b>
1. <i>Um olhar à dimensão simbólica dos adornos.....</i>	<i>133</i>
2. <i>Joalheria tradicional e joalheria contemporânea.....</i>	<i>137</i>
3. <i>A linguagem e o valor simbólico da joalheria.....</i>	<i>140</i>
4. <i>Relação das peças com a identidade insular .....</i>	<i>143</i>
<b>CAPÍTULO 5. CRIAÇÃO FUNDAMENTADA DA COLEÇÃO .....</b>	<b>148</b>
1. <i>O trabalho de Design.....</i>	<i>149</i>
2. <i>As joias: descrição e análise dos objetos visuais propostos.....</i>	<i>164</i>
3. <i>Relação entre proposta visual e o estudo teórico .....</i>	<i>187</i>
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>192</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>199</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> <i>Batalha de São Mamede</i> , Acácio Lino, 1922. Fonte: Carlos Pombo, 2005. ....	31
<b>Figura 2.</b> O Império Português na sua Máxima Expressão, Revista <i>O Século</i> , número comemorativo dos Centenários (1140 - 1640 - 1940). .....	35
<b>Figura 3.</b> Painéis de São Vicente (Século XV) de Nuno Gonçalves. MNAA Museu Nacional de Arte Antiga.....	38
<b>Figura 4.</b> <i>Os Emigrantes</i> , 1926, óleo sobre tela, 235 x 295 cm. Coleção do Museu Carlos Machado. ....	53
<b>Figura 5.</b> Sem título e sem data. Óleo s/ pano, 180 x 180 cm. À direita, pintura de Domingos Rebêlo pertencente à coleção particular <i>Nine Dots Azorean Art Boutique Hotel</i> , Ponta Delgada. Foto: Paulo Goulart.....	54
<b>Figura 6.</b> Medusa, Fonte em Bastia, Córsega. Fonte própria .....	69
<b>Figura 7.</b> Representação do trajar e ourar no desfile da mordomia nas Festas de Nossa Senhora da Agonia, Viana do Castelo.....	86
<b>Figura 8.</b> Traje tradicional minhoto feminino no desfile da mordomia .....	91
<b>Figura 9.</b> Jovem mordoma de Santa Marta de Portuzelo com peitilho ainda abaixo da cintura e executado com 207 peças. Foto de José Barroso. 2000. (Mota, 2015, p. 180). .	93
<b>Figura 10.</b> A Insularidade como característica da Ilheidade. Fonte: adaptado de Kelman (2020) .....	95
<b>Figura 11.</b> As pequenas cruces Crucette, para construir o ramo .....	97
<b>Figura 12.</b> Domingo de Ramos e a <i>Cruzetta</i> em Zicavo © Radio France - Didier Arnoux .....	98
<b>Figura 13.</b> Joias em ouro e coral que integram o traje (Pecqueux-Barboni, 2008 pp. 227-228).....	100
<b>Figura 14.</b> Traje tradicional de festa. Capicorsu, 1830-1850 (Pecqueux-Barboni, 2008, p. 311). Ao centro e à direita, traje da Bastia com detalhe das joias de coral - Corse 1850-1870 (Pecqueux-Barboni, 2008, p. 328).....	103
<b>Figura 15.</b> As Saloias. 2023. Foto Arquivo do Diário.dr. Fonte: Diário de notícias Madeira.....	105

<b>Figura 16.</b> Viloa de Perfil, Quinta do Vale Paraíso. 2020. Fotografia de Georgina Abreu. Fonte: Grupo Folclórico da Casa do Povo da Camacha. ....	108
<b>Figura 17.</b> Duas viloas com cesto de flores, Ribeira dos Boieiros e Montado do Pereiro - Camacha. 2022. Fotografia de Georgina Abreu. Fonte: Grupo Folclórico da Casa do Povo da Camacha. ....	110
<b>Figura 18.</b> As Saloias do Espírito Santo, visitas Pascais - Ribeira Brava. ....	111
<b>Figura 19.</b> Atuação do Grupo folclórico da Casa do Povo da Camacha na apresentação do livro "Crónicas de Carlos Santos e outros registos" do autor Duarte Mendonça, no auditório da Casa do Povo da Camacha. Fotografia de André Moniz Vieira (2023). Fonte: Grupo Folclórico da Casa do Povo da Camacha. ....	112
<b>Figura 20.</b> Ponta do Sol, festa da Ascensão do Senhor. Meninas «salórias» prontas para as visitas pascais e os elementos com as insígnias do Espírito Santo. Fonte: D.R. ....	114
<b>Figura 21.</b> Traje típico feminino. Viloas do Grupo folclórico da Casa do Povo da Camacha. Fonte: Grupo Folclórico da Casa do Povo da Camacha. ....	115
<b>Figura 22.</b> <i>Bailinho da Madeira</i> de António Aragão (1921-2008). Desenho à pena, aguarelado sobre cartão. Madeira, 1965 da coleção da Casa-Museu Frederico de Freitas. ....	118
<b>Figura 23.</b> Traje rico tradicional micaelense. Fonte: Casa do trabalho do Nordeste. ....	123
<b>Figura 24.</b> Traje da mulher, mais usado por 1820. Desenho elaborado por Luísa Ataíde Gomes, 1954. ....	124
<b>Figura 25.</b> Reconstituição da proposta, com descrição. Desenho elaborado por Luísa Ataíde Gomes, 1959. ....	126
<b>Figura 26.</b> Traje feminino: à esquerda, Capote e Capelo. Fonte: Museu Carlos Machado, e à direita, traje micaelense atual. Fonte: Centro de Artesanato e Design dos Açores. ..	127
<b>Figura 27.</b> Camisa bordada que integra o traje feminino de São Miguel. Este motivo bordado surge no desenho de Luísa Ataíde (Figura 25). Fonte: Museu Carlos Machado. ....	129
<b>Figura 28.</b> A artesã na roda de fiar a lã, para seguidamente a passar para o tear, onde será trabalhada. Casa de trabalho de Nordeste. Fonte própria. ....	130

<b>Figura 29.</b> Sala dos teares, onde trabalham algumas artesãs na execução das saias ricas. Ao centro vemos a reproduzir os puxados de cor rosa e azul, no qual afirmam ser o trabalho “mais difícil”. Casa de trabalho de Nordeste. Fonte própria. ....	130
<b>Figura 30.</b> <i>Tecelagem Antiga Dos Açores: elementos para um inventário artístico e técnico</i> , 2004. Estrelas de oito pontas executadas no tear. Fotografia: Alexandra Batista e José Cabral. Fonte: Centro de Artesanato e Design dos Açores. ....	132
<b>Figura 31.</b> Contas de conchas de caracóis com 150.000 anos de idade na Caverna Bizmoune, em Marrocos. ....	134
<b>Figura 32.</b> Esquema do processo de design na criação de um produto (Krippendorff, 1989, p.15).....	142
<b>Figura 33.</b> Processo de raciocínio gráfico (Laseau, 1980, p. 8). ....	151
<b>Figura 34.</b> O ciclo de verificação. (Laseau, 1980, p. 162). ....	153
<b>Figura 35.</b> Marca e logótipo <i>Joia Açorina</i> , catálogo de joias com o apoio da Cultura Governo do Açores. Exemplo de criação em prata banhada a ouro, colar <i>Chavão</i> (stamp), design by Manuela Ferraz e Carlos Fontes. Museu Francisco de Lacerda. ....	156
<b>Figura 36.</b> <i>Joia Açorina</i> , exemplo de criação em prata banhada a ouro, colar <i>Coração Puro</i> , design by Manuela Ferraz e Carlos Fontes. Museu Carlos Machado. ....	156
<b>Figura 37.</b> Coleção <i>Basalto</i> , exemplos de brincos e pulseira. Fonte: site do joalheiro Paulo do Vale. ....	157
<b>Figura 38.</b> Coleção <i>Coral negro dos Açores</i> , exemplos de pendente e alfinetes. Fonte: site do joalheiro Paulo do Vale.....	158
<b>Figura 39.</b> Anel <i>Zini</i> da marca <i>Spampilla</i> by Béatrice de Casalta, exemplo de joia que integra o coral, Bastia, Córsega. ....	160
<b>Figura 40.</b> Pendente Talismã ramo de Coral <i>Signadora</i> , ouro 18 quilates, da marca <i>Spampilla</i> by Béatrice de Casalta. Exemplo de joia que integra o coral. Fonte: Spampilla, Bastia, Córsega. ....	161
<b>Figura 41.</b> Marca <i>Mudame</i> “inspired by madeira embroidery artisans”, pendente <i>Blue magic flower</i> que integra o bordado. Exemplo de joia pendente, criação em prata banhada a ouro, com bordado da madeira ao centro.....	162

<b>Figura 42.</b> Marca <i>Mudame</i> “inspired by madeira embroidery artisans”, colar que integra o bordado. Exemplo de criação em prata banhada a ouro, <i>colar C</i> , design by Manuela Ferraz e Carlos Fontes. ....	163
<b>Figura 43.</b> Estudos das formas ovais e retangulares, elos de ligação com vista à construção do colar para o traje micalense. Fonte própria. ....	165
<b>Figura 44.</b> Estudos da forma do centro do colar para o traje micalense. Gramática visual dos bordados: as silvas, o coração e o triângulo como fonte de inspiração. Fonte própria. ....	166
<b>Figura 45.</b> Desenhos de estudo das formas do colar para o traje micalense. Detalhes das peças constituintes do colar. Fonte própria. ....	167
<b>Figura 46.</b> Estudos de cor em aguarela das diferentes peças constituintes do colar. Fonte Própria. ....	168
<b>Figura 47.</b> À esquerda, desenho vetorial do colar. Ao centro, estudos em aguarela com montagem da joia. À direita, desenho técnico final, do colar micalense.....	169
<b>Figura 48.</b> Aguarelas de estudo das formas do colar para o traje micalense. Fonte própria.....	170
<b>Figura 49.</b> Desenho vetorial seguido de corte a laser das nove peças ovais, constituintes do colar do traje micalense. Fonte própria.....	171
<b>Figura 50.</b> Corte a laser da peça central do colar, com o coração e triângulo (alto relevo). Fonte própria. ....	171
<b>Figura 51.</b> Conta de basalto açoriana (oficina do artesão) integrada na malha em prata que permitirá movimento nas joias micalenses e madeirenses. Fonte própria. ....	172
<b>Figura 52.</b> Processo de aplicação de tinta esmalte a frio, seguido de catalisador para secagem passando para o forno a uma temperatura de 50° (durante aproximadamente 1h30). Fonte própria. ....	173
<b>Figura 53.</b> À direita, desenho detalhado da joia para o Traje Micalense, com os elementos de inspiração. Fonte própria. À esquerda, o traje rico do Grupo folclórico de cantares e balhados da Relva. Foto de João de Medeiros.....	174
<b>Figura 54.</b> Oxidação dos retângulos em prata a integrar o colar. Fonte própria. ....	175
<b>Figura 55.</b> Fase de acabamentos, lustre dos retângulos, peças integrantes do colar. Fonte própria.....	175

<b>Figura 56.</b> Lustre da peça central do colar e acabamento em acetinado fosco do coração em alto relevo. Fonte própria.....	176
<b>Figura 57.</b> Perspetivas e detalhes do colar micalense. Fonte própria. ....	176
<b>Figura 58.</b> Perspetivas e detalhes do colar micalense. Fonte própria. ....	177
<b>Figura 59.</b> Colar micalense completo. Fonte própria. ....	177
<b>Figura 60.</b> Desenhos de estudo das formas do colar para o traje corso. Aguarela, em destaque, pormenor dos ramos de coral com a cruz ao centro. Fonte própria. ....	178
<b>Figura 61.</b> Traje tradicional, <i>Conservatoire de Cap Corse</i> . À direita: desenho da joia vetorial com destaque do pormenor em ramo de coral com a cruz ao centro, em coral rosa. Fonte própria. ....	179
<b>Figura 62.</b> Montagem dos ramos de coral. Fonte própria. ....	180
<b>Figura 63.</b> Montagem dos seis pingentes de contas de coral. Fonte própria. ....	180
<b>Figura 64.</b> Medalhão integrado no colar de contas de coral. Fonte própria. ....	181
<b>Figura 65.</b> À direita: desenho da joia vetorial com destaque para o pormenor da estrelícia, flor icónica da ilha. À esquerda: carapuça azul madeirense de tecido baeta com montagem da joia proposta. Fonte própria. ....	182
<b>Figura 66.</b> Desenhos de estudo das formas do alfinete para a carapuça do traje madeirense. Aguarela em destaque do pormenor da estrelícia. Fonte própria. ....	183
<b>Figura 67.</b> Estudo de cor em aguarela integrando o alfinete para a carapuça do traje madeirense. Fonte própria. ....	183
<b>Figura 68.</b> Corte a laser da joia estrelícia, flor icónica da ilha. Gravação da marca <i>SYO</i> by Sylvie Castro. Fonte própria. ....	184
<b>Figura 69.</b> Lustre e acabamentos da pregadeira estrelícia. Fonte própria. ....	184
<b>Figura 70.</b> Aplicação de tinta esmalte a frio, seguido de catalisador para secagem passando para o forno a uma temperatura de 50° (durante aproximadamente 1h30). Fonte própria.....	184
<b>Figura 71.</b> Alfinete adornar a carapuça do traje típico madeirense. Fonte própria. ....	185
<b>Figura 72.</b> Esquema de análise. Princípio do <i>design thinking</i> segundo Brown (2010, p. 19).....	188

## ABREVIATURAS

AFERAM – Associação de Folclore e Etnografia da Região Autónoma da Madeira.

UAç – Universidade dos Açores.

CHAM – Centro Humanidades Além-Mar.

UMa – Universidade da Madeira.

UM – Universidade do Minho.

CIMODE – Congresso Internacional de Moda e Design.

GFCPC – Grupo de Folclore da Casa do Povo da Camacha.

RAM – Região Autónoma da Madeira

FFBB - Face to Face, Book to Book

## DEDICATÓRIA

*O amor tudo desculpa,  
tudo crê, tudo espera,  
a tudo resiste.  
O amor jamais passará.*

1 Coríntios, 13, 7-8

A Deus, razão da minha vida e da minha Fé.

A João e Rosa, meus amados pais. Geradores de vida, alicerces sólidos e berços do amor.

A José Manuel, Jasmim e Davi, tríade masculina predestinada e eleita para a minha vida.  
Onde o amor começa, floresce e nunca acaba.

A Leonor Sampaio Silva, Leonor Martins Coelho e Tony Fogacci: orientadores, mentores e apoiantes primordiais deste projeto de investigação.

## AGRADECIMENTOS

O traje tradicional feminino, âncora desta investigação, torna-se aqui o centro a partir do qual me foi permitida uma longa e gratificante viagem que cruzou dois países e três ilhas. Em tese, qualquer viagem transcende quem a enceta. Assim aconteceu com esta, pelo que se impõe o reconhecimento a quem dela fez parte.

Especialmente grata às minhas orientadoras, Professoras Doutoradas Leonor Sampaio Silva (UAc) e Leonor Martins Coelho (UMa) pela forma dedicada, apaixonada, generosa e paciente como orientaram este projeto. Pela partilha de conhecimentos que se revelaram fundamentais para este trabalho e por todas as conversas encorajadoras que mantivemos. Grata, ainda, ao orientador da Córsega, Professor Doutor Tony Fogacci (Université de Corse Pasquale Paoli), à diretora deste doutoramento, Dominique Faria, e à diretora do meu centro de investigação CHAM Açores, Doutora Susana Serpa Silva, bem como a toda a equipa CHAM, da qual faz parte Joana Martins que, no centro de investigação, me auxiliou em vários momentos. Um bem-haja, também, à bibliotecária Maria José Paquete, da UAc, por todo o apoio prestado.

A concretização do plano de trabalho apresentado em 2020, que me permitiu o ingresso neste doutoramento, contou com especial apoio da Mónica Silva, designadamente na realização do primeiro artigo científico, para o CIMODE, em 2017, momento em que dei os “primeiros passos” enquanto investigadora. Todo o seu apoio revelou-se determinante, e foi complementado com a tradução, para língua francesa, do plano de trabalho desta dissertação, pela sua mãe, Marlène Silva.

Gostaria de agradecer a todas as pessoas, que reagiram de forma encorajadora à minha investigação, nomeadamente: José Mattoso e Onésimo Teotónio Almeida, pelas respostas aos e-mails, onde, ainda numa fase embrionária da escrita deste trabalho, se revelaram tão importantes.

Agradeço à Sílvia Fonseca e Sousa, que tão prontamente me concedeu informação privilegiada sobre o traje micalense e que participou no 14º webinar CHAM Açores, intitulado “O traje tradicional feminino como fator de preservação da identidade regional”, realizado em março de 2023. Agradeço de uma forma muito particular, à Fátima Marinho, não só pela

participação no referido webinar, mas também pelo apoio incondicional na fase crucial deste projeto, nomeadamente na realização de dois artigos científicos, um para o “CIMODE 2023” e outro para “II Atlantic Conference: History, Culture and Heritage 2023” e ainda, pelo incansável apoio na fase de conclusão deste trabalho. Agradeço ainda à Professora Joana Cunha (UM) que tão prontamente participou no webinar acima mencionado, dando o seu contributo, num *continuum* encorajamento, para o desenvolvimento deste projeto e consequente apoio na participação nos Congressos Internacionais de Moda e Design, em 2018, 2020+2022 e 2023.

Ao coletivo FFBB, do qual orgulhosamente faço parte, a convite de Fátima Marinho, onde a arte, a literatura, a poesia, a pintura e, sobretudo, as pessoas são a prova viva de que a alma tem de ser “alimentada”. Agradeço, em particular ao Paulo Santos, mentor deste grupo, pela partilha humana e poética, nomeadamente no Colóquio Natália Correia – *Uma Despedida que não é um Adeus*, a 3 novembro de 2023. A convite da minha orientadora, Professora Doutora Leonor Sampaio Silva (organizadora deste Colóquio) apresentamos a coleção de joias *Espírito* (colar e anel), criada em homenagem a Natália Correia.

Agradeço à Casa de Trabalho de Nordeste, na pessoa da Sr.<sup>a</sup> Fátima Leite, que me permitiu acompanhar a execução do traje tradicional feminino, no tear; a todos os membros dos Grupos Folclóricos da ilha de São Miguel, que vestem orgulhosamente este traje, agradeço a partilha da beleza e graciosidade em cada atuação que pude presenciar.

De modo particular agradeço ao grupo Folclórico de Cantares e Balhados da Relva, na pessoa de Ione Rebelo, sua presidente, que me disponibilizou partes do traje feminino de São Miguel bem como a carapuça da ilha da Madeira. Aos demais grupos Folclóricos micaelenses – Ilha verde, na pessoa Ana Raposo; Santa Cecília da Fajã de Cima, Luísa Bairos; Passos de Bruma, Luís Bettencourt e ao grupo Folclórico da Casa do Povo da Camacha, da ilha da Madeira, na pessoa Avelino Sousa e Georgina Abreu. Estendo os agradecimentos ao Centro de Artesanato e Design dos Açores – agradeço a partilhas de imagens, fotografias de autor e todos os momentos de atuação e convívio.

Ao núcleo de família e amigos, que me apoiaram todos os dias, sem exceção: aos meus pais, meu marido e meus filhos, aos meus sogros, aos meus amigos Anabela Bastos, Fernanda Rocha, Maria Adelina Vieira, Céline Vale, Elisabete Martins, Filomena Cerqueira, Isabel Ferreri, Rosa

Baptista, Daniel Fernandes e ao sr. Pe. António Magalhães Sousa, que numa disponibilidade e partilha de fé, deu o seu contributo espiritual. À Ana Fernandes, agradeço o incentivo no estudo deste tema tendo a gentileza de, numa visita guiada ao *Nine Dots Azorean Art Boutique Hotel* a dias da sua inauguração, permitir-me descobrir uma importante obra de arte exposta do pintor açoriano Domingos Rebêlo, considerada neste trabalho.

Aos colegas de doutoramento: Pedro Paulo Câmara, Paulo Bulhões e Sónia Pereira, pelo apoio, partilha e desabafos de sentimentos comuns.

Aos meus hábeis e exímios artesãos, Domingos Guedes e Leonel Pinto, bem como toda a equipa da empresa *Domingos Guedes* que ajudaram e participaram na realização desta coleção de joias, numa entrega e disponibilidade constante. Possibilitaram-me o acompanhamento de todo o processo de execução, desde o corte a laser de cada peça até ao esmalte a frio, assegurando a perfeição da execução, com a empresa *NuncAdiado*, responsável pela aplicação do esmalte nas joias.

Por fim, gostaria de poder restituir as intermináveis horas de convivência que este projeto retirou à minha família. O vosso amor e compreensão ajudaram-me nos momentos mais desafiantes desta viagem. Agradeço infinitamente o vosso incondicional apoio. Agradeço à bolsa de doutoramento, na pessoa de João Lima e Marisa Silva, com a referência M3.1. a/F/024/2022, que me foi atribuída pelo Fundo Regional de Ciência e Tecnologia (FRCT) do Governo Regional dos Açores.

Sylvie Alves Castro, CHAM Centro de Humanidades,  
Universidade dos Açores

São Miguel, Ponta Delgada, 1 de abril 2024

Projeto de investigação financiado pelo Fundo Regional da Ciência e Tecnologia (FRCT), Governo dos Açores, Bolsa de Doutoramento, M3.1. a/F/024/2022 (Programa PRO-SCIENTIA).



GOVERNO  
DOS AÇORES



Fundo Regional da Ciência  
e Tecnologia

## INTRODUÇÃO

Este projeto visa, em primeiro lugar, fazer uma leitura comparada entre os trajes insulares, em particular das ilhas dos Açores, Madeira e Córsega, conjuntos de documentos materiais a que damos relevo pela sua diferencialidade e nos quais se reflete a identidade coletiva insular e o universo económico e social em que os mesmos apareceram. Para que este estudo tenha, por sua vez, um carácter original e criativo, enriquecemos o traje insular que elegemos como objeto do estudo com adornos devidamente delineados em função das suas características e especificidades.

Assim, criámos um conjunto de joias que trabalhámos sobre materiais nobres e autóctones como prata, os corais e o basalto. Pretendemos situar a nossa pesquisa a partir de uma triangulação dos temas que travejam esta dissertação: o traje, o conceito de identidade e a inovação que toma forma na criação das joias alinhadas com a estética e prioridades contemporâneas.

A nossa presença e participação em vários colóquios nacionais e internacionais tornou-se essencial e foi, deveras, um incentivo e um apelo interior pulsante para dar corpo a este projeto, proporcionando situações que nos permitiram aprofundar a consciência de uma articulação entre conhecimento e prática criativa. Partimos do pressuposto de que a indumentária – e seus acessórios – podem ser lidos e interpretados como objetos e documentos culturais, permitindo-nos não apenas compreender o património de uma dada região, mas também recriá-lo numa lógica de preservação identitária, mas aberta à inovação estética. Para este efeito, fez-se o diagnóstico do traje tradicional feminino, açoriano, madeirense e corso, bem como dos seus adornos relativamente às características em relação ao contexto socioeconómico de cada região, para cotejar semelhanças e diferenças entre os casos em estudo, motivos desta investigação.

Todo o trabalho de pesquisa desenvolvido tem como base de sustentação uma raiz matricial, sendo o traje minhoto o seu ponto de referência.

No respeitante aos resultados pretendidos, propusemo-nos alcançar os seguintes objetivos:

- a) conhecer o universo etnográfico e antropológico dos arquipélagos dos Açores, Madeira e Córsega;

- b) identificar os traços peculiares que enformam a identidade coletiva de cada uma das regiões insulares em análise;
- c) procurar os autores que nos permitam entender os conceitos de identidade, coletividade, cultura e criação artística;
- e) pesquisar as obras e os documentos que caracterizam a cultura visual dos trajes tradicionais e do processo de recriação, sob o ponto de vista de recursos endógenos e ancestrais;
- f) identificar estudos prévios sobre o objeto de investigação em causa, com a finalidade de procurar compreender a correlação entre o traje tradicional e a aplicação e uso de adornos, no panorama de outros papéis da *praxis* associados ao género feminino;
- g) compreender e respeitar a linguagem primordial dos trajes tradicionais das Ilhas dos Açores, Madeira e Córsega, à luz dos conceitos académicos da sociedade contemporânea;
- h) aplicar processos ancestrais, sustentáveis e tecnologicamente viáveis na produção da coleção das referidas joias;
- i) analisar a proposta submetida sob o ponto de vista da sua capacidade em estabelecer relações de parceria de cooperação além-fronteiras, dentro do movimento da diáspora insular.
- j) criar três joias distintas que tenham o poder de representar o ser, o sentir e o fazer (*modus faciendi*) de cada uma das ilhas em particular.

Esta dissertação está estruturada com base em pareceres de teóricos e pensadores que se demarcaram no âmbito de diferentes áreas e que considerámos pertinentes para o nosso estudo. Porque este trabalho se integra no campo das Ciências Sociais e Humanas, mais concretamente das Culturas Insulares, procurámos estruturar este projeto a partir de autores de reconhecida autoridade teórica e crítica, seja no âmbito da cultura, da literatura, da História, da antropologia, da etnografia, da sociologia ou do design. Neste sentido, o travejamento teórico deste projeto implica o recurso a obras de diversas áreas, tendo como referência autores como José Mattoso, Ramalho Ortigão, Onésimo Teotónio Almeida, Alberto Vieira, ou Eduardo Lourenço, e convocámos as apreciações reflexivas de inúmeros ensaístas como Giorgio Agamben, Zsuzsa Baross, Luc Ferry, Bragança de Miranda, Jon Hawkes, Michel Wieviorka, Amin Maalouf, John

Hartley, Edgar Morin, em particular. Recorremos, ainda, a obras artísticas (literárias e pictóricas, como a poesia de Natália Correia e de Irene Lucília Andrade ou as pinturas de Domingos Rebêlo e de António Aragão), pelo modo como refletem a identidade insular, convocando, frequentes vezes, figurações, traços ou temas locais.

Este trabalho está estruturado em cinco capítulos, estabelecendo-se entre os mesmos uma relação de concatenação perspectivada na complementaridade e na coerência de conteúdos e ritmos discursivos onde partimos do mais geral para o particular, num percurso em que as primeiras páginas constituem uma reflexão sobre os conceitos e as teorias, seguidas da observação dos trajes regionais, para depois se prosseguir para a função dos adornos antes de se propor uma coleção de joias e de apresentar, de modo fundamentado, as decisões e os processos associados à sua produção.

No que concerne ao roteiro metodológico, este reveste-se de um carácter exploratório feito com base no trabalho *in situ*, ainda que pontual, limitado pelas nossas condicionantes geoconómicas. Aplicámos uma metodologia mista, quantitativa e qualitativa, numa abordagem tríptica cíclica: observação, concetualização-teorização e intervenção. Com a observação, o processo de investigação permitiu-nos recolher informações decorrentes do levantamento, essencialmente descritivo, das abordagens da herança cultural e do uso de técnicas tradicionais, com o objetivo de reconhecer e determinar a configuração predominante da abordagem dos trajes tradicionais, no quadro conceptual da cultura insular e da identidade regional, enquanto investigadores-observadores e observadores-criadores.

Na etapa de intervenção, o processo de trabalho apresenta a execução do projeto criado na fase de pesquisa anterior, de modo a verificar em que medida o processo e o produto visados se apropriam da gramática visual pretendida em função dos quadros concetuais que organizam a nossa proposta, tendo em consideração o traje como ator principal e reflexo da identidade de um povo. De seguida, apresentamos os diversos momentos do estudo, de acordo com os objetivos definidos, tendo correspondido a cada momento ações específicas conducentes ao projeto final.

Numa primeira fase, assumimos como prioritária a revisão da literatura e a construção do quadro conceptual do estudo, com a pesquisa bibliográfica referente ao seu objeto, de modo a estabelecer o enquadramento teórico fundamental. Os principais conceitos operatórios foram selecionados segundo um critério que não procurou ser exaustivo, mas representativo de princípios

nucleares. A reflexão foi balizada pela noção de contemporaneidade, (Giorgio Agamben, Zsuzsa Baross, Edgar Morin), pela aceção de cultura (Denys Cuche, Isabel Ferin, M. Laura Bettencourt Pires) numa perspetiva dinâmica e contemporânea e pela questão central da identidade articulada com as prioridades temáticas dos Estudos Culturais como identidade e cultura (Stuart Hall, Jon Hawkes, Michel Wieviorka, Amin Maalouf, John Hartley). O quadro conceptual incluiu, por isso, reflexões em torno da contemporaneidade, dos vários níveis de cultura (erudita e popular) e da dimensão política do campo cultural, segundo uma abordagem contemporânea fortemente atenta a motivações económicas e a movimentos sociais.

Na continuidade de persecução dos objetivos propostos para a elaboração deste trabalho, não poderíamos deixar de contextualizar o traje tradicional no âmbito da cultura popular. A investigação guiou-nos, contudo, até ao conhecimento de como esta foi significativamente apropriada pelas elites, numa clara indicação de como operam as redes de poder, mesmo ao nível simbólico. A recolha conduziu-nos, em todo o caso, a diversos espaços e procedeu-se à revisão e análise de textos e imagens, com recurso aos arquivos, tanto locais como regionais, com recolha fotográfica (algumas vezes *in loco*) de elementos identitários, especificamente dos três territórios insulares: São Miguel, Madeira e Córsega.

A comparação entre os diversos trajes regionais e o caso nacional patente no traje da mulher minhota revelou-se fundamental para compreender o contraste entre territorialidades insulares *versus* continentais (como diria Godfrey Baldacchino) e o efeito das diferenças socioeconómicas na cultura popular. Foi esta também uma oportunidade para se encontrar os pontos de contacto e de afastamento entre as identidades insulares e a identidade nacional.

Prosseguindo na lógica de particularização gradual do escopo, a etapa seguinte focou-se nos adornos, ao propormos uma joia para cada traje. Seguimos a ideia de Ana Campos, para quem a joia pode ser um mediador social, a de Ellen M. Zilioli, que sustenta que ela é um sistema de comunicação, complexo, simbólico e estético, mas, ainda, a de José Bártolo, de Liesbeth den Besten e a de Jack Cunningham, ao sublinhar o seu valor simbólico, mas também a sua narrativa, culturalmente, codificada. Depois de uma breve incursão sobre a sua presença e função nas sociedades humanas, contrastámos os diversos trajes no tocante a este aspeto e desenvolvemos uma coleção de joias em linha com os estímulos visuais e simbólicos colhidos ao longo da

observação anterior. Pretendemos demonstrar que a joalheria, tradicional e contemporânea, dialoga constantemente e relaciona-se com a identidade insular.

Não é possível falar de criação sem a sua devida fundamentação que lhe confere “corpo”, consistência e credibilidade. Criar sem refletir ou sem apresentar, explicitamente, os vetores do ato criativo, sem discorrer sobre o valor e a importância do processo de design, tornariam este projeto vulnerável a uma avaliação rigorosa. Assim, seguindo esta linha de pensamento e fazendo jus à prioridade da estética contemporânea de se pensar e revelar enquanto linguagem e processo, concluímos este percurso com um capítulo final revelador da proposta entretanto apresentada. O caminho percorrido levou-nos à criação de uma coleção de joias, atual, mas ancorada no legado do passado, com o objetivo de ser integrada nos trajes insulares, ornamentando-os e dando-lhes ainda mais significado, por forma a que, de maneira responsável e sustentável, eles manifestem o caráter dinâmico e móvel tanto da cultura a que pertencem como da identidade que representam. Deste modo, foram tidas em consideração, não só os princípios teóricos, mas também as questões socioeconómicas que ditaram o ato criador, para ser uma oferta acessível às comunidades.

Em todo o projeto tomámos ações, tais como:

- a) identificar elementos mono e multiculturais no *corpus* de estudo, face aos princípios contemporâneos de boas práticas inscritas no setor criativo, para que a coleção de joias refletisse sentidos de pertença, oportunidades de diálogo entre tempos, (passado e presente) e espaços (os diversos territórios em análise);
- b) constituir, no que diz respeito aos cenários escolhidos, modos de articulação com princípios de sustentabilidade cultural;
- c) levantar e caracterizar os conteúdos artísticos regionais, a fim de proceder à criação de uma matriz, geral, concetual e visual;
- d) clarificar o processo de conhecimento e de criatividade expostos, para posterior apresentação e reflexão crítica.

Iniciámos este trabalho com a certeza de que muito haveria a fazer. Havia interrogações que nos encorajavam a demandar respostas: conseguimos acrescentar objetos visuais a um traje regional fixado no passado sem o descaracterizar? É possível utilizar plenamente as pistas

fornecidas pela bibliografia sobre cultura contemporânea e questões de identidade? Saberemos recorrer ao conhecimento do passado para contribuir para a inovação? Excederemos os limites da liberdade criadora? De que forma, numa época de busca e de sagração da autenticidade, (como sustenta Gilles Lipovetsky) as criações propostas serão um desafio bem-sucedido? Norteadas por estas interrogações, a dissertação alude à presença destes questionamentos de um modo quase permanente. Na “Conclusão”, expomos uma síntese da investigação executada, em função dos referenciais científicos apresentados, e procuraremos refletir sobre as perguntas acima formuladas. Há uma, sobretudo, que ainda nos inquieta: as joias que propomos como adornos para os três trajes femininos insulares vêm preencher um vazio, ou antes, ocupar um lugar que sempre lhes pertenceu?

A tão importante bibliografia, que suportou e deu corpo a este projeto, está listada nas últimas páginas desta dissertação.

## CAPÍTULO 1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Constituindo-se como um momento de enquadramento teórico, as páginas seguintes focar-se-ão nos três eixos que suportam o estudo que nos propusemos desenvolver: a noção de contemporaneidade como base a partir da qual se desenvolve o processo criativo de conceção das peças de joalheria aqui propostas, a aceção de cultura segundo a perspetiva dos Estudos Culturais, no âmbito da qual se destaca por um lado a definição poliédrica do conceito de cultura e, por outro lado, a dimensão política do campo cultural, e, em terceiro lugar, a formação e desenvolvimento da identidade, sobretudo na sua relação com a roupa e acessórios. Os dois últimos eixos de análise serão abordados de forma interligada, dada a estreita conexão existente entre cultura e identidade.

### 1. Elementos estruturantes da contemporaneidade: o inatual, o ato criador, a autorreflexividade

Este trabalho inicia-se com uma reflexão teórica centrada no conceito de contemporaneidade por ser este o ambiente histórico e estético em que se enquadram as peças a criar. Vários são os autores que estudaram este conceito. De Luc Ferry (1991, p. 238), para quem a contemporaneidade é o momento de “crítica da razão”, a Bragança de Miranda (2002) que, na sua *Teoria da Cultura*, sublinha a interdependência da mudança, da tecnologia e violência na nossa experiência contemporânea, diversos autores poderiam ser aqui citados e debatidos. No entanto, uma seleção de três nomes servirá o propósito de apresentar de forma breve, mas clara, a vinculação das peças aqui propostas ao espírito contemporâneo.

Um dos nomes mais conhecidos da reflexão sobre a contemporaneidade é Giorgio Agamben. No seu livro intitulado *Qu'est-ce que le contemporain?* somos surpreendidos pela palavra-chave que o autor associa a este conceito: o contemporâneo é o inatual. Esta palavra remete-nos imediatamente para a importância do tempo, uma ideia que é apresentada logo no início do ensaio, quando o autor evoca uma afirmação de Nietzsche em que este diz que somos todos “devorados pela febre da história” (Agamben, 2008, p. 9).

Explicitando melhor o “desfasamento” que existe entre o contemporâneo e o tempo, Agamben esclarece que “o verdadeiro contemporâneo é aquele que não coincide perfeitamente com [o seu tempo] nem adere às suas pretensões”, e se define, neste sentido, por um “anacronismo”. Graças a este anacronismo, “ele é mais capaz do que os outros de perceber e

apreender o seu tempo" (Agamben, 2008, p. 10). Entendemos, portanto, que a evocação do passado, o gosto pelo anacrónico ou pelo "fora do tempo", é um sinal da lucidez necessária para interpretar o presente.

Sublinhamos também de Agamben (2008) a ideia de que, para se ver completamente o próprio tempo, é necessário um distanciamento. É referido como exemplo o caso da moda, que cria uma descontinuidade na nossa relação com o tempo. É interessante verificar como a moda tem o poder de "relacionar o que está inexoravelmente dividido, recordar, reevocar e revitalizar o que inicialmente tinha declarado morto" (p. 32. Tradução nossa). Podemos assim dizer que aquilo que a moda declarou morto, um determinado momento no tempo, pode ser revitalizado pelos mesmos instrumentos que realizaram a morte. É necessário ainda entrar numa dimensão de morte enquanto escuridão para nos esquivarmos ao excesso de luz que cega.

[O] contemporâneo não é apenas aquele que, apercebendo-se da escuridão do presente, identifica a sua luz inacessível; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, é capaz de o transformar e de o relacionar com outros tempos, de ler a história de uma forma inédita, de a «citar» segundo uma necessidade que não deve absolutamente nada à sua arbitrariedade, mas que decorre de uma exigência a que não pode deixar de responder (idem, pp. 39-40. Tradução nossa)<sup>1</sup>.

Estas palavras foram uma inspiração para o propósito ambicioso de unir, neste estudo, passado (a tradição), presente (a criação das joias) e futuro (empoderar uma população e um género periféricos).

Num estudo mais recente, Baross (2019, p. 35) indica como um dos traços distintivos da contemporaneidade a ação recíproca, "constituída e constitutiva". Por outras palavras, é timbre do contemporâneo realizar um gesto que reflita a dívida do passado (que constitua o sujeito enquanto 'contemporâneo') e que o capacite enquanto agente criador que deixa uma marca no tempo, isto é que lhe permita 'constituir' a história, dando-lhe forma e substância. É, assim, inerente à atitude contemporânea, realizar atos criativos em diálogo com o passado e que mudem a estória contada pela História. Compreender-se-á que para Baross, (idem, p. 36) a contemporaneidade seja um gesto criativo. Este gesto pode ser uma «invenção do passado», a «abertura de um caminho para

---

<sup>1</sup> No original "le contemporain n'est pas seulement celui qui, réalisant l'obscurité du présent, en identifie la lumière inaccessible ; il est aussi celui qui, divisant et interpolant le temps, est capable de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire d'une manière inédite, de la "citer" selon un besoin qui ne doit absolument rien à son arbitraire, mais qui découle d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre"

um novo futuro» (idem, ibidem, tradução nossa), mas é, sobretudo, um acontecimento (“event”) que «muda o mundo».

Já Theodor Adorno (Bento, 2018) destaca a autorreflexividade como base para uma compreensão do contemporâneo. Como o termo indica, neste contexto, o ato criador remete para si próprio, pensa-se como objeto, demora-se na dissecação da sua própria linguagem:

[a] obra de arte impõe-se como objeto de si mesma: ela não é imitação objetivamente orientada ou direcionada, mas imitação do seu próprio processo de produção, concebido, por seu turno, como movimento análogo e simultâneo do seu movimento de pensar-se autorreflexivamente (p. 39).

Pensar-se enquanto objeto artístico é indissociável de se mostrar também enquanto tal. A autorreflexividade manifesta-se na consciência do que é/deve ser a forma e o conteúdo artísticos, bem como no cuidado em mostrar o processo que levou à constituição do objeto, “a configuração de autoidentidade e a constituição de um em-si”, nas palavras de Sílvia Bento (*idem*, p. 40).

A criação surge como um misto de passado e de presente, de ação e pensamento de si. O movimento criador não dispensa mostrar a obra que se pensa, da mesma forma que não dispensa saídas do presente para refletir sobre ele na vinculação ao passado e ao futuro.

A consciência do tempo que dá lugar ao pensamento crítico, o gesto que origina a desocultação do processo, e a palavra que unifica todos estes movimentos são fundamentais na experiência contemporânea. A joia contemporânea, enquanto motor de autorreflexão, nunca pertence ao seu tempo, sendo, não obstante, e paradoxalmente, o baluarte do tempo que sinaliza, marcando-o profundamente. Ela é, também aqui, fruto de um diálogo com o passado e de uma visão de futuro.

Edgar Morin (1996) refere que “[o] pensamento de Adorno e de Habermas recorda-nos incessantemente que a enorme massa do saber quantificável e tecnicamente utilizável não passa de veneno se for privado da força libertadora da reflexão” (p. 21). Com efeito, as joias propostas neste trabalho nasceram com base nos pressupostos acima enunciados, no sentido em que nos forçam a olhar de outro modo para o passado e o incorporam num presente marcado por um ato de transgressão: incluir num traje desprovido de acessórios um elemento novo (o colar para o traje de São Miguel), acrescentar a elementos já existentes uma nova peça visual (o medalhão para o colar de contas de coral, do traje da Córsega), e dotar de uma peça própria um elemento que já se destaca pela inclusão pontual de acessórios decorativos (a pregadeira para a carapuça do traje da viloa da Madeira).

## 2. A identidade na época contemporânea: perspectivas e debates

Como já foi referido, a dimensão prática deste estudo é precedida de uma reflexão no campo da cultura contemporânea, a qual, por seu turno, não dispensa a abordagem de questões de identidade – conceito complexo que tem merecido largas páginas por parte de diversos autores. Como Hawkes (2001), salientaria, na aurora do século XXI, a cultura participa ativamente no reforço de uma série de valores e prioridades que persistem no cerne da identidade: “participação, empenho e democracia; tolerância, compaixão e inclusão; liberdade, justiça e igualdade; paz, segurança e proteção; saúde, bem-estar e vitalidade; criatividade, imaginação e inovação; amor e respeito pelo ambiente” (p. 7. Tradução nossa)<sup>2</sup>.

De que falamos quando falamos de identidade? Segundo o E-dicionário de termos literários, identidade é um

[t]ermo de origem latina, formado a partir do adjectivo “idem” (com o significado de “o mesmo”) e do sufixo “-dade” (indicador de um estado ou qualidade). Como tal, a etimologia desta palavra conduz à sua aplicação como qualificadora daquilo que é idêntico ou o mesmo, sendo, portanto, identificadora de algo que permanece. No pensamento grego, Sócrates e Platão destacam-se pela sua preocupação em definir o que são as coisas, ou seja, em descobrir e fixar as essências das coisas, restabelecendo o ponto de vista da verdade na filosofia. No sentido socrático e platónico, a definição parte do princípio da identidade e permanência dos entes e, para ultrapassar o problema da unidade e da multiplicidade, Platão recorre ao “mundo das ideias”, sendo que o ser verdadeiro não está nas coisas, mas sim fora delas. As ideias são unas, imutáveis, eternas e permitem, ao contrário das coisas sensíveis, definições rigorosas. Nesta linha de pensamento, a identidade encontra-se nas ideias, pelo facto destas não estarem sujeitas ao movimento e à multiplicidade. Generalizando, em termos filosóficos, a identidade traduz coincidência de uma substância consigo mesma e o primeiro princípio lógico do pensamento é o princípio de identidade, o qual compreende o sentido da lei suprema do ser (princípio metafísico) e o da lei suprema do pensamento (princípio lógico).

---

<sup>2</sup> No original “participation, engagement and democracy; tolerance, compassion and inclusion; freedom, justice and equality; peace, safety and security; health, wellbeing and vitality; creativity, imagination and innovation; love and respect for the environment”

Fortalecendo esta ideia, e no âmbito de todas as definições já percorridas, Maria Laura Bettencourt Pires (2006)

(...) conclui que tudo que ocorre no âmbito de uma cultura tem significado desde a organização social e a manipulação do mundo material, que constituem a sua base, até à identidade e memória social, assim como às práticas culturais, que vão da literatura e da ciência até às actividades feitas em grupo, como casamentos e rituais. (...) O conceito de cultura tem uma longa história e foi evoluindo ao longo do tempo, podendo, em síntese, organizar-se de acordo com as seguintes categorias: (p. 46).

E são elas, a “[c]ategoria cognitiva”, “colectiva”, “descritiva”, “social”, “ideológica” e “material” (*idem*, p. 47), que nos mostram a amplitude e diversidade contidas.

Já Isabel Ferin (2009), na obra *O que é Comunicação e culturas do quotidiano*, faz um périplo pelas diferentes aceções de cultura. Mas parte sempre da ideia de que é aprendida e partilhada. Também aí já revela a questão cultural trabalhada pelos estudos culturais. Onde nós, de certa forma, nos movimentamos, já que procuramos ver práticas culturais populares e locais na sua configuração com os tempos hodiernos. Para a estudiosa Ferin

[a] Cultura, com C maiúsculo, surge aqui como um grande plasma que envolve a dimensão ontológica (referente ao ser), a dimensão estética (proponente do belo) e a dimensão ética (capaz de distinguir o bem do mal). Esta concepção de cultura permeia todos os fenómenos de comunicação e todos os fenómenos das culturas do quotidiano, inerentes às heranças espirituais, crenças religiosas, valores morais e éticos, mas também criações, manifestações da actividade humana, tanto numa perspectiva patrimonial e memorial, como no sentido de usos e costumes, adquiridos e vividos pelas pessoas e comunidades (*idem*, p. 147).

Para Cunha (2001), é importante desenvolver-se o fortalecimento de novas identidades:

[n]o entanto, sendo Portugal uma sociedade intermediária e semi-periférica, onde manifestações de tradição e de modernidade coabitam e se sobrepõem, convém admitir que existem, a princípio, determinadas características locais étnicas que poderão contrariar o pensamento único da massificação global e promover o reforço de novas identidades (p. 71).

Citando uma definição de identidade coletiva, de Anabela Simões de Carvalho (1994), temos uma ideia semelhante:

**[i]dentidade colectiva** será entendida como a partilha de um conjunto de características culturais por uma colectividade que, de certa forma, a singulariza, a diferencia de outras colectividades. A identidade define-se, fundamentalmente, ao nível do (sócio-)cultural. Não é uma realidade estática, mas em permanente transformação, pelo que há que considerá-las nas suas dinâmicas interna e externa. A interação que se desenvolve entre as coletividades é quase sempre motor de mudanças (mais ou menos profundas) nas identidades (p. 40. Negritos da autora).

O sociólogo Michel Wieviorka (2002) refere que a diferença cultural se tornou fundadora de tensões entre os atores das nossas sociedades originando questionamentos e colocando à prova a capacidade de uns viverem com os outros. Todo o indivíduo tem um percurso de pertenças e de representações e na perspectiva de Maalouf (1999), há uma recusa em entender a identidade individual e coletiva como se de uma construção fixa se tratasse:

[a] identidade não se compartimenta, não se reparte em metades, nem em terços, nem se delimita em margens fechadas. Não tenho várias identidades, tenho apenas uma, feita de todos os elementos que a moldaram, segundo uma «dosagem» particular que nunca é a mesma de pessoa para pessoa (...). E quando se incita os nossos contemporâneos a «afirmarem a sua identidade», como tão frequentemente se faz hoje em dia, o que se lhes diz desse modo é que devem reencontrar no seu íntimo esta pretendida pertença fundamental, muitas vezes religiosa ou nacional, racial ou étnica, e brandi-la orgulhosamente na cara dos outros (pp. 10-11).

Com Maalouf (1999) percebemos a centralidade no efeito desta conceção de identidade, ao afirmar que:

(...), se virmos a nossa identidade como sendo feita de pertenças múltiplas, algumas delas ligadas a uma história étnica e outras não, algumas ligadas a uma tradição religiosa e outras não; a partir do momento em que conseguirmos ver em cada um de nós, nas nossas próprias origens, na nossa trajectória, os confluente diversos, as contribuições diversas, as mestiçagens diversas, as diversas influências subtis e contraditórias; a partir deste momento, cria-se uma relação diferente com os outros, tal como com a nossa própria “tribo” (p. 42).

É cada vez mais consensual que não pertencemos a um único local, pois se eu tenho uma “tribo”, também sou único: “[a] minha identidade é aquilo que faz com que eu não seja idêntico a qualquer pessoa,” sublinha Maalouf (2002, p. 18). Mais tarde, em *Origens* (2005), Maalouf

desenvolve a noção de identidade como uma aventura ou como um ato de viagem, como se pode ler:

*As árvores têm de se resignar, precisam das suas raízes; os homens não. Respiramos a luz, cobizamos o céu e quando nos metemos na terra é para apodrecer. (...) E então morremos, tal como nascemos, à beira de uma estrada que não escolhemos.*

*Ao contrário das árvores, as estradas não surgem da terra, ao acaso das sementes. Tal como nós, têm uma origem. (...) Origem inatingível, pois que a cada encruzilhada se juntam outras estradas, que vêm de outras origens. Se tivéssemos que contar todas estas estradas, daríamos cem vezes a volta à Terra (p. 9. Itálicos do autor).*

Esta ideia de “raíz” e “estrada” traz o diálogo entre particulturalismo (raíz) e experiências multiculturais (estrada). A ideia de reconfiguração contida nesta imagem de Maalouf postula uma lógica da complexidade alicerçada numa ideia de partilha ou de diferenciação. Como que a ilustrar a supracitada complexidade, são múltiplas as abordagens a este conceito.

A complexidade do conceito emerge nestas intersecções: falar de identidade, nos nossos dias, implica pensar dinamicamente e não estruturalmente: “[a] identidade de cada pessoa é constituída por uma multiplicidade de elementos, que não se limitam evidentemente aos que figuram nos registos oficiais” (*idem, ibidem*). O mesmo se aplica tanto a indivíduos como a nações.

Como refere Onésimo Teotónio de Almeida (2017), “Portugal não sofre de falta de identidade mas de hiperidentidade. (...) Com enorme frequência surgem livros com Portugal em título, interrogando-se sobre quem somos, porque somos assim, ou como modernizar Portugal sem abandonar o passado” (p. 15), uma “hiperidentidade” difícil de recuperar uma vez que Portugal perdeu as colónias. Ainda em volta da palavra “portugalidade” Moisés de Lemos Martins (2022) sublinha:

Manuel Alegre utiliza recorrentemente a palavra “portugalidade”. Gabriela Canavilhas, também o fez, na qualidade de Ministra da Cultura de um governo socialista. No entanto, a *Obsessão da Portugalidade* (2017), de que fala Onésimo Teotónio Almeida, não é uma obsessão apenas para o centro esquerda. Também o é para o centro direita, de Cavaco Silva a Marcelo Rebelo de Sousa. Enquanto Presidente da República, Cavaco Silva convocou a figura e o imaginário da “portugalidade”. Também Marcelo Rebelo de Sousa não desdenhou recordar Mário Soares, aquando do seu falecimento, em 2017, como um “singular construtor de Portugalidade” (p. 15).

Não só as sociedades, mas também o “eu” é multicultural, não se tratando da contradição de várias identidades ao mesmo tempo, mas do facto de todos somos constituídos de um compósito de frações, tal como afirma Wieviorka (2002):

das diferenças culturais deveria nomeadamente permitir considerar melhor a maneira como as pessoas singulares se reclamam, enquanto sujeitos individuais, de uma identidade particular, ou ainda com muita frequência – e não se trata de um paradoxo – de várias identidades ao mesmo tempo. Porque nem todos somos feitos de uma só peça (pp. 22-23).

João Maria André (2012, p. 92) defende, também, a valorização da diferença, ao esclarecer, na sua obra *Multiculturalidade, identidades e mestiçagem*, enganos sobre os indivíduos e a cultura, que estão em constante evolução, porque é nas diferenças que há movimento e progressão. Sempre mantendo a singularidade, é na vivência das diferenças e da reciprocidade que progredimos. Enquanto seres singulares, é na atitude de escuta que alcançamos um certo equilíbrio/estabilidade. Neste sentido, o ensaísta João André dirá:

[é] certo que, de entre estas noções, o conceito de mestiçagem é o que mais armadilhado se apresenta, quer pela génese histórica no contexto de processos de colonização forçada sob o peso, a força e o poder da luz, das correntes, do chicote, da pólvora e da violação, quer pela possibilidade da sua contaminação, pelo confronto com a noção de pureza a que aparece como contraponto, contaminando maniqueisticamente com um sentido de impuro aquilo a que se refere [...] (*idem*, pp. 95-96).

A impureza ganha novos sentidos neste enquadramento teórico, apresentando-se como uma possibilidade de renovados encontros, diálogos e afinidades. Estamos ligados como que numa teia onde há diferentes identidades culturais, e é precisamente aí que reside a impureza como fator de entendimento, de respeito pela diferença (*idem*, p. 100). De facto, na perspetiva de André e Cucho, este conceito de *multi* (nacionais, étnicos e culturais) estabelece a “convergência e coexistência de contrários” (*idem*, p. 183).

Tal como a cultura, a noção de identidades em construção, revela que a identidade é dinâmica, molda-se e interage. À volta deste conceito, procuraremos aprofundar uma discussão que tem reunido consenso num ponto crucial: que se trata de um conceito complexo, e que, na sua complexidade, implica uma vertente relacional e outra dinâmica. Como afirma Pierre Lévy (1997):

[s]empre que um ser humano organiza ou reorganiza a sua relação consigo próprio, com os seus semelhantes, com as coisas, com os signos, com o cosmos, envolve-se numa actividade de conhecimento, de aprendizagem (...) O pensamento não se reduz aos ditos racionais, existem pensamentos-corpo, pensamentos-afecto, pensamentos-percepção,

pensamentos-signo, pensamentos-conceito, pensamentos-gesto, pensamentos-máquina, pensamentos-mundo. O Espaço do Saber é o plano de composição, de recomposição, de comunicação, de singularização e de impulsionamento processual dos pensamentos. Cenário de dissolução das separações, o Espaço do saber é habitado, animado por intelectos colectivos - imaginários colectivos - em reconfiguração dinâmica permanente (p. 176).

De igual forma, esta reconfiguração de intelectos está intimamente relacionada com o reconhecimento do “outro”, tanto espelho, quanto indivíduo fusional, cuja presença ou ausência, nos “re”define enquanto indivíduos ou elementos de grupo (país, região, partido, clube):

[é] sempre o outro que pelas diferenças que lhe reconheço, me permite uma imagem de mim próprio. É ele a testemunha indispensável, invariavelmente convidada, dos meus actos, do meu papel, do meu estatuto e da minha existência. No momento em que desaparece do meu horizonte é também a minha própria imagem que se desvanece, como se ele a transportasse na sua fuga. A acomodação a este jogo é necessária. É preciso que eu estabeleça com o outro – a necessidade que tem de mim é equivalente à necessidade que tenho dele – uma relação regulada de proximidade e distância (Gomes da Silva, 1994, p. 55).

A dimensão relacional da identidade ressalta das linhas supracitadas. Entendida, antes de mais como uma forma de autoconhecimento, a identidade, tendo a mesma raiz de *idem* e de *idêntico*, significa *o mesmo*; e, neste sentido, parece apontar para algo imóvel e fixo. Seguir as orientações do dicionário etimológico equivaleria a conceber a identidade como um conjunto específico de características que nos levariam a olhar os povos e as nações como sendo imutáveis ao longo do tempo. Contudo, impõe-se um olhar plural e um entendimento entrosado de múltiplos fenómenos com um fundamento de auto-organização de carácter paradoxal, que “não releva da lógica que aplicamos a todas as coisas mecânicas, mas postula uma lógica da complexidade” (Morin, 1990, p. 47).

Parte desta complexidade reside na interação entre identidade e cultura. Para Denys Cuche (2006), a cultura é um exercício de interrogação de um determinado momento, fortemente arreigada ao tempo e ao espaço. Leia-se:

[s]e a cultura não é um dado, uma herança que se transmita tal e qual de geração em geração, é porque é uma produção histórica, quer dizer, uma construção que se inscreve na história e mais precisamente na história das relações dos grupos sociais uns com os outros (*idem*, p. 113).

John Hartley (2004) olha para “a identidade como sendo um dos aspetos centrais da formação da modernidade que nos permite observar a cultura como um acaso do quotidiano” (p. 49. Tradução nossa)<sup>3</sup>. Hartley aparece, em diversos estudos, associado a várias áreas do saber e com conteúdo interdisciplinar. De acordo com o mesmo autor (*idem*, p. 50-51), os estudos culturais trouxeram ao estudo da cultura e da identidade uma abordagem interdisciplinar que torna patente a existência de redes de poder que circulam na vida social<sup>4</sup>. Estudar a cultura é descobrir os sentidos que dominam na sociedade, o modo como circulam e a forma como se infiltram nos valores e nas práticas, como revelaram, por exemplo, os estudos culturais britânicos com Richard Hoggart, Raymond Williams, E. P. Thompson, Stuart Hall, entre outros. Maria Manuel Baptista (2009), em *Estudos culturais: o quê e como da investigação*,<sup>5</sup> afirma que a:

[á]rea de Estudos Culturais é intrinsecamente paradoxal, objecto de discussão e incerteza, caracterizando-se por uma forte presença académica nos discursos intelectuais, (...). Na verdade, se algum ‘método’ há nos Estudos Culturais ele consiste na contestação dos limites socialmente construídos (por exemplo, de classe, género, raça, etc.) nas mais diversas realidades humanas (p. 452).

A autora sintetiza dizendo:

(...) trata-se de estudar aspectos **culturais** da sociedade, isto é, de tomar a cultura como prática central da sociedade e não como elemento exógeno ou separado, (...) mas como algo que está presente em **todas** as práticas sociais e é ela própria o resultado daquelas interações (p. 455. Negritos da autora).

Nesta lógica de se pensar a cultura de forma mais alargada, Mario Vargas Llosa (2013) dir-nos-á que devemos ser levados a refletir sobre modelos propostos e impostos pela sociedade, que podem influenciar a nossa subjetividade e identidade cultural:

[a] cultura pode ser experimentação e reflexão, pensamentos e sonho, paixão e poesia e uma revisão crítica constante e profunda de todas as certezas, convicções, teorias e crenças. Mas ela não pode afastar-se da vida real, (...) sem o risco de se desintegrar. Posso parecer

---

3 No original “identity – formation in modernity – culture as ordinary life”.

4 No original “Throughout its short history, cultural studies has been characterised by attention to the politics of both methods of study and academic disciplines. It makes explicit what other academic disciplines often leave implicit – that the production of knowledge itself a ‘ruse to power’. The production and circulation of sense, meaning, meaning and consciousness. The sphere of meaning, which unifies the spheres of production (economics) and social relations (politics). In other words, culture is the sphere of reproduction not of goods but of life”.

5 V. <https://journals.openedition.org/carnets/4382>

pessimista, mas a minha impressão é que, com uma irresponsabilidade tão grande como a nossa irreprimível vocação para o jogo e a diversão, fizemos da cultura um desses vistosos mas frágeis castelos construídos sobre a areia que se desfazem ao primeiro golpe de vento (p. 70).

Mas, foi de facto, a escola de Birmingham a abrir novas formas de abordagem e de entender a cultura, a identidade a sociedade. Por isso, para Hall (1997<sup>a</sup>), é importante perceber que

os seres humanos são seres interpretativos, instituidores de sentido. A ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para os que a observam: não em si mesma mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros. Estes sistemas ou códigos de significado dão sentido às nossas ações. Eles nos permitem interpretar significativamente as ações alheias. Tomados em seu conjunto, eles constituem nossas "culturas". Contribuem para assegurar que toda ação social é "cultural", que todas as práticas sociais expressam ou comunicam um significado e, neste sentido, são práticas de significação (p. 2).

No pensamento de Hall, as transformações culturais, visíveis nos últimos séculos, demonstram o carácter volátil das identidades contemporâneas. Ou seja, as identidades formam-se socialmente, permeadas pelas dinâmicas culturais.

Tão fecunda se tornou a reflexão acerca deste tema, que não será de estranhar que o mesmo seja utilizado por vários autores que trabalham a linguagem da História, das artes visuais, da política, da economia, da psicologia, da sociologia, da antropologia, do mundo empresarial e até a esfera religiosa, contribuindo para a consciencialização da complexificação do seu conteúdo (Campos, 2007; Lopes, 2010). Os reflexos no âmbito da identidade não demoraram a se fazer sentir.

Barker (2004), a este respeito, defende que a identidade

[t]ornou-se uma categoria central dos estudos culturais durante a década de 1990. Diz respeito a descrições culturais de pessoas com as quais nos identificamos emocionalmente e que dizem respeito à semelhança e à diferença, ao pessoal e ao social. Para os estudos culturais, a identidade é uma construção cultural porque os recursos discursivos que constituem o material para a formação da identidade são de carácter cultural. Em particular, somos constituídos como indivíduos num processo social que é normalmente entendido como aculturação, sem a qual não seríamos pessoas. De facto, a própria noção do que é ser

uma pessoa é uma questão cultural [...] e, sem a linguagem, o próprio conceito de identidade seria ininteligível para nós (p. 93. Tradução nossa)<sup>6</sup>.

Além da relação vincada entre identidade, cultura e linguagem, esta citação revela como o conceito se distanciou de categorias outrora consideradas fundamentais. Os novos debates não se centram exclusivamente no que há de idêntico – o mesmo – mas ocupam-se agora da diferença e até da desigualdade. Além disso, como a identidade é uma questão cultural e a cultura é mutável, a identidade abandona uma conceptualização fixa e modelos de pensamento que a estabilizaram no passado em parâmetros igualmente fixos.

Esta imutabilidade esteve na origem de uma perceção da identidade como algo essencial, intrínseco e fixo na constituição de uma pessoa ou de um coletivo. Na verdade, não é exatamente assim, porquanto:

[d]ado que o fenómeno da identidade não pode deixar de se associar ao da busca de segurança, por meio da integração do indivíduo no grupo e que o sentimento de pertença ao todo nacional se tornou nas sociedades modernas uma expressão fortemente interiorizada da consciência de grupo, pode-se prever que as suas características se alterem com a mudança das condições sociais, mas não é de se esperar que mudem facilmente (Mattoso, 1998, p. 60).

Mattoso parece resistir à visão da identidade como uma realidade mutável. Segundo este autor, a identidade, ao integrar o indivíduo num todo coletivo, fixa essa coletividade no halo de segurança e relações de pertença, não favorecendo a rápida recomposição identitária. No entanto, como adverte o autor, “pode-se prever que as suas características se alterem com a mudança das condições sociais.”

Se cruzamos aqui os conceitos de cultura e de identidade é porque teorias recentes sobre a formação da identidade, nomeadamente as originárias dos estudos sobre os *media*, afirmam que a identidade não pode ser estudada como um conceito isolado, afastado da cultura, da educação ou da política. Como sublinhado por Hartley (2004, p. 100. Tradução nossa)<sup>7</sup>, ao analisar a identidade, estas teorias “referem-se frequentemente às representações e às suas consequências

---

6 No original “[b]ecame a central category of cultural studies during the 1990s. It pertains to cultural descriptions of persons with which we emotionally identify and which concern sameness and difference, the personal and the social. For cultural studies, identity is a cultural construction because the discursive resources that form the material for identity formation are cultural in character. In particular, we are constituted as individuals in a social process that is commonly understood as acculturation without which we would not be persons. Indeed, the very notion of what it is to be a person is a cultural question [...] and without language the very concept of identity would be unintelligible to us”.

7 No original: “often refer to representations and their cultural consequences”.

culturais”. A identidade privilegia o despertar da autoconsciência e da autoafirmação, juntamente com a formação de espaços partilhados de pertença e a luta para os validar, mesmo que sejam diferentes, se não mesmo porque são diferentes. A identidade é, portanto, relacional e opositiva. Tal como refere o autor, o processo de formação da identidade “envolve distinguir entre características próprias e alheias, de modo a cada grupo ou indivíduo se conhecer melhor” (*idem, ibidem*. Tradução nossa)<sup>8</sup>.

Também Freitas Junior e Perucelli (2019, p. 112. Tradução nossa)<sup>9</sup> parecem concordar com esta perspetiva, pois declaram que a identidade é simultaneamente um conjunto de predileções pessoais e “o espaço de pertença específico que é moldado pela cultura, incluindo a grelha simbólica, as crenças e os valores históricos”. De acordo com esta perspetiva, a cultura é a base sobre a qual a identidade é formada, o laço inicial no qual decisões, gostos e influências entram em jogo. A cultura, intervém assim para a compreensão da identidade.

Luis Urrieta e Noblit (2018) identificam os três eixos a partir dos quais se pode estudar a identidade: a identidade é o estudo do sujeito, do grupo e da formação da comunidade. O seu âmbito é, portanto, individual e social. É também um processo de definição de uma adesão, de se tornar parte de grupos e de uma comunidade, gerando assim múltiplas lealdades em que a consciência se esforça por dar sentido aos muitos estímulos da sociedade. Este último aspeto explica porque é que a identidade não é monolítica nem estável – ela muda e desenvolve-se ao longo do tempo, de acordo com as experiências, atividades, e o conhecimento que reunimos sobre nós próprios e os outros. Insistindo na ideia de pertença, por oposição, à “lógica da diferenciação”.

Apesar de aplicada num contexto diferente, vale a pena lembrar que para Edward W. Said (1990), em *Orientalismo*, a cultura transforma-se ainda que toda a alteração possa causar estranheza ou alguma incompreensão. Nesta linha de pensamento, a nossa proposta poderá ter resistências por parte de um olhar mais conservador sobre trajes e tradições, mas não pretendemos impor nenhum novo padrão. Antes gostaríamos de sublinhar o modo como a cultura - e neste caso o traje - pode receber um contributo contemporâneo, assim

[t]odo esse processo didático não é difícil nem de entender nem de explicar. Temos de lembrar novamente que todas as culturas impõem correções à realidade crua, transformando-a, de objetos flutuantes, em unidades de conhecimento. Que essa conversão aconteça não é o problema. É perfeitamente natural, para a mente humana, resistir ao

8 No original: “involves claiming characteristics attributed to another in order to make sense of the self”.

9 No original: “the specific place of belonging which is shaped by culture, including the symbolic grid, beliefs and values that made history”.

assalto da estranheza que não tenha sido tratada; portanto, as culturas sempre estiveram inclinadas a impor transformações completas a outras culturas, recebendo-as não como são, mas, para benefício do que recebe, como deveriam ser. No entanto, para o ocidental, o oriental era sempre parecido com algum aspecto do Ocidente; para alguns dos românticos alemães, por exemplo, a religião indiana era essencialmente uma versão oriental do panteísmo germano-cristão. Mas o orientalista impõe-se como tarefa estar sempre convertendo o Oriente de alguma coisa para outra diferente: ele faz isso por ele mesmo, pela sua cultura e, em alguns casos, pelo que ele acredita ser bom para o oriental (p. 77).

Mais importante “do saber quem somos é tentar saber em quem nos estamos a tornar, pessoal e coletivamente” (Hall e Du Gay, 1996, p. 4). As atividades criativas são cruciais para nos adaptarmos às nossas raízes sem cristalização. Parte de quem somos, ou nos estamos a tornar, é imaginária e simbólica, e construída dentro de imagens, narrativas e vários outros tipos de representações. A identidade é formada dentro de “mundos imaginados” (Holland, Lachiotte, Skinner & Cain, 1998), espaços onde as pessoas “imaginam” quem são “através de atividades e interações com tipos sociais que povoam esses mundos” (Urrieta e Noblit, 2018, p. 19)<sup>10</sup>.

Finalmente, tal como na cultura contemporânea, a identidade é criadora de novos ‘eus’ e define relações de poder. “O poder está no âmago do que conta para a identidade”<sup>11</sup> (Urrieta & Noblit, 2018, p. 4). Como sublinhado por Stuart Hall (1996, p. 5)<sup>12</sup>, a “identidade recorre ao poder de excluir, de inferiorizar, de pôr de lado”. O poder é, portanto, um conceito-chave nos estudos de identidade, sendo um elemento que todos eles têm em comum, unificando análises que de outra forma seriam prejudicadas por uma diversidade temática quase interminável.

É por causa do poder que a identidade é estudada. É crucial compreender os mecanismos que produzem e distribuem o poder, seja ele material, social ou simbólico, a fim de identificar padrões de domínio/dependência, opressão/agência, e rever o que é validado ou repreendido, quem é ouvido e quem é ignorado, para que todas as identidades recebam, numa sociedade múltipla e diversa, tratamento igual e beneficiem dos mesmos direitos e oportunidades, como constata o etnólogo francês Denys Cuche (2006), para quem o multiculturalismo consiste em “(...) reivindicar um reconhecimento político oficial da pluralidade cultural e um tratamento público equitativo de todas as colectividades culturais” (p. 166).

---

10 No original: “through the activities and in relation to the social types that populate these worlds”.

11 No original: “Power is at the root of who «counts» as belonging to identity, as well as who is able to self-define, self-identify, and deny to others their identity”.

12 No original “identification and attachment only because of their capacity to exclude, to leave out, to render ‘outside’ objected”.

Nos últimos anos do século XX, as contribuições de Butler (1990), Hall (2006), Holland *et al.* (1998) e Moya (2002), seguindo o documento muito influente de Davies e Harré (1990), reforçaram a sugestão de o 'papal social' ser substituído pelo 'posicionamento' do sujeito através da linguagem como a melhor forma de analisar a identidade dentro das relações de poder. Defendem estes autores que o posicionamento do indivíduo emerge frequentemente em atos de fala e representações simbólicas. As práticas e representações discursivas são, assim, uma ferramenta importante não só para a formação da identidade individual, mas também para o empoderamento/capacitação, resistência, vontade e agência. Processos culturais que lidam com a ação crítica e criativa em vários sistemas de representação fomentam a imaginação, a improvisação e a inovação, afastando-se (mesmo que incompletamente) do determinismo e da dependência.

Ser agente e autora dota a pessoa de voz e responde à necessidade de empoderamento. A identidade formada no contexto da ação simbólica e criativa pode reforçar os laços coletivos, promover um sentimento de pertença e efetuar mudanças, gerando simultaneamente um sentimento de autorrealização. Na mesma linha de pensamento, Anthony Moran (2011) defende que as identidades são moldadas no seio das forças conjuntas do eu e dos outros

[a]ssim, a política de identidade indígena envolve frequentemente esforços para renegociar entendimentos de identidade, para resistir à imposição colonialista de identidades e para libertar os povos indígenas para recuperarem as suas autênticas auto-identidades e visões do mundo indígenas (p. 380. Tradução nossa)<sup>13</sup>.

A reivindicação de associação está sempre presente e é uma força poderosa. O desempenho permite aos indivíduos experimentar formas de atuação na vida, o que alarga o seu leque de escolha em relação a quem querem ser e a quem se querem tornar. Um aspeto importante é que, através da performance cultural, o indivíduo é colocado no centro não só da atividade cultural, mas também da ação sociopolítica.

Em síntese, afirmamos que as globalizações, a económica (de matriz neo-liberal que tende à uniformização) a cultural (tende à miscigenação) que a nossa insistência nesta tensão/equilíbrio/renovados questionamentos e as suas consequências (mobilidade, encurtamento das distâncias, uniformidade de políticas, esbatimento das fronteiras), a atualidade proporciona mudanças rápidas em termos identitários. Assim, muitos autores preferem ver a identidade como

---

<sup>13</sup> No original "Indigenous identity-politics thus frequently involves efforts to renegotiate understandings of identity, to resist colonialist imposition of identities, and to free indigenous peoples to recapture their authentic indigenous self-identities and world-views".

um fenómeno dinâmico, um processo (Costa, 2002, p. 17; Maalouf, 1998, p. 196; Vieira, 1999, p. 38;) e uma “(re)construção permanente” (Carvalho, 2014, p. 29).

Com efeito, num mundo em que o ritmo das metamorfoses atingiu um grau imprevisível e em que a tecnologia aproxima lugares e povos geograficamente afastados, o conceito e a forma de se pensar a identidade tem necessariamente de sofrer alterações tão profundas quanto a velocidade da própria mudança nos impõe. Com base nos elementos indicados por Tap (1998 *apud* Silva, 2008), o processo identitário engloba continuidade, coerência, unicidade, diversidade, autorrealização e autoestima. Se os primeiros dois aspetos representam estabilidade, a unicidade e a diversidade apontam para o desejo de nos distinguirmos, o direito de sermos diversos e plurais, culminando este processo na realização do sujeito através das suas ações e na necessidade de a ideia de se aceitar e integrar um sentimento de autovalorização.

Mesmo do ponto de vista político, as alterações sucederam-se ao longo do século XX. As guerras mundiais trouxeram uma nova fisionomia à realidade da batalha (Keegan, 1987). A independência das colónias, um processo que decorreu ao longo dos anos 50, gerou novos estímulos que forçaram o Ocidente e os povos das ex-colónias a empreender autoanálises suscitadas pela mudança de soberania. Do ponto de vista cultural, uma série de movimentos, desde *Os Loucos Anos 20* à cultura hippy e, mais tarde, hipster, vão trazer para a ribalta da discussão assuntos como o prazer, a visão hedonista da vida, a emancipação da mulher (este último inicialmente relacionado com o movimento sufragista, mas depois extravasando o âmbito político).

As mudanças sucessivas no tecido social, económico e cultural, sugerem um momento de crise (Hall, 2006; Steiner, 1971), “[u]ma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida” (Hall, 2006, p. 21).

Hall (2006) é um nome de relevo quando se estuda este conceito, como sustentámos anteriormente. Para este autor jamaicano, a identidade surge como um conceito além-fronteiras e em constante movimento e construção, quase como se de uma manta de retalhos se tratasse. Já Ricoeur privilegia uma aceção de identidade baseada num processo dual entre a indivíduo e o seu tempo, com o objetivo de se cumprir a socialização. Também Castells (1999) e Sousa (2004) assumem a construção da identidade como a matéria em bruto para as diferentes temáticas da sociedade e sobretudo para a formação da memória coletiva e da inteligência participativa, com significados distintos perante a área de conhecimento que está a ser tratada no meio societal.

Várias vozes defendem a interação da sociedade com os processos de formação de identidade, de tal forma que a globalização é vista como um momento de criação de identidades

partilhadas. Wolf (1997) constrói um campo comum, através da identidade dos valores de consumo, que são fundamentais para corresponder às expectativas do homem pós-moderno no sentido de o moldar face às novas identidades globais. Na época pós-moderna, a realidade identitária complexifica-se, como sublinha Hall (2006): «[o] próprio conceito [...] “identidade”, é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova» (p. 89). Os últimos anos expuseram a necessidade de se pensar as relações entre o local e o global, havendo acordo sobre as vantagens de «ao invés de pensar no global como substituindo o local» se «pensar numa nova articulação entre o global e o local» (p. 77).

Todos os estudos mais recentes seguem a linha proposta por Hall (2006, pp. 12-13) que defende que a “identidade [é uma] celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. As abordagens ao tema da identidade tendem a afastar-se do paradigma essencialista (daí identidades): afirmar a existência de traços identitários inerentes aos sujeitos e aos povos comporta o perigo de se acolher estereótipos e preconceitos – um risco do recurso às generalizações que, para ser evitado, deverá levar ao questionamento de paradigmas anteriores. Anhron (2004) expressa esta ideia claramente quando afirma:

[d]e outro lado, é repensar o termo nação, não necessariamente vinculado à noção de Estado. Se, em um determinado presente histórico, o Estado foi o referencial central para sedimentação de uma cultura nacional, a questão da identidade nacional não se reduz, tampouco se esgota nele (p. 126-127).

Liberta da moldura do estado-nação, a identidade percorre um campo mais vasto, podendo ser representada tanto como "a condição de membro do Estado-nação político quanto [como] com a cultura nacional" (Hall *apud* Anhron, 2004, p. 127). A exemplificar esta corrente de pensamento, Hall defende que o conceito de identidade deixa de ser assumido como «eu e a sociedade» e passa a ser formulado pelas «necessidades do homem influenciado pela indústria cultural». Atentemos neste excerto:

[a]s culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com o seu passado e imagens que dela são construídas (Hall, 2006, p. 51).

Chegamos, assim, à função fulcral das narrativas na construção da identidade, as «estórias» referidas por Hall (2006), e que transportam sentidos com os quais interpretamos o mundo e nos

posicionamos nele, assumindo papéis e gerando representações. Como estas estórias, estes papéis e representações estão sujeitos a alterações provenientes de mudanças de contexto, a identidade passa a ser vista como um fenómeno não-essencialista, não-fixo, não-estável e não-lento. Uma perspectiva dinâmica (não essencialista) interroga qual o peso que as diversas características têm na definição da identidade: qual o peso da nacionalidade, do género, da classe social, da idade, dos genes biológicos, da noção de cidadania, do local de residência, das habilitações literárias; que questionamentos e certezas o conceito incorpora. Perante isso, concluímos que são muito numerosos os «elementos-chave comuns que contribuem para a definição de um padrão atual no que respeita à noção de identidade: complexa, não linear, dinâmica e flexível» (Carvalho, 2014, p. 29).

As teorias não essencialistas trouxeram a imagem de um eu constituído por múltiplas camadas que se sobrepõem e interagem de forma complexa entre si, levando igualmente a uma intersecção complexa do eu com os outros, no sentido em que "[...] a complexidade não é só pensar o uno e o múltiplo coiyuntamente; é também pensar conjuntamente o incerto e o certo, o lógico e o contraditório, e é a inclusão do observador no objeto de observação", como sustenta Morin (1996, p. 206), na obra *Ciência com Consciência*. Utilizando estas ferramentas, Morin construiu um conceito que se opõe ao que ele chama de pensamento simplificador (que o pensamento sistémico opõe ao pensamento cartesiano, baseado na máxima: "*Cogito ergo sum*"). Mas, ao contrário do pensamento sistémico, o pensamento complexo não pretende substituir o pensamento simplificador e substituir os seus princípios por princípios opostos. Pelo contrário, o seu objetivo é englobar e ir além deste pensamento, para associar a simplicidade e a complexidade.

Para o sociólogo francês, “[n]ão se trata de uma forma de pensar que afasta a certeza a favor da incerteza [...] pelo contrário, a abordagem consiste em deslocar-se constantemente entre a certeza e a incerteza, entre o elementar e o global, entre o separável e o inseparável” (Morin, 1999, p. 265. Tradução nossa)<sup>14</sup>.

A identidade complexificou-se a partir do momento em que começou a manifestar um rosto constituído por reunião do máximo de dados e de informações, diversidade de opiniões, rápida alteração das ‘verdades’. Daí resultou um maior grau de incerteza e de ambiguidade. Um aspeto importante é ela conter em si “o duplo do contraditório” (Puren, p. 121).

Neste sentido, o conceito de identidade seguiu o rumo do pensamento contemporâneo. Contrariamente à tradição europeia e ocidental para separar, catalogar e dispor de forma

---

<sup>14</sup> No original “Ce n'est pas une pensée qui chasse la certitude pour l'incertitude [...] la démarche consiste au contraire à faire un incessant aller et retour entre certitudes et incertitudes, entre l'élémentaire et le global, entre le séparable et l'in séparable.

organizada (racional) os conceitos, a abordagem filosófica contemporânea vulgarizou uma perspectiva no que diz respeito aos problemas como se eles fossem “líquidos” (na formulação de Zigmunt Bauman, segundo Humberto Abdo, 2020)<sup>15</sup>, isto é, móveis, híbridos, interdecorrentes e interdependentes. Em termos práticos, isto significa que, ao longo da vida, os indivíduos mudam ao ponto de se definirem à luz de características novas, a partir de uma rede de diversos estímulos, isto é

a ideia de ter uma identidade não vai ocorrer às pessoas enquanto o pertencimento continuar o seu destino, uma condição sem alternativa. Só começarão a ter essa ideia na forma de uma tarefa ser realizada, e realizada vezes e vezes sem conta, e não de uma só tacada (Bauman, 2005, pp. 17-18).

A mudança é um processo complexo de identificação com funções e papéis sociais que vão chegando por via de várias interpelações, praticamente impossíveis de enumerar exaustivamente. Uma das grandes mudanças do nosso tempo foi a globalização. O mundo global transformou as nossas vidas. A globalização modificou radicalmente o nosso viver, entrou no quotidiano e determinou novas formas de comunicar, trabalhar, viajar, socializar, conhecer, investir, imigrar e emigrar.

Anthony Giddens (2008) considera que a globalização teve um impacto não só na vida social, mas também nas nossas vidas privadas: «[a] globalização não é algo que simplesmente “exista algures”, operando a um nível abstrato sem se relacionar com questões individuais. Enquanto fenómeno, a globalização “existe aqui e agora”, afetando as nossas vidas pessoais de inumeráveis formas» (p. 61). O impacto é de tal ordem que particularidades da nossa identidade pessoal foram claramente transformados, e adaptados, a novas realidades. Giddens (2008) não deixa de reforçar esse detalhe do impacto da globalização: “Tal obriga a uma redefinição de determinados aspectos íntimos e pessoais das nossas vidas, como a família, os papéis de género, a sexualidade, a identidade pessoal, as nossas interações como os outros e a nossa relação com o trabalho.” (*idem, ibidem*). Em *O mundo na Era da Globalização*, refere que, tradicionalmente, parte-se de uma definição descritiva: a cultura é o conjunto de crenças, costumes e valores que se manifestam nas inter-relações entre os indivíduos e o conjunto de uma dada sociedade (Giddens, 2000, p. 46). Segundo o autor, “[t]radição inteiramente pura é coisa que não existe”, é através do

---

15 V. <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2016/12/3-reflexoes-para-entender-o-pensamento-de-zygmunt-bauman.html>; Bauman escolhe o “líquido” como metáfora para ilustrar o estado dessas mudanças: facilmente adaptáveis, fáceis de serem moldadas e capazes de manter suas propriedades originais. As formas de vida moderna, segundo ele, se assemelham pela vulnerabilidade e fluidez, incapazes de manter a identidade por muito tempo, o que reforça esse estado temporário das relações sociais.

“ritual” e da “repetição” que se caracteriza a tradição (p. 47). Reforça ainda, afirmando que “[o]s indivíduos podem agir de acordo com tradições e costumes, mas as tradições não constituem características do comportamento individual, como sucede nos hábitos”. (*idem, ibidem*).

Uma mudança tão profunda repercutiu-se na cultura e identidade, aproximando povos, uniformizando práticas, proporcionando novas oportunidades de crescimento e de consumo, e acarretando riscos de descaracterização identitária. Justifica-se, portanto, mais do que nunca, sopesar todas as decisões que são tomadas no campo cultural, para que a crise não contamine esferas fundamentais ao bem-estar individual e coletivo.

Com efeito, a noção de crise é também transversal no munto contemporâneo. O que faz com que o conceito de identidade seja complexo é o modo como evoluiu, os cruzamentos conceptuais que inspira, a diversidade dos campos em que ele é invocado e quantidade de aceções que o mesmo foi integrando ao longo do tempo, nem sempre concordantes ou facilmente conviventes. Daí decorre uma sensação de crise, um conceito que, como já se viu, Luc Ferry (1991) associa à experiência contemporânea, ao compreender a época como caracterizada pela crise da razão.

A atualidade parece colocar em crise as diferentes identidades em virtude do grau elevado de mobilidade, da indefinição e da mutabilidade dos papéis sociais. As experiências do exílio, da emigração, da diáspora, dos conflitos políticos, a mobilidade demográfica, a revisão de catalogações tidas como naturais no passado, contribuíram para que se assinalasse a crise. Preservar as tradições é uma maneira de combater as ameaças que pesam sobre o fenómeno identitário.

Pode dizer-se, em forma de síntese, que os debates mais recentes acerca da identidade convergem na chamada de atenção para o seu caráter dinâmico (mutável), relacional (fundado em relações interpessoais e comunitárias), cultural (profundamente vinculado à esfera simbólica) e político (dependente de redes de poder). O elemento mais crítico resulta, por um lado, da sua complexidade, que pode ocasionar desafios conceptuais; e, por outro, nas ameaças que pendem sobre o quadro estável da identidade no contexto de um mundo caracterizado por uma realidade em mudança incessante.

### 3. Em torno da identidade nacional e regional

Depois de, no ponto anterior, termos analisado a questão da identidade nas suas perspetivas e debates contemporâneos, incluindo um apontamento sobre a distinção entre as teorias estáticas

e dinâmicas, seguimos agora para a revisão do estado da arte a respeito da identidade nacional. Para Onésimo Teotónio Almeida (2017), o conceito de Identidade Nacional, apesar de ter sido estudado no passado, recebe uma renovada atenção depois da revolução de abril, ao ponto de se ter tornado uma “obsessão”:

[f]oi sobretudo entre 1976 e 1980 que essa obsessão se manifestou com maior veemência (...) Um artigo de título bastante significativo, «Portugalinho», assinado por João Medina e publicado no *Diário de Notícias*<sup>16</sup>, provocou polémica entre António Quadros, José Augusto Seabra e o próprio João Medina. António Quadros reuniu a sua participação escrita no debate a outros artigos sobre o tema num volume a que deu o título de *A Arte de Continuar Português*. O título é uma referência intencional ao livro de Teixeira de Pascoais, *Arte de Ser Português*<sup>17</sup>, publicado em 1915. Quadros cita-o assiduamente, e comenta-o em concordância e quase identificação de pensamento (pp. 30-31).

Por esta citação, torna-se claro como apesar de a mudança social – neste caso, sociopolítica – originar profundas alterações na fisionomia de uma sociedade, como foi o caso da Revolução de Abril e suas consequências para a sociedade portuguesa, ainda se manteve vivo o espírito do passado. Neste caso referido por Onésimo Teotónio Almeida (2017), o acontecimento fraturante reanimou um debate antigo e uma perspectiva por alguns considerada extemporânea.

Teixeira de Pascoaes (1915/1978) é um dos nomes mais conhecidos da tese essencialista da identidade portuguesa. Como essencialista que é, defende na sua obra *A arte de Ser português* a existência de um carácter nacional intrínseco a cada povo. No caso nacional, a nação portuguesa é vista como possuindo uma “alma”, um imaginário que se sobrepõe aos factos e perdura no devir histórico. Mais importante do que a presença de aspetos de índole material, como a economia, a política, a ciência, a técnica, ou do que aqueles que são mais citados por teóricos recentes – a classe social, a etnia, o género – a identidade é uma “arte” e pauta-se por um “génio” próprio, por um imaginário exclusivo, por um conjunto de mitos e arquétipos que moldam o inconsciente coletivo.

Já Ana Cristina Gil (2015), no seu livro sobre identidade portuguesa, distingue em dois grupos – geralmente considerados como essencialistas e historicistas – os teóricos portugueses que se dedicaram ao estudo da identidade nacional:

---

16 Diário de Notícias, Lisboa, 22 de setembro de 1976 (Almeida, 2017: 45)

17 Lisboa: Templo 1978 (Almeida, 2017, p.45)

enquanto uns consideram a alma nacional como uma essência, um quid enigmático, por vezes personificado e alvo de conjecturas psicanalíticas (Teixeira de Pascoaes, António Quadros, Francisco da Cunha Leão, Eduardo Lourenço), outros optam por uma visão mais objetiva, mais positivista e racionalista, segundo a qual a identidade de um povo resulta da sua ação, do modo como ele reage ao devir histórico (Oliveira Martins, Fidelino de Figueiredo, António Sérgio, Damião Peres e António José Saraiva) (p. 14).

A grande panóplia de estímulos que formam o que se chama de identidade explica parte das razões por que estamos perante uma palavra cuja definição suscitou tantas perspetivas e cujo(s) sentido(s) é(são) móvel(is). É muito vasto o conjunto de elementos que nos moldam, coletiva e individualmente: o espaço (com a sua orografia, topografia e clima), a história, a língua, a religião, os atos de criação artística e de invenção científica do local onde se nasce, infiltram-se nos valores que interiorizamos (nem que seja para fermentarem um desejo de contestação) e no olhar que lançamos ao mundo. Outros elementos têm uma incidência mais particular: a família, a educação, as experiências sociais e políticas, a classe social e as condições económicas – tudo isso vai contribuir para formar a identidade pessoal e coletiva. As relações intersubjetivas e entre sujeito e objeto situados num tempo e num espaço têm dinâmicas próprias que se multiplicam e cruzam, formando e reformulando identidades, num jogo de intersecções que se pode assemelhar a um mapeamento territorial: “As fronteiras do mapa não existem no território mas sobre o território, com arames farpados e os fiscais da alfândega” (Morin, 1990, p. 55). Por outras palavras, a discussão convoca um sistema de leis, autoridades, convenções, obrigações – os “armes farpados e os fiscais da alfândega”, isto é, as estruturas culturais de uma sociedade. Nessa aceção, identidade e cultura constituem-se como um par indissociável.

O grau de imprevisibilidade dos fenómenos sociais, culturais, artísticos, físicos, climáticos, geopolíticos, sopesados com a tecnologia a aproximar lugares e povos que o passado mantinha afastados, impõe a redefinição de identidade propondo uma nova experiência de relação dos indivíduos com o espaço, com a religião, com a arte, com a ciência, com a língua e com a história. Nem as identidades nem as culturas são fixas. Afirmar a existência de traços identitários inerentes às pessoas e aos povos comporta o perigo de se acolher estereótipos e preconceitos – um risco do recurso às generalizações. Pelo contrário, uma perspetiva não essencialista interpela-nos acerca do peso que as diversas características têm na definição da identidade: qual o peso da nacionalidade, do género, da classe social, da idade, dos genes biológicos, da noção de cidadania num determinado contexto, do local de residência, das habilitações literárias, etc. Segundo Moisés (2022, p. 147): ou,

[n]as palavras de Luís Cunha (2001), as representações da identidade nacional sob Salazar afirmam como indiscutível, objetivo, natural, aquilo que é construído, e por isso provisório, sujeito à erosão do tempo. Uma indagação sobre os mitos de origem no salazarismo não pode deixar de se articular, então, com uma estratégia de desocultação simbólica: e cabe-nos a nós captar sentidos por detrás das práticas sociais. Porque, como foi assinalado em tempos por Pierre Bourdieu (1980a), “as classificações práticas estão sempre subordinadas para a produção de efeitos sociais” (p. 65).

A época em que Salazar governou o nosso país, suscitou muitas análises e críticas, fazendo como que, retrospectivamente, aquilo que ao tempo era elogiado e aceite, se tornasse motivo de embaraço e de crítica. Na visão de Moisés de Lemos Martins (1992) foram cometidos vários erros:

[o] salazarismo não se equivocou, portanto, ao projectar a imagem de um país antigo, tradicional e humilde, que, todavia, sonha um Império. Equivocou-se, sim, quando a figura de um país antigo, de alma heroica e santa, serviu a política ruralista, corporativa e doméstica, amaçada num espírito de miséria. Equivocou-se, sim, quando a alma com «sonhos de caravelas» serviu a política colonialista do Portugal multirracial e multicontinental, que se erguia contra a vontade manifesta das colónias (p. 196).

Ao longo do tempo, e sob a influência de forças políticas e socioeconómicas distintas, a identidade vai-se modificando. A identidade nacional surge, assim, como um fenómeno composto, que resulta da intervenção de vários fatores que permitem a um sujeito e a um povo reconhecerem aquilo que têm de único e que, portanto, os distingue de outros povos e de outras nações. A ligação a um território, as características geográficas, uma história comum, a língua, o clima, os mitos, as festividades e os símbolos partilhados potenciam a sensação de comunidade. O fluir histórico modifica o rosto identitário de um povo. Mas a complexidade do fenómeno permanece. Nas páginas que se seguem procuraremos conferir primazia aos aspetos que são mais valorizados nas abordagens contemporâneas.

### 3.1 A identidade nacional

A relação entre identidade e política está patente em diversos estudos realizados a nível nacional. José Mattoso (1998) aplica esta perspetiva ao estudo da identidade portuguesa. A este propósito, em *A Identidade Nacional*, o autor sublinha a importância do Estado no processo de construção da Nação:

[o] que cria e sustenta a identidade portuguesa é, de facto, o Estado. Por isso, o processo de eclosão da consciência nacional é tão lento e a sua expressão popular tão tardia. Não desce a todos os níveis e sectores da população portuguesa senão depois de o Estado se formar, se centralizar, se fortalecer e acabar por obter o monopólio do poder público, nos séculos XIX e XX (pp. 82-83).

O Estado funciona, assim, segundo Mattoso, como elemento agregador das diferenças e é responsável pela estabilidade identitária. Contudo, o autor, pressentindo a instabilidade que mais tarde viria a ser identificada no fenómeno identitário, questiona-se, debruçado no período de formação do Estado Português, no decorrer de todo o século XII, se Portugal já não existiria antes de ser Portugal. Este questionamento ajuda-nos a intuir uma complexidade acrescida no âmbito da formação da identidade.

Também, para Cabral (2003),

tais «portugueses» nunca seriam, do ponto de vista empírico e de acordo com o próprio Mattoso, mais do que habitantes de uma estreita faixa territorial do Norte do país entre o rio Minho e o rio Douro, quando muito entre os rios Minho e Mondego, mas não incluiriam nem os habitantes de Lisboa nem, decididamente, os de todo esse vasto «Portugal Mediterrânico» situado nas margens e a sul do rio Tejo (Silbert, 1966) (p. 518).

Pertenceriam a um tecido identitário não correspondente a uma formação étnica, mas antes a uma formação político-administrativa. Segundo Mattoso (1998):

[o] Estado português foi agregando a si uma série de áreas territoriais com poucos vínculos entre si, com acentuadas diferenças culturais e com condições de vida muito distintas. O que fez a sua unidade foi a continuidade de um poder político que dominou o conjunto de uma maneira firme e fortemente centralizada (p. 39).

A formação de Portugal, enquanto Estado-Nação, conheceu uma expressiva diversidade logo no início da sua formação, com diversos momentos de embate entre forças opositoras. Um dos momentos-chave terá sido em 1128, na Batalha de S. Mamede (Figura 1) (Minho), logo reforçada em 1143, numa auto proclamação de Afonso Henriques, depois aceite pelo Reino de Leão e Castela (Tratado de Zamora) e finalmente reconhecida, internacionalmente, após a Bula Papal de 1179 (Bula Manifestis Probatum).



**Figura 1.** *Batalha de São Mamede*, Acácio Lino, 1922. Fonte: Carlos Pombo, 2005<sup>18</sup>.

Mas além da dimensão política, a religião, a geografia, as tradições orais, a língua e o arsenal simbólico moldam povos e pessoas. Todos os valores que interiorizamos, mesmo como um desejo de contestação, por vezes como forma de afirmação do próprio sujeito face ao grupo onde se insere, e no olhar que lançamos sobre o mundo que nos rodeia, colaboram para a formação identitária. Do local onde se nasce infiltram-se-nos os valores que recebemos, muitas vezes, estendendo-se além das fronteiras nacionais.

Ainda nesta linha, compreendemos os destaques feitos por Mattoso (1998), ao enunciar os elementos que constituíram o cimento coletivo e forjador da identidade nacional. Repare-se nas seguintes palavras:

[o] Estado português foi agregando [...] quando o rei de Portugal age como chefe dos seus vassallos na luta contra o Islão [...] a condição de portugueses aparece como uma categoria dentro do conceito mais vasto de «cristãos», por oposição aos «inimigos da fé». Não há que negar a importância deste facto no processo de formação da identidade nacional. Trata-se de um fator insistentemente posto em relevo pelos ideólogos do período nacionalista, para os quais Portugal teria nascido dos movimentos a que chamavam de “cruzada”. [...]. Mais decisivas ainda para o processo de categorização da identidade nacional parecem ser as guerras contra Castela nos reinados de D. Fernando e D. João I, não apenas pelo facto de serem guerras nacionais, mas sobretudo por ter trazido ao interior do País consideráveis efetivos de tropas estrangeiras (castelhanos, navarros e ingleses). [...]. A Expansão portuguesa, que pôs milhares de portugueses em contacto direto com outros povos e outras civilizações, veio evidentemente reforçar o sentimento nacional [...] (pp. 16-18).

18 V. <https://www.parlamento.pt/Parlamento/Paginas/SalaAcacioLino.aspx>

Pelo estudo de Mattoso, encontramos a religião e entrevemos as dinâmicas políticas, socioeconómicas e culturais que se intersectam aquando das guerras, da Expansão, da mobilização em torno da formação de símbolos coletivos, assim se acrescentando agentes de ordem política, económica, ambiental, artística e/ou cultural, numa dinâmica histórica que passa por diversas “fases e congrega múltiplas vontades até atingir a expressão que atualmente conhecemos”<sup>19</sup> (Mattoso, p. 5). Os símbolos nacionais assumem assim um protagonismo que advém da visão essencialista e racionalista do processo da constituição de Portugal, já que “os símbolos [...] inserem-se na forma de os portugueses atribuírem valor à sua identidade e de os “outros” a reconhecerem [...] procurando-se incutir valores, sentimentos e emoções que exercerão um papel de união e identificação” (Sequeira, 2017, pp. 945-946).

Moisés de Lemos Martins (2022), a propósito dos símbolos, em *O Que Fátima me Dá que Pensar*, afirma:

[d]isse em tempos Paul Ricoeur (1959) que os símbolos dão-nos muito que pensar, porque têm como função produzir a dimensão coletiva da existência, tornando possível que “novos mundos modelem a compreensão de nós mesmos”. Lugar simbólico por excelência do catolicismo português e da nação conservadora, Fátima continua, hoje, a dar-nos muito que pensar. Mas dá-nos, igualmente, muito que fazer. Porque os símbolos são lugares de um combate incessante pela definição da realidade social. Nos símbolos, existe sempre a voz de quem domina, embora se trate de uma voz transfigurada e suavizada (p. 122).

Afere-se, portanto, que de entre os elementos fundamentais para a constituição da identidade nacional terão concorrido com particular expressão o cristianismo, mormente a sua faceta evangelizadora, as guerras contra Castela e as viagens de Expansão portuguesa – momentos de união coletiva contra inimigos comuns (os infiéis e os castelhanos) e de consciência de uma alteridade autodefinida, especialmente visível em face de outros povos e culturas.

Este processo de construção identitária salta para a esfera alargada dos cidadãos letrados no século XIX, com a introdução “da escrita e da imprensa, a implantação de um sistema eleitoral, a generalização de práticas administrativas uniformes e a participação ativa da população da vida pública” (Mattoso, 1998, p. 21). E o valor que lhe é atribuído “é inseparável da sua própria perceção coletiva” (*idem*, p. 40-41), para a qual irá contribuir a adoção de elementos identitários, como a Bandeira, a moeda e o hino *A Portuguesa*, que evidencia a imagem e a identidade do nosso país. Já no século XX, a implantação da República foi considerada “um símbolo identificador

---

<sup>19</sup> No original “i) expressões históricas, ii) grupos humanos envolvidos, iii) épocas temporais e iv) objeto de suporte, no sentido em que se assume uma perspetiva estadual, surgindo dos segmentos sociais como um todo para todos”

marcante para as sociedades contemporâneas e que foi adotado pelo regime republicano em 1911 como um símbolo nacional, a par da bandeira verde/rubra” (João, 2017, p. 95). Destacando a importância do hino, a autora João afirma:

[...] os hinos têm em muitos casos um tom belicista que denota os contextos em que foram produzidos e o facto dos nacionalismos se estruturarem em contraposição a um real ou imaginário inimigo externo contra o qual é preciso mobilizar os cidadãos. Os outros dois tópicos relevantes do hino português são o passado glorioso, evocado através dos heroicos antepassados, e a necessidade de um ressurgimento, uma quase ressurreição de Portugal, que não morreu e se vai reerguer à altura da sua história mítica<sup>20</sup>(*idem*, p. 96).

Assistimos, portanto, a um processo de criação de comunidade, que não dispensa a já referida dualidade entre um sentimento de declínio e o desejo, por vezes combativo, de renovação cultural. Esta reforça-se com a agregação a sentidos comuns e a um sentimento de pertença com expressão alargada, para os quais muito contribui o apego a determinados símbolos e/ou a uma construção de símbolos que também representam o sentir da Comunidade.

Para além disso, podemos dizer que a identidade nacional também resulta de um imaginário. Se o território é um elemento que nós podemos considerar objetivo, o imaginário já é subjetivo e este ajuda-nos à formação ou à compreensão de quão diferentes dos outros somos; pelo imaginário vai-se, então, gerar a consciência da alteridade relativamente aos outros, de uma diferença entre um *nós* e um *eles*.

O imaginário coletivo colabora na construção da identidade e na sua formação enquanto fenómeno composto, que resulta da intervenção de vários fatores que permitem a um povo reconhecer aquilo que tem de único e que, portanto, o distingue de outros povos e de outras nações. Os elementos anteriormente referidos vão-se infiltrando ao ponto de consolidar a ligação ao território, o apreço pela sua localização; por seu turno, as características geográficas e o clima, a história, a língua, os mitos e as festividades partilhadas potenciam a sensação de fraternidade e de segurança entre os indivíduos (Mattoso, 1998; Smith, 1997).

No caso concreto de Portugal, outra das tensões que ajuda à criação de um imaginário especificamente português é a tensão entre uma força progressista e europeísta e outra mais fechada e tradicionalista. Como afirma Halton (2015) a propósito do que António Quadros defende acerca da existência de dois Portugais,

---

20 Comemorações e identidade nacional: o caso português. Maria Isabel João <https://dehesa.unex.es/bitstream/10662/5753/1/978-84-9127-004-1.pdf>

[p]arece-lhe que a identidade portuguesa está indissociavelmente ligada a interesses supra-europeus, tal como se tinha estabelecido durante os sucessos imperiais do Século de Ouro<sup>21</sup>. Afirmo que o Portugal com interesses estrangeiros e modernos foi responsável pela descolonização, enquanto o outro Portugal, fiel a si próprio e ao seu património histórico, se fechou no isolamento durante a era salazarista<sup>22</sup>(p.13. Tradução nossa)<sup>23</sup>.

A questão do território é, neste contexto, crucial. A formação de uma nação está sempre associada à reivindicação de um suporte físico. Este necessita de fronteiras bem delimitadas, onde viveram heróis nacionais que ajudaram à formação de regionalismos e de sensibilidades distintas no todo nacional. Assim, a definição das fronteiras faz jus à criação do próprio território propriamente dito, no sentido em que se organiza através dos factos históricos predominantes, como por exemplo, guerras e batalhas<sup>24</sup>, invasões e conquistas vitoriosas<sup>25</sup>, derrotas e tratados de alianças ou de paz<sup>26</sup> – factos que levaram à redefinição de fronteiras, de forma temporária ou definitiva.

Durante algum tempo, desde a conquista de Ceuta até ao processo de descolonização, Portugal teve um território muito maior do que o território europeu, uma vez que este se estendia por África e pela Índia, ainda pelo Brasil e, portanto, foi um território que foi conquistado graças ao mar, daí a importância para a identidade portuguesa. Depois da independência do Brasil e da perda das colónias, surge a necessidade de se proceder à redefinição do território português, agora substancialmente reduzido. Tendo tido influência no modo de vida nacional, a redução do território integra o conjunto de traumas – a dependência de Castela, a luta pelos Descobrimentos para bravar mares e “um povo naturalmente destinado à subalternidade”, na formulação de Eduardo Lourenço (1988, p. 19), no ensaio intitulado *O Labirinto da Saudade*. Neste caso, em concreto, ficou exposta a pequenez física do país; uma pequenez que resulta do facto de o seu território se ter contraído depois da Expansão proporcionada pelas Descobertas Marítimas (Figura 2).

---

21 António Quadros, *O Espírito da Cultura Portuguesa*, (Lisboa: Ensaios, Sociedade de Expansão Cultural, 1967).

22 António Quadros, *A arte de continuar Português*, p.173

23 No original [i]t appears that he believes Portuguese identity to be inextricably linked to supra-European interests, as had been established during their imperial successes during the Golden Age. He claims that the Portugal with foreign, modern interests was responsible for decolonization, whereas the other Portugal, loyal to itself and its own historical heritage, shut itself in isolation during the Salazarist era.

24 Batalha de São Mamede (1128), Batalha de Ourique (1139) e Batalha de Aljubarrota (1385), Guerra Colonial Portuguesa (1961-1974).

25 Descobrimentos Portugueses (séculos XV e XVI).

26 Tratado de Windsor (1386), Tratado de Tordesilhas (1494) e Tratado de Saragoça (1529).



marítima, e o destino da sua história o mar” (Martins, 1908, p. 25); “a atividade marítima está não só nas raízes da nacionalidade, donde sobre como a seiva para o tronco, mas é como que a linha medular que dá vigor e unidade a toda a sua história” (Cortesão, 1930, p. 93).

Paralelamente, o mar é um espaço representativo. Tal como António Quadros referia “[o] mar não é, pois, um elemento material e natural, é o espaço simbólico que para os portugueses significa a superação da sua condição telúrica e agrária e, a um nível mais profundo, a sublimação da própria condição humana” (Quadros, 1987-1988, p. 41). O mar aparece como confidente nas cantigas de amor e de amigo, na obra dos poetas, na escrita de romancistas, ensaístas, historiadores, nas peças de artistas, sempre numa dupla faceta de riqueza e de isolamento, de ameaça e de oportunidade, tal como era visto o Velho do Restelo, n’ *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Caracterizado por ser uma personagem de idade avançada, e com conhecimento da vida, na obra de Luís de Camões, surge como o retrato da nação. Também aí impera a heterogeneidade.

Recuando à época quinhentista, o povo português foi considerado por Onésimo Teotónio de Almeida como “passivo” por passar o tempo a sonhar com as caravelas, com o poder e com a utopia. No entanto, a exploração marítima foi intensa e modificou o corpo de um pequeno país, acrescentando terra fora do território nacional, nomeadamente com a descoberta dos arquipélagos dos Açores e Madeira, os quais foram cruciais para a afirmação mundial de Portugal:

a sobrevivência da individualidade de Portugal consagrou a opção atlântica como opção histórica nacional de sobrevivência. Opção essa que, como é bem conhecido, tendo levado à procura de vias oceânicas para melhor assegurar a viabilidade geoeconómica do País, deu lugar à atlantização do seu território com o descobrimento e povoamento dos arquipélagos da Madeira e dos Açores. O referido, tendo levado à consecução duma base de grande valor geoestratégico, permitiu a Portugal afirma-se como um País de êxito (Carvalho, 1993, p. 47).

O sucesso de Portugal enquanto território, acima referenciado, é defendido por Miguel de Unamuno, poeta espanhol, que defende que “o que faz Portugal é o mar” (AAVV, 2013, p. 17). Tal acentua a heterogeneidade do território, criando uma uniformidade ou unidade cultural apenas aparente, uma vez que existem diferenças significativas não só entre litoral e interior, mas entre continente e ilhas.

A identidade alimenta-se, de igual modo, de momentos de prestígio. São muitos os que fazem parte da história, do imaginário comum, incluindo os mitos que idealizam tradições, aliando-se um elemento ficcional ao histórico, para que as sociedades se destaquem pela sua exemplaridade.

Quanto à língua, esta é um veículo de transmissão de saberes, de comunicação e informação, mas, sobretudo, de escrita com narrativas que vão permitir a criação e recriação de memórias que perpetuam a nossa identidade, segundo Maria Isabel João (2015), em *Do Mar Oceano ao Mar Português – Uma Rota para o Futuro*, in Mário Ruivo, no capítulo 3: “O Mar na Identidade Cultural Portuguesa”, refere: “nacional [que é] uma invenção e uma reinvenção de nós como povo, na linguagem demoliberal, ela não se constrói no vazio, e precisa da conjugação de fatores objetivos em que se possa fundar e desenvolver” (p. 127). A língua permite fixar um gosto literário, criar uma imagem de permanência e de estabilidade para os feitos nacionais. Mas, mesmo ao nível da oralidade, a língua é fulcral no sentido em que comunica as máximas, as lendas, as letras musicais, os saberes mais diversos para a continuidade de tradições, ancestrais e singulares transforma-se no espelho da unicidade de uma determinada cultura. O sentido de uma palavra colabora na constituição do mundo e na interpretação da realidade. É a isto que José Mattoso (1998) se refere quando afirma a diferença entre o poder político e o poder cultural:

[a] base da autonomia nacional é a existência de um poder constituído num território determinado, ao passo que a base da comunidade cultural resulta da adopção das mesmas categorias de interpretação do mundo, do mesmo sistema de valores e das mesmas práticas culturais; ora estas não têm fronteiras definidas; além disso só por si não resultam de nenhuma imposição política (p. 9).

Se o poder político tem fronteiras delimitadas, o poder cultural poderá extravasar estas fronteiras, levando para outras geografias as interpretações do mundo de uma determinada comunidade.

No que concerne aos produtos simbólicos e festividades, “[...] estão no coração das dinâmicas culturais e identitárias das comunidades” (Ribeiro, Araújo, Silva & Fernandes, 2022, p. 9), que representam Portugal. Muitas das festividades portuguesas ostentam o cunho da religiosidade e da ruralidade. Predominantemente ligados às classes baixas, podemos dizer que estes elementos são culturalmente determinantes e unificam todo o país, com valores genuínos que se refletem nos produtos da terra e com o forte sentimento religioso da população, que se manifesta, por exemplo, no Coração de Viana, não só assumido como uma representação da vida e do amor, mas também por representar as mulheres e o Coração de Cristo.

No que diz respeito à arte, António Quadros (1987) defende que os painéis de Nuno Gonçalves (1460) (Figura 3) e a «Religião de Avis» são um “legado dos tempos de ontem aos de hoje... o projecto áureo português” (p. 175). Quadros, em *Portugal - Razão e Mistério*, dedica a segunda parte do livro à análise deste políptico (2020, p. 197), mostrando vários pontos de vista de outros autores, tal como defende Nuno Gonçalves:

como *autor artístico*, soube comunicar-lhes aquela qualidade estética, aquela originalidade de concepção e composição, aquela força plástica e pictórica, aquele realismo com acentos dramáticos e saudosistas, de sensibilidade e psicologia muito portuguesas, sem as quais a obra não passaria de representação alegórica de uma ideia (p. 186. Itálicos do autor).

Procura, ainda, demonstrar como esta obra revela “o ser profundo de Portugal: a sua razão e o eu mistério” (2020, p. 197), destacando o modo como está patente a religiosidade do povo português: “[...]. Ao seu mais alto nível, o Políptico está dedicado ao Espírito Santo” (*idem*, p. 215) e surge, ainda, na tese de José Saraiva, partilhada por demais autores, como sendo “*uma grande homenagem de toda a Nação Portuguesa ao Infante Santo, Mártir da Pátria, representado na figura dominante da composição*” (*idem*, p. 229. Itálicos do autor).



**Figura 3.** Painéis de São Vicente (Século XV) de Nuno Gonçalves. MNAA Museu Nacional de Arte Antiga<sup>28</sup>

É possível, através da análise dos painéis, percebermos a diferenciação dos trajes, enquanto distinção simbólica, entre, por exemplo, os elementos do clero e os do povo. O traje, mais uma vez, surge como marca identitária e distintiva do indivíduo.

A importância da religião para o conhecimento cultural de um povo está claramente explanada na obra controversa de T. S. Eliot (1948), na qual o autor afirma que a cultura é a “encarnação da religião” (Eliot, 1948, p. 28. Tradução nossa) e que os dois termos são “diferentes aspetos da mesma coisa” (*idem*, p. 29). Posições mais consentâneas e críticas, são-nos trazidas por Jiaqi (2021), que a propósito da religião, refere:

(...) é essencialmente a expressão simbólica, mítica e alegórica da cultura espiritual das diferentes nações e não pode ser separada do conteúdo da cultura. Desenvolve-se com a

28 V. <https://artsandculture.google.com/story/7AVh2HUw4kUvJQ>

sociedade e a história, isto é, o seu sistema ideológico entrelaça-se com várias ideias da sociedade e torna-se uma parte importante da cultural social (p. 7).

Explorando outro caminho, estudos recentes têm defendido uma vinculação dos processos de formação da identidade ao tecido socioeconómico, ligando a mesma ao consumo, alegando ser uma inevitabilidade no tempo da globalização. Também f alerta para esta necessidade e expõe a necessidade de se pensar as relações entre o local e o global, destacando as vantagens de “ao invés de pensar no global como substituindo o local” se “pensar numa nova articulação entre o global e o local” (p. 77). Neste âmbito, podemos referir que a cultura nacional foi predominantemente marcada pela ruralidade e/ou comunidade e por uma economia assente na fertilidade da terra e do mar, o que permitiu o desenvolvimento local e os contactos globais.

Como veremos nas páginas seguintes, muitos destes aspetos refletem-se na identidade regional dos arquipélagos que merecem aqui a nossa atenção. A língua, a religiosidade, o mar e a ruralidade são pontes de ligação identitárias entre o território continental português e os seus territórios insulares, mas também existem particularidades arquipelágicas<sup>29</sup>.

### 3.2 A identidade regional insular: Açores e Madeira

Quando falamos de identidade regional das ilhas atlânticas, mais especificamente, dos Açores e da Madeira, (ilhas adjacentes entre 1822-1975) devemos, antes de mais, reconhecer a permanência de elementos comuns à identidade do todo nacional a que estas regiões pertencem. Há uma história comum, uma língua, uma religião, uma simbologia e uma herança cultural e identidade coletiva de raiz partilhadas. Apesar disso, evidenciam-se, nestas regiões ultraperiféricas, manifestações singulares que representam o pulsar único da insularidade, se entendermos esta insularidade “como um breve termo para descrever a perifericidade, que pode incluir três tipos de distanciamento: o físico, o imaginativo e o político-jurídico (Nicolini e Perrin, 2020), no dizer de Mitropoulou Angeliki & Spilanis Ioannis<sup>30</sup>.

Segundo Carlos Amaral (1990), “[a] região é, paradigmaticamente um conceito histórico-geográfico; mas também cultural, económico e político-organizacional. Acima de tudo, a região é também um edifício humano e uma construção identificacional” (p. 75). Uma construção

---

29 Entendemos particularidades arquipelágicas no sentido proposto, por exemplo, por Bertrand Westphel, resultantes da geologia, geografia, história e cultura, revelando o Homem e o meio uma multiplicidades de experiências em relação.

30 V. <https://insularidades.lettras.ulisboa.pt/?p=4087>

identificável, por um lado, com o continente-centro e, por outro lado, revelando uma certa especificidade relacionada com o seu estatuto periférico e longínquo ou com vivências sentidas em relação ao afastamento geográfico, político, cultural e até sentimental.

Neste contexto, as ilhas são, no dizer de Dominique Faria (2020), “espaços reinvestidos e saturados de interpretações” (p.12). As ilhas vão afirmando as suas características, quer as que as ligam ao espaço continental, quer as que referem vivências e culturas territoriais específicas, reafirmando ou problematizando culturas, alteridades e identidades em função das múltiplas experiências do lugar no mundo. Estas experiências resultam do conhecimento da Ilha, das inúmeras representações fixadas por escritores ou estudiosos, da apropriação simbólica do espaço, da leitura histórica do lugar, etc. Por isso, da imagem simbólica, da consciência de pertença a um lugar cercado pelo mar, da descrição de um espaço periférico, da alusão a um mundo mítico lendário ou real e concreto, são vários os caminhos que refletem as identidades regionais insulares.

Nas múltiplas direções e áreas em que a identidade insular regional perpassa, a construção identitária está, regra geral, associada aos primórdios da ilha e do seu achamento, à situação geográfica, às questões sociais e económicas, mas também à vertente afetiva. Compreender-se-á que Moisés Martins (1993, p. 174), citando Fortuna, venha dizer que:

(...) a identidade é hoje uma realidade associada tanto à experiência da construção do mundo, como à da sua oscilação, pluralidade e erosão. Ela é uma realidade heterogénea e específica, e simultaneamente, homogénea e global. Enfim, uma realidade fragmentada, fecundada por uma condição translocal (Fortuna, 1991: 277) (p. 174).

São vários os autores que têm abordado as realidades insulares. É impossível compreender as ilhas sem falar de Gaspar Frutuoso (1522-1591) e da sua obra, *Saudades da Terra*, uma referência para o conhecimento destes espaços no século XVI no contexto dos primórdios do seu povoamento. De facto, “foi ele o primeiro a valorizar as ilhas e a dizer-nos que o seu conhecimento só se pode fazer de forma integrada, sem separação de áreas do conhecimento” (Vieira, 2016, p. 14). É com Frutuoso (1963) que começamos a valorizar a relevância das Ilhas Atlânticas na expansão europeia; para além desta valorização, encontramos neste autor a consciência da “memória e tradição e do seu entrosamento na definição de uma identidade do lugar, da ilha, ou arquipélago.” (Vieira, 2016, p. 15). O olhar de fechamento que, regra geral, se associa ao espaço insular, abre-se ao diálogo, à distância e ao contacto com outros mundos. A visão redutora da ilha começa então a dissipar-se. A ideia de um Mundo fechado é substituída por outra de uma ordem de grandeza oposta, lembrando, de certo modo, o que nos dirá Gaston Bachelard, em *A poética do espaço* (1993), um livro de 1958, e no qual ele reflete a vertente luminosa do espaço insular.

Em todo o caso, Frutuoso leva-nos a observar as ilhas como verdadeiros núcleos dotados de identidade própria, merecedores de registo escrito, de divulgação e partilha. Terá sido ele o primeiro a reconhecer as especificidades insulares, “o pioneiro a evidenciar e delinear os traços comuns destas sociedades nascentes, tanto ao nível geográfico, como no âmbito administrativo e económico” (Chaves, 2020, p. 12) e mesmo religioso. A identidade insular tanto pode ser debatida nas ciências históricas, como sociais e humanas. Reside aí a dificuldade da sua definição. Ainda assim, é possível dizer que, nos Açores e na Madeira, a identidade regional, quer de um ponto de vista da reivindicação autonómica, quer de expressão de um espaço e das suas gentes, quer, ainda, do conhecimento de usos, modos e tradições, vai sendo (d)escrita por economistas, políticos, vários intelectuais e escritores, em função das interrogações que se colocam em diferentes momentos e circunstâncias.

Na ilha da Madeira, poderíamos referir a obra de João dos Reis Gomes (*A Filha de Tristão dos Damas*) a de Ricardo Nascimento Jardim (*Saias de Balão – na ilha da Madeira*), a de Horácio Bento de Gouveia (*Canga ou Lágrimas Correndo Mundo*), a de João França (na narrativa, em particular), a de Irene Lucília Andrade (em *A Penteada ou o Fim do Caminho*, por exemplo). Muitos outros autores e textos poderiam ser referidos não pela reivindicação de uma identidade regional fixa e unicista, mas por revelarem que a ilha se faz do “mar à serra”, como diz o Hino de Madeira; estes são discursos das (e sobre) as fisionomias do lugar, apresentando-se como textos de reflexão sobre uma comunidade insular singular, em consonância com manifestações culturais múltiplas ou ainda em situações precárias ou adversas.

No arquipélago da Madeira, a identidade das ilhas (Porto Santo e Madeira, em concreto) inserem-se na poesia, na narrativa, na crónica, na historiografia, nos vários estudos sobre esta questão, de diferentes formas, e ao longo dos tempos. Em comum parecem ter o mar, a serra, a lonjura em foco, enquanto localidade em construção. A título de exemplo, poderíamos citar uma crónica de Maria Aurora Carvalho Homem (1999). Em *Discurs(ilha)ndo – crónicas*, dir-nos-á em “Outra ilha, mesmo mar” (pp. 22-23) que o Porto Santo pode ser a ilha do areal, dos dragoeiros, das furnas, dos marinheiros, da tradição fidalga, dos bailadores e dos mitos. Já em “As crianças do Ilhéu” (pp. 10-11), a escritora refere a ilha da Madeira das gentes pobres, da “marginalização social”, da indiferença perante uma identidade sofrida. Portanto, pensar a “ilha” – as ilhas – é pensar estas dualidades. São, com frequência, lugares de inúmeras experiências sociais, geográficas e culturais paradoxais.

A identidade regional madeirense inscreve a sua História, a fisionomia do espaço territorial, a configuração das suas gentes, usos e tradições, bem como o sentimento de pertença ou de diferenciação em função de um destino comum, de um lugar de contacto, mas também de

um espírito crítico e combativo (da revolta da Madeira, em 1931, contra a ditadura salazarista, à revolta do Leite, em 1936, contra monopólios, às lutas autonómicas sentidas mais recentemente). Mas não só. Na Madeira, a identidade está frequentemente relacionada com a geografia íngreme, com o ímpeto do insular na conquista do espaço e na luta contra o basalto (como refere *A ilha e o tempo*, de João França), na presença avassaladora do mar (em quase todos os escritores, à imagem da escrita de Irene Lucília Andrade, em particular nos primeiros textos poéticos), nas festividades religiosas, na ideia de escassez (de espaço de oportunidades, de reconhecimento e de legitimação, e nas questões regionalista autonómica)<sup>31</sup>.

A identidade regional madeirense parece inscrever-se nos símbolos que constrói (o brasão de armas, o hino e bandeira, por exemplo), nos mitos e lendas que (re)cria, no imaginário ligado à Nau e à Descoberta, mas também nos espaços e tempos de mobilidade mais recentes, neles revelando uma identidade que se (re)produz em lugares turísticos e de sociabilização com a alteridade.

O mesmo se pode afirmar acerca da identidade açoriana, também ela visível num conjunto de textos literários e autores (Daniel de Sá, Cristóvão de Aguiar, Vitorino Nemésio, Roberto Mesquita, Natália Correia) impregnados da atmosfera das ilhas, do linguajar das gentes, do tema nuclear da emigração, da paisagem, do vulcanismo, da religiosidade do povo, da ruralidade. A identidade faz-se, pois, de uma consciência de partilha comum, mas também diversa, de uma “impressão” regional traçada por um conjunto e um gesto diferenciador.

Além das diferenças económicas e políticas, a monumentalidade dos fenómenos naturais, a simplicidade do modo de vida e a profunda desigualdade de poder entre as ilhas e o continente português cunhavam uma identidade regional que, no caso dos Açores, levou a vários movimentos autonomistas e ao surgimento de um movimento regionalista, o que é, desde logo, o sinal de como se trouxe para o debate interno a consciência de uma especificidade identitária e de inegável contraste com as prioridades nacionais. Também na Madeira a vertente regionalista e o cunho autonomicista são importantes, como sublinham, por exemplo, Paulo Rodrigues ou Rui Carita, nos ensaios que nos deixam sobre esta questão.

Falando do movimento regionalista açoriano, Carlos Cordeiro (2003) salienta a impressão de abandono e de “ostracismo” sentida localmente como tendo sido um fator impulsionador do desejo de autodeterminação:

---

31 A crítica à autonomia na perspetiva mais recente, em particular vinculada ao jardinismo, está patente em inúmeras crónicas de Carlos Nogueira Fino (2004), em *Crónicas da Madeira Nova*, nomeadamente em “O “kit” autonómico” ou em “uma autonomia delirante”

[o]ra, este movimento regionalista é acompanhado por intensos debates sobre a problemática administrativa. [...] o «ostracismo» a que os Açores seriam votados pela «mãe pátria»; as «condições etnológicas e etnográficas» – tudo isto justificaria a luta dos açorianos por «uma vida própria exclusivamente sua, posto que de alguma forma irmanada com a mãe pátria», que seria base essencial para o «ressurgimento» açoriano e, conseqüentemente, nacional<sup>32</sup> (*idem*, pp. 92-93).

O autor cita fontes periódicas da época que manifestavam o sentir generalizado da classe letrada. É de sublinhar o facto de tal movimento estar relacionado com profundos sentimentos de afeto a uma identidade coletiva, o que explica a correspondência estabelecida entre o regionalismo e o nacionalismo. O princípio que os sustentava era o mesmo, embora dirigido a objetos de afeição diferentes, como podemos verificar:

[o] regionalismo, inserindo-se num vasto movimento que remete para as ideologias nacionalistas, procura desenvolver na sociedade açoriana um tipo de comportamento, uma espécie de «visão do mundo», assentes na ideia-base «a região em primeiro lugar». Nesta perspectiva, o regionalismo procura abarcar todas as vertentes da vivência açoriana, ao nível social, etnocultural, económico, político, propondo a «introspecção» como condição essencial para «regeneração» da sociedade açoriana (*idem*, p. 93).

Importa realçar a relação aqui esboçada entre identidade, sociedade e cultura, pois o movimento regionalista, abarcando “todas as vertentes da vivência açoriana” e, na verdade, também aplicado à vivência madeira, acalentava não apenas o desejo de contribuir para a “regeneração” social, mas o propósito de desenvolver uma matriz de comportamento e de mentalidade (uma “visão do mundo”) sem a qual não seria possível concretizar a desejada regeneração<sup>33</sup>.

Veremos a seguir como a consciência de uma identidade própria e o desenvolvimento regional nos Açores, Madeira e Córsega se manifestam em certos sinais culturais. Como exercício comparativo, as ilhas, em relação ao continente (elaborado do ponto de vista dos objetos visuais e estéticos), também vão assinalar a sua realidade cultural.

---

32 O Repórter, Ponta Delgada, 1913, Março 1.

33 Contrariamente à ideia de “escassez” desenvolvida por Moles, esta questão regionalista, se exacerbada, pode desencadear conflitos e um certo mal estar vivenciado entre defensores e críticos dos monumentos regionalistas ou autonómicos. A título de exemplo, no livro *Discurs(ilh)ando - Crónicas* em “Do orgulho de ser madeirense” de Maria Aurora Carvalho Homem (1999, p. 75) alerta para a agudização de extremos, quando reivindicam identidades unicistas. Referência a Peron e a Moles.

### 3.2.1 O caso dos Açores

*Não sou daqui. Mamei em peitos oceânicos  
Minha mãe era ninfa, meu pai chuva de lava  
Mestiça de onda e de enxofres vulcânicos  
Sou de mim mesma pomba húmida e brava...*  
(Natália Correia, 2021 p. 119)

As palavras de Natália Correia expressam, em poucas linhas, o essencial da identidade açoriana. Nelas ressoa a importância do mar, o clima atlântico, o vulcanismo e a religiosidade de cariz popular patente na referência à pomba, símbolo maior do culto do Espírito Santo.

A afirmação que inaugura o autorretrato – “Não sou daqui” – é especialmente importante pelo que comporta de consciência de pertencer a uma identidade diferente da que marca o lugar de onde se escreve. Natália Correia nasceu em São Miguel, mas com pouco mais de dez anos foi viver para Lisboa, onde fez o seu percurso escolar e político. Apesar de ter saído muito jovem da ilha, a consciência de diferença identitária permanece ao longo da vida e regressa à escrita desta autora bem como da de outros açorianos, como Vitorino Nemésio, tanto nas páginas de poesia como nas de prosa.

Foi também essa consciência que motivou, em larga medida, o aparecimento dos movimentos autonómicos na Região. Reis Leite (1997) sintetiza esta problemática ao completar com base na informação encontrada na entrada referente a “autonomia”, na *Enciclopédia Açoriana*<sup>34</sup>.

Aliás, segundo José Agostinho (1963), a criação do governo geral dos Açores, em Angra do Heroísmo, é determinante para estimular o desejo de autonomia regional. A partir daí o modelo autonómico foi-se tornando apetecível e ganhando força:

[d]epois da Restauração, o primeiro acontecimento que veio [sic] alterar profundamente a organização política do arquipélago foi a criação pelo Marquês de Pombal em 1766 do governo geral dos Açores com sede em Angra, extinguido a jurisdição tradicional das capitánias. A intenção, manifestada no Regimento dos Capitães-Generais era dar às ilhas

---

34 V. <http://www.culturacores.azores.gov.pt/ea/pesquisa/Default.aspx?id=4951>

um governo análogo aos que tinham as províncias do Reino, mas por detrás disso estava o intento de acabar com abusos e desleixos dos governantes locais, moralizar o exercício da Justiça e introduzir uma reforma radical na técnica militar, harmonizando-a com os progressos da época (p. 157).

Falando também do Movimento regionalista açoriano, que ocorreu durante a segunda e terceiras décadas do século XX, nos Açores, no âmbito de um intenso debate ideológico gerado a partir da “problemática descentralizadora” (Cordeiro, 1998, pp. 13-14), levado a cabo por intelectuais e políticos, tanto conservadores como progressistas.

O objetivo do regionalismo açoriano das primeiras décadas do século XX centrava-se no intuito de formar um forte sentimento de fraternidade entre as diversas ilhas, o que seria possível a partir do reconhecimento de uma ligação étnica e tradicional que a todas unia enquanto “filhas da mesma pátria, por todas estremecida” (Cordeiro, 1998, p. 249).

Repare-se como o regionalismo não admite sentimentos de apartamento com a nação. Outro estudioso, Luís Ribeiro é muito claro no tocante a esta matéria. Numa síntese do pensamento deste autor, Cordeiro (2003) esclarece que, para ele: “[o]s Açores são e serão sempre de Portugal; e o que é melhor, são a mais pura e lídima expressão de tudo o que é caracteristicamente nacional, a mais perfeita obra da colonização portuguesa dos séculos XV e XVI<sup>35</sup> (p. 90).

A ligação à pátria portuguesa era vista como fator de enaltecimento das qualidades lusitanas que conheciam a sua expressão máxima na população açoriana por via de um isolamento que conseguira manter inalteráveis a tradição como não fora possível noutros lugares mais cosmopolitas ou abertos a influências de outras paragens, onde as tradições haviam sofrido “amputações” que a haviam desfigurado:

[a] cultura popular sofrera, pois, amputações de vulto, tanto mais importantes quanto depositária e veiculadora do legado de um passado verdadeiramente lusitano que, pelo isolamento, se havia conseguido manter nos Açores. À perda da tradição correspondia a perda da personalidade, ou seja, da alma do povo que, desenraizado, caminhará para o aniquilamento<sup>36</sup> (*idem*, p. 90-91).

---

35 Luís da Silva Ribeiro, “Os Açores de Portugal”, in *Obras II. História*, Angra do Heroísmo, Instituto Histórico da Ilha Terceira e Secretaria Regional da Educação e Cultura, 1983, p. 3.

36 Armando Côrtes-Rodrigues, “O Sentimento Açoriano”. Folha de Angra, Angra do Heroísmo, 1922, 26 de Março.

Em oposição ao verificado noutros lugares do território português, os Açores haviam sabido manter o sabor autêntico do passado, a *alma* nacional:

Ora, este tipo de argumentação, fundamentado na ancestralidade e «pureza» da herança, mantida intacta, da *alma portuguesa*, sobrelevada nas suas virtudes mais nobres e demonstrada em episódios dramáticos da história nacional – em especial, a resistência ao domínio filipino e a defesa dos princípios liberais – constituiu, ao longo dos anos 20, como o fora em finais do século XIX, uma espécie de «modelo» do discurso a que os regionalistas e os autonomistas recorriam na crítica às tendências centralizadoras do Estado e, por outro lado, na afirmação da identidade açoriana.

É neste contexto que se pode compreender a passagem do discurso impressionista da exaltação das qualidades particulares do povo açoriano, à defesa da urgência do estudo e preservação dos traços fundamentais da cultura popular, pois só assim seria possível definir e fundamentar a verdadeira *alma açoriana* (*idem*, p. 90. Itálicos do autor).

É natural que os autores citados, referindo-se ao espírito vigente no período do movimento regionalista, recorram aos termos da época, propensa a cultivar uma aceção essencialista da identidade, em que abundam termos como *alma portuguesa*, *génio nacional*, *carácter do povo*, etc. Relativamente a esta “alma”, Onésimo (1983, p. 30) fala-nos do modo como os artistas (poetas, escritores, pintores, músicos, contribuem para no-la darem a conhecer, dizendo que o que lhes falta para triunfarem é a comunhão com as raízes preservadas no modo de vida popular: “[o] que precisam é de entrar dentro da alma do povo. Livro regionalista será aquele que, numa forma estilizada, elegante, artística, nos dê o povo como ele fala e sente e puser diante de nós, através das suas palavras, a paisagem e o mar açoreano” [sic]. Mais uma vez, a dimensão afetiva pela cultura popular fica aqui realçada.

O gosto pela tradição promove, então, o apego à terra; a sensação de ligação filial com a nação reforça a vertente afetiva deste movimento e expressa a consciência de uma identidade comum, embora desigual nas forças e no poder que cabe a cada parte.

A realidade açoriana é, assim, percebida pelos açorianos no século XIX (talvez mesmo desde o povoamento, segundo algumas teses, devido à maneira como se processou a administração das ilhas) não só como distante da existência continental, mas como dotada de especificidades geográficas que compunham uma identidade própria e exigiam também uma correspondente forma de autodeterminação e de manifestação material das diferenças culturais. É no quadro desta perceção de uma singularidade identitária que desperta um pensamento insular desperta fortemente arreigado à consciência de uma ligação entre o povo, a geografia e as expressões

artísticas e culturais. O texto de José Agostinho (1963), sobre as “Dominantes histórico-sociais do povo açoriano”, refere que:

[o]s Açores começaram a ser povoados em meados do século XV, quando a nação portuguesa tinha três séculos de existência, e possuía já características bem diferenciadas das dos outros povos da Península, características fortemente vincadas e ciosamente defendidas.

Estas características da nacionalidade foram incisivamente, indelevelmente, incutidas nos primeiros povoadores das ilhas, não só naqueles que vieram da metrópole, como nos estrangeiros que aqui foram admitidos. Elas constituem um fundo que, a nosso ver, nem o meio, nem o tempo, conseguiram jamais abalar (p. 140).

A definição do conceito de açorianidade é reveladora desta mesma consciência. O termo, cunhado por Vitorino Nemésio, integra, entre outras características já aqui referidas, a sensação de isolamento, de cárcere, até, e a necessidade de sair de um certo aprisionamento, condição do ilhéu, ao ponto de Machado Pires (1995) referir na *Enciclopédia Açoriana* que

[a]largado, este conceito não só exprime a qualidade e a alma do ser-se açoriano, dentro ou fora (principalmente fora...) dos Açores, mas o conjunto de condicionantes do viver arquipelágico: a sua geografia (que «vale tanto como a história»), o seu vulcanismo, as suas limitações económicas, a sua dispersão humana e a sua idiossincrasia, os seus falares típicos, enfim, tudo o que contribui para conferir identidade. O conceito é retomado e desenvolvido no artigo de abertura no n.º 1 da Revista *Atlantida* (1956), Órgão do Instituto Açoriano de Cultura. Aí se acentua que «a Açorianidade traduz a primeira expressão da Lusitanidade no tempo e no espaço»; açorianidade é uma devoção aos Açores e a tudo quanto lhe diz respeito, inculca-se no referido artigo<sup>37</sup>.

Importa notar, nestas palavras, o apontamento muito claro de coexistência da açorianidade com a lusitanidade, ou seja, a consciência de uma partilha com a identidade nacional, em cujo contexto, se destaca a singular identidade regional sobretudo pelo amor aos Açores.

Na perspetiva de Almeida (2011), o conceito de açorianidade é subjetivo, vasto e vago e depende das vivências passadas, individuais e coletivas insulares:

---

37 V. <https://www.culturacores.azores.gov.pt/ea/pesquisa/default.aspx?id=8182>

[a] açorianidade deve ser, acima de tudo e apenas, um assumir-se do passado tal como foi, um interessar-se pelo presente e um preocupar-se com o futuro. Assim mesmo vago e indefinido, o amor à terra e à gente permite muitas maneiras e estilos. É possível cantá-lo nos tons menores, melancólicos dos «olhos pretos», ou agressivos: do «ladrão, ladrão», alegres da *chamarrita*, ou terra-a-terra da *sapateia* (p. 161).

De acordo com Garcez (2002), o conceito de açorianidade é uma sensação de cárcere e de isolamento que suscita o desejo de partir e leva mesmo à saída:

a angústia de sentir-se preso na imensidão oceânica, impotente face à condição de isolamento, a angústia de estar sempre a partir, de ser o agente ou o paciente de despedidas, de conviver com a ausência (...). Faz parte da açorianidade o ter de partir ou por razões de extrema pobreza, emigrando, ou pelo desejo de estudar e/ou progredir, ampliar perspectivas profissionais (p. 17).

Nemésio (1932), num rasgo emotivo, confessa:

[...]. Quisera poder enfeixar nesta página emotiva o essencial da minha consciência de ilhéu. Em primeiro lugar o apego à terra, êste amor elementar que não conhece razões, mas impulsos; – e logo o sentimento de uma herança étnica que se relaciona intimamente com a grandeza do mar. [...] o basco espanhol Baroja, – escreveu um livro chamado *Juventud, Egotria*: "O ter nascido junto do mar agrada-me, parece-me como um augúrio de liberdade e de câmbio". Escreveu a verdade. E muito mais quando se nasce mais do que junto ao mar, no próprio seio e infinitude do mar, como as medusas e os peixes. Era êste orgulho feito de singularidade e solidão que levava Antero a chamar aos portugueses da metrópole os seus "quási patrícios". Uma espécie de embriaguez do isolamento impregna a alma e os atos de todo o ilhéu, estrutura-lhe o espírito e procura uma fórmula quási religiosa de convívio com quem não teve a fortuna de nascer, como o logos, na água. [...]. A geografia, para nós, vale outro tanto como a história, e não é de balde que as nossas recordações escritas inserem uns cinquenta por cento de relatos de sismos e enchentes. Como as sereias temos uma dupla natureza: somos de carne e pedra. Os nossos ossos mergulham no mar. [...]. Um dia, se me puder fechar nas minhas quatro paredes da Terceira, sem obrigações para com o mundo e com a vida civil já cumprida, tentarei um ensaio sobre a minha açorianidade subjacente que o destêrro afina e exacerba (p. 59)<sup>38</sup>.

O conceito, depois de cunhado, viria a conhecer uma longa vida. O próprio Nemésio retoma-o e aprofunda-o mais tarde, em 1975, no *Diário Insular*. Dir-se-ia que a especificidade açórica não se esgotava nas páginas até então escritas, suscitando sempre novas formas de expressar uma identidade peculiar:

[o] outro sintoma linguístico da impulsividade afirmativa dos Açores como etnia ou espaço geográfico originais está no emprego da palavra «açorianidade». Quem escreve estas linhas passa por inventor desse vocábulo, há bons quarenta anos, Luís Ribeiro, o insigne etnógrafo e jurisconsulto açoriano de *Os Açores de Portugal* – opúsculo de grande valia, pela posição de contraste, para o emancipalismo de hoje – foi um dos que generosamente me «patentaram» por tão pobre criação vocabular. Porque lia então muitos ensaístas espanhóis, incluindo o clássico Pi y Margall de *Las Nacionalidades*, decalquei sobre «hispanidade e «argentinidad» (Unamuno) o meu «açorianidade» (p. 1)<sup>39</sup>.

Repare-se como a identidade açoriana é também enquadrada na erudição. Foi o conhecimento da obra de Miguel de Unamuno que permitiu a Nemésio “patentear” um novo vocábulo inspirado nos de “hispanidade” e “argentinidad”.

Dos excertos acima reproduzidos podemos concluir que a cultura e a identidade da Região Autónoma dos Açores seguem, no essencial, os aspetos culturais e identitários nacionais. Partilhando da mesma língua e legado cultural, a economia e a política nos Açores seguiram, no geral, as tendências verificadas no território português continental, caracterizando-se, pela prevalência da ruralidade, da religiosidade e da importância do mar. A autora Lélia Nunes (UFSC) abre a parte *III Religiosidade e Tradições. Identidade popular*, do livro *Memória e Identidade Insular* (Chaves, 2019) com um artigo intitulado “Festa do Divino Espírito Santo nos Açores e a sua Expressão Identitária: Símbolos, Ritos Religiosos e Populares, Celebrações”, onde sublinha:

[a]s Festas do Espírito Santo têm importância primordial na formação do corpo social açoriano e identificam de forma extraordinária a vida cultural daquelas sociedades onde a sua presença representa um passado distante, uma geografia de afetos, uma história comum, uma indelével herança com 270 anos como em Santa Catarina (p. 220).

No que concerne às festas do Divino Espírito Santo, a autora refere que “[n]ão se pode ignorar que, por trás de toda esta gigante e intensa programação religiosa e cultural (...) está um verdadeiro exército de voluntários e parceiros” (*idem*, p. 224). É pela fé que as pessoas são

---

39 V. <https://azoreana.azores.gov.pt/item/5df0602b-14b0-41e1-aa91-230098dc2562> (Acedido a 10 de janeiro de 2023).

movidas. No entanto, nos Açores, a estes aspetos somam-se o vulcanismo, o clima atlântico e um agravamento da pobreza que levou a vários fluxos emigratórios, assim como a dificuldade de acesso a estruturas de poder, que culminou em movimentos regionalistas e autonomistas, e o profundo temor que a geologia insular impunha com os sismos e erupções vulcânicas, que reverberou em expressões regionais da religiosidade (como as romarias quaresmais e o culto ao Espírito Santo ou ao Senhor Santo Cristo).

A capital da região autónoma do Açores, Ponta Delgada, começa a atrair a vida cultural do arquipélago, constituindo, de acordo com Onésimo Teotónio Almeida (1989),

o centro onde uma burguesia local dinâmica e os restos de uma pequena aristocracia apoiam a publicação de estudos sobre folclore, etnografia e história local, assim como a reedição de obras importantes da bibliografia açoriana e da tradução de livros de viagens escritos por estrangeiros que visitaram os Açores, ou nas ilhas viveram por algum tempo (p. 76).

Estas manifestações culturais intensificam-se ao longo das décadas do regime salazarista. Como tal, a maior parte da literatura da primeira metade do século XX publicada nas ilhas revela características conservadoras, um reflexo do regime político da época. A principal diferença em relação à identidade nacional resulta da insularidade vulcânica:

[m]ais de cinco séculos de contacto permanente com o mar e de isolamento físico, a que se juntou uma religiosidade que foi gerada no terror sagrado de sismos, vulcões e tempestades, são fatores que marcaram e moldaram a maneira de ser, estar, pensar e adir das populações açorianas (Dores, 2017, p. 318).

A insularidade determinou o clima, a paisagem e intensificou as dificuldades económicas dos açorianos. Em 1862, o Jornal *A Persuasão* louvava o bom comportamento da população e a ordem pública, mesmo na ausência de uma milícia local. Em simultâneo, descrevia a profunda assimetria entre a grande prosperidade do solo e a miséria dos pobres, obrigados a alimentar-se de “insalubres, indigestas e repugnantes raízes apanhadas nas serranias” (Dias, 2008, p. 60).

Outros relatos dão conta de uma terra «*opulenta, majestosa e rica*» habitada por gente “*sacrificada*” pela “má distribuição da propriedade, pelo arcaísmo e rudimentaridade das técnicas agrícolas, pelo peso excessivo dos impostos e contribuições, pela injustiça do recrutamento militar [...], pela falta de instrução pública, pela dificuldade em estabelecer comunicações entre os povoados, entre as ilhas e das ilhas com o reino” (Dias, 2008, p. 61. Sublinhados da autora). Era,

aliás, a indigência económica que aprisionava a população a uma ordem rígida só contrariada pela emigração.

Falando disso, Rui Guilherme Morais afirma que a comunidade de emigrantes açorianos vivendo nos Estados Unidos e Canadá é tão expressiva que constitui a “DÉCIMA ILHA” (Morais, in: Mendes *et alii*, 1986, p. 85), adiantando ainda que o seu número era ao tempo estimado como “idêntico ao número de açorianos residentes no arquipélago” (*idem, ibidem*).

Nas elites, a oposição política tomava a forma da reivindicação da autonomia para o arquipélago. Na última década do século XIX surgiu um movimento autonómico através de uma campanha através da divulgação de artigos na imprensa regional artigos e da realização de comícios. Deste movimento, destacou-se o deputado por Ponta Delgada, Aristides Moreira da Motta, que em 31 de março de 1892, enviou à Mesa da Câmara dos Deputados um projeto de lei sobre a autonomia açoriana onde apresentava conceções que deveriam ser atribuídas às Juntas Gerais dos Distritos na organização dos seus serviços públicos, o qual deu origem a um decreto descentralizador em 1895.

Culturalmente, a emigração para o Brasil (século XIX) e, mais tarde, para os Estados Unidos e o Canadá, deixa um rasto que até hoje se faz sentir nas ilhas. Segundo José Agostinho (1963),

[a] saída, em certa escala, de gente dos Açores para terras distantes, começou no século XVI com a ida dos primeiros colonos para as terras do nordeste da América do Norte, continuada depois com as levas de colonos para o Brasil. Decerto que não era o espírito de aventura que os levava, mas a necessidade ou a coerção, talvez estas duas causas combinadas (p. 151).

A emigração, ditada por fatores socioeconómicos, conheceu profícuos reflexos do ponto de vista simbólico, de que constitui um exemplo paradigmático o quadro de Domingos Rebêlo, *Os Emigrantes* (1926), (Figura 4), coleção Museu Carlos Machado.

[n]as palavras de L. B. Leite Ataíde, em texto publicado em 1919, a função da arte regionalista cumpre-se na “interpretação exacta em formas plásticas do modo de ser moral, do desenvolvimento intelectual e das tendências sentimentais de um determinado povo [...] A arte, para ser regionalista, tem de se apresentar como uma síntese do meio, e como cada região tem o seu caracter definido e as suas tradições próprias, nós vamos assim chegar a um estilo original na arte [...] tradição, regionalismo e originalidade representam uma sequência de ideias cuja interdependência é das mais estreitas” (2011b: 180-181) (Rebêlo; Simas; Caldeira, 2016, p. 19).

A arte merece ser destacada enquanto fecundo território de marcação da identidade. Nela convergem os símbolos de uma comunidade que refletem valores, crenças e práticas:

[a] arte é a expressão mais antiga que a humanidade conhece. O homem antes de falar, vê. Antes de escrever é afectado pelas cores, pelos sons e pelas formas. Por isso, o homem, desde os tempos mais remotos, confia aos materiais, mais estáveis do que a memória, aquilo que pensa, venera, crê, vê diz, sonha e sente, numa palavra, aquilo que é (Castro, 2010, p. 46).

A pintura *Os Emigrantes*, de Domingos Rebêlo<sup>40</sup>, é provavelmente a obra pictórica mais conhecida de um artista açoriano. Datado de 1926, o quadro integra-se no movimento ideológico do Regionalismo, que, como já vimos, conheceu o seu auge nos anos 20 e 30, um período marcante na defesa do propósito de valorizar os usos, costumes e tradições populares, como fator de demarcação de uma identidade e de uma cultura:

[e]sta pintura tem a particularidade de ser a representação de um fenómeno social, muito presente nos Açores: a emigração. Esta realidade social apresenta-se como aglutinadora do conceito de "Açorianidade", analisado, na época, pelo investigador Luís Ribeiro, mais tarde retomado, em hora de afectividade por Vitorino Nemésio. Para reforçar a temática central, Domingos Rebelo regista nesta obra o traje popular e os elementos identificativos do local de partida, juntando, nesta composição, elementos culturais de raízes profundas” (Castro, 2010, p. 47).<sup>41</sup>

A cena retratada radica na temática da diáspora açoriana, e figura o momento de despedida. Algumas personagens vão partir, o que é visível pelo modo como aguardam, junto dos seus pertences, junto ao mar, a hora em que deixarão a ilha. Um grupo, num plano mais recuado abraça-se, em jeito de uma dolorosa partida. Sabemos que não será uma viagem de recreio pelo semblante carregado, o lenço que enxuga as lágrimas, os rostos cabisbaixos. São as personagens mais pobres que estão envolvidas na despedida. A transeunte que observa a cena revela, pelo seu vestuário,

40 Domingos Rebêlo, pintor micalense contemporâneo, nasceu em Ponta Delgada, em 1891, discípulo de Artur May nos Açores e Jean Paul Laurens, Albert Laurens e Naudin em Paris. Depois de terminados os estudos na Academia Julien, viveu 30 anos nos Açores, dedicando-se às composições e temas populares ou religiosos. Viveu em Lisboa, e distinguiu-se pela segurança do desenho e da composição e pela sabedoria na utilização das cores. Notabilizou-se também como retratista pela sua intuição. Veio a falecer em Lisboa, em 1975.

41 V. [https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/2868/3/Simbologia%20de%20Acorianidade%20na%20Pintura%20de%20Domingos%20Rebello%20e%20de%20Borba%20Vieira\\_Philosophica\\_N36\\_2010.pdf](https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/2868/3/Simbologia%20de%20Acorianidade%20na%20Pintura%20de%20Domingos%20Rebello%20e%20de%20Borba%20Vieira_Philosophica_N36_2010.pdf)

pertencer a uma classe mais alta. As mulheres da classe com escassez económica vestem o traje que o folclore imortalizou: a saia rodada, a blusa com folhos na cintura, o lenço na cabeça.

O traje popular reforça a temática regionalista e os elementos identificativos do local de partida – em especial o mar, a cidade marítima – bem como símbolos da cultura açoriana (a viola da terra, o cesto de fruta, a manta de retalhos, o quadro do Senhor Santo Cristo e o casaco dos foliões) intensificam, cromaticamente, o retrato de uma identidade sem paralelo em nenhuma outra parte do território português. Ninguém faz referência à figura mais débil: a criança descalça que segura um objeto junto boca, símbolo catártico do medo. São, no seu conjunto “elementos culturais de raízes profundas” (*idem, ibidem*).



**Figura 4.** *Os Emigrantes*, 1926, óleo sobre tela, 235 x 295 cm. Coleção do Museu Carlos Machado.

Esta pintura tem a particularidade de ser a representação de um fenómeno social muito presente nos Açores: a emigração provocada pela pobreza. Tanto o motivo da viagem sofrida como a viola da terra, instrumento musical típico dos Açores, são instrumentos simbólicos da música local como elemento catártico da escassez de recursos. Os dois corações nesta viola simbolizam o coração que parte e que coração que fica retido na ilha pela saudade.

Esta obra de Domingos Rebêlo foi tão marcante como emblema identitário que inspirou outras telas cujos títulos e mensagens dialogam de perto com a de Domingos Rebêlo. São elas *Os Regressantes* (1987), de Tomaz Borba Vieira, e *Os Naufragantes* (2006), de Urbano Resendes, artistas que recriaram nos finais do século XX e inícios do século XXI o tema da diáspora tratado em 1926. De facto, numa conjuntura económica e política diferente, caracterizada por maior riqueza e pela concretização do sonho autonómico, o fluxo já não se faz, nos anos 80, no sentido de uma partida dolorosa, mas no âmbito de um regresso acompanhado de objetos tecnológicos que revelam o poder económico dos emigrantes de regresso à sua terra natal.

Deparamo-nos com várias pinturas de Domingos Rebêlo, em Ponta Delgada, mas há uma, em particular, que prendeu a nossa atenção. Trata-se de uma pintura a óleo, do referido artista, situada no 2º piso do *Nine Dots Azorean Art Boutique Hotel*. Neste quadro (Figura 5), é bem visível o traje regional das duas mulheres, uma sentada e outra em pé (parece ser a noiva), onde identificamos na saia rodada da noiva os motivos de desenhos de flores que se mantêm no traje envergado pelos vários grupos folclóricos em São Miguel. Para além dos motivos, destacamos as cores (azul e encarnado) e o lenço, que permanece até hoje nos típicos trajes micalenses.



**Figura 5.** Sem título e sem data. Óleo s/ pano, 180 x 180 cm. À direita, pintura de Domingos Rebêlo pertencente à coleção particular *Nine Dots Azorean Art Boutique Hotel*,<sup>42</sup> Ponta Delgada. Foto: Paulo Goulart.

Verificamos que estas obras e as que lhes sucederam (de Tomaz Borba Vieira e de Urbano) revelam a mudança que sofreram estas ilhas atlânticas. De igual modo, quando Hall salienta que as culturas produzem sentidos que “estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam o seu presente com o seu passado” (2006, p. 51), verificamos que as

42 A pintura de Domingos Rebêlo, situada no 2º piso do *Nine Dots Azorean Art Boutique Hotel* pertence à coleção particular do Hotel.

narrativas açorianas estão peçadas de personagens populares, como se verifica, por exemplo nas obras de José de Almeida Pavão; que a religião se infiltra na escrita desde Gaspar Frutuoso até aos nossos dias, com Antero de Quental, Daniel de Sá, Natália Correia e Paula de Sousa Lima assumindo posições proeminentes neste campo; que o tema da emigração é transversal a muitas obras literárias, dominando a obra de Manuel Ferreira *O Barco e o Sonho*; que, mesmo as obras mais elaboradas, como *Mau Tempo no Canal*, de Vitorino Nemésio, incluem personagens populares e o tema da emigração. Aliás, no seu estudo sobre figuras populares na obra nemesiana, Paulo Matos (2011) salienta as questões de injustiça social que atravessam a literatura açoriana, as assimetrias sociais e o povo, “apresentado como entidade sofredora, que pugna pela sobrevivência” (p. 118).

Também as narrativas literárias participam na construção de uma identidade que parte do retrato regional como marcado pelos elementos atrás mencionados e em que sobressai a pobreza das classes populares. Mas a mudança nas «estórias» referidas por Hall é reveladora da alteração dos sentidos atribuídos à vida e ao mundo, a partir da conquista da autonomia nos Açores, na segunda metade do século XX. Tal como acontece com a personagem de *Gente Feliz com Lágrimas*, de João de Melo, e Nuno Miguel, os papéis e as representações evocam a mudança socioeconómica e política que aconteceu na ilha, através do poder da autonomia. A resistência ao poder central, através da conquista da autonomia, o direito à educação, incluindo o ensino superior, emanciparam a população dos Açores e lançaram-na num caminho que, não sendo de prosperidade, lhe permitem superar os níveis anteriores de pobreza e a coloca em situação de paridade com outras regiões portuguesas<sup>43</sup>.

### 3.2.2 O caso da Madeira

*Sob o carapuço  
lencinho bordado  
a capa vermelha  
a saia riscada  
o passo pesado  
o corpo em arcada  
no rosto a centelha*

43 Um retrato bem diferente é dado por Joel Neto, em *Jénifer, ou a princesa de França As ilhas (realmente) desconhecidas*.

(Irene Lucília, 1986, p. 95)

Os versos de Irene Lucília Andrade publicados em *Ilha que é gente* (1986) esboçam, em poucas imagens, uma identidade madeirense marcada pelo sol, pelo clima atlântico, pelo modo de trajar de cariz popular patente na referência ao carapuço, bordado, capa vermelha e saia riscada, símbolos identitários do folclore madeirense. Na ilha da Madeira, as festividades e arraiais são uma manifestação identitária e cultural forte, estando descritas nas obras de diferentes escritores, artistas e críticos literários. A título de exemplo, o Visconde do Porto da Cruz (1953), em *Notas & Comentários para a História Literária da Madeira* (III Volume), refere um arraial organizado por Matilde da Sauvayre da Câmara<sup>44</sup>, nos seguintes termos:

(...) *D. Matilde de Sauvayre da Câmara* – (...) organizou um «Arraial Madeirense» para que os Soberanos e a sua comitiva podessem apreciar uma festa tipicamente regional, que foi na verdade um dos números mais brilhantes e de maior interesse. (...) apresentou nessa noite de 20 de Junho de 1901, as danças, trovas e músicas madeirenses, quer dos tempos mais recuados, quer da nossa época. (...) A poesia mais interessante com que fechou a festa folclórica em homenagem aos Reis de Portugal, na sua visita ao Arquipélago da Madeira, cantada em cântico, com música regional, por um grupo com os seus trajes típicos, fez grande sucesso e é uma magnífica composição, que revela a sua sensibilidade: Arraial Madeirense (...) (pp. 108-109).

Mas nem só de festa ou de folclore vive(u) a Madeira. Textos há que evidenciam a chegada dos primeiros navegadores, a divisão da ilha em capitânias, as dissonâncias que se abatem sobre a Madeira (como a peste, em *A Ilha e o Tempo: romance* de João França), o fervor religioso e supersticioso, as lendas que se recriam ao longo dos séculos, na escrita de José Viale Moutinho (por exemplo, em *Contos Populares e Lendas das Ilhas da Madeira e Porto Santo*), o labor árduo dos trabalhadores que foram precisando de pausas retemperadoras ou de entretenimentos festivos vindo trajados de forma típica. Nessas festas, o homem apresentava “traje típico do camponês madeirense, o calção de linho branco, pelo joelho, a camisa do mesmo pano, carapuça e bota chã, atribuindo a duas origens: mouro e continental.” (Carlos Santos, 1952, p. 57). Podia, ainda, surgir “de calças seriguilha” (*idem*, p. 63), com colete ou jaleca. Outras vezes, podiam estar trajados com calças compridas, adaptando-se o traje às circunstâncias. Das inúmeras gravuras, desenhos,

44 Matilde Sauvayre da Câmara (1871-1957) foi escritora, poetisa e dramaturga.

aguarelas ou descrições literárias, o traje da mulher foi ganhando cor. Hoje reconhecemos o colorido da saia e a forma como nas atuações dançantes as riscas ganham dinamismo. Para Fábio Duarte Teles Abreu (2008), falar

sobre o traje da ilha da Madeira é necessário não esquecer que este arquipélago foi descoberto em 1418 e 1419, Porto Santo e Madeira respetivamente, tendo a sua colonização começado seis anos depois. Pelo que, o trajar desta gente era o que usavam antes de chegarem às ilhas, e pelo menos nos primeiros anos, mantendo-se as tradições das suas terras no continente (p. 73).

A Ilha da Madeira tem uma história ligada à expansão marítima e está inscrita no processo da globalização, quando o navegador português João Gonçalves Zarco e o explorador Tristão Vaz Teixeira, a serviço do Infante D. Henrique, avistaram a ilha em 1419<sup>45</sup>. Segundo Nelson Veríssimo, em *Descobrimento e povoamento do arquipélago da Madeira*, texto publicado no *Grande Dicionário Enciclopédico da Madeira* (2010),

Francisco Alcoforada anotou que Zarco e os seus homens partiram do Restelo na entrada de junho. Jerónimo Dias Leite acrescentou que foi no ano de 1419, o mesmo repetindo Gaspar Frutuoso. (...) João Barros, no primeiro volume de *Da Ásia*, intitulado *Década I* e editado em 1552, referiu que Zarco e Tristão, após o grande cerco de Ceuta, pretendiam realizar, a mando do infante, uma viagem à costa de Berberia até passarem o temeroso cabo Bojador. Contudo, um temporal desviou-os à ilha de Porto Santo (p. 20. Itálicos do autor).

Apesar dos vários testemunhos escritos, “[c]om rigor, não se sabe a data da primeira viagem de João Gonçalves e Tristão ao arquipélago da Madeira” (*idem*, p. 22). Contudo,

[a]o longo do sec. XX, a historiografia manteve interesse no tema sem, todavia, alcançar certezas sobre a data da viagem de João Gonçalves Zarco e Tristão. (...) Pode-se, assim, concluir ser o arquipélago da Madeira conhecido por alguns navegadores e cartógrafos da área do Mediterrâneo desde a segunda metade da centúria de Trezentos (*idem*, p. 19).

A cronologia madeirense conta com mais de 600 anos, com mitos, lendas e narrativas históricas. Desde o séc. XV, o povoamento da Madeira imprimiu ao território insular um cunho heterogéneo resultante da variedade de origens dos seus povoadores. Para Pinto-Correia, em “A

---

45 Alguns historiadores apontam como data possível 1419. Indicamo-la a título possível.

Condição de Ilhéu – vivência, memória, testemunho”, texto editado em *A Condição de Ilhéu* (2017),

[d]esde o século XV, a Madeira foi cadinho de sangues, gentes, saberes, e também de dialectos, costumes e objectos. As alfaias agrícolas e as variedades linguísticas certificam-nos da variada proveniência dos seus povoadores. Para cada canto que ocuparam na terra, os que chegaram trouxeram, pois, as suas maneiras de ser, de falar, de ter e de fazer, do que resultou uma rica, mas nova e complexa existência. E, ao longo dos séculos, as presenças de outros, espanhóis, flamengos e ingleses, para já não falar dos mais recentes alemães e holandeses, (...) (p. 40).

Acredita-se que os primeiros colonizadores eram marinheiros e camponeses portugueses que se estabeleceram na ilha. A vegetação luxuriante e o clima ameno foram atrativos para os colonizadores, que desenvolveram técnicas agrícolas inovadoras para cultivar a terra íngreme da ilha. São “os gigantes” na escrita de Irene Lucília Andrade, escritora já referenciada e que assim valoriza a epopeia e a gesta de “gentes menores”. Em várias crónicas que o leitor pode encontrar na secção “Forum”, do Funchal Notícias, a escrita luciliana exalta esses trabalhadores incansáveis capazes de superar as dificuldades que a ilha impõe.

A descoberta da Madeira foi um marco importante nas explorações portuguesas durante a Era dos Descobrimentos, e a ilha desempenhou um papel crucial como ponto de apoio para viagens marítimas. Além disso, a Madeira é conhecida pela produção de vinho, com as famosas vinhas em terraços, e pela beleza natural da ilha, atraindo visitantes de todo o mundo. Mas foi também uma economia sacarina, para a qual foi necessária mão de obra escrava<sup>46</sup>. Ao explorar a História e as descobertas da Ilha da Madeira, é importante destacar a influência colonial e as interações culturais que moldaram a identidade única deste espaço ao longo dos séculos. A história da Madeira é um testemunho da resiliência e da adaptabilidade do povo madeirense, além de ser um convite para explorar a diversidade do lugar.

De facto, entre a utopia e a distopia, a Madeira pode ser espaço dissonante ou espaço de celebração. Por um lado, a ilha revelou desigualdades significativas ao longo dos séculos. A emigração era, portanto, uma saída possível, como revela a escrita de João França. Em *O Emigrante*, podemos ler:

---

46 Sobre as primeiras economias das ilhas, ver Joel Serrão, *Temas históricos madeirenses*, Funchal, CEHA, 1992. Sobre esta questão, podem ser consultados os estudos mais detalhados de Rui Carita, Alberto Vieira.

[u]rgia esbracejar, sair da água e andar p'rá frente. Hoje, nada tinha de seu. E amanhã? Lá estaria o futuro para responder, embora a resposta também dependesse da vontade do inquiridor. Da vontade da gente, hoje, talvez dependesse o dia de amanhã. Ver-se-ia. Assim pensando, encheu-se-lhe a cabeça da ideia de emigrar, a exemplo de tantos outros, incluindo o Crispim (p. 29)<sup>47</sup>.

A problemática das mobilidades internas e externas ocupa destaque na produção literária afeta à Madeira. O emigrante também está patente no romance *Canga* de Horácio Bento de Gouveia, surgindo com particular realce em *Torna Viagem*. Por outro lado, a ilha foi espaço de encontros culturais e situações de múltiplas dinâmicas, com a presença dos primeiros colonos, com a vinda de escravos, com a presença inglesa, com as gibraltinas, com judeus que fugiam à pressão nazi ou com as inúmeras viagens que estabeleciam pontes entre as sociedades distintas. Helena Marques assim o revela, por exemplo, em *O último cais* e em *O Bazar Alemão*, sublinhando o cosmopolitismo impresso na Madeira. A Ilha sempre foi espaço de negociação cultural e identitária, mas também se apresenta como território de afirmação e de valorização do seu património mais genuíno.

O sistema da ocupação da Ilha da Madeira, inicialmente, envolveu a concessão de terras a capitães-donatários, que eram responsáveis por administrar e desenvolver as áreas designadas. Estas questões estão patentes em *A Ilha e o Tempo* e em *António e Isabel do Arco da Calheta*, dois romances históricos de João França. Ao longo dos séculos, este sistema teve consequências significativas, influenciando a estrutura social, económica e política da Madeira. Aliás, o sistema de “colónia” ainda está na memória dos madeirenses, por revelar influências de tempos pretéritos e injustos entres senhorios e colonos<sup>48</sup>. Este sistema é resquício da colonização da ilha e característico do estabelecimento de uma economia agrícola.

No contexto da colonização e do desenvolvimento da Madeira, houve mobilidades forçadas de diversas populações. A introdução da cultura da cana-de-açúcar na Madeira resultou na necessidade de mão de obra, levando à vinda de trabalhadores africanos como escravos. Esta mobilidade teve efeitos duradouros na composição demográfica e na cultura da ilha. Mas, ao longo dos séculos, a Madeira também foi palco de outras mobilidades. Essas movimentações tiveram impacto nas comunidades locais e contribuíram para a diversidade cultural da ilha. Até recentemente, esses padrões de mobilidade desempenharam um papel significativo na história e

---

47 Sobre a problemática da emigração na literatura da Madeira, veja-se, por exemplo, Leonor Coelho (2011), “O Emigrante de João França – do texto à representação cénica”, in *Newsletter 12: A Emigração na História da Madeira*. [site e data de consulta]

48 Sobre a exploração da terra sob o regime de colónia, podem ser consultados os trabalhos de João Palla Lizardo, por exemplo.

na dinâmica social da Ilha da Madeira, influenciando a sua evolução e identidade ao longo do tempo. Compreender essa história é fundamental para apreciar a rica diversidade insular e a resiliência das comunidades madeirenses.

Em todo o caso, a identidade da Madeira construiu-se combinando um forte espírito regionalista e autonómico com uma vertente cosmopolita relevante. O espírito regionalista e autonómico da Madeira é evidente na preservação das tradições locais, na valorização da cultura e história madeirense, assim como na defesa dos interesses específicos da região. A autonomia política conferida à Madeira em 1976 reforça esse aspecto, permitindo que a ilha tenha um grau significativo de (auto)governança e capacidade de tomada de decisões sobre questões locais.

Ao mesmo tempo, a Madeira também mantém uma vertente cosmopolita relevante, influenciada pela sua história de descobrimentos, migrações e interações comerciais. A influência cultural e a abertura ao mundo exterior contribuíram para uma mentalidade aberta e diversificada na ilha, com a receção de diversas influências culturais e a promoção de intercâmbios internacionais. Este lado mais mundano e cosmopolita surge, por exemplo, na obra de Carlos Martins, em particular *Madeira-Mar de Nuvens*, ou mesmo outra de Irene Lucília Andrade publicada recentemente, a saber, *Sete Pássaros na Laguna* e *O Inevitável Regresso dos Pássaros*.

A dualidade na construção da identidade madeirense é um reflexo da capacidade de adaptação da ilha às mudanças globais, combinando tradição e modernidade, localismo e universalismo. Essa interação entre o regionalismo e o cosmopolitismo enriquece a identidade da Madeira, contribuindo para uma comunidade dinâmica e multicultural, enquanto preserva a sua essência identitária inscrita no lugar que o configura. Por isso, em *A Condição de Ilhéu – vivência, memória, testemunho*, João David Pinto-Correia (2017) refere

[...] o homem que nasceu ou vive ou viveu numa «ilha» não é que seja diferente dos outros [...], estamos em crer que a sua identidade apresenta características específicas que lhe são proporcionadas não só pelo seu nascimento na ilha, como também pelo seu envolvimento familiar, pela cultura e condição social, mercê da sua educação e participação nas crenças, tradições e práticas do meio insular (p. 36).

Tal como nos Açores, o sentido de pertença à terra, o papel do mar, a descrição da terra íngreme e a vitória sobre o basalto, o medo perante as intempéries, a escassez de oportunidades, o sistema de colónia, a emigração "forçada", o impacto diaspórico, mas também o sentido religioso, as festividades (de natureza diversa) e o contacto com a Alteridade são parte desta "identidade insular madeirense". Como sustenta Paquete de Oliveira, "a identidade própria de uma região (ou de um povo) está nas suas características físico-naturais e geográficas, onde vivem pessoas,

grupos, comunidades (...)”<sup>49</sup>. Muitos desses elementos são compartilhados entre os povos insulares. O sentido de pertença à terra, o papel do mar, a descrição da terra íngreme e a vitória sobre a natureza desafiadora são aspetos comuns das ilhas atlânticas. Além disso, o impacto da emigração e a diáspora também desempenha um papel significativo na formação da identidade insular madeirense. Aliás, a cultura diaspórica mantém viva as suas tradições, usos e costumes. As festividades são apanágio do mundo insular, dentro ou fora da ilha, e é comum reconhecermos na cultura diaspórica a vontade de (re)viver o folclore da ilha natal, o sentido de pertença ao lugar de origem ou outras manifestações de partilha insular.

Os aspetos religiosos e as festividades têm importância central nas culturas insulares, ajudando a fortalecer a identidade coletiva das ilhas. O caso da Madeira é um exemplo disso, como podemos constatar,

[a] procura de resposta para todas as dificuldades do dia-a-dia torna o madeirense muito religioso, ou, melhor, com um agudo sentido do sagrado, que, se assenta ortodoxamente na religião católica que professa desde sempre, não recusa possíveis questionações ao nível do mágico e da superstição (*idem*, pp. 42-43).

Nos primeiros anos, uma natureza nem sempre hospitaleira aliava-se à dureza do trabalho para compor um quadro de “magro sustento” de que nos fala Nelson Veríssimo em “Entre mar, serras e medos”, publicado em *A Condição de Ilhéu* (2017, p. 64). Em parte cansada pelo sistema de colónia, pela repartição desigual de riqueza e de oportunidades sociais, a população vê no destino migratório uma possibilidade de reconfiguração social e identitária. “A emigração marcou as vivências insulares” (*idem*, p. 65). Compreende-se que a literatura aborde este fenómeno, quer na poesia, quer na narrativa, quer no teatro. Podemos, pois, dizer que a Madeira está ligada a múltiplas vozes que abordam fenómenos que a marcaram ao longo de períodos diferentes.

No período da “República [1910], a imprensa floresce, ao mesmo tempo que assume um destacado papel na promoção da cultura madeirense” (Santos, 2008, p. 560). Já no século XX, com ilustres figuras da sociedade madeirense, “o potencial cultural das ilhas [...] assentava no labor intelectual de padres, altas patentes militares [...] e filhos de família que iam para Portugal continental e para a Europa cursar na Universidade” (*idem*, p. 562).

O conhecimento do arquipélago da Madeira muito se deve aos historiadores e estudiosos da ilha, nomeadamente Alberto Vieira, Nelson Veríssimo, Rui Carita e Rui Nepomuceno, que também estudaram os meandros da sua autonomia. Como vigora no jornal *O Povo*, 3 de março de

49 “Poderão as ciências sociais acrescentar valor à Pérola do Atlântico”, in *Cultura Madeirense: Temas e problemas*, Porto, Caminho das letras, 2008, pp. 164-169.

1883<sup>50</sup>, Rui Nepomuceno (2006) foi particularmente veemente nas suas críticas ao governo, ao ponto de afirmar:

[...] não duvidamos em dizer ao Governo e ao País que nos envergonhamos de ser portugueses. Pois saiba o Governo do Rei, que se a Madeira continuar a ser desatendida pelos poderes públicos e se lhe não derem a justa compensação aos dolorosos sacrifícios tributários, os madeirenses [...] irão solicitar da poderosa União Americana a prosperidade que os governos portugueses lhe têm sempre recusado, do modo mais injusto (p. 102).

Estas manifestações foram importantes, na medida em que a Madeira não teve a mesma força de movimento no que diz respeito à conquista de autonomia insular (Vieira, 2001), mas o impulso autonómico não foi esquecido e regressa, de quando em vez, em tempos dissonantes ou de maior intensidade política<sup>51</sup>.

Mas já antes deste impulso autonómico, a questão regionalista estava na ordem do dia. Luís Vieira de Castro e o Visconde do Porto da Cruz foram duas das personalidades que mais se destacaram na difusão de um “espírito regionalista”, que resultou na criação de uma Liga de Defesa Regional, novembro de 1930 (Janes, 2001, pp. 127-142).

Em todo o caso, num artigo do *Diário de Notícias*, a 9 de novembro de 1921, *apud* Veríssimo, 1990, “O Alargamento da Autonomia dos Distritos Insulares. O debate na Madeira (1922-1923)” in *Atas do II Colóquio Internacional de História da Madeira*, pode ler-se:

[a] meu ver deve, na Madeira, existir uma única ideia, uma única vontade, uma única ambição política: a nossa completa e absoluta Autonomia, devendo a Bandeira ser a única ligação com a Mãe Pátria (p. 494. Cf. Nepomuceno, 2006, *A Conquista da Autonomia da Madeira* [...], p. 107).

Entendemos, assim, que a ideia regionalista e da Autonomia são discutidas na Madeira, como também será discutida a questão identitária e as inúmeras formas de interação.

Este arquipélago sofreu a incursão e influência de muitos povos atraídos pelo clima temperado e pela sua beleza. Na verdade, sendo a Madeira uma região de emigração e de partidas para territórios distantes, as mulheres assumem uma função de destaque neste movimento da

---

50 *O Povo*, 3 de Março de 1883, *apud* NEPOMUCENO, 2006, *A Conquista da Autonomia da Madeira* [...], p. 102.

51 Não estamos a *referir* a FLAMA (Frente de libertação do Arquipélago da Madeira). Ainda assim, a sua ação reflete a intensidade que se viveu na Madeira.

diáspora, ora se partem com a família, ora se ficam para assegurar a economia da casa, alimentada pela Casa dos donos das terras.

Por sua vez, Vieira (2007), em *Portuguese Studies Review* num artigo intitulado “A Emigração portuguesa nos Descobrimentos: Do litoral às ilhas” no ponto: 3. *A emigração insular*, vai ao encontro de Rodrigues (2010) com o desenvolvimento do conceito da identidade insular em cruzamento com a questão social e histórica da ilha da Madeira, referindo um aspeto que nos permite estabelecer um paralelismo com a realidade açoriana: a emigração. Assume o autor que:

[a] elevada mobilidade social é uma característica da sociedade insular. (...). As ilhas foram assim, num primeiro momento, pólos de atracção, passando depois a actuar como áreas centrífugas. (...) Primeiro foi a Madeira, depois as ilhas próximas dos Açores e das Canárias e, finalmente, os novos continentes ou ilhas. Desiludido com a ilha o madeirense procurou melhor fortuna nos Açores ou nas Canárias, e depositou, depois, na costa africana as prometedoras esperanças comerciais (p. 92).

Os mesmos autores, mais recentemente, referem que a Madeira é “uma região particular, com uma identidade própria. [...]. É, por si só, uma unidade social, económica e política, constituindo uma forma singular de mundo. O mar, fator de aproximação e isolamento, é o principal gerador desta individualização” (Vieira, 2018, pp. 19-20). Hoje em dia este sentimento de isolamento está naturalmente esbatido.

A facilidade nos transportes sentida mais recentemente vem reinventar todas estas afirmações. A abertura ao mundo é notória, mas também é nesta abertura que se procura valorizar a cultura local, quer seja pelo reconhecimento de que é essencial fazer um levantamento da sua especificidade, quer seja para mostrar a quem visita a ilha a sua riqueza patrimonial. Esta preocupação não é nova já que, por exemplo, na década de 20 houve essa intenção.

De sublinhar a importância dos estudos do Visconde do Porto da Cruz (1924), quando descreve que “na madrugada do século XV, até ao século XVI afluíram àquelas formosas ilhas, povoadores de nacionalidades e origens diversas que transportavam consigo as ideias e costumes medievais dos seus Países” (p. 5). Mas os seus interesses manifestaram-se, também, através da investigação do folclore madeirense e da valorização do património local. Com efeito, em meados do século XX, a partir da década de 30, o autor fez o levantamento de elementos etnográficos e dos costumes culturais do povo, em particular da população rural madeirense, sublinhando o interesse que revelou pelo traje.

Vale a pena destacar a forma como o Visconde do Porto da Cruz defendeu o património cultural e procurou referências no passado do povo português (Gomes, 2019). O autor dá a

conhecer a realidade do povo madeirense, tendo em conta a cultura insular, no sentido de criar uma memória coletiva para a herança futura. Contudo, apesar de ser um autor relevante para estes assuntos, não podemos deixar de referir outros ensaístas que fazem referência à identidade da ilha, enquanto cultura insular: Bazenga (2018), Rodrigues (2010), Santos (2009) e Vieira (2018, 2011, 2007) tanto que há quem proponha o termo de “madeiridade” (Santos, 2009) ou ainda “madeirensidade (Rodrigues, 2010), na proximidade com a “açorianidade” de Vitorino Nemésio (1932). Segundo Vitorino Nemésio,

[c]omo homens, estamos soldados historicamente ao povo de onde viemos e enraizados pelo habitat a uns montes de lava que soltam da própria entranha uma substância que nos penetra. A geografia, para nós, vale outro tanto como a história, e não é de balde que as nossas recordações escritas inserem uns cinquenta por cento de relatos de sismos e enchentes. Como as sereias temos uma dupla natureza: somos de carne e pedra. Os nossos ossos mergulham no mar (Nemésio, Açorianidade. *Insula*, nº 7 e 8 de Julho e Agosto de 1932).

Para Dubois (1991), “[a] identidade regional é a consciência que têm os homens de partilhar um certo número de bens, recordações e valores comuns, de maneiras de viver, de referências a um discurso que reenvia a imagens familiares” (p. 16. Tradução nossa)<sup>52</sup>. É neste panorama, mais particular, que se insere a noção de identidade madeirense, que traduz não só um conjunto de especificidades e traços sociais e etnográficos da região, como também é determinado pelo formato geográfico e pela insularidade, A este respeito, Alberto Vieira (2005) afirma:

[a] ilha assume-se como uma região particular, dispondo de uma identidade própria. [...] É por si só unidade social, económica e política, constituindo uma forma singular de mundo. O mar, factor de aproximação e isolamento, é o principal gerador da individualização. Por tudo isto é possível falar do mundo insular, assente numa singular personalidade, numa particular cosmo visão, ou melhor ainda, numa forma de ser e estar no mundo (p. 2)<sup>53</sup>.

A identidade da Ilha da Madeira também apresenta marcas singulares como a incerteza, dado que o modo de vida insular difere do continental, já que os espaços, os territórios e a consciência do “viver ilhéu se reveste ora de encantamento, ora de maldição, num (des)equilíbrio

---

52 No original “L’identité régionale est la conscience qu’ont les hommes de partager des biens, des valeurs, des mémoires, des manières de vivre communes, culturel un même patrimoine matériel et culturel”

53 V. [https://www.academia.edu/1153139/o\\_discurso\\_da\\_identidade\\_insular](https://www.academia.edu/1153139/o_discurso_da_identidade_insular)

constante entre a terra e o mar” (Chaves, 2019, p. 12). De acordo com Aline Bazenga (2018), no artigo intitulado “Aspectos interdisciplinares e linguísticos na construção da identidade madeirense”,

[a] ilha da Madeira, enquanto pequeno espaço insular alojado no Atlântico, é um objeto situado, observável a partir de uma dupla perspectiva – a do território em si e a da sua relação com o mundo. Este duplo fenómeno constitui um rasgo da sua história. Manifesta-se pela dinâmica de fluxos migratórios, no tempo, com a chegada de colonos, de escravos, comerciantes, cientistas e turistas, e a partida de ilhéus, construtores de diásporas insulares nos espaços que os acolheram. Destas múltiplas interações memoriais, surge uma comunidade insular complexa, nas quais se tecem *îsolat* (isolamento, uno, singular) e expansão (pluralidade, diversidade), elementos que apelam a uma reflexão mais profunda, no âmbito da relação entre memória, identidade e território (Santos, 1993) (p. 93).

Estas palavras vão ao encontro do que defende Rodrigues (2010), em *Anuário do Centro de Estudos de História do Atlântico*, e Santos (2009), na obra *Madeira: reflexões à margem do sistema cultural português*. Para Santos, há “um sentimento insular próprio dos madeirenses que os distingue dos demais. A consciência de viver numa periferia relativamente ao continente e a Lisboa, com um passado histórico que só a eles diz respeito” (Santos, 2009, p. 33). Já Rodrigues (2010) considera a identidade insular como o resultado de dois fatores: um geográfico, a insularidade, e outro político, a autonomia:

a insularidade, (a montante), e a ideia de autonomia (a jusante), sempre se revelaram fulcrais na tomada de consciência e na verbalização da Madeirensidade. Ou seja, resulta em grande medida da dimensão insular madeirense e, por outro lado, fomenta e sustenta a noção de autonomia (p. 210).

Nesta complexidade, a ilha da Madeira encontra a identidade insular no termo de “Madeirensidade” do autor supracitado. Em *Da Madeirensidade: contributo para uma reflexão necessária* (Rodrigues, 2015), o historiador defende que “é um conceito que emerge, antes de mais, de uma correlação de contributos de diversas áreas multidisciplinares que se ocuparam da realidade madeirense [...]” (p. 166). Numa tentativa de contribuir para uma melhor clarificação das especificidades identitárias do arquipélago, tomemos como inspiração uma passagem de António Fournier. Em “O céu sobre as ilhas”, publicado em *A condição de Ilhéu* (2017), o autor, não se debruça sobre a madeirensidade, no sentido proposto por Rodrigues, mas explora um sentimento identitário e um imaginário insular que vale a pena registar: “Não passará inobservado ao leitor da literatura de temática madeirense, que o mar, por incrível que pareça, esta muitas vezes

distante ou é mesmo inexistente” (*idem, ibidem*). Acrescenta Fournier (*idem*, p. 550) que o movimento mais presente no imaginário simbólico madeirense é o que leva o elemento humano não ao mar, mas ao coração da terra:

[e] se o mar não é palco, também os habitantes destas ilhas não são nele actores. Esta sublimação do elemento líquido constitui uma importante sonda para penetrar no imaginário, sonâmbulo como se disse, da Madeira. Em vez de uma projecção para fora, em direcção ao horizonte líquido, insinua-se na literatura de temática madeirense o movimento inverso, uma irreprimível pulsão ascensional, para o interior, para a fonte, numa procura do coração secreto da ilha (*idem, ibidem*).

Entendemos dever salientar esta referência, uma vez que ela encontra paralelo na decisão que motivou a escolha da joia criada para o traje madeirense, um símbolo da fertilidade e beleza da terra e não uma evocação do poder do mar.

### 3.2.3 A ilha da Córsega como objeto de cotejo

A ilha da Córsega, embora única em muitos aspetos, compartilha algumas similitudes com as ilhas dos Açores e Madeira. Assim como nas ilhas atlânticas, a Córsega possui um forte senso de identidade e ligação com a terra. O papel do mar é fundamental na cultura corsa, assim como nas sociedades insulares portuguesas. A topografia íngreme e desafiadora da Córsega também recorda a paisagem acidentada das ilhas atlânticas, contribuindo para certas semelhanças na relação das comunidades locais com o seu ambiente natural. Além disso, a história de emigração e diáspora da Córsega pode ser comparada com a experiência migrante nas ilhas portuguesas. A rica tradição religiosa e as festividades culturais também desempenham um papel importante na Córsega, refletindo paralelos com as práticas das ilhas atlânticas. Esses elementos contribuem para a construção de identidades insulares distintas, moldadas por fatores geográficos, históricos e culturais específicos de cada região.

A Córsega é uma ilha do Mediterrâneo, com pouca densidade populacional e uma enorme área natural protegida. Esta ilha é possuidora de uma beleza selvagem, com uma flora e fauna riquíssimas, tal como os Açores e a Madeira. Do ponto de vista cultural, a ilha passou por vários desafios e parece ter enfrentado, segundo alguns autores, grandes dificuldades:

[d]urante muito tempo, a cultura corsa foi desacreditada, não só pela França - que nada sabia sobre ela (e continua a ignorá-la) - mas também pelos próprios corsos. Para eles, a

Córsega era simultaneamente um lugar de apego, voluntariamente choroso e grandiloquente, e um país sem interesse. Os supostos interessados na cultura corsa eram frequentemente italianistas, e o que prevalecia no seu ponto de vista era a comparação, dita ou não, com a Itália. Desta comparação resultava que a Córsega não tinha arquitetura, nem escultura, nem pintura (Ottavi, 1979, p. 124. Tradução nossa)<sup>54</sup>.

Segundo o autor, parece que o futuro da Córsega é inseparável do resto do continente (Ottavi, 1979)<sup>55</sup>. Ainda nesta linha de pensamento, o autor Mérimée refere que os Corsos eram vistos como uma nação estrangeira<sup>56</sup> (Mérimée, 1840, p. 6)<sup>57</sup>, mas considera que a riqueza da ilha consiste na sua Natureza.

Um exemplo incontornável neste estudo é valor do coral, segundo Vannani Lari (2004, s/p. Tradução nossa)<sup>58</sup>

(...) um ser múltiplo, um animal que constrói à sua volta o seu esqueleto calcário, parecendo formar ramos e fundando assim as chamadas colónias, uma espécie de jardim subaquático colorido preso às rochas. Parece, assim, pertencer a três reinos ao mesmo tempo: animal, mineral e vegetal (Larousse, 1980).

O que é mais conhecido como coral é, de facto, uma das variedades mais pescadas e mais utilizadas em joalheria, de cor rosa, laranja ou vermelha, dependendo do local. O coral da Córsega é o coral mais famoso do mundo, pelo facto de ser de cor vermelha e mais forte do que os corais pescados noutros mares. É a este coral que a tradição insular atribui virtudes protetoras.

De facto, durante o período genovês, houve numerosas proibições de pesca do coral, que se mantêm até hoje, por razões relacionadas com a preservação dos fundos marinhos. Diz-se que

---

54 No original "*La culture corse a longtemps vécu dans le discrédit, non seulement du fait de la France — qui ne la connaissait pas (et qui continue à l'ignorer) —, mais du fait des Corses. Pour eux, la Corse était à la fois le lieu d'un attachement volontiers larmoyant et grandiloquent, en même temps qu'un pays sans intérêt. Ceux qui étaient censés s'occuper de culture corse étaient souvent des italianisants, et ce qui prévalait dans leur point de vue, c'était la comparaison, dite ou non dite, avec l'Italie. De cette comparaison il ressortait que la Corse n'avait ni architecture, ni sculpture, ni peinture.*"

55 No original "*Une fine analyse qui s'attaque aussi bien à l'Etat qui reste insensible aux revendications régionales qu'aus autonomistes que ne comprennent pas que l'avenir de la Corse reste inséparable de celui du continent.*"

56 No original "*[...] les Corses étaient, dans le même temps, envahis par une nation étrangère, qui les poussait vers le sud, comme les barbares de l'est' refoulèrent ensuite les Germains sur les frontières romaines.*"

57 V. [http://www.berlol.net/MRM2007/GAL\\_notes\\_voyage\\_corse\\_1840.pdf](http://www.berlol.net/MRM2007/GAL_notes_voyage_corse_1840.pdf).

58 No original "*Le corail est un être multiple, il s'agit d'un animal qui construit son squelette calcaire autour de lui-même, semblant former des branches et fondant ainsi ce que l'on désigne par le terme de colonies, des sortes de jardins sous-marins colorés, accrochés aux rochers. Il semble ainsi appartenir en même temps à trois règnes : l'animal, le minéral et le végétal. (def. Larousse 1980)"*

os corsos evitavam esta atividade em benefício dos genoveses e dos napolitanos (Serpentini, 1986). Desencorajados, os habitantes de Bonifaci, em particular – o coral Bunifaziu é muito conhecido –, viam todos os anos pescadores de fora da ilha desembarcarem para pilhar os seus fundos marinhos.

Duas outras variedades de coral, não utilizáveis em escultura ou joalheria, representam árvores com ramos muito mais finos; são de cor branca ou preta e são conhecidas como gorgónias. Encontram-se a maior profundidade do que o coral vermelho, o mesmo que escapou da Medusa (Figura 6), decapitada por Perseu. Na mitologia grega e romana, a Medusa é a única das três górgonas a ser mortal, e este termo reúne estranhamente três deusas, filhas de um deus do mar, *Phorcys*, três reinos complementares, bem como três cores simbólicas (o vermelho para a Vida, a luta; o branco para a passagem, os limites entre os mundos; e o preto para o Mundo do Além) sobrepostas a estes reinos e a estas diferentes divindades.

Outro termo para designar o coral é *alcyonaire*, cuja raiz grega "*Alcyon*" se refere tanto a uma ave mítica que traz boa sorte como à filha de Éolo, deus dos ventos. A palavra *alcyonaire* indica a presença de dois mundos, um subaquático quando se refere ao coral, outro aéreo quando está ligado ao vento através de figuras míticas. O Vento e a Lua (Céu, Calendários) estão ambos ligados ao Mar, um pelas tempestades de superfície, o outro pelas marés, pelo que dirigir os ventos significa controlar parcialmente o mar. Sabemos também que é a Lua que desencadeia a reprodução dos corais, pelo que a ciência está em sintonia com as crenças que retratam estas ligações "*aérien-marin*".

O facto de Medusa ter reinado sobre a ilha durante vinte e oito anos, segundo a mitologia greco-romana, continua a ilustrar a relação com a Lua, correspondendo vinte e oito (dias) ao ciclo lunar. Segundo os contos insulares anteriores a esta mitologia e a ela ligados mais tarde, o coral era o sangue envenenado que escapava do pescoço da Medusa, filha de *Phorcys* - a rainha e o rei míticos da Córsega e da Sardenha, respetivamente (Pesteil, 1986). Quando Perseu a decapitou, o sangue da deusa mortal petrificou-se ao escorrer da nossa terra para o Mediterrâneo, transformando-se em coral. Segundo outra versão, foi Minerva que o transmutou em elemento protetor. Segunda a mitologia, terá sido também Minerva que do sangue envenenado, tornado solido, lhe anulou o veneno, transmutando-o em elemento protetor.



**Figura 6.** Medusa, Fonte em Bastia, Córsega. Fonte própria

A tradição corsa manda que um ramo de coral, por vezes esculpido em forma de mão ou de corno, seja oferecido a um recém-nascido, oferta que precede frequentemente o batismo religioso. Este duplo gesto de proteção combina uma consideração pagã da proteção oferecida contra um destino que pode ser demasiado cruel, com uma introdução na sociedade através da religião católica. A experiência paralela destes rituais é uma constante na maior parte das sociedades ditas "archaïques".

Em virtude da sua história e do seu aspeto, o coral passou a fazer parte da lista dos elementos protetores que podem compor um escapulário ou amuleto (*Orazioni, inghjeratura*) - os rituais de proteção têm todos a mesma abordagem, seja qual for a religião a que pertençam - como a pedra, a cruz, o pão de Santo António ou o *ochju di Santa Lucia* do mar.

Torna-se assim uma arma de proteção, afastando os feitiços maléficos e protegendo as pessoas dos espíritos malévolos. Não se trata de uma arma ofensiva, mas pertence a uma categoria que associamos, geralmente, à ideia de violência contra os outros. O objetivo não é atacar, mas lutar, e a abordagem é muito diferente, uma vez que envolve tanto a antecipação do mal como uma defesa quase passiva. O coral só pode ferir a pessoa que o tem na mão, é um material cortante ou áspero, e este elemento segurado à distância do braço encontra-se no brasão da Córsega, o

emblema da ilha. Os tritões alados que protegem a cabeça do mouro estão armados com paus e ramos de coral, o que não é de admirar, uma vez que estes seres fabulosos são simultaneamente terrestres, com as suas patas de cabra, celestes, com as suas asas, e marinhos, com os seus corpos de sereia. Este tipo de divindades, ou figuras míticas, algumas delas marinhas, este coral do fundo do mar, contribuem para contrariar o estereótipo do povo corso como um povo de montanha. Como se encontrarem vários locais sagrados e povoações pré-históricas tanto no litoral como na montanha, as crenças ligadas ao mar perduram desde os tempos mais remotos até aos dias de hoje, o que continua a provar a ligação entre estes espaços.

O sangue escorrido da cabeça decepada da única deusa mortal do trio de irmãs parece ter sido escolhido para representar a vida e o combate, que é o significado simbólico desta cor. As outras duas variedades, o branco e o preto, significam, respetivamente, a travessia e a morte, remetendo mais uma vez para o simbolismo cromático ilustrado pela maioria das crenças mediterrânicas. Por detrás da ambiguidade científica da própria natureza do coral, encontramos, com as três “*Gorgones*”, a imagem do ciclo eterno, do destino, estranhamente apoiada pelas três cores deste elemento, elas próprias, símbolos das três etapas que compõem o destino.

O emblema da ilha seria então a imagem de uma divindade completa, e não múltipla. Em todo o caso, é mais do que provável que o brasão da Córsega tenha sido criado para refletir as crenças da ilha e não para refletir um feito de armas específico.

O coral vermelho protetor representa, portanto, uma das três cores do destino, a vida através do combate, e o uso deste símbolo só pode afastar tudo o que possa ameaçar a vida, tanto dos vivos como dos mortos. É neste sentido, muito mais do que a inversão da sua propriedade de base por Minerva nos escritos antigos, que o coral é considerado protetor. A variedade utilizada, também conhecida por *alcyonaire*, contribui para este aspeto positivo, uma vez que *Alcyon*, filha do vento e ave mítica, traz consigo a boa sorte, que se traduz na Córsega por *furtuna*, termo que remete igualmente para a noção de Destino. É, pois, necessário relacionar as crenças insulares e, por extensão, a religião pagã, as mitologias grega e latina e os diversos vestígios de cultos antigos ainda presentes na Córsega para compreender a importância deste elemento na vida quotidiana. Voltando ao tema da petrificação, enquanto o coral protege contra o mau-olhado, outro elemento do mar tem as mesmas propriedades: o sal. As lendas de pessoas que se transformam em estátuas de sal são numerosas em todo o mundo. Por outro lado, a tradição oral da ilha não conservou este método de transmutação no seu *foli*, embora mantenha a ideia protetora deste elemento alquímico.

É interessante notar que a recolha do sal foi proibida e depois reintroduzida, mas sempre acompanhada de numerosas regulamentações. O comércio do sal era muito importante, mas por razões de concorrência - as salinas da Córsega eram reputadas como muito produtivas e produziam

um produto de qualidade - foi simplesmente interrompido, a fim de promover a produção sarda (Serpentini, 1986). O comércio do *corailleur*, outrora reservado aos ocupantes, foi retomado pelos corsos no século XX, mas tende também a desaparecer. Tanto a pesca do coral como a extração do sal estavam sujeitas a numerosas proibições. Associado aos motivos religiosos de erradicação de crenças e rituais antigos, encontramos um arsenal de obstáculos que impedem o desenvolvimento de uma economia que poderia ter florescido e que exclui toda uma comunidade das suas riquezas.

É preciso, portanto, "assumir a responsabilidade pela nossa história contemporânea", como afirma Didier Rey, historiadora e professora da Universidade da Córsega, num artigo publicado no *Corse-Matin* (nov. 2006). Lamenta a predominância de uma "história oficial" repleta de clichés e alerta para o seguinte:

*[é] preciso dizer que a Córsega continua a ler o seu passado imediato sob a influência de mitos. Se continuarmos a fazê-lo, nunca seremos capazes de o aceitar. Na nossa vida quotidiana, na política, na afirmação e na percepção cultural, teremos sempre problemas de identidade. Se não despolitizarmos a história, deixando-a para os historiadores, se persistirmos em transformá-la numa Vulgata, nunca seremos capazes de a aceitar. se persistirmos em transformá-la na Vulgata oficial, não a conseguiremos. No que respeita à história da Córsega, há trabalho a fazer e pontos a esclarecer. Por exemplo as ondas de deserção durante a Primeira Guerra Mundial. Essa guerra foi abominável ao ponto de provocar numerosas deserções (tanto de soldados corsos como de outros). soldados corsos e não só). Porque é que não trabalhamos sobre este tema, sobre irredentismo ou colaboração fascista? Veja-se a história do turismo e a exposição do Museu da Córsega. Porque é que se detém nos anos sessenta? O essencial é que vem depois. Mas a história não acaba aqui! Esta abordagem é tanto mais necessária quanto muitos países fizeram ou estão a fazer a sua introspeção democrática: a Alemanha em relação ao nazismo, os Estados Unidos em relação à escravatura. A Alemanha em relação ao nazismo, os Estados Unidos em relação à escravatura. No entanto, estas são questões muito mais graves, com as quais os povos têm de aprender a viver com elas. Outro exemplo interessante é o que a França está a fazer com a Argélia e as suas antigas colónias. Ao ignorarmos esta dimensão, fixamo-nos em modelos de história oficial que dão origem a verdades contadas*

---

*e afirmadas com base em clichés saturados de ideologia. saturados de ideologia. (Itálicos do autor).*<sup>59</sup>

A mesma constatação é partilhada pela historiadora Antoine-Marie Graziani, que aponta, no entanto, para um renascimento desta história insular. “[e]xiste hoje, na Córsega, uma mistura interessante entre os velhos e novos, e uma renovação das abordagens dos diferentes períodos. É um bom presságio”<sup>60</sup> (*idem*. Itálicos da autora).

Entendemos que, na Córsega, está a acontecer um novo começo (renovação) devido ao aparecimento de novas problemáticas e objetos de estudo.

---

59 No original “Force est de constater que la Corse continue à lire son passé immédiat sous l’influence de mythes. Si nous continuons à le faire, nous ne pourrons jamais l’assumer. Dans notre quotidien, en politique, dans l’affirmation et la perception culturelle, nous aurons toujours des problèmes identitaires. Si on ne dépolitise pas l’histoire en la laissant aux historiens, si on persiste à la transformer en Vulgate officielle, on ne s’en sortira pas. Pour ce qui concerne l’histoire de la Corse, il y aurait des travaux à engager et des points à éclairer. Par exemple, les vagues de désertion pendant la première guerre mondiale. Cette guerre a été épouvantable, une abomination au point d’entraîner de nombreuses désertions (chez les soldats corses comme chez les autres). Pourquoi ne travaille-t-on pas sur ce sujet, sur l’irréductibilité fasciste ou sur la collaboration ? Prenez l’histoire du tourisme et l’exposition du Musée de la Corse. Pourquoi s’arrête-t-elle aux années soixante ? L’essentiel est quand même après ! Cette démarche est d’autant plus nécessaire que de nombreux pays ont fait ou font actuellement leur introspection démocratique : l’Allemagne par rapport au nazisme, les Etats-Unis sur l’esclavage. Des faits autrement plus graves pourtant, avec lesquels des peuples doivent apprendre à vivre. On peut citer aussi ce que fait de manière intéressante la France avec l’Algérie et les anciennes colonies. En ignorant cette dimension, on se fige sur des modèles d’histoire officielle qui donnent lieu à des vérités dites et énoncées à partir de clichés saturés d’idéologie”

60 No original “Il y a aujourd’hui en Corse un intéressant mélange entre anciens et jeunes, un renouvellement des approches sur les différentes périodes. C’est de bon augure”

## CAPÍTULO 2. O TRAJE TRADICIONAL

O traje tradicional regista a história de um povo. Desde os primórdios da humanidade que homens e mulheres têm necessidade de cobrir o corpo com peles e têxteis. O traje surge associado à cultura popular e a sua carga simbólica encontra-se na dimensão social dos indivíduos enquanto membros de uma região e/ou comunidade. De entre as muitas expressões tradicionais da identidade, o presente estudo focar-se-á na roupa e nos adornos femininos do traje regional das ilhas de São Miguel, da Madeira e Córsega em busca do conhecimento que o passado nos concede acerca de quem somos e da possibilidade de se proteger a memória de identidades insulares contra o risco de descaracterização que os tempos globais comportam. A importância do traje como reflexo da identidade fica demonstrada nas seguintes palavras

[o] traje (...) [acaba] por definir a identidade de cada região, lugar, ilha ou arquipélago. [É um fator identitário] da imagem e identidade de uma população que perdura no tempo e os diferenciam dos demais. (...) [E revive-se] anualmente, daí a força da sua presença e atualidade e que fazem parte daquilo que a mobilidade gerada pela emigração leva ao mundo inteiro (Vieira, 2018, p. 8).

Apoiamo-nos na perceção da roupa enquanto elemento ancestral de cultura e identidade dos seus povos, pois “[...] muito antes do aparecimento das línguas escritas, os têxteis contavam histórias culturais em todo o mundo. Os têxteis (e outros materiais e suportes) registam e representam a cultura. [...] contam histórias culturais que foram transmitidas de geração em geração»” (Kaiser, 2012, p. 15. Tradução nossa)<sup>61</sup>.

A roupa é uma forma de se mostrar aquilo que se é ou se deseja ser. Permite uma reinvenção do ser, expressa traços definidores do tempo e do espaço e fomenta a integração dos indivíduos em grupos. Entendida, do ponto de vista semiótico, como um texto, ela contém níveis de significação que nos ajudam a compreender os sentidos que melhor definem uma dada comunidade.

---

61 No original “[...] long before the advent of written languages, textiles told cultural stories around the world. Textiles (and other materials and media) record and represent culture. [...] tell cultural stories that have been passed down from generation to generation»

## 1. O traje tradicional como documento identitário

São vários os autores que se referem à dimensão simbólica e cultural da roupa. Foucault (1996) defende a existência de códigos culturais que constituem grelhas de orientação coletiva: "os códigos fundamentais da cultura em que participamos, aqueles que regem a sua linguagem, os seus padrões percetivos e a hierarquia das suas práticas. Estes códigos determinam o conteúdo empírico a que os participantes nessa cultura terão acesso" (pp. 10-11. Tradução nossa)<sup>62</sup>. A roupa constitui um exemplo de um destes códigos, apresentando-se como um sistema a partir do qual compreendemos o lugar ocupado por indivíduos e classes sociais, o que sublinha o seu interesse para a análise cultural aqui empreendida.

Neste capítulo são apresentados os trajes tradicionais, sob um ponto de vista geral e particular. O traje de referência será o minhoto pela sua complexidade e riqueza de ornamentação, assumida como base para o estudo em causa desta tese de doutoramento por constituir um contraste cientificamente relevante com os trajes regionais em estudo, sendo representativo de uma região não insular e economicamente mais robusta. Os casos da Córsega, Madeira e Açores representam três regiões insulares, duas portuguesas e uma estrangeira, oferecendo uma base mais larga de comparação e de oportunidade de conhecimento intercultural.

O conhecimento da tradição favorece a familiarização com aspetos do passado e sua articulação com o mundo contemporâneo. No caso do traje, o recuo ao passado permite-nos conhecer muito mais do que o gosto de uma época – percebemos os recursos disponíveis, os símbolos principais, uma ordenação do mundo segundo hierarquias e esquemas de pensamento vigentes. Num contraste entre as sociedades arcaicas e as modernas, Mircea Eliade (1969) apontou a ciclicidade como um traço fundamental das primeiras, devido à repetição dos atos praticados *ab origine* por deuses, heróis ou antepassados. Já a linearidade caracterizaria as sociedades modernas. No entanto, linearidade e ciclicidade não têm de ser padrões mutuamente exclusivos (Cunha, 2006, p. 54). No mundo contemporâneo, a ciclicidade impera no modo como se alternam períodos de trabalho e de lazer, por exemplo, ou como as modas regressam ao fim de algum tempo.

---

62 No original "*des codes fondamentaux de la culture à laquelle nous participons, ceux qui régissent son langage, ses schémas perceptifs, la hiérarchie de ses pratiques. Ces codes fixent les contenus empiriques auxquels les participants de cette culture pourront accéder*"

Os trajes regionais têm o mérito de, estando estabilizados, nos permitirem observar uma realidade que não é tocada pelo fluir temporal. O conhecimento do passado torna-se facilitado para a interpretação e construção do presente. Mas, para se perpetuarem as tradições, para além do conhecimento do passado, das pessoas e dos seus valores ancestrais, importa associarmos o conhecimento das técnicas de outrora, relacionando-as com as atuais, harmonizando-as se possível, para que possamos criar e inovar sem interromper a herança cultural e a identidade que nos são legadas, outrossim, associando-as às dimensões de competitividade, sustentabilidade e cooperação insular das nossas comunidades, de modo a torná-las inclusivas e responsivas.

Perante o intuito de proteger o ecossistema cultural de cada região, as joias a incluir nos trajes tradicionais funcionarão como “marcadores temporais” (Cunha, 2006) que não subalternizando o traje, o acrescentam, impedindo que fenómenos avulsos de introdução de ornamentos descontextualizados e desajustados, que já invadiram alguns legados tradicionais, como podemos observar na nossa investigação, se “normalizem”.

O foco na tradição e legados do traje tradicional enriquecem as comunidades conferindo-lhes um sentimento de pertença, com conceitos e valores próprios. É necessário que a sociedade contribua para a sua compreensão, com criações e propostas de valor, que nos últimos anos se têm feito notar em comunidades emergentes. Associaremos, desta forma, a esta investigação o diálogo com a época contemporânea, através do princípio de sustentabilidade cultural. Seguimos neste ponto a proposta de Hawkes (2001), que oferece perspectivas diversas do contributo da cultura para a sustentabilidade, nomeadamente a relação que a cultura mantém com o desenvolvimento económico, a preservação dos recursos naturais, o equilíbrio ambiental, o combate à pobreza, à exclusão e à desigualdade social. Uma cultura sustentável produz e consolida projetos nacionais em que a tradição se harmoniza com a inovação e o local convive com o global. A nossa perspetiva acentua a responsabilidade do setor cultural para o desenvolvimento de iniciativas que sensibilizem para práticas de proteção ambiental e de respeito pelo património, seja ele natural, construído ou imaterial, focado nos modos de criar sustentabilidade financeira para a execução de programas e ações culturais.

De igual modo, teremos em atenção a necessidade de rever padrões antigos de periferia e centralidade, procurando trazer as minorias para o centro – um espaço de visibilidade e de poder, através da capacitação que a participação em processos criativos proporciona. Podemos começar por pensar na criatividade, como o “motor” de arranque para a existência de vida. Para Morin (2003), a história do Universo é “uma gigantesca aventura criativa e destrutiva, marcada, desde o

início, pelo quase aniquilamento da antimatéria pela matéria” (p. 56). Até a investigação científica nos prova que devemos compreender a vida como uma consequência da criatividade em toda a sua auto-organização. A criatividade é não só o motor da vida, mas uma resposta a um desafio ou problema, e também satisfação, aspiração e prazer (Morin, 2003). Estas várias dimensões da criatividade estão presentes no nosso trabalho e são um ponto essencial da nossa proposta. Desde sempre, à necessidade ancestral de proteger o corpo, associou-se uma dimensão estética alcançada através da criatividade, que permitiu que o traje integrasse um significado simbólico. Os primeiros registos visuais denotam ter existido, desde o início, uma tendência para associar forma e função:

[n]uma cronologia portuguesa, pode-se acrescentar que o traje português, na forma de um manto de pele, é contemporâneo das gravuras de Foz Côa com cerca de 20 000 anos. Os *Sapiens Sapiens* inauguraram uma forma rectangular de vestimenta, feita da pele do animal caçado, que veio a ser reproduzida na tecelagem, a partir de uma ruptura histórica decisiva, o chamado Neolítico. Tal como os menhires constituem a mais arcaica afirmação da arquitectura implantada no solo, o rectângulo têxtil constitui a forma [dessa transição]. O rectângulo têxtil possui a ductilidade de ser horizontal, vertical e diagonal, de poder fazer um enrolamento, de serpentear a figura humana, de se enroscar nele e de o abraçar num gesto de amor, de protecção e de carinho materno e fêmeo. [...]. Os têxteis estão sempre presentes em qualquer cultura e geografia, porque desde a mais alta antiguidade o homem necessitou de se proteger e de se vestir (Teixeira, 2015, p. 356).

Repare-se no carácter inovador do retângulo têxtil, uma novidade que marca uma rutura com o passado, tanto em termos estéticos como técnicos e mesmo afetivos. A roupa sinaliza valores importantes e colabora na compreensão em profundidade através de elementos quase epidérmicos. Há uma ligação forte ao quotidiano, que também caracteriza o traje regional, pois este, enquanto criação material do povo – ou de quem se expressa em seu nome, revela os valores que a comunidade (ou quem detém o poder nela) deseja priorizar, tanto no que tange ao quotidiano das comunidades como aos seus dias festivos.

O processo criativo e, por conseguinte, de atribuição de sentido inicia-se com a produção de tecido, que é imbuída de significância e de intencionalidade. A simbologia dos trajes tradicionais associada à linguagem visual e da região e/ou comunidade inicia-se com a produção do tecido, a tecelagem, onde as fibras dos tecidos se encontram, isto é,

[o] fio vertical (a teia) ao unir-se com o horizontal (a trama) forma uma cruz «et tout point du tissu, étant ainsi le point de rencontre de deux fils perpendiculaires entre eux, est par là même le centre d’une telle croix». A teia constitui a estrutura. A trama materializa o variável e o contingente. A vertical, ou seja, a teia, representa o princípio activo ou masculino. A horizontal apresenta-se como o princípio passivo ou feminino (Teixeira, 2015, p. 370).

Os trajes, tanto os masculinos quanto os femininos, surgem associados a elementos envoltos em simbologia que identificavam quer a profissão, quer o estatuto de quem os usava. Estes marcadores podem ser carapuças, chapéus, lenços, botas chãs ou capotes. Tanto a presença como a ausência desses marcadores possui grande importância na interpretação cultural. Nos casos aqui em estudo, com exceção do traje regional da Córsega, os demais não têm joias como ornato, à exceção do caso atípico dos empréstimos às saloias madeirenses.

Ao estudo das conexões que os trajes tradicionais insulares (aqui traje tradicional da ilha de São Miguel, Açores; traje tradicional da ilha da Madeira; e traje tradicional da ilha da Córsega) mantêm com as redes de poder religioso, económico, artístico e social, seguir-se-á a exploração dos caminhos que nos conduzem à promoção destes produtos como elementos investidos de um valor afetivo, tributário da memória coletiva, no sentido de os manter enquanto elementos legítimos, integradores do nosso património e da sua sustentabilidade, resistindo à efemeridade do consumo. Só assim poderemos contribuir para travar a descaracterização cultural e preservar a identidade regional (Manzini, 2007).

## 2. Da cultura popular ao traje regional: preservar vivências identitárias e patrimoniais

Para o estudo aqui elaborado assume-se uma definição de *cultura popular* como realidade “estruturada a partir de relações internas no coração da sociedade”, de baixo para cima, em vez de “imposta «de cima para baixo» (dos produtores para os consumidores)” (Bosi, 1972, p. 53). Esta expressão convoca o contraste com outros níveis culturais que integram igualmente o campo embora espelhando diferentes prioridades simbólicas, como *cultura erudita* (“sancionada pelas instituições” – *idem, ibidem*) e *cultura de massas* (marcada pela “homogeneização” – *idem, ibidem*). Uma explicação sumária das principais características da cultura criada pelo povo inclui

os seguintes aspetos: coesão interna (“cada hábito, crença ou técnica tem seu significado na economia do todo”, p. 54), vivência emotiva, e funcionalidade, ou seja, aplicação prática tanto no que respeita a práticas quotidianas como na organização do modo como se percebe o mundo.

Destaque-se, além destas características, outros dois traços distintivos que merecem aqui uma atenção especial: a reelaboração constante dos temas e o modo como a cultura popular contribui para a “educação informal”, que “orienta e revigora comportamentos, faz participar de crenças e valores, perpetua o universo simbólico” (p. 55) e, sobretudo trava o processo de transformação dos membros de uma comunidade em seres passivos e meros consumidores. Um derradeiro elemento deverá ser acrescentado: “[n]a cultura popular, novo e arcaico se entrelaçam” (*idem, ibidem*). É muito frequente encontrarmos intersecções entre cultura popular e arte, seja para a integrar como “elemento pitoresco, fonte de cor local”, seja para compreender a comunidade “que está sob os elementos folclóricos” (p. 56).

É de realçar que a cultura popular é vivida antes de ser estudada, cultivada ou alterada, incorporada em instituições, objeto de preservação patrimonial e de atualização simbólica. Quando ela passa do primeiro plano (a vivência) para o segundo (o estudo, cultivo, transformação, patrimonialização, etc.) ela passa por um processo de construção social, em que intervêm forças não necessariamente populares. Como afirma Santos (1999),

[a] construção social da cultura popular é um processo tipicamente moderno; resulta, em particular, da lógica de desenvolvimento da modernidade que pautou as sociedades europeias ocidentais desde os princípios do sec. XX até aos nossos dias. Pode dizer-se, sumariamente, que este processo foi alimentado pela convergência de três grandes dinâmicas. A primeira foi a invenção liberal e romântica das nações [...]. A segunda foi o crescente esforço de controle e disciplinação dos padrões de conduta tradicionais [...]. A terceira foi o desenvolvimento das formas de estudo e representação intelectual dos “usos e costumes”, do “folclore e tradições”, e nomeadamente aquelas enquadradas na história, na etnografia e na antropologia. (p. 439).

É de sublinhar o papel da ideologia que subjaz à construção da cultura popular. Esta pode formar-se a partir de um certo conceito de nacionalidade e na intenção de fixar a identidade nacional ao nível da visualidade material (o têxtil, o traje, por exemplo), na tentativa de moralizar a partir de uma identidade comunitária (disciplinando padrões de comportamento) ou no propósito de criar um sistema de representação das tradições (os “usos e costumes” a que se refere o autor).

O que resulta sempre deste processo é a formação de um modelo cultural popular, geralmente associado aos valores mais acarinhados pela comunidade: a ruralidade, o passado, a sensação de herança e a celebração da unidade social:

Em consequência deste processo, o modelo dominante da construção social da cultura popular é o que associa a (i) ruralidade e (ii) passado, e que privilegia a sua observação como etnografia, a sua patrimonialização como herança, a sua celebração como unidade e a sua estilização como folclore. [...], quando falamos em cultura popular, tendemos instintivamente a ilustrá-la com tradições comunitárias mesmo quando falamos como antropólogos, linguistas ou especialistas da literatura (Silva, 1999, pp. 439-440).

Fruto das dificuldades que a cultura popular enfrenta numa sociedade de massas, ela poderá correr o risco de perder vitalidade. Augusto Santos Silva alerta que “[a] «cultura popular» que herdámos, quer como classificação essencial, quer como modelo institucional de preservação e folclorização, está morta” (p. 442). Foi também esta circunstância que nos impeliu a recuperar uma identidade em risco de empobrecimento. Entendemos que é necessário lutar contra a “morte”, num caminho agora de reconstrução social do passado, da ruralidade e da unidade de uma população. A incorporação de uma joia no traje tradicional reflete a ponte que aquela pode estabelecer entre o povo e a arte, através da reelaboração dos objetos materiais populares:

A própria cultura popular, tal como re-instituída pelas orientações e as práticas patrimonialistas da modernidade revelou-se uma realidade plástica, sujeita à dinâmica dos processos sociais e entretecendo múltiplas formas de relação com os seus motivos, os seus cânones, os seus mediadores e consumidores. Depois, o povo, como tal, não desapareceu da História. Continua a ser possível e necessário designar com o qualificativo de popular quer o lugar da comunidade nacional como um todo, quer mais precisamente o lugar da subalternidade na estrutura de distribuição social da riqueza, das oportunidades e do poder (*idem*, p. 442).

O traje regional é estudado nesta investigação como visualidade material da cultura popular portuguesa e açoriana. É abordado neste estudo numa perspetiva de salvaguarda da identidade local e de reforço da consciencialização da sua importância para a preservação das tradições, do ponto de vista diacrónico, e para efeitos de revalorização dos adereços, dos ornamentos que o complementam em cada época, assim como sinal das respostas que a comunidade pode dar a uma sociedade que não deseja esquecer ou descaracterizar o seu legado.

Trata-se de uma forma de expressão cultural com forte carga simbólica, através da qual uma determinada região expressa o afeto, a religiosidade, vive as épocas festivas e também os rituais do quotidiano. Os trajes femininos e masculinos são vestimentas de memória rural e regional, muitas vezes exibidas em contextos urbanos, como por exemplo as atuações de grupos folclóricos no mundo; um passado tornado presente, no fabrico, no uso e nos modos da sua apropriação e fruição.

Estes trajes no passado faziam parte integrante de um quotidiano; hoje saem à rua em momentos específicos, evocando, a natureza que propicia os materiais de que são feitos: a lã, o linho, o algodão, a seda, a palha, a madeira, o couro, trabalhados artesanalmente e recorrendo a técnicas industriais que permitem perpetuar saberes, gostos e conhecimentos passados de geração em geração. Não podemos, todavia, desprezar o elemento de encenação que mantêm desde a sua primeira aparição. Se hoje este elemento é mais notório é porque se assume às claras que se evoca um gosto, saberes e práticas em desuso. Porém, como veremos adiante, a fixação do traje regional não aconteceu de forma espontânea ou totalmente natural.

Apesar disso, do ponto de vista do quotidiano e dos valores que o norteiam, os trajes insulares dizem-nos muito da vivência e da memória de um povo. No caso português, começa por se salientar a vertente religiosa. Pelo traje regional compreende-se estarmos perante um povo que tem muita fé nas romarias e festividades religiosas, as quais possibilitam, por seu turno, cruzamentos com a Etnografia, o Folclore Popular, a História e o Património. Assim, referindo Vieira (2018):

[...] existe uma prática ligada à Religião, que estabelece um movimento interno e externo no espaço insular conducente a uma gestão devocional relacionada com a ‘salvação da alma’, em que se determinam condutas mobilizadoras geradoras de peregrinações e de uma forma especial de devoção [...] (p. 5).

Enquanto representativo de uma cultura regional e local, o traje “procura transmitir valores, experiências, características próprias [...]” (Varela, 2021, p. 30). Por sua vez, a “[...] identidade cultural [...] está em constante transformação” (*idem*, p. 31). E, como expressão da cultura, o traje regional adapta-se a elementos identitários que a passagem do tempo trouxe ao gosto e à comunidade. Nele, a policromia e a monocromia mesclaram-se ao longo dos tempos, “[...] entre a explosão de alegria e o sentido de interioridade” (Teixeira, 2015, p. 376).

Pertencendo à cultura popular, o traje regional expressa também o poder do coletivo sobre o individual. De facto, o saber transmitido de geração em geração e a ausência de uma assinatura pessoal colaboram para o princípio comunitário que predomina na cultura popular. É curioso verificar que também neste caso poderá haver alguma encenação, pois, como verificaremos no caso dos Açores, partiu de uma senhora da classe alta micalense a iniciativa e o esforço de fixar o que veio a ser conhecido como traje feminino. Houve, com efeito, uma assinatura, embora tivesse prevalecido o efeito comunitário pretendido.

O que não se perdeu foi o propósito de associar o traje à cultura popular, representando (ou procurando representar) o gosto, o poder económico e os recursos das classes mais baixas. Os objetos tendem a ser muito semelhantes, assim como a técnica subjacente à sua produção. Não se encontra aí o poder da assinatura artística – perdida que está a noção de ter havido uma agência elitista na sua fixação; impera, sim, a ideia de adequação ao contexto regional e o serviço que prestou como fator de integração de um objeto material na comunidade e de visibilidade da região no exterior.

Será também neste mesmo espírito que tanto os tecidos como os modelos e os acessórios que os complementam eram (e são) elementos materiais que procuram expressar o quotidiano das comunidades, além dos sentidos associados a dias festivos.

Nos pontos seguintes, apresentar-se-á uma seleção de alguns trajes regionais. Na impossibilidade de se contemplar neste estudo todas as regiões de Portugal, mencionar-se-á, a nível nacional, apenas um caso que se nos afigura muito rico para comparação e contraste com as realidades insulares, o Minho.

### 3. O Minho como ponto de referência

Exuberante no património, nos ricos trajes de festa, adornados com peças de ouro e filigrana e verdejante na natureza, o Minho impressiona pela variedade do artesanato e dos produtos que cria. Quer seja nos bordados coloridos, nos afamados Lenços de Namorados, no Figurado de Barcelos, na cestaria, nos brinquedos, nos artefactos de madeira ou de cobre, o Minho exhibe o entusiasmo criativo das suas artes tradicionais, revelador da identidade de uma região emblemática do território nacional. O Minho é uma região do Norte de Portugal de grande riqueza paisagística e humana. Adornada por rio, mar, serra, montanha e pelas suas gentes, a região

minhota divide-se entre o Baixo e o Alto Minho, sendo este último reconhecido como uma região rica, desde logo, do ponto de vista patrimonial:

[d]esde os testemunhos pré-históricos, passando pela cultura castreja e pela época da romanização, atravessando a Idade Média, enriquecendo com a expansão marítima, desembocando no barroco alimentado pelo ouro brasileiro, guerreando nas fases conturbadas dos séculos da Restauração e dos confrontos Liberais, até à atualidade, a herança de um passado insigne e distante encontra-se ricamente presente<sup>63</sup> (CIM, Alto Minho, 2021, p. 7).

Prova desta riqueza patrimonial que prospera e perdura no tempo, o Alto Minho é a região do Norte de Portugal com “maior número de imóveis classificados, num total de 53 monumentos nacionais” (*idem, ibidem*). A arquitetura molda e define traços peculiares desta região; a fertilidade da mesma aliada às vitórias políticas num contexto socioeconómico favorável está patente em diversas instâncias:

[e]ncontramos no Alto Minho fidalgos proprietários que inovaram a agricultura e investiram no desenvolvimento das freguesias e vilas deste território. [...]. Mas conhecem-se grandes lavradores proprietários, em todos os concelhos do Alto Minho, que estiveram na linha avançada da inovação técnica, do investimento e da transformação da agricultura numa economia de desenvolvimento (*idem*, p. 18).

As gentes do Alto Minho, caracterizadas pelo desenvolvimento económico que se fazia sentir na região, criaram um traje conhecido além-mar, o da “Vianesa”, designação baseada na Mulher de Viana do Castelo. Os adornos que acompanham essa figura feminina, *A Minhota* (Basto, 1930; Medeiros, 2003; Ortigão, 1887), fazem parte de uma história milenar e de uma evolução cultural de todo um povo:

Uma terra fértil, com abundância de água, que ao longo de milénios as mudanças no clima foram tornando mais ou menos amena, muitas vezes agreste, mas raramente inóspita. Quando os recursos naturais eram decisivos para a fixação de gente, este revelou-se um território cativante, que se tornou densamente povoado. E as gentes, que foram modelando e adjetivando a paisagem, numa multiplicidade de olhares, apelidaram-na de “a mais

---

63 “Viagem no Tempo – Património Cultural do Alto Minho”, Prefácio de Eng. José Maria Costa, Presidente do Conselho Intermunicipal da CIM Alto Minho

excelente orta que no mundo se possa achar” (Mestre António, 1512); “uma alcatifa de verdes” (Costa, 1874); “o grande jardim de Portugal” (Vieira, 1887)<sup>64</sup>; “a mais agradável, a mais amena, a mais industriosa entre todas as do Reino” (1788) (Costa, 2001) (Amar o Minho, 2021, p. 150)<sup>65</sup>.

A descrição visual da paisagem minhota remete-nos para um território “rico” e atrativo que se revelou decisivo para a população se fixar e prosperar. Desde o cultivo das terras até às mais simples formas de convívio, aqui nasceu uma cultura popular com folclore, festas e romarias icónicas, claramente influenciada pelo modo de viver e sentir a própria terra.

A minhota, conhecida como mulher de garra e trabalhadora, cumpria o seu trabalho que se manifestava no traje que vestia, isto é, “está dos pés à cabeça ricamente vestida pelo trabalho que ella só executou desde a primeira manipulação das substâncias primas tomadas à matéria bruta até ao ultimo ponto de costura e a ultima malha da renda”<sup>66</sup> (Ortigão, 1887, p. 43 apud Gonçalves, 2002, p. 132). Assim, podemos distinguir os diferentes trajes que a minhota envergava na época e que ainda vemos nos grupos folclóricos e em dias festivos: “o Traje de Lavradeira, o Traje de Mordoma, o Traje de Noiva, o Traje de Meia Senhora, o Traje de Dó, o Traje de Domingar, o Traje de Feirar, o Traje de Trabalho...” (2016, s/p)<sup>67</sup>.

Atualmente, estes trajes saem à rua nas festividades e romarias que se realizam ao longo do ano, em Viana do Castelo (Figura 7 e 8). É a oportunidade que a mulher tem de reviver o passado no presente, através da preservação de objetos e costumes. É durante a realização da Romaria da Senhora d’Agonia que se concentra um maior número de trajes, nomeadamente no Desfile da Mordomia, no Cortejo Etnográfico e na Festa do Traje, momento ideal para podermos contemplar a beleza e riqueza de todos os detalhes, dos tradicionais e coloridos trajes, das diversas freguesias do concelho de Viana do Castelo.

Quando procuramos analisar minuciosamente este traje, encontramos no livro *No Minho* de D. António da Costa (1874) uma descrição da sua passagem pelo dia de feira, em Viana: “[à]s

---

64 Referências citadas por Margarida Durães (1994, pp. 93-113), respectivamente, de Mestre António – Uma descrição de entre Douro e Minho, 1512; D. António da Costa – No Minho, 1874; José Augusto Vieira – O Minho Pitoresco, 1887.

65 V. <http://www.minho.in.com/fotos/editor2/referencialgastrono769micodominhoaf.pdf>

66 V. <http://cics.uminho.pt/wp-content/uploads/2011/07/Sociedade-e-cultura-4.pdf#page=125>

67 V. <https://www.olharvianadocastelo.pt/2016/08/trajes-tradicionais-do-concelho-de-viana.html>

sextas-feiras o grande mercado figura um verdadeiro baile de máscaras, tal é a variedade e elegância dos trajos campestres que apresentam os milhares de raparigas que das diversas freguesias ali concorrem” (p. 257). O autor refere-se provavelmente ao traje de domingo, pois a deslocação à cidade pedia um modo de vestir mais caprichado. É interessante perceber, na obra *As Farpas*, de Ramalho Ortigão (1885), o modo como o autor descreve aquele que parece ser o traje de lavradeira,

[a]s vestimentas das vendedoras, conservando aqui, exceccionalmente, toda a pureza do costume tradicional, são as mais pitorescas, as mais graciosas, as mais variadas de cor e de linha, as mais felizmente achadas para fazer realçar a graça das formas, a ondulação dos movimentos, o mimo da expressão feminil. As saias curtas, descobrindo a base piramidal da perna nua, são de pano carmesim ou de sirguilha, de uma infinita variedade de combinações de lã urdida em estopa, em linho e em algodão: brancas às listras pretas, castanhas ou azuis; cinzentas às riscas vermelhas, azuis, castanhas ou brancas, numa enorme diversidade de tons. Camisas de grosso linho alvíssimo, mangas largas, bordadas em apanhados bizantinos no alto do braço, bordadas em entremeios abertos no mesmo linho sobre os ombros, bordadas ainda a linha de cores, à russa, nos canhões chatos, muito justos ao pulso. Grandes colarinhos redondos, de renda ou de linho, com barra de folho ou barra de renda. O colete muito curto, redondo na cinta, levemente espartilhado, vermelho, cinzento ou preto, sempre guarnecido de uma larga barra de veludo preto lavrado no estilo de Utreque, ordinariamente pespontado numa espiguiha de ouro ou de prata. Os cós das saias são invariavelmente de linho branco, com meio palmo de largura, em pregas miudíssimas, presas aos debruns encarnados, pretos ou azuis. Os aventais estreitinhos e curtos, encabeçados em funéus de linho bordado a cores, são de sirguilha com soberbos bordados em ponto de tapete, nos mais ricos tons de escarlata e de azul-persa (pp. 27-28)<sup>68</sup>.

É neste amplo quadro que Ramalho Ortigão descreve minuciosamente a mulher que vai vender para “[o] mercado semanal em Viana ... às sextas-feiras” (*idem, ibidem*). Apesar de nos seus escritos se associarem pormenores de várias indumentárias, alguns de festa, outros não, o traje que hoje consideramos “à Vianesa” é diferente daquele que no século XIX foi dado a conhecer através desta obra, *As Farpas*. O autor destaca a grande variedade de cores, inclusivamente na camisa, feita de algodão bordado com motivos de flores e folhas de várias cores

68 V. <https://www.agr-tc.pt/bibliotecadigital/aetc/index.php?page=12&id=189>

além do azul que existe na versão atual e que pode ser vista hoje nos trajes folclóricos. O colete, que também é bordado com cores vivas, e o avental executado nos típicos teares, de cor azul, compõem o conjunto colorido do traje. Neste caso, a evolução retirou cor à indumentária.

Analisando ainda a citação, esta coincide com um momento em que o Minho correspondia a uma região reconhecida e à qual tinham sido atribuídas conotações simbólicas muito específicas. O Traje à Vianesa prolifera passando a integrar capas de revistas, postais, diversos produtos, em que a imagem das lavradeiras se cofunde com a identidade minhota e projeta a mulher desta região para fora dos limites do Minho. Para além da indumentária, o autor faz uma referência à ornamentação, como podemos aferir:

[b]rincos largos de filigrana de ouro. Colares de contas de ouro liso. Algibeiras pendentes da cintura, a um lado, [...] com aplicações policromas guarnecidas de lantejoulas. Os lenços da cabeça, em toucado de diversas formas, [...] fazendo diadema sobre os cabelos apartados ao meio, já achatados no alto da cabeça, [...] já envolvendo o rolo da trança sobre a nuca e caindo em duas pontas entre as espáduas, são ordinariamente vermelhos, de um magnífico vermelho ardente, de púrpura, cor da flor dos catos (pp. 28-29).

Tal como acontece com o traje, também os adornos que o integram (Figura 6) são de grande beleza, envergadura e significado. Ressaltados pelo autor, o ouro ganha aqui uma importância e um relevo acrescidos, não só pela quantidade excessiva, mas também pela diversidade na tipologia das joias (brincos, colares, fios, medalhas, medalhões, relicários, etc.). Para além do ouro, as algibeiras, também ornamentadas e os lenços, que se destacam pela sua cor forte e garrida, constituem e dão significado a este traje típico.

A par das descrições que, como esta, são encontradas em autores literários, há outros autores que optaram, em obras de cariz etnográfico, por destacar este elemento da identidade portuguesa, como por exemplo, Afonso do Paço (1925), que publicou na revista *Alma Nova* um artigo intitulado “O Traje à Lavradeira” que foca este aspeto:

[o] vestido dos Domingos, que também se denomina vestido da missa, (...), é mais pobre que o vermelho, (...). A saia (...), de lã da terra, de lã de ovelha como é uso dizer-se, fiada, a tingida e tecida pelas lavradeiras (...). Os chambres são as peças mais desgraciasas e inestéticas do vestuário de uma lavradeira. Sobre elas assenta o oiro, menos abundante no vestido vermelho, limitado a uma argolas ou brincos, cordões ou contas, um Cristo ou uma

Conceição. O avental deste vestido é, em geral, de fazenda vermelha com riscas pretas, (...). Os lenços de lã são estampados, posto que, muitas vezes, sem as barras coloridas, mas salpicadas de flores ou às riscas (...). A algibeira é do mesmo tecido do vermelho, as meias de fio de Escócia ou seda, brancas ou rosa velho; em vez de chinela, usavam-se quase sempre pequenino soco de verniz.

Neste artigo, vemos descritas várias formas de usar o traje, indo o autor aos mais minuciosos detalhes para transmitir a impressão visual do conjunto. São várias as descrições na forma de trajar, o que nos remete para o facto de a mulher adequar o seu vestuário aos diferentes momentos e contextos em que usava cada peça e em que se apresentava nas diferentes situações sociais. Por este prisma, pode-se concluir que havia liberdade e dinamismo no modo de usar o traje e de o integrar no quotidiano. Importa aqui compreender que a mulher trajava num vasto quadro de relações sociais e o facto de a confeção vir das suas próprias mãos, como já referimos anteriormente, fazia com que esta, aos poucos, adequasse e introduzisse novos elementos ao traje, contribuindo para que ele se revelasse publicamente de forma diversa.



**Figura 7.** Representação do traje e ourar no desfile da mordomia nas Festas de Nossa Senhora da Agonia, Viana do Castelo<sup>69</sup>.

69 V. <https://www.memoriasdaromaria.pt/romaria2010/>

A sociedade rural, fechada às influências citadinas, usava roupagens de gerações passadas, com alterações lentas, embora procurando sempre ir acrescentando maior detalhe decorativo e de escolha de tecidos nas ocasiões que exigiam maior formalidade. Por outras palavras: “cada um veste o mesmo tipo de roupa que todos os demais desde gerações atrás, mas cada roupa é diferente: as mulheres não poupam trabalho para acrescentar um bordado ou uma renda de maneira a diferenciar-se e poder ser mais bela” (Henri Merendas *apud* Esteves e Barreto, s.d.). Com esta afirmação, percebemos que a riqueza dos detalhes do traje não é fechada, isto é, pode sofrer acréscimos com o objetivo de diferenciar e valorizar a mulher.

O conhecimento deste traje está patente ainda na obra de José Leite de Vasconcelos, que, ao transcrever o trabalho de um seu aluno, António Gonçalves, revela como o caso de Viana se tornou emblemático de toda a região minhota:

“O que no país se chama trajo à minhota, à moda do Minho, à vianesa, não é próprio de todo o Minho, como toda a gente sabe naturalmente: em regra é próprio de Viana do Castelo”. Todavia, se no final do século XIX e na primeira década do século XX se difunde por todo o país o uso do Traje de Festa das lavradeiras vianenses, localmente, aquelas que ao longo do século XIX o definiram e usaram como indumentária (*apud* Ramos; Pires, 2017, p. 14)<sup>70</sup>.

A apropriação de toda uma região explica que o traje regional da lavradeira seja sobejamente reconhecido. Contudo, é nas cores que observamos nuances, fundamentais, para identificar a que região pertence. Assim, se analisarmos os trajes e as suas cores fortes, associamo-los às regiões junto à costa; se, ao invés, nos deslocarmos em direção às serras, deparamo-nos com trajes mais sóbrios.

[...] À medida que se desce para a planície, a cor alegre os trajes que manifestam pouco a pouco a subida para a policromia rica. Assim, as mulheres policromizam e complicam o vestuário, quanto mais se aproximam das baixas, sobretudo quanto mais se achegam ao mar. Aí os matizes são perfeitos, vivos no colorido e movimentados no jogo dos tons. A mulher da zona litoral é a mais colorida e a de maior composição na indumentária. E, de

---

70 V. [https://www.cm-viana-castelo.pt/wp-content/uploads/2022/12/traje\\_a\\_vianesa\\_caderno\\_de\\_especificacoes\\_ebook\\_fev2017\\_.pdf](https://www.cm-viana-castelo.pt/wp-content/uploads/2022/12/traje_a_vianesa_caderno_de_especificacoes_ebook_fev2017_.pdf)

---

entre todas, a mais rica é a do recanto do Noroeste, na região de Viana do Castelo[...] (Teixeira, 2015, p. 376).

Mas não é só na vestimenta e nas suas cores que se identifica a região; os adereços também comunicam, como, por exemplo, o lenço, nomeadamente a sua posição, que afirma o papel da mulher na sociedade em que esta pertence:

A divisão geográfica acima citada, entre a orla marítima e a zona montanhosa, traduz-se também na forma do uso do lenço da mulher. No eixo interior Norte e Centro, a testa é tapada, o que significa a diminuição do papel da mulher nas decisões da comunidade transmontana e beiroa. No Sul e em todo o litoral, o lenço, embora atado de formas variadas, liberta a testa, sinalizando um papel mais activo da mulher e a aceitação do seu modo de ser, pensar e sentir. No Minho, depois de uma volta na nuca, o lenço é atado no alto da cabeça, coroando o topo, à guisa de figura real; isto é, indica uma afirmação e desenvoltura rara e única em território nacional, pois aqui prevalece o feminino sobre o masculino (*idem, ididem*).

Assim, segundo Madalena Braz Teixeira (2015), verificamos que a mulher minhota goza de uma posição de maior poder social do que as restantes mulheres portuguesas. O nó que ata o lenço no alto da cabeça é comparado a uma coroa, caso, segundo a autora, raro no restante território nacional.

Outros aspetos dignos de destaque relacionam-se com o peso dos puxados, que se verifica tanto no avental como na saia, e que acrescenta também cor aos tecidos, como comprova a seguinte observação:

No caso nortenho, à risca, acrescentaram-se os lavrados e bordados que dignificam o desejo de enaltecer o tecido e, conseqüentemente, a sua possuidora. Os tecidos bordados implicam o uso de outra técnica, que se sobrepõe à tecelagem, e que pode ser executada no mesmo ou noutro material que serve de suporte ao bordado. Este último, constitui uma decoração do suporte que, em várias formas e feitios, em densidades maiores ou menores, resultam numa carga ornamental. Esta aparece como portadora de uma cultura com sinais sobrepostos, exprimindo, simultaneamente, a época em que a vianense não era exaltada, e a outra, posterior no tempo, em que é enobrecida. A carta de privilégio data do século XVIII, e é detectável na gramática tardo-barroca dos elementos decorativos que se apõem às

colorações das riscas que, por sua vez, «têm puxados». A técnica dos puxados, que é uma técnica de lavrado de tecelagem, usada nas saias e nos aventais, torna o conjunto da minhota, densa e profusamente policromo. (*idem*, p. 371).

Concluimos, assim, com base em Teixeira (2015), que relativamente ao traje minhoto e à mulher que o enverga, simbolicamente falando, “[a] proliferação dos adornos em ouro” (p. 378), “[a] preferência pelo linho e pela lã” (p. 381) e “[a] religiosidade na ornamentação dos trajes de festa” (p. 382), estamos perante uma cultura muito rica e plena de pormenores cujo alcance simbólico nos remete para uma identidade opulenta e uma posição privilegiada da mulher no âmbito social. No entanto, não é de afastar a hipótese de se estar perante alguma encenação que não corresponde totalmente à realidade.

Em contraste com outros autores que salientam a fertilidade da região (Mestre António, 1512); (Costa, 1874); (Costa, 2001); (Vieira, 1887), de acordo com António Paço (1979), em *Etnografia do Alto Minho*, apresenta-se uma visão do traje que nos remete para a encenação atrás referida. O autor analisa os trajes de Viana do Castelo, onde – diz – “aparecem mordomas excessivamente ouradas, dando uma imagem que parece afastar-se da realidade” (p. 49). Não deixa de ser interessante sublinhar esta posição, uma vez que ela revela uma leitura diferente. Agora, “o Alto Minho” surge como pobre (pelo menos, em 1979), porém ainda apostado em ostentar riqueza: “haverá motivo para essa exibição, que, diga-se, já tem sido interpretada como ostentação. Esta, entretanto, não estará no espírito dos mentores” (Paço, 1979, p. 50).

A aparente contradição explica-se, em parte, pela diferença entre um passado mais abastado e um presente empobrecido. No passado, os campos eram trabalhados e o vigor da economia a eles associado, era enorme e à sua volta as gentes da terra eram criativas, animadas e férteis tal como a Natureza da região, não se verificando o êxodo rural como atualmente. Como se pode verificar pelo prefácio à obra de Maria Emília Vasconcelos, *Minha terra mais pequena*, intitulado “Para uma terra maior”, da autoria de António M. Couto Viana (1994), os campos minhotos “outrora fecundos” são caracterizados como estando agora “sem viço”. Evoca-se ainda neste livro outras características do quotidiano minhoto – os bailes, “o labor e o lavor, nas lides das leiras e na arte da rendeira, da fiandeira e da delicada criadora de palmitos de festa”, “os paços abandonados, com o seu tempo de esplendor para sempre perdido” (*idem, ibidem*)<sup>71</sup> – ou seja,

71 António Manuel Couto Viana, prefácio, in: <http://bivam.esmonserrate.org/clar/livros/livroComentario.asp?codLivro=133>

elementos que, de novo, apresentam um contraste entre um passado fértil e um presente de declínio.

Se se perdeu a robustez e o poder anteriores, não se perdeu o desejo de exibir a anterior exuberância refletida em diversos objetos, como:

jóias e ornatos de ouro e prata. Qualquer camponesa devia possuir o seu colar de contas para exibir nas romarias e nas ocasiões festivas. Mas, também eram fundamentais os brincos e todo um conjunto de peças como as cruzes, os cordões, as «veneras», os laços e outras mais. Tudo devia ser de ouro reluzente de modo a atrair e chamar a atenção para os predicados das raparigas casadoiras e para o êxito dos maridos das casadas. As jóias eram um património de tal valor material e simbólico que não deixavam desinteressados aquelas que as herdavam ou as recebiam através dos dotes, legados ou «deixas». Até porque as jóias tinham várias finalidades: enfeitavam os semblantes femininos, simbolizavam o poder material da família e por consequência o respectivo prestígio social, mas também eram um investimento e reserva monetária à qual se podia lançar mão em momentos difíceis. Estas eram as razões pelas quais a posse de peças de ouro se tornou tão importante na economia da casa camponesa minhota (Durães, 2002, p. 140).

A opulência deste traje também se explica, em parte, por o traje tradicional feminino minhoto (Figura 8) ser destinado a eventos cerimoniais, usados em dias assinalados, ou fins-de-semana e a sua força icónica é tal que, segundo Albertino Gonçalves (2002) em referência Joaquim Pais de Brito (1996), “a «minhota trajada à vianesa» compõe um retrato em que o Minho e o próprio país se revêem” (p. 125).



**Figura 8.** Traje tradicional minhoto feminino no desfile da mordomia<sup>72</sup>.

As peças de vestuário eram assumidas como património e “todo ele fruto do trabalho feminino” (Durães, 2002, p. 138). De acordo com Durães (2002), na caracterização da minhota do campo,

também «*o traje era estável, contínuo, natural e espontâneo*» [Lopes, 1940]. Sendo só um, a camponesa confeccionava-o com paciência, ao mesmo tempo que investia nele as suas capacidades económicas, afectivas e artísticas. Vestindo a rapariga no dia da sua boda, adornando a mulher camponesa nas romarias, amortalhando a viúva no dia do seu enterro, as roupas de festa ou de Domingo eram para toda a vida (*idem*, p. 140. Itálicos do autor).

Como se pode verificar pelos testemunhos mencionados acima, o traje minhoto, além de constituir um elemento identitário de uma região, é uma manifestação material representativa da hierarquização social, apontando para a importância do aspeto económico, nomeadamente para o prestígio e afirmação social de uma família. Enquanto texto, ele possui uma significação que nos remete para mais do que o mero apontamento etnográfico, na medida em que é revelador do peso das festividades na cultura nacional, da valorização do património familiar, da preocupação com o futuro económico a par da importância de que se reveste o embelezamento e a memória de um passado de esplendor. A profusão das joias será o reflexo de uma mentalidade que privilegia

72 V. <https://www.memoriasdaromaria.pt/romaria2010/>

simultaneamente a beleza e a prosperidade como duas faces de uma realidade que ecoa a própria natureza do Minho.

Em Santa Marta de Portuzelo, Viana do Castelo, as Mordomas – antigamente raparigas que se iriam casar em breve e hoje as personagens principais do Cortejo Etnográfico – “caracterizam-se pelo uso de imponentes peitilhos” (Mota, 2015, p. 179). A posição da ornamentação é conhecida como sendo “à Santa Marta”:

«muito caprichado», sendo os peitilhos locais os mais elaborados nos aspectos de simetria, quantidade de peças e apuramento na distribuição das mesmas, visando um efeito estético cuidado e particular. Entre as formas que estes adoptam salientamos a utilização de um razoável número de colares de contas dispostos transversalmente sobre a massa dourada constituída por inúmeros fios e ornamentos, sistema de ornamentação que caracterizamos por transversal (*idem, ibidem*).

De acordo com a mesma autora, a “decoreção é a herdeira da importância que os colares de contas tiveram no final do século XIX e primeira metade do século XX” (*ibidem*). Nesta fase da história, os trajes eram caracterizados por muita abundância de ouro (Figura 9), com especial relevo para

os colos de lavradeiras, ainda que impreterivelmente colocados junto do pescoço, [...], revelando este facto uma evolução e renovação no uso deste fio tão característico do Alto Minho. A densidade da malha áurea constitui a característica dominante dos peitilhos desta localidade e todas as tipologias do ouro popular se associam para formar uma espécie de placa de ouro. Compactos e longos, os peitilhos de Portuzelo diminuíram progressivamente o seu comprimento, seguindo a tendência geral apresentada nos cortejos da região, que rejeita os cordões abaixo da cintura (*ibidem*).

Apesar de se manterem os traços nucleares destes trajes, a passagem do tempo foi impondo várias alterações. Assim, também na sua faceta mais exterior, a cultura e a identidade se revelam dinâmicas e atentas às circunstâncias do tempo e do contexto social. Como podemos concluir, segundo Mota (2015),

[n]o Minho, os adornos do núcleo original do ouro popular, pontuado com as peças que entraram em uso nos anos 30 e 40 da centúria, e incluindo ornamentos de excepcional dimensão, opulentas filigranas e a utilização de grandes quantidades de adornos,

mantiveram-se em uso, passando ao século seguinte. Tal facto revela o gosto ancestral pelo ouro e práticas de aforro em metal nobre que expunham hierarquias familiares e estatutos sociais (*ibidem*, p. 186).



**Figura 9.** Jovem mordoma de Santa Marta de Portuzelo com peitilho ainda abaixo da cintura e executado com 207 peças. Foto de José Barroso. 2000. (Mota, 2015, p. 180).<sup>73</sup>

Deste modo, compreendemos que muitas destas joias em ouro, passadas de geração em geração, era uma segurança para a mulher minhota. Mas no caso da noiva, todos estes adornos eram acrescentados, pelo que os futuros sogros possuísem e oferecido à futura nora. A diferença entre as noivas ricas e as noivas humildes notava-se nas joias em ouro que ostentavam e na origem de onde ele provinha (2018, s/p)<sup>74</sup>.

73 V. <https://ciencia.ucp.pt/ws/portalfiles/portal/31105575/21.pdf> - Sobre o peitilho ver Rosa Maria dos Santos Mota "O uso do ouro nas Festas da Senhora da Agonia em Viana do Castelo". Porto: CIONP; CITAR; UCE-Porto, 2011, pp.72-164.

74 V. <https://revistamar.com/entretenimento/trajes/o-ouro-do-minho-o-ouro-de-viana/>

## CAPÍTULO 3. MARCAS DE IDENTIDADE NO TRAJE INSULAR

### 1. Em torno da ideia de insularidade

O conceito de insularidade refere-se à condição geográfica, social e cultural das ilhas. Numa construção coletiva, num contexto de diversidade e com saberes plurais, as ilhas, geralmente, têm características únicas, em termos de ecossistema, cultura, economia e até mesmo das políticas governamentais, devido ao seu isolamento físico e histórico. As ciências das Ilhas revelam que a insularidade influencia os diversos aspetos da vida dos seus habitantes; o meio ambiente pode ser muito distinto de ilha para ilha, desde o acolhimento de espécies únicas, já que as espécies evoluíram de forma isolada nos seus habitats.

A vulnerabilidade das ilhas a eventos climáticos extremos pode ser maior ou menor consoante a sua localização. Os fatores climáticos são especialmente responsáveis pelo grau de religiosidade dos ilhéus e, por consequência, pelas práticas festivas e devocionais que contribuem, aliás, para uma maior sustentabilidade económica destes territórios, como refere Chaves (2017), autor que sublinha que o culto e veneração populares garantem a “preservação de um ecossistema cultural, possibilitando que os contextos históricos antropológicos e sociais” (p. 169).

A vivência singular das ilhas e a simbólica multifacetada que as associa ao paraíso, numa linha de pensamento utópico, e ao isolamento, numa mais evidente abordagem realista, explica que elas continuem a ser fonte de reflexão e questionamento, do campo das Ciências Sociais às Humanidades.

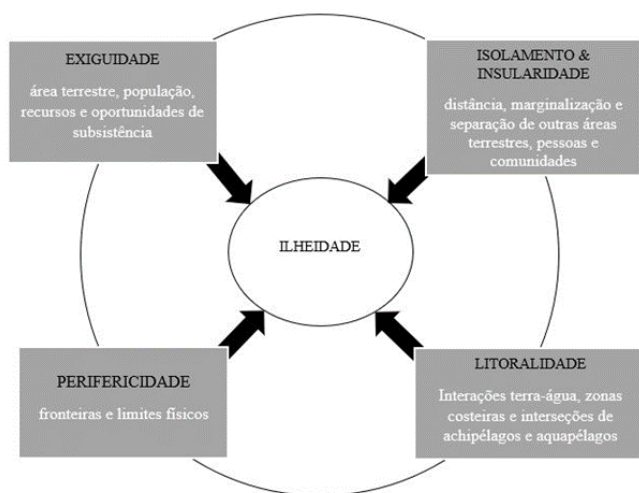
Na nota introdutória a *Insularidades - Rotas, Gentes, Lugares*, estudo coordenado por Leonor Martins Coelho (2021), Dominique Faria salienta o contributo de “Golfrey Baldacchino, nomeadamente através da obra *The Routledge International Handbook of Island Studies*” (2018), ao colocar as ilhas no centro da imaginação humana (Faria, 2021, p. 3). As ilhas sempre tiveram uma atratividade impressionante. Desde tempos longínquos, desafiaram as mentes humanas, atraindo estudiosos e criadores de várias áreas, viajantes e inúmeros escritores. A importância da localização insular explica que as ilhas se encontrem atualmente no centro das negociações dos países, reiterando um estatuto característico de regiões periféricas, tendo em conta as suas localizações estratégicas (Faria, 2021). De acordo com Dominique Faria, “(...) fazem valer as suas

localizações geoestratégicas em rotas cobijadas, tanto no contexto da gestão dos mares como do espaço aéreo, no âmbito da estratégia militar como do turismo” (*idem*, p. 3).

Os desenvolvimentos nestes estudos levaram à formação de uma nova palavra relacionada com a singularidade da condição insular: ilheidade. Recorrendo à *Enciclopédia Digital de Estudos Insulares*<sup>75</sup>, verificamos que no conceito de “Ilheidade” prevalecem duas visões: a primeira adota a narrativa de que a “ilheidade” é uma evolução da insularidade numa linguagem académica; na segunda, a insularidade acaba por ser uma decorrência particular da ilheidade, incluindo traços das ilhas como a sua reduzida dimensão em que se inserem “o afastamento e o isolamento, a identidade experiencial especial, e o ambiente natural e cultural rico e vulnerável” (Angeliki, M.; Ioannis, S., 2024, s/p).

Baldacchino (2008, 49) (...) assume que a ilheidade não é sinónimo de insularidade, mas esta última é uma das muitas características da ilheidade, que descreve uma condição específica que distingue as comunidades insulares. A insularidade pode ser considerada como um breve termo para descrever a perifericidade, que pode incluir três tipos de distanciamento: o físico, o imaginativo e o político-jurídico (Nicolini e Perrin 2020) (*idem*, *ibidem*).

No sentido de percebermos o conceito de ilheidade e para uma melhor compreensão das teorias de Kelman, apresentamos a figura (Figura 10) adaptada.



**Figura 10.** A Insularidade como característica da Ilheidade. Fonte: adaptado de Kelman (2020)

Segundo o autor,

(...) a ilheidade inclui quatro características/aspectos principais: delimitação, exiguidade, isolamento e litoralidade (Kelman 2020, 6). A delimitação descreve as fronteiras e os limites físicos das ilhas. A exiguidade refere-se à área terrestre, população, recursos e oportunidades de subsistência. Isolamento significa distância, marginalização e separação de outras áreas terrestres, pessoas e comunidades. Por último, mas não menos importante, a litoralidade, refere-se a interações terra-água, zonas costeiras e interseções de achipélagos e aquapélagos (Kelman 2020, 7).

Parece-nos, assim, que os conceitos de ilheidade e de insularidade são complementares; dado que remetem, respetivamente, para a condição física de estar numa ilha e sugerem as implicações sociais, culturais, económicas e políticas, desse isolamento geográfico, revelando formas de superar limites, como por exemplo o paradoxo do lugar, e mostrando renovados desafios em termos Glocais. Como veremos a seguir, os territórios insulares em análise partilham características e elementos identitários, como é o caso da religiosidade.

## 2. A cruz como elemento visual predominante na Córsega

Ao elegermos para a nossa proposta a cruz da ilha da Córsega, a estrelícia do arquipélago Madeira e a gramática visual extraída do bordado do traje micalense, partilhamos da ideia de Baldacchino (2004), para quem a insularidade comporta os aspetos “físico, cultural e imaginativo”, enquanto condição comunitária periférica, exígua, distante. Assim, a inspiração teve em conta locais distintos: a cruz do traje corso representa a forte ligação religiosa e pascal, com base na centralidade da “crucceta”; a estrelícia<sup>76</sup> no traje madeirense (quer no da saloia quer no da viloa) está associada à imagem da ilha da Madeira enquanto ilha-jardim; a gramática visual (quer dos bordados quer dos puxados no tear) para o traje açoriano associa-se à dimensão simbólica e natural do arquipélago.

Tal como o traje que assumimos como matriz, o da minhota, o traje corso também é ornamentado. Esses ornamentos têm na sua génese simbologias provenientes do mundo natural:

---

<sup>76</sup> Note-se, contudo, que a estrelícia (*Strelitzia reginae*), conhecida também por ave-do-paraiso, é originária da África do Sul. Contudo, esta planta foi assim nomeada em homenagem à rainha Carlota de Meclemburgo-Strelitz e é uma espécie muito associada à Madeira.

mar (corais); das plantas (palmeiras) e dos animais (javali e ouriço-cacheiro). Também à semelhança do que sucede no Minho, as joias na Córsega, tradicionalmente são legadas de geração em geração. Como exemplo, destacamos a *crucetta* da Páscoa que costumava ser pendurada nos colarinhos das jaquetas. Em corso, "a Crucetta" refere-se à cruz, formada por duas folhas de palmeira, que é benzida solenemente no Domingo de Ramos. Esta cruz é colocada nas casas ou nos carros. É uma recordação da realeza universal de Cristo, que triunfou sobre o mundo através da Cruz<sup>77</sup>. O símbolo surge em diversos contextos, sendo o mais importante o que o associa a “uma tradição milenar que todos os cristãos deveriam viver em casa [...]. A bênção do Domingo de Ramos marca o início da Semana Santa e precede as celebrações da Páscoa”<sup>78</sup>(Figura 11).



**Figura 11.** As pequenas cruces *Crucette*, para construir o ramo<sup>79</sup>.

Trata-se de um costume e crença ligados à Páscoa, concretamente ao Domingo de Ramos, momento em que muitos corsos benzem as suas pequenas *crucette*. Estamos perante uma das tradições mais antigas e duradouras da Córsega. As "crucettes" são feitas de folhas de palmeira amarelo-pálido, símbolo de pureza (Figura 10). São tecidas e penduradas nos ramos com ramos de oliveira e levadas em procissão. São depois guardados em casa como amuletos de boa sorte até ao ano seguinte, sob a proteção de Deus. É costume queimar os do ano anterior no mesmo domingo<sup>80</sup>. Desde muito cedo, os confrades transmitem este saber-fazer às crianças, preparando-as para a transmissão do saber a futuras gerações.

77 V. <https://a-crucetta.fr/>

78 No original “C'est une tradition ancestrale que chaque chrétien devra vivre chez soi. Seul, avec des proches ou derrière un écran. La bénédiction des Rameaux marque l'entrée dans la Semaine Sainte et précède les célébrations de Pâques”.

79 V. <https://lacorsedesorigines.com/a-faire/culture-et-patrimoine/traditions/coutumes-et-croyances/>

80 V. <https://lacorsedesorigines.com/a-faire/culture-et-patrimoine/traditions/coutumes-et-croyances/>

A *Crucetta* tem por objetivo oferecer a todas as pessoas de boa vontade os meios para restaurar a sociedade cristã. Para o conseguir, centra-se em quatro domínios: a oração, o estudo, o trabalho e o ensino. A oração dá-nos a luz para discernir o que agrada a Deus e a força para o realizar. O estudo é necessário para adquirir competências. O trabalho visa a realização efetiva e o ensino, através da transmissão de conhecimentos e técnicas, garante a sustentabilidade dos progressos efetuados. Os quatro eixos de atuação dos crentes correspondem aos quatro braços da cruz, assim se revelando a ligação entre forma e função do objeto simbólico.



**Figura 12.** Domingo de Ramos e a *Crucetta* em Zicavo © Radio France - Didier Arnoux<sup>81</sup>

Encontramos, aqui, base de sustentação para defender a nossa inspiração para a criação da joia corsa, cujo elemento central é a cruz em prata. A par da cruz, o coral também está presente na nossa criação. Considerado o tesouro da ilha, o coral, como referimos no primeiro capítulo é o recurso utilizado por excelência. Os corais estão já presentes nos adornos do traje corso: nos colares; nas cruces e os nos brincos. As joias são feitas de coral verdadeiro vermelho, natural do Mar Mediterrâneo. Segundo Vannina Lari (2007, p. 94):

[o] coral vermelho é um elemento muito empregue na joalheria; este tem tradição insular no âmbito da proteção. Outras variedades de coral não são utilizadas na escultura ou joalheria

81 V. <https://www.francebleu.fr/infos/societe/paques-et-le-confinement-en-corse-il-etait-une-foi-1585944019>



**Figura 13.** Joias em ouro e coral que integram o traje (Pecqueux-Barboni, 2008 pp. 227-228).

Para melhor compreendermos a forte presença da cruz, tradição que está profundamente enraizada na história da ilha da Córsega, atentemos ao pormenor que nos propomos criar: no centro do medalhão um ramo de coral está presente a adornar a cruz. Mais uma vez se nota uma relação robusta entre o traje e uma identidade fortemente ligada ao sentimento religioso: “...no século XX, o vestido de luto era considerado o traje nacional das mulheres da Córsega” (Giannesini, 2012, p. 48. Tradução nossa), o que pode não corresponder exatamente à verdade histórica, mas ter sido incorporado na identidade insular a partir de uma obra literária – *Colomba* (1840), de Prosper Mérimée –, que interpretou o traje regional feminino como sendo de luto. Cerca de vinte anos antes, Charles Maurras (1826, pp. 140-141) em *Anthinéa, d’ Athènes à Florence* elucidou-nos através de uma viagem a Atenas (em março, abril e maio de 1896) sobre a importância do traje negro como reforço de uma beleza lutuosa que carrega a mulher corsa de melancolia:

[n]o nosso (o navio), várias mulheres corsas que estavam a ser repatriadas, acrescentaram à impressão comum esta tristeza. Com as suas saias e corpetes pretos, o vasto xaile pontiagudo, do mesmo tecido, pendurados aos ombros até aos calcanhares, com o manto áspero e escuro que envolve a cabeça e não deixa aparecer, como no traje das comunidades religiosas mais austeras, inspiram grande melancolia. O efeito é muito calculado. Uma vez vestidas com este luto, as mulheres corsas quase nunca o abandonavam. É uma pena. A sua beleza seca é elegante. Roupas mais abertas a sua estatura alta, a sua pele branca sob o sol dourado, os seus narizes magros e afiados cuja asa lateja, tal como são, não nego a sua majestade, nem a sua beleza; mas fazem-nos sonhar mais com a tragédia do que com o idílio<sup>82</sup>.

O repúdio ao negro é ainda reforçado mais à frente quando o autor afirma “[t]odo este negro é fúnebre... insulta o sol<sup>83</sup>”.

82 No original “Sur le nôtre (le vaisseau), diverses femmes corses que l’on rapatriait augmentaient la commune impression de cette tristesse. Avec leur jupes et leurs corsages tout noirs, le vaste châle en pointe, fait de la même étoffe, qui pend des épaules aux talons, avec la rude et sombre cape qui enveloppe la tête et ne laisse paraître, comme dans le costume des plus austères communautés religieuses, qu’une très étroite lamelle du profil, elles inspirent une grande mélancolie. L’effet en est très calculé. Une fois vêtues de ce deuil, les femmes corses ne le quittent presque jamais. C’est dommage. Leur beauté sèche est élégante. Des vêtements plus dégagés feraient valoir la taille élevée, la peau blanche sous les dorures du soleil, le nez maigre aiguë et dont l’aile palpite. Telles quelles, je ne nie point leur majesté, ni leur beauté ; mais elles font rêver de tragédie plus que d’idylle”.

83 No original “Tout ce noir est funèbre... il insulte au soleil”

A fundamentada investigação do etnólogo Rennie Pecqueux-Barboni (2008), na obra *Costumes de Corse – pannu è panni* que se foca no estudo de modelos tradicionais e típicos, não subscreve a ideia de que o luto fosse central no traje regional. Os modelos, segundo o autor, bastante coloridos, refutam essa tese.

Para além de Pecqueux-Barboni, Michel Lorenzi di Bradi (1990, p.11) em *La vraie Colomba* acrescenta: “Colomba casou-se (...). Usou um vestido de seda azul com um xaile de caxemira. Ela coloca no seu cabelo um *mezzaro* branco, que usou como um diadema”<sup>84</sup>. Podemos assim aferir que a cor está presente na indumentária feminina, ainda que em casa só se usasse “seda preta e *mezzaro*”<sup>85</sup> (*idem*, p. 25. Itálicos do autor. Tradução nossa).

Se quisermos recuar no tempo, para encontrar mais detalhes sobre a mulher corsa e a forma de trajar, encontramos através do poeta e historiador alemão Ferdinand Gregorivius (1883, p. 112), numa viagem que ele realizou à Córsega em 1952, publicada em *Voyage en Corse*, detalhes preciosos sobre a vida e o traje da mulher:

(...) as mulheres usam o mandile, um lenço colorido que cobre a testa que se cola à cabeça, é atado à volta da trança e esconde completamente o cabelo. Este penteado é utilizado em todo o país. O seu aparecimento remonta a uma época muito antiga, pois as mulheres pintadas nos vasos etruscos usavam-no. É perfeito para as raparigas jovens, mas não tão bem para as mulheres de uma certa idade, que ela faz com que pareçam judias (...). As mulheres corsas carregam todo o tipo de fardos na cabeça, e pesos que são pesos incríveis. No entanto, carregadas como estão, ainda encontram uma maneira de segurar um fuso e girar enquanto caminham (...) <sup>86</sup>

Nesta obra, verificamos ainda outra curiosidade, que se assemelha à portuguesa na medida em que a mulher costurava o seu próprio traje “[a]s mulheres produziam, em quase todo o lado, o

---

84 No original “Colomba se mariât... Elle revêtit une robe de soie bleue avec un châle de cachemire. Elle posa sur ses cheveux un *mezzaro* blanc qu'elle portait comme un diademe”

85 No original “À la maison elle ne portait que de la soie noire et le *mezzaro*”

86 No original “... les femmes portent le mandile, mouchoir de couleur qui couvre le front et qui, collant sur la tête, va se nouer autour de la tresse et cache entièrement les cheveux. Cette coiffure est en usage dans tout le pays. Elle remonte à une époque très ancienne, car les figures de femmes peintes sur les vases étrusques en sont affublées. Elle va parfaitement aux jeunes filles, moins bien aux femmes d'un certain âge, qu'elle fait ressembler à des juives... Les femmes corses portent sur la tête tous les fardeaux, et des poids vraiment incroyables. Cependant ainsi chargées elles trouvent encore le moyen de tenir un fuseau et de filer en marchant...”

*panno corso*, um tecido castanho grosseiro também chamado *panno lanio*<sup>87</sup> (*idem*, p. 46. Itálicos do autor. Tradução nossa).

Curiosamente, na mesma época, Jean-Ange Galletti (1863, p. 54), em *Histoire de la Corse contenant environ 300 dessins*, refere que no início do século XIX, todos os trajes antigos tinham completamente desaparecido, mas que nas aldeias de Lota (Córsega), ainda existiam algumas mulheres que usavam partes do traje tradicional, por exemplo, o acessório de cabeça – a rede (*reta*). Este adorno é o mesmo nos dias de hoje e é moda em Paris e em toda a Europa. Segundo Galletti,

[é] bom saber que nas gravuras que estamos a oferecer ao público, misturámos um pouco os trajes. (...) O mesmo acontece com os trajes das mulheres, que deixaram o tecido corso, o veludo e a filosela, para se vestirem de lã fina e indiennes, e, nalgumas regiões, quase não se vêem mulheres com o seu traje original e pitoresco<sup>88</sup>.

Atualmente, o traje regional nunca sai à rua, encontrando-se totalmente musealizado. Desapareceram os grupos folclóricos da Córsega, os quais podiam ter utilidade em manter viva a presença do traje junto da população e dos turistas.

---

87 No original “Les femmes fabriquent presque partout le panno corso, drap brun grossier appelé aussi panno lanio”

88 No original “Il est bon de faire savoir que dans les gravures que nous offrons au public, nous avons un peu mélangé les costumes.(...) Il en est de même du costume des femmes ; elles ont quitté le drap corse, le velours et la filoselle, pour s’habiller de laine fines et d’indiennes, et c’est à peine si dans quelques contrées on voit quelques femmes avec leur costume originale et pittoresque”

## DO TRAJE TRADICIONAL À JOALHARIA CONTEMPORÂNEA



**Figura 14.** Traje tradicional de festa. Capicorsu, 1830-1850 (Pecqueux-Barboni, 2008, p. 311). Ao centro e à direita, traje da Bastia com detalhe das joias de coral - Corse 1850-1870 (Pecqueux-Barboni, 2008, p. 328).

### 3. A Madeira e o exemplo das viloadas e das saloias: as carapuças

Quando caracterizamos os diferentes trajes associados à cultura e identidade popular da Madeira, é fulcral referir alguns autores como Alberto Vieira, João Adriano Ribeiro, Carlos Santos, Visconde do Porto Cruz, entre outros investigadores, que se dedicaram à elaboração de trabalhos de investigação que têm como pano de fundo a cultura madeirense.

As formas de vestir na Ilha da Madeira sofreram alterações ao longo do tempo, em função da mudança histórica e da oferta da matéria-prima existente em cada época. Tal como defende Vieira (2006), “a necessidade de cobrir o corpo” (s.p) levou a que a procura por tecidos pudesse vir a efetivar este processo. Sendo assim,

[n]a Madeira as formas de vestir obedeceram ao padrão dos locais de origem dos colonos e às disponibilidades de artefactos oferecidas pelo meio e mercado. Por força disso cultivou-se o linho e o pastoreio de ovelhas foi também uma actividade significativa do mundo rural pelo fornecimento de lã para a indumentária local (s.p).

Carlos M. Santos (1952), em *O Traje Regional da Madeira*, revela que é “verdadeiramente de lamentar a insuficiência da documentação existente, literária ou iconográfica” (p. 13) sobre o traje, em particular sobre o traje feminino. Ainda assim, vai referindo algumas descrições extraídas do capítulo sobre “indumentária” escrito por Padre Fernandes Augusto da Silva. Já aí se fala do Traje do Funchal, da Camacha e das Canhas, entre outros de várias localidades da Madeira (Santo da Serra, Machico, etc.). Diz-nos Santos: “[n]o decorrer deste pequeno estudo viu-se que houve na Madeira diversos trajes femininos e dois masculinos, espalhados pelas diversas freguesias, com predomínio quase geral da saia vermelha” (*idem*, p. 65).

Após a Revolução Liberal (1820), a preferência por peças de vestuário marcadas pela simplicidade levou a tendência até ao final do século XIX (Vieira, 2006). Durante esta fase, “[a] indumentária da mulher consistia em camisa, saia listada, corpete, capa, carapuça e botas chã” (Vieira, s.p.). A este traje dito tradicional podemos ainda falar do traje afeto a um folclore “religioso”. De facto, Helena Rebelo (2019) refere a existência de dois modelos de traje associados às tradições culturais da ilha e das suas pessoas conhecidas como “saloadas”. O termo referido “saloadas” tem um sentido diferente daquele que nos habituámos a associar ao termo, designando na Madeira as meninas com idades compreendidas entre os nove e doze anos, que, com trajes

baseados no tradicional, ricamente ornamentados, “acompanham as visitas pascais, conhecidas como «Espírito Santo»” (*idem*, p. 211).

São dois os modelos referenciados por Rebelo:

por um lado, o tido como genuíno, que tem por base um vestido branco, a cor de um simbolismo muito próprio, e, por outro, o comum ao do «bailinho», isto é, ao do folclore, aquele que se baseia numa blusa branca e numa saia vermelha com riscas verticais coloridas – padrão de tecido considerado como marcadamente madeirense (*idem*, p. 212).

Ainda de acordo com a mesma autora, as opções de vestimenta e combinações são várias, em que a camisa branca joga com a saia vermelha, com ou sem riscas, assumindo a importância da identidade cultural insular da Ilha. Na indumentária das saloias, em particular na carapuça é possível ver ornamentos cada vez mais relevantes e ricos (Figura 15).

Uma notícia da jornalista Carolina Rodrigues (14 de abril de 2023), intitulada “Saloias são um património cultural e um elemento imprescindível das visitas pascais na Madeira” redigida para o *Diário de Notícias Madeira*<sup>89</sup>, dá-nos conta da importância das saloias. A jornalista dialoga com a autora Helena Rebelo (2023) sobre o lançamento da sua obra *As Saloias Madeirenses: representações de um património linguístico e cultural imaterial*, que materializa a investigação acerca do vocábulo ‘saloia’, ligado às visitas pascais (Figura 15).



**Figura 15.** As Saloias. 2023. Foto Arquivo do Diário.dr. Fonte: Diário de notícias Madeira.

89 V. <https://www.dnoticias.pt/2023/4/13/355930-agenda/>

A autora descreve que em 1999 presenciou pela primeira vez uma visita pascal na Calheta e, a partir do momento em que viu “umas meninas, apelidadas de saloias, a acompanharem as visitas pascais” (in *Diário*), ficou intrigada com o nome, pois nunca tinha ouvido falar e não compreendia porque eram chamadas assim. Procurou saber sobre a origem do termo de etimologia árabe, que significa "habitante do deserto", o que a levou a querer investigar mais para perceber o motivo de este nome ser dado às meninas que acompanham as visitas pascais na Madeira e no Porto Santo. Descobriu que

*existem em todos os lugares, em todas as paróquias praticamente. As saloias madeirenses são vistas como um elemento imprescindível das visitas pascais. São importantes para alegrar, para embelezar, e têm um simbolismo de tal maneira que o termo "saloia" ganha nesta situação um valor muito positivo (Itálicos no original).*

Quanto ao número exato de meninas saloias existentes na Região, não se sabe ao certo até porque como Helena Rebelo explicou "elas renovam-se todos os anos. Há paróquias em que são duas, três, mas também cheguei a ver locais com quatro, portanto o número vai variando de paróquia para paróquia" (in *Diário*). Acrescenta ainda:

*As saloias são sobretudo crianças, mais do que adolescentes. Por isso, há sempre crianças interessadas. Por aquilo que fui vendo, pareceu-me que os pais mantêm essa vontade e as crianças também. Não me parece que a tradição vá desaparecer. Pode existir um ou outro lugar onde isso possa acontecer, mas no geral penso que continua a existir interesse nas saloias (Itálicos no original).*

Na parte introdutória do seu livro, a autora procura explicar o sentido da palavra "saloia" e tenta contextualizar o tema das visitas pascais e da presença destas meninas. Nas páginas seguintes, de concelho em concelho, desde o Porto Santo e passando pelos vários pontos da ilha da Madeira, Helena Rebelo apresenta a tradição das saloias madeirenses, através do auxílio de várias fotografias, finalizando depois com uma conclusão:

*Penso que é um livro que suscita interesse, porque se dedica a uma tradição única regional que até ao momento não foi muito estudada e, por isso, creio que pode ser do interesse de toda a comunidade, pois valoriza uma tradição que em mais lado nenhum lado é possível encontrar. Esta vivência das saloias é realmente algo tipicamente madeirense (Itálicos no original).*

Desta forma, fica clarificado o valor simbólico e patrimonial das “saloiias” como um elemento identitário e distintivo, o que nos leva a querer explorar a carapuça do traje típico listado, dotando-o de novo significado, com uma proposta de uma joia contemporânea.

No traje dito tradicional, em particular na carapuça, a iconografia mostra uma cobertura para a cabeça menos ostensiva. Segundo Carlos Santos (1952), “(...) a carapuça veio do povo e no povo ficou, melhorada ou modificada – tornada sua pelas modificações introduzidas” (p. 76). Ainda assim, é possível pensar um ornamento que venha intensificar a identidade deste “galante barretinho” (*idem*, p. 79). Daí pensarmos na joia como adorno diferenciador, a ser colocado na carapuça do traje típico, quer das saloiias, quer das viloadas.

Apesar do forte colorido do traje na ilha da Madeira não existe qualquer joia uniforme em ouro ou pedra preciosa associada ao vestuário tradicional; porém, surgem pontualmente alguns elementos desiguais e à revelia de linguagem iconográfica adotada. Em contrapartida, há um elemento que retém um forte carisma, dada a sua peculiaridade – a carapuça<sup>90</sup>:

[u]m dos adornos de referência no traje regional é a Carapuça – um barrete de forma cônica usado nos séculos XVIII e XIX, influenciado pelo gorro medieval e carapuços portugueses. De um barrete que cobria toda a cabeça, evoluiu para uma forma elegante, quase de adorno. Barrow que esteve na Madeira em 1790 diz que as mulheres “traziam um capacete na cabeça” (Barrow, 1790), não mais que o antecedente da carapuça. (Cardoso, 2009, s/p).

Manuel Gama no prefácio à obra de Maria Augusta Correia de Nóbrega (2004), *Tradições Madeirenses, vol. III – A carapuça – achegas para a sua divulgação*, refere que

[a] carapuça, como cobertura para a cabeça, que nos habituamos a ver nos elementos dos grupos de folclore e nas saloiias, durante as visitas e festas do Espírito Santo na nossa terra, certamente não foi inventado pelos madeirenses nos dias de hoje, nem sequer nos séculos XIX ou XX, quando têm vindo a definir-se os trajes que hoje apelidamos de regionais, e que se usam hoje como fazendo parte dum traje tradicional, identificativo da Região (p. 7).

Nóbrega sustenta ainda que, quer Cabral do Nascimento, em *Lugares Selectos*, quer Pinheiro Chagas, em *Album de Costumes Portugueses*, referem o facto de a carapuça ser um

90 Algumas imagens das carapuças das saloiias mostram pérolas em número já significativo. Neste caso concreto, podemos talvez dizer que se trata de uma alusão à imagem da Madeira como “a pérola do Atlântico”. Por vezes já tem cordões de ouro.

adorno, uma nota pitoresca e até extravagante (*idem*, p. 20). O uso da carapuça mantém-se como refere Nelson Veríssimo numa nota publicada no *Diário de Notícias* (15 de janeiro de 1994). Ainda hoje é bem visível na cabeça das mulheres trajadas ou das jovens saloias.

Confirma-se com este pormenor, mais uma vez, a natureza dinâmica destes elementos da cultura material. Aliás, a iconografia antiga madeirense reteve a evolução da carapuça feminina ao longo do tempo, como se pode ver pelos desenhos patentes em obras de viajantes: "Antiga carapuça", W. Combe, 1821; "Dress of the Country People of Madeira", N.C. Pita, 1802 (Cardoso, 2009, s/p). O traje típico listrado (a viloa) é quase despido de ornatos (Figura 16), envergado pelo Grupo de Folclore da Casa do Povo da Camacha, por exemplo.



**Figura 16.** Viloa de Perfil, Quinta do Vale Paraíso. 2020. Fotografia de Georgina Abreu. Fonte: Grupo Folclórico da Casa do Povo da Camacha.

Este é o grupo folclórico mais antigo da ilha da Madeira<sup>91</sup> e surgiu com o objetivo de representar a ilha e as suas tradições. O traje artístico escolhido foi aquele que se generalizou por todas as freguesias do Sul da Ilha nos séculos XVIII e inícios do século XIX. O historiador João Adriano Ribeiro (1993), em *O Trajo da Madeira - Elementos para o seu estudo*, descreve “[o] traje riscado da Camacha divulgou-se, como se fosse uma farda obrigatória, quando a Câmara do Funchal em 1933, o impôs as mulheres que se deslocavam à cidade para venderem flores” (p. 28). Ainda no mesmo artigo, para o historiador o traje feminino era

composto por camisa branca de linho da terra de fabrico regional e aperta com dois botões de ouro no pescoço. Usam capa e colete de baeta vermelho bordado, sendo ambos debruados a verde. A saia listada de várias cores de lã de ovelha tingida, debruada de linho branco. Usam na cabeça carapuça azul-escuro, com um lencinho bordado. Calçam bota chã com risca vermelha (p. 28).

Sobre o traje dito tradicional, poderíamos ainda citar uma quadra do único livro de poesia de João França: “Cabaça na cintura, bem fornida; / rajão ao peito envolto em branco linho; / no ar espalha música o “brinquinho” / e roda a saia em traça colorida” (1993, p. 109). Como podemos observar (Figura 16 e 17), ainda hoje o traje típico madeirense mantém os seus traços identitários.

---

91 V. <https://folcloremadeira.com/grupos-de-folclore/casa-do-povo-da-camacha/>



**Figura 17.** Duas vilas com cesto de flores, Ribeira dos Boieiros e Montado do Pereiro - Camacha. 2022. Fotografia de Georgina Abreu. Fonte: Grupo Folclórico da Casa do Povo da Camacha.

Por sua vez, as “saloias”, trajam de uma forma muito particular. Não havendo uma datação precisa do aparecimento das “saloias”, o traje delas ostenta na cabeça uma carapuça decorada com cordões de ouro e, à imagem do traje minhoto, vários colares no pescoço, provenientes de empréstimos. Os empréstimos, segundo o sociólogo Moisés Espírito Santo (1988), provêm de uma tradição religiosa, dos antigos hebreus, que

acreditavam que as joias tinham a propriedade de captar a virtude do local sagrado da “presença de Deus”. Trazidas sobre a pessoa, carregada de virtudes, as joias tinham a função que hoje têm entre nós os amuletos. Por isso todas se dispunham a emprestar as suas joias, porque quanto mais emprestavam mais ricas ficavam em virtudes mágicas (p. 98).

Os empréstimos feitos às “saloias” são um sinal de fé, simbolizam a penetração de aspetos religiosos na esfera material e diluem, ainda que transitoriamente, a fronteira entre os «ricos» e os «pobres», porquanto participam, se bem que apenas na aparência, da riqueza só possível aos abastados. Por aqui se verifica a relação entre a cultura material e a identidade, pois numa região com forte pendor religioso o traje reflete aspetos devocionais:

[...] existe uma prática ligada à Religião, que estabelece um movimento interno e externo no espaço insular conducente a uma gestão devocional relacionada com a ‘salvação da alma’, que determina condutas mobilizadoras geradoras de peregrinações e de uma forma especial de devoção [...] (Vieira, 2018, p. 5).

Helena Rebelo (2022) esclarece que “a tradição das “saloias” nas “visitas do Espírito Santo” é marcadamente comunitária e local” (p. 9), de casa em casa das “saloias” aos domingos, do dia de Páscoa ao dia de Pentecostes<sup>92</sup> (Figura 18).



**Figura 18.** As Saloias do Espírito Santo, visitas Pascais - Ribeira Brava<sup>93</sup>.

92 Na região Autónoma da Madeira, “saloia”, pelo facto de arquipélago ter tido uma presença clara da ordem de Cristo e pelo sentido religioso muito presente nas zonas menos citadina, significa uma tradição e um cortejo inscrito na Tradição pascal.

93 V. <https://cultura.madeira.gov.pt/visitas-virtuais/148-visitas-pascais-as-saloias-do-esp%C3%ADrito-santo.html>

O povo, através de uma festividade religiosa, abre um espaço de exceção (Cunha, 2006, p. 57) que permite a alguns dos seus membros, as “saloias”, a entrada simbólica no reino divino e na abundância. A ostentação de riqueza, em contraciclo com o traje típico madeirense, altera uma impressão de sobriedade, já que é visível a incorporação do dourado em carapuças ornamentadas, exibidas por mulheres que envergam os trajes típicos regionais (Figura 19). Como se vê, as carapuças das saloias são profusamente decoradas. Partindo deste exemplo, a inspiração desenvolvida passa por propor outros elementos, como é o caso da joia pregadeira “estrelícia”.



**Figura 19.** Atuação do Grupo folclórico da Casa do Povo da Camacha na apresentação do livro "Crónicas de Carlos Santos e outros registos" do autor Duarte Mendonça, no auditório da Casa do Povo da Camacha. Fotografia de André Moniz Vieira (2023). Fonte: Grupo Folclórico da Casa do Povo da Camacha.

Na atualidade, o traje feminino mantém-se segundo a recolha do etnógrafo Carlos Maria dos Santos (1952) e, no que diz respeito à carapuça, esta, por vezes, surge ornamentada. Além disso, a carapuça adornada é ostentada por apenas algumas mulheres, na maior parte dos casos herdam um elemento pertencente à família. Desta forma, a viloa que ostenta orgulhosamente a carapuça adornada destaca-se das demais que não usam.

Regressando às “saloias”, que parecem inspirar estes elementos femininos dos grupos folclóricos a usarem a carapuça adornada, encontramos um argumento interessante neste complemento do traje típico, que se nos afigura como um campo fértil para criar uma joia.

Segundo a autora Helena Rebelo (2019), a saloia é um assunto de elevado valor simbólico e patrimonial, como se pode concluir da detalhada descrição abaixo:

(...) logo pela manhã dominical, são, artisticamente, entrançados os cabelos compridos das meninas, cujo penteado culmina com uma carapuça ornamentada por peças preciosas de joalheria, sobretudo ouro. A decoração da carapuça que cobrirá a cabeça da saloia com arte transformará cada uma em obras de arte únicas, não havendo duas carapuças iguais, assim como os penteados também se diferenciam. Por regra, no topo da carapuça, está uma pena ou mais. Fazem recordar a pomba, o símbolo do Espírito Santo. A capa vermelha que revestem é também ela ornamentada com fios e cordões de ouro, além de poder ter muitas outras peças, incluindo flores (perpetua) e partes, bem verdes, de alegre-campo, que se podem reencontrar no vestido branco. O cesto que cada “saloia do Espírito Santo” transporta, normalmente com pétalas, é magnificamente ornamentado com flores e folhas variadas. Todas estas decorações artísticas são dominicalmente refeitas, mantendo o traje enfeitado com elementos frescos e viçosos. O modo de enfeitar/ ornamentar os cestos, a vestimenta, a cabeleira, etc., vai mudando ao sabor do/ da artista que cuida das “saloias” e, por isso, é possível considerar essas representações como figuras de uma “arte sacra efêmera” (p. 8) (Figura 20).



**Figura 20.** Ponta do Sol, festa da Ascensão do Senhor. Meninas «saloias» prontas para as visitas pascais e os elementos com as insígnias do Espírito Santo. Fonte: D.R.<sup>94</sup>

No que diz respeito ao traje tradicional típico, as “viloas” não tinham na carapuça joias, por regra, na indumentaria do quotidiano, como podemos verificar com o estudo de Madalena Teixeira (2015, p. 389). Podemos constatar esta situação através dos vários registos fotográficos, por exemplo (Figura 21).

94 V. <https://www.jornaldamadeira.com/2019/05/21/ponta-do-sol-vai-celebrar-festa-da-ascensao/>



**Figura 21.** Traje típico feminino. Viloas do Grupo folclórico da Casa do Povo da Camacha.  
 Fonte: Grupo Folclórico da Casa do Povo da Camacha.

Segundo Teixeira (*idem, ibidem*), ainda no que concerne à carapuça,

[n]a cabeça, a capucha é idêntica, tanto no traje feminino como no masculino. A decoração organiza-se na predominância do branco e do vermelho. (...) Ambos envergavam camisa de idêntico tecido e, ela, saia e lenço, trespessado de lã, à boa maneira neoclássica dos finais do século XVIII, no período da Revolução Francesa de 1789. Estas reminiscências históricas estão presentes nas formas deste par perfeito, no lavrado do tecido da saia e da capinha que ambos levam ao ombro. Estas capas curtas eram executadas às riscas, tipo de ornamentação têxtil que foi moda desde Luís XVI a 1830, data a partir da qual se dá início aos motivos axadrezados.

Analisando minuciosamente a carapuça, Madalena Braz Teixeira (2015) constata que

[o]utra situação única acontece na Madeira, onde ambos os sexos usam a carapuça com espigão, alteando a cabeça, que fica bem erguida para o céu. A configuração deste chapéu pode representar a ilha dirigida ao Sol e, simultaneamente, a calote esférica, a Terra, dividida em quatro gomos, onde no centro se implanta a vertical que a liga ao Cosmos. Qualquer destas simbologias é analisável nos formatos dos chapéus, cujo desenho convexo, obrigado pelo côncavo da cabeça, é, frequentemente subvertido e alterado, para impor diversas composições com os seus correspondentes significados (p. 376).

Entendemos que, dada a simbologia e importância da carapuça, bem como a abertura da tradição à utilização de carapuças adornada das “saloiás”, seria aí que melhor pertenceria o elemento de joalheria a integrar esta coleção de joias insulares contemporâneas.

A mesma autora ainda refere a origem das riscas nas saias madeirenses,

[a]ceitando a tese de Pastoureau, sobre o uso do vestuário listrado – como característica medieval de transgressão ou exclusão social do seu utilizador – deverá ter-se em conta que a dominância monocromática do traje do interior se contrapõe aos listrados e estampados do Litoral. Os principais vestígios das riscas encontram-se nas mantas, nas saias nortenhas, madeirenses e ribatejanas. Pertencem à mesma linhagem dos riscados, que se contêm no sistema das librés e no vestuário da criadagem. «Sem ser diabólica, a risca permaneceu como marca desvalorizante»<sup>95</sup> (*idem*, 2015, p. 371. Referências da autora).

Desde muito cedo foi feita a promoção para o desenvolvimento do têxtil na Ilha da Madeira, como por exemplo, com a tentativa da entrada da seda no Arquipélago. Contudo, e apesar de tais tentativas, a ilha abastecia-se da importação de tecidos provenientes das colónias inglesas e francesas. Conforme acontecia em toda a região lusa, os trajes da comunidade assumiam maior ou melhor detalhe consoante o nível social das famílias. Na Madeira, “[a] mulher usava como roupa interior a camisa, a fraldilha e um vestido que cobria todo o corpo. [...], apenas na cabeça acontecia um especial cuidado [...]” (Vieira, 2006, s.p.). Em meados do século XVIII, o mercado têxtil madeirense assume um papel forte na oferta da matéria-prima vinda de Inglaterra. Muito se deve ao Tratado de Methuen (1703) – conhecido como o Tratado dos Panos e Vinhos, “quer o

95 Michel Pastoureau, *O Tecido do Diabo*, Lisboa, Editorial Estampa, 1992, p. 42.

têxtil e vestuário inglês, quer os vinhos portugueses, representavam [...] mais de 70% do total das exportações de cada país” (Silva, 2003, p. 62).

Uma publicação na *Revista Folclore*<sup>96</sup>, da Associação de Folclore e Etnografia, da Região Autónoma da Madeira, dá-nos conta acerca da importância e do rigor com que devemos ver e tratar o folclore. Na perspectiva de Santos (1991), em *Folclore: estudo do passado, orgulho do presente, e perspectiva do futuro*,

[o] folclore exige estudo e carinho para não correr o risco de cair em exibições descaracterizadas e sem espontaneidade. Quando não há respeito pelo tempo e espaço e o folclore resulta de elementos estranhos e alheios, deixa de ser folclore. (p. 11).

Entendemos a afirmação de Santos importante na medida em que a nossa proposta visual vai ao encontro de elementos tradicionais, onde se respeita o legado de um povo. João Adriano Ribeiro (1993), em *O Trajo na Madeira – elementos para o seu estudo*, publicado com a Acaporama – Associação das Casas do Povo da Região Autónoma da Madeira, faz um breve estudo que levanta algumas dificuldades quando se quer abordar o “trajo”, assim escrito pelo estudioso e que diz respeito ao “traje típico” da região.

1. que tipo de indumentária deverá ser tratada?
2. qual o período da História que poderá servir o estudo?
3. O que deve ser considerado na ligação ao “folclore” e à origem colorida dada aos turistas?

Tomando o grupo folclórico da Casa do Povo da Camacha como exemplo para “intervir” na carapuça da viloa, a nossa preocupação é não a descaracterizar e manter a sua autenticidade. Fernando Lopes-Graça (1906-1994), a esse propósito, esclarece:

(...) o folclore que sai do seu âmbito próprio, que são os campos e as aldeias, e exorbita das suas funções próprias, que são as de exprimir a vida e os trabalhos do homem rústico, esse folclore assim posto em evidência e assim utilizado deixa precisamente de ser folclore para se transformar em divertimento banal ou servir de mero cartaz turístico (In *Vozes do Povo*, pp. 19-20).

---

96 V. [https://revistafolclore.files.wordpress.com/2017/02/1991\\_10e11.pdf](https://revistafolclore.files.wordpress.com/2017/02/1991_10e11.pdf)

Mas nem sempre se pode acusar o folclore de incorrer neste erro. Ademais, ele alimenta várias outras artes, como se pode ver pela seguinte aguarela:



**Figura 22.** *Bailinho da Madeira* de António Aragão (1921-2008). Desenho à pena, aguarelado sobre cartão. Madeira, 1965<sup>97</sup> da coleção da Casa-Museu Frederico de Freitas.

O *Bailinho da Madeira*, tema em evidência na imagem, faz parte da memória de todos os madeirenses, mas também do património musical e imaterial da R.A.M, pelo que este desenho aguarelado ilustra a identidade, cultura e tradição madeirenses. António Aragão, polifacetado intelectual madeirense que se distinguiu como historiador, poeta, escultor e pintor, é o autor desta composição expressiva e dinâmica conseguida a partir de um traço estilizado, rápido e assertivo. Nela predominam os tons quentes do traje das viloadas, onde o vermelho se destaca nas saias riscadas, nos corpetes e nas capas, com cabeção de bicos debruados. Surge também nos detalhes laterais das carapuças e nos debruns das botas-chã das figuras representadas.

97 V. <https://cultura.madeira.gov.pt/obras-e-artistas/2020-bailinho-da-madeira.html>

Nesta aguarela, podemos apreciar a beleza do traje onde não há referência a qualquer joia. Contudo, podemos confirmar a presença de outros adereços. Verificamos ainda que representa uma dança típica madeirense, um contexto totalmente diferente do religioso Pascal. Também aqui podemos verificar as principais características da indumentária regional:

Nas variantes do traje regional feminino, sobressai o da Camacha e/ou da Ponta de Sol, composto por uma saia listrada, com fundo vermelho, de tecido de linho e lã confeccionados na Ilha; um colete, por norma bordado, e uma capa de baeta de lã, ambos vermelhos, usados sobre a blusa branca de linho. A carapuça, por norma azul, era realizada com baeta forrada a vermelha. Tanto as mulheres como os homens calçavam bota-chã, feita pele de cabra, de cano curto dobrado e debruado com marroquim vermelho. A cor vermelha dos tecidos era obtida a partir da “ruivinha”, garança ou ruiva-dos-tintureiros, planta que existia em abundância na Ilha. O seu nome vem do latim *ruber*, que significa vermelho, devido à cor da raiz. Esta, quando fermentada, produz um forte pigmento vermelho que serve para tingir tecidos. O tingimento com a ruiva permitia obter tecidos de um vermelho intenso, também conhecido por “vermelho da Turquia” (Casa-Museu Frederico de Freitas, s.p)<sup>98</sup>.

Como verificamos, o traje regional feminino, composto por uma saia listrada, com fundo vermelho, de tecido de linho e lã confeccionados na Ilha; um colete, por norma bordado, e uma capa de baeta de lã, ambos vermelhos, usados sobre a blusa branca de linho. A carapuça, por norma azul, era realizada com baeta forrada a vermelho. Tanto as mulheres como os homens calçavam bota-chã, feita pele de cabra, de cano curto dobrado e debruado com marroquim vermelho.

Assim, a preservação ao longo do tempo é um bem necessário, sem que haja perda de referências identitárias, uma vez que o traje sempre “soube” passar por transformações sem perder a sua identidade. Esta é uma preocupação que temos presente na proposta que apresentamos, o respeito pela identidade do traje tradicional insular.

Atuamos também nas saloias, porque são significativas e as carapuças já integram adornos. A nossa proposta visa ir mais além. A estrelícia na joia está ligada à ideia de ilha-jardim (não estando circunscrita à ilha-religiosidade que parece inscrita nos adornos até agora selecionados). Assim, insistimos na renovação da imagem tradicional típica do traje madeirense, quer das saloias

---

98 V. <https://cultura.madeira.gov.pt/obras-e-artistas/2020-bailinho-da-madeira.html>

quer das vilosas (neste último mais evidente por não ter qualquer adorno). Entendemos que esta joia vem acrescentar valor e constituir uma “marca” Madeira-traje. Poderá ser uma “segurança” nas danças e nas várias deambulações uma vez que a joia pregadeira “estrelícia” tem três pinos que, do lado interior da carapuça, prende ou segura com três molas a carapuça garantindo a sua colocação ou fixação.

#### 4. São Miguel, a Ilha Verde: a força da paisagem e o legado do traje

No capítulo II “A fúria da terra”, na obra *Açores ilhas de azul e verde*, Martins (2000) mostra-nos que

[o] vulcanismo marcou a terra e as gentes açorianas. Na terra deixou marcas espectaculares na paisagem, espalhando maars e caldeiras por quase todas as ilhas ou acrescentando-lhes novos pedaços. Nas gentes, deixou-lhes o temor da violência das erupções e terremotos, alterou-lhes o ordenamento político e provocou a dispersão das famílias. Mesmo assim, é o fogo do interior da terra que lhes coze os manjares, os delicia em banho tépido e lhes ilumina as noites (p. 24).

Encontramos nesta citação a dualidade própria dos ambientes insulares, divididos entre as petos positivos e desafiantes. Sobretudo, verificamos o poder do vulcanismo neste arquipélago, responsável por um acrescido sentido religioso que atravessa muitas das festividades açorianas e produz um efeito marcante na paisagem.

A escolha de São Miguel como realidade geográfica central neste estudo derivou de vários fatores, um dos quais relacionado com a importância desta ilha no âmbito do arquipélago. Como salienta José Correia da Cunha, num artigo intitulado “Determinantes geográficas do povoamento açoriano”, São Miguel

[é] a maior ilha, a mais povoada e a mais rica do arquipélago. É também aquela em que as classes pobres são verdadeiramente pobres, por força de uma grande pressão demográfica e anacrónica estrutura agrária. (...) Não obstante, trata-se de uma ilha extraordinariamente humanizada, em pleno processo valorizador dos terrenos incultos e dos baldios e com uma densidade populacional que supera, de longe, a de qualquer outra ilha açoriana. (1963, p 124).

Este retrato ainda é válido, apesar de as restantes ilhas estarem em notório processo de desenvolvimento. Para além destes fatores, e em concreto para esta investigação, privilegiamos o traje regional feminino da mesma ilha, por um imperativo de brevidade, e, à semelhança do que foi feito relativamente aos casos anteriores, neste caso a análise atenderá ao contexto social e à relação com o perfil socioeconómico da comunidade.

É sabido que, para além da vestimenta, o traje tradicional recorre a adornos para cobrir os tecidos vestidos ou mesmo para cobrir determinadas partes do corpo. Estes acessórios são envoltos por simbologia e evocam a profissão e o estatuto social por parte de quem os usava. Desde lencinhos, tamancas, patrona ou algibeira, o traje açoriano integra estes elementos. No entanto, é exíguo na incorporação de joias, ao contrário do que acontece noutras regiões do país. Por conseguinte, também aqui se justificava a criação de uma peça de joalharia que permitisse acrescentar valor a este traje.

Já que a realidade entre o contexto insular e continental era desigual, ao nível do poder socioeconómico, procura-se equilibrar a desigualdade com o continente, muito mais rico e deslumbrante do ponto de vista visual e estético. A criação fundamentada de um colar para a realidade micaelense pretende criar a simbiose perfeita e equilibrada entre a proposta visual e o estudo teórico, procurando expressar a riqueza que, no decurso do tempo, a ilha produziu e o poder político que, entretanto, adquiriu por via da conquista da autonomia.

Apesar desta mudança económica significativa, persistiram traços do passado: a densidade demográfica ainda aponta para estarmos perante uma sociedade predominantemente rural, o sentimento religioso continua forte e a paisagem mantém os seus registos centrais – lagoas, mar, vegetação abundante. A diferença específica dos Açores em relação ao território português faz-se muito notar pela insularidade, no sentido em que é assumido, segundo a *Enciclopédia Açoriana*, que vem daí “uma diferença de condições em relação ao território continental” que se saldou por uma evolução “do campo da geopolítica e da economia sobretudo por influência das autonomias insulares” (Sá, 2015, s.p.).

O estudo do traje regional deverá ser analisado no quadro deste perfil socioeconómico e político. No caso específico de São Miguel, é curioso verificar que, e seguindo a pesquisa de Maria

Luísa Ataíde da Costa Gomes<sup>99</sup> (1955), «nenhum traje feminino característico existia [...] anteriormente a 1850, mas apenas algumas peças de vestuário pitoresco, dignas de menção, como o Capote e Capelo» (p. 115). Como fundamento do acima dito, afirma a autora não haver conhecimento de nenhum «traje original» ter sido levado pelos emigrantes açorianos para o Brasil. Apesar disso, a sua determinação em fixar um traje leva-a a desenvolver pesquisas que lhe trazem informações relevantes. O que vai apurando no início do século XX, graças à recolha feita por etnógrafos é que, em São Miguel, as cores preferidas das classes populares são «o azul, branco, rosa e vermelho-escuro, arroxeadado (cor de cravo)» (Gomes, 1956, p. 225), em oposição à Terceira, onde «existe a paixão pelas cores fortes e garridas» (*idem, ibidem*).

Os textos de Luísa Ataíde Gomes, publicados na revista *Insulana*, indicam que é graças à criação dos grupos folclóricos que se forma o traje regional como o conhecemos hoje. É de sublinhar que só em 1956, pelo aturado estudo de Luísa Ataíde, são introduzidos elementos típicos da ilha, no intuito de constituir as formas de um traje regional. Entre as prioridades então elencadas, a autora apresenta as seguintes: “eliminar influências dos bordados da Madeira, visto os recursos das nossas Ilhas, nesta matéria, serem mais que suficientes para que os seus trajes reapareçam pitorescos e puros, quanto possível”; retomar peças da indumentária antiga rústica, como “os abeiros de fina palha, as patronas bordadas”; distinguir peças micaelenses e terceirenses (“poderia ser usado na Terceira o antigo bordado das palas das galochas, mantendo-se as nossas com os ornatos simples de polimento preto”) (Gomes, 1956, p. 226).

No final deste texto, intitulado “Trajos regionais dos Açores” estabelece a autora uma relação entre a manutenção do património artístico regional e a formação de grupos folclóricos, que não dispensa a previsível competição com congéneres nacionais e estrangeiros (p. 227). Assim, muito do seu empenho em fixar o traje regional resulta do desejo de ver as ilhas açorianas rivalizarem em pé de igualdade com outras regiões, já mais avançadas numa iconografia folclórica e, por conseguinte, numa visibilidade nacional e internacional. O objetivo é superar outras regiões periféricas, dotando o arquipélago de uma identidade visual que trouxesse maior e melhor reconhecimento à cultura açoriana.

---

99 Maria Luísa Soares d'Albergaria Ataíde da Costa Gomes nasceu em Ponta Delgada, em 1911, filha de Luís Bernardo Leite de Ataíde e de Maria Luísa Vasconcelos Soares d'Albergaria.

A dívida ao trabalho de Luísa Ataíde Costa Gomes é por demais evidente, desde a pesquisa dos modelos e cores ao esforço em compor um traje estabilizado do ponto de vista visual segundo preferências tradicionais.



**Figura 23.** Traje rico tradicional micaelense. Fonte: Casa do trabalho do Nordeste<sup>100</sup>.

Os trajes dados a conhecer através dos grupos de folclore terão resultado de um esforço de (re)constituição do legado antigo, dispersamente encontrado em peças rústicas ou na memória que as classes baixas teriam delas. Faziam parte destas peças detalhes como as patronas – algibeiras grandes, “postiças”, que serviam para levar o dinheiro, apresentando ornatos como “florzinhas de pano a rematar a abertura em coração” (Gomes, 1956, p. 118). Outra característica do vestuário feminino era a cabeça sempre coberta «com o chaile, ou a saia, dois lenços, lenço e capelo» (idem, ibidem).

Numa legenda a uma ilustração (Figura 24) do traje feminino em vigor em 1850, sabemos que as mulheres usavam lenço de cor clara, “roupão branco folhado na cinta, ornado com bordados incharacterísticos”, refegos, “ponto de espinha a branco ou a cor”, saia e avental feitos no tear, ou “saia de castorina bordada a ponto de espinha e avental a destacar com barras também” (Gomes, p. 120). O capote e capelo era usado para ir à rua.

100 Traje Rico Tradicional do Folclore açoriano, composto por: lenço, tecido terylene, bordado em toda a volta em ponto "unha de gato"; blusa (blusa rica), tecido 100% linho, bordada a matiz regional (azul e branco); saia e avental, tecido confeccionado em teares manuais com lã industrial, padrão na barra (puxados); saiete e calção - em pano, branco, aplicações na barra do saiete e do calção em bordado inglês (Casa do trabalho do Nordeste).



**Trajo da mulher, mais usado por 1850:**

*Lenço de cor clara, roupão branco folhado na cinta, ornado com bordados incaracterísticos, refegos, ponto de espinha a branco ou cor, saia e avental feitos no tear, ou saia de castorina com barra bordada a ponto de espinha e avental a destacar com barras também. Capote e Capelo para ir à rua.*

**Figura 24.** Traje da mulher, mais usado por 1820. Desenho elaborado por Luísa Ataíde Gomes, 1954.

Quer se trate da ilustração como da descrição, a autora apoia-se em artigos da época, corroborados por testemunhos orais recolhidos na ilha de São Miguel<sup>101</sup>. As imagens que temos referentes a essa época primam por alguma austeridade no aspeto global e pela simplicidade dos elementos decorativos, a que não era alheia a sobriedade das cores – opções estéticas provavelmente relacionadas com os traços identitários das ilhas indicados por Vitorino Nemésio, no seu artigo sobre a *açorianidade*, em concreto com a forte religiosidade, que sublinhava o valor da modéstia e da humildade, e com a situação de pobreza vivida pelas classes populares.

Interessada em contribuir para um melhoramento visual do traje que ajudasse a compor uma imagem mais competitiva da cultura açoriana quando confrontada com as de outras regiões

101 No desenvolvimento desta investigação, no que diz respeito à criação do processo criativo, houve a necessidade por parte da investigadora de criar laços de comunicação com habitantes da Ilha de São Miguel, para melhor compreender a evolução do traje.

do país, Luísa Ataíde empenha-se em *melhorar* o legado conhecido, para corresponder ao objetivo visado. É de assinalar o uso e a reconstituição que ela própria assume:

[c]om o bordado regional azul enriqueci o roupão, que anteriormente era só ornado a refegos, ponto de espinha e bordados incharacterísticos. Desenhei em diversos quadros os mais interessantes motivos regionais, tirados de velhas colchas de Água de Pau, já quase completamente desaparecidas, arquitectura, mobiliário rústico, iluminuras, isqueiros riscados à navalha pelos cabreiros, etc., para, de uma forma prática, serem esses motivos bordados nos aventais e barras das saias tecidas no tear (Gomes, pp. 121-122).

A reconstituição proposta elege como cores principais o branco, o azul e o rosa vivo – cores, segundo diz, “preferidas pelo nosso povo” e que, por coincidência, também se encontram nas hortências que ladeiam as estradas regionais nas primeiras semanas de verão. Entusiasmada, a autora atualiza a descrição fornecida a propósito da primeira ilustração, com uma segunda imagem e descrição. Desta vez, acrescenta pormenores novos: saia “com barra rosa suspiro, lavrada a capuchinhos com o mesmo azul, avental rosa com barra da mesma forma lavrada, saias de baixo brancas, bordadas à mão, meias brancas de renda, feitas à mão, galochas de ponta e tira de polimento preto” (Figura 25) (Gomes, 1965, p. 129).



**Trajo da mulher actualizado :**

*Lenço de lã leve, azul vivo; roupão de linho ou algodão branco bordado a azul, tendo à frente refagos e ponto de espinha; saia feita no tear, azul igual ao do lenço com barra rosa suspiro, lavrada a capuchinhos com o mesmo azul; avental rosa com barra da mesma forma lavrada; saias de baixo brancas, bordadas à mão; meias brancas de renda, feitas à mão; galochas de ponta e tira de polimento preto.*

**Figura 25.** Reconstituição da proposta, com descrição. Desenho elaborado por Luísa Ataíde Gomes, 1959.

Note-se a sofisticação da escolha do tom de “rosa suspiro”, inequivocamente fruto de um gosto requintado que impregna a reconstituição do passado segundo a preferência da elite e representa o desejo de afirmação cultural do arquipélago, tanto a nível nacional como internacional.

Sabemos por Arruda Furtado que, em 1884, as mulheres usavam quase sempre no trabalho, sobre a camisa, “uma saia forte de estamemha ou de manta tecida de retalhos, como as mantas de cama” (Gomes, 1965, p.123). As rendas, as saias de baixo, os bordados estavam ausentes de um quotidiano pobre e sem recursos, embora aparecessem nas épocas festivas.

Tendo em consideração o caso particular de São Miguel no contexto açoriano, importa sublinhar ainda o contraste vincado entre este traje e o capote e o capelo, que sobreviveu até às primeiras décadas do século XX, como agasalho e como fator de ocultação feminina. Um artigo publicado na *Revista Michaelense*, em 1919, assegurava que a primeira aparição deste traje servira

o propósito de expressar a vergonha que as mulheres portuguesas sentiam pela administração espanhola em Portugal. Feito de pano resistente e grosso, azul-escuro ou preto, era composto pelo capote, capa rodada que cobria a mulher até aos pés, e pelo capelo, larga cobertura de cabeça assente sobre os ombros e suportada por um arco de osso de baleia e forro de cânhamo, que lhe assegurava a forma e a consistência. De cores sóbrias e tecido pesado, ele contrasta com o traje associado à ruralidade festiva, este último parcialmente refeito pela intenção de comunicar uma imagem colorida, jovial e em sintonia com as cores e a beleza da paisagem.

A indumentária regional açoriana revela, assim, duas manifestações fortemente contrastantes. A primeira (imagem esquerda, na Figura 26) cobria quase totalmente a figura feminina, da cabeça aos pés, era pesada e escura. A segunda (imagem direita, na Figura 26), adaptado a partir de testemunhos e memórias, é mais curto, colorido e leve, a saia mais subida, as cores mais alegres, escolhidas de forma a corresponder ao gosto do povo e também ao enquadramento da paisagem natural.



**Figura 26.** Traje feminino: à esquerda, Capote e Capelo<sup>102</sup>. Fonte: Museu Carlos Machado, e à direita, traje micaelense atual<sup>103</sup>. Fonte: Centro de Artesanato e Design dos Açores.

102 V. <https://ccmuseus.azores.gov.pt/index.php/Detail/objects/69408>

103 V. <http://artesanato.azores.gov.pt/artesanato/tecelagem/>

Podemos depreender que, graças ao esforço de uma elite abastada e empenhada na afirmação identitária regional, o traje feminino insular açoriano é constituído como instrumento de poder: não só o interesse pela sua recuperação e preservação desponta no interior da elite micaelense, como visa afirmar a beleza da região e a competência das artesãs. Esperava-se que o seu conhecimento trouxesse o reconhecimento da distinção desta região, em termos naturais e patrimoniais.

Um último aspeto a indicar é a dimensão pedagógica que a mesma elite considerava essencial a todo este processo. A visão que Maria Luísa Ataíde Costa Gomes tem do povo é a que ele é “inculto”, permeável às imagens do cinema, e, portanto, “entontecido pelo fulgor de cetins baratos e vistosos, que chegam da América” (Gomes, 1955, p. 114). Por causa disso, não se coíbe de afirmar que ele – povo – necessita de “ser orientado”; não o fazer é “falta grave” (*idem, ibidem*). Dificilmente imaginamos o povo a ser influenciado pelas imagens do cinema, a que só tinham acesso as classes média e alta. A falta de gosto e a incultura são, por conseguinte, no entender da autora, apanágio não apenas do “povo” mas também da classe média, da qual ela se autodistingue por se crer situada nos antípodas estéticos e intelectuais. Espelhando uma rede de poder dominada pelas classes socioeconomicamente mais altas, o traje regional é assim um instrumento identitário que, em nome do povo, exhibe o gosto e a agenda cultural da elite.

O trabalho de Luísa Ataíde é revelador do carácter dinâmico e intersectorial da cultura e da identidade. Se, no caso da Córsega, o tempo ditou a musealização de algo que foi surgindo naturalmente, no caso dos Açores, foi a intervenção consciente que criou e preservou uma identidade visual que, de outro modo dificilmente se destacaria nos moldes em que acabou por se manifestar e no tempo em que surgiu. Estes dois exemplos demonstram a importância das ações planeadas e justificam a intenção de contribuir para uma nova etapa na constituição de uma galeria de objetos culturais identitários e consentâneos com o tempo presente.

O desenho da joia que apresentamos no capítulo 5 pretende integrar o traje tradicional feminino de São Miguel. A ausência de qualquer adorno de joalharia levou-nos a questionar a pertinência de criar um colar que integrasse o traje enquanto elemento identitário e agregador de significação, enriquecendo-o sem o descaracterizar.

Assim, a inclusão de um ornamento justifica-se tendo em conta os acrescentos que estes trajes têm tido ao longo do tempo e a natural adequação das culturas e identidades a novos contextos. Desenhou-se um colar, adequado à anatomia da camisa feminina, que não se sobrepôs aos folhos nem aos bordados. A peça, apresentada no artigo no 5º CIMODE (2022), integra e tem

como base de inspiração o bordado extraído da camisa (Figura 27), num claro sinal de respeito pelo passado.



**Figura 27.** Camisa bordada que integra o traje feminino de São Miguel. Este motivo bordado surge no desenho de Luísa Ataíde (Figura 25). Fonte: Museu Carlos Machado.

Como ficou claro, o traje tradicional feminino de São Miguel não nasceu tal como se apresenta nos nossos dias, mas por via de um trabalho de reconstituição feito por Maria Luísa Ataíde Costa Gomes, de que constitui exemplo o traje do Grupo Folclórico da ilha de S. Miguel (1955). Essa reconstituição assentou, essencialmente nas cores e nos motivos bordados.

Não podemos analisar o traje sem observar/falar com quem os executa. Felizmente, ainda hoje, podemos acompanhar na “Casa de Trabalho de Nordeste”, na ilha de São Miguel, a execução dos trajes. A artesã, responsável pela produção das peças tradicionais femininas e masculinas, refere as dificuldades sentidas pela falta de mão de obra para dar continuidade ao trabalho de outrora. O facto de as peças serem executadas no tear exige tempo. Neste local, produz-se os trajes para os diferentes grupos folclóricos, do arquipélago dos Açores. Tivemos oportunidade de observar o processo de confeção, desde a receção da lã cortada das ovelhas, até à confeção da peça

final, passando pelo tingimento e pela tecelagem nos teares tradicionais manuais (Figuras 28). As artesãs produzem para os quatro cantos do mundo, preservando as técnicas antigas: puxam o fio de lã na roda, com teares que respeitam os processos tradicionais. Há poucos jovens a trabalhar nesta casa; as peças são morosas e as saias levam até quinze dias a serem confeccionadas.



**Figura 28.** A artesã na roda de fiar a lã, para seguidamente a passar para o tear, onde será trabalhada. Casa de trabalho de Nordeste. Fonte própria.



**Figura 29.** Sala dos teares, onde trabalham algumas artesãs na execução das saias ricas. Ao centro vemos a reproduzir os puxados de cor rosa e azul, no qual afirmam ser o trabalho “mais difícil”. Casa de trabalho de Nordeste. Fonte própria.

O traje é composto por uma saia, tecida em tear, vindo a lã do Nordeste e da ilha de Santa Maria. Na saia rica, (Figura 29) é executada uma espécie de barra colorida (rosa, bordeaux, verde) através da técnica do puxado. A da saia vai até ao tornozelo e é rodada. Existem ainda mais duas tipologias de saia: a pobre e a remediada, ambas tecidas no tear manual, em estamenha, mas, sendo mais simples, não têm o trabalho de puxados.

Quanto ao avental, colocado por cima da saia, também é de lã e tecido no tear. Em todas estas peças vemos os mesmos desenhos, em que predominam as flores, a cruz de seis pontas, corações, entre outros motivos. Podemos ver esses desenhos, na reconstituição do traje de Luísa Ataíde (Figura 25).

A camisa (Figura 27) é feita de linho caseiro, ornamentada com bordadas nos ombros e nos folhos a azul. Nos punhos observa-se um trabalho de agulha chamado *pregas de prensa*. As meias são de algodão brancas, indo acima do joelho. As chancas ou galochas têm uma base em madeira, forrada a estamenha e bordada no peito do pé. Na cabeça é colocado um lenço colorido, de forma a proteger e embelezar a cabeça.

Atentemos ao pormenor dos motivos dos puxados no tear (Figura 30) onde são visíveis as estrelas de oito pontas, referida por Luís Bernardo Leite de Ataíde (2011) como sendo as “estrelas de oito bicos” (p. 59). Foi este, como iremos ver no capítulo 5, um dos elementos que inspirou os desenhos presentes no colar micaelense.



**Figura 30.** *Tecelagem Antiga Dos Açores: elementos para um inventário artístico e técnico, 2004. Estrelas de oito pontas executadas no tear. Fotografia: Alexandra Batista e José Cabral. Fonte: Centro de Artesanato e Design dos Açores.*

A tecelagem é, na visão de Luís Bernardo Ataíde (2011, p. 60) “[...] a indústria artística por excelência do povo micalense [...]”. Após a observação dos três trajes regionais aqui estudados, verificámos que cada região interpretou a seu modo as características insulares do ambiente. Partilhando a ilheidade e a religiosidade, expressaram diferentemente os valores com que se identificavam ou com que se desejavam identificar. A representação identitária através do traje é uma escolha ditada por circunstâncias epocais.

## CAPÍTULO 4. OS ADORNOS: PASSADO E PRESENTE

Neste capítulo são apresentadas as diferentes funções dos adornos e a sua importância, que abrangem diversos campos, incluindo a dimensão estética, a carga simbólica, a ligação com a religião, o uso enquanto objeto de proteção (como amuleto) e até como elemento de distinção social. Tendo sempre como foco de análise o traje, sublinha-se que a dimensão artística e simbólica da roupa tradicional abrange não só o traje em si mas também os adornos que, prévios ao traje, existem desde a pré-história.

### 1. Um olhar à dimensão simbólica dos adornos

Os adornos desempenham uma variedade de funções que vão desde a expressão cultural e individual até a comunicação social e económica. Eles são uma parte integrante da experiência humana e têm sido valorizados ao longo da história pela sua beleza, significado e capacidade de transmitir identidade e informação cultural e social.

Do ponto de vista antropológico, as joias, como segunda pele humana, temporária, são mediadores sociais, porque, como refere Augé<sup>104</sup>, ‘la propia apariencia, como la obra de arte, es una llamada a testigos; expresa un deseo de intercambio. Assim, as jóias exprimem identidade, revelando uma imagem pública personalizada. (Campos, 2007, pp. 98-99).

No que diz respeito às funções e importância, os adornos são uma expressão cultural, pois refletem a identidade cultural de uma pessoa ou de um grupo. Eles podem incluir padrões, símbolos ou materiais tradicionais que são distintivos de uma determinada cultura ou etnia. No que diz respeito à expressão individual, os adornos, como joias, são utilizados para expressar a individualidade e personalidade de uma pessoa. Eles podem comunicar preferências estéticas, crenças, valores e até mesmo afiliações de grupo. Quanto ao *status* social, em muitas culturas, alguns adornos indicam riqueza ou posição na sociedade. Por exemplo, joias preciosas e acessórios

---

104 Augé, M. (2000). “El diseño y sus objetos”, in revista Experimenta 98, Dez., nº32, Madrid.

elaborados podem ser reservados para aqueles com poder ou privilégio. Os adornos são frequentemente colocados em cerimônias religiosas, festivais culturais, casamentos, funerais e rituais. Sendo que podem ter significados simbólicos específicos e desempenhar um papel central na celebração e expressão de crenças e tradições. Enquanto proteção e sorte, em algumas culturas, as joias são considerados talismãs ou amuletos que oferecem proteção contra o mal ou trazem sorte e prosperidade. Esses adornos podem incluir medalhões, amuletos, braceletes ou outros objetos carregados de significado espiritual ou supersticioso.

A comunicação não verbal também entra aqui, permitindo aos adornos comunicar mensagens não verbais, como atração sexual, disponibilidade para o casamento, afiliação política ou pertencimento a determinado grupo social. No que diz respeito à História e tradição, muitos adornos têm uma história rica e uma longa tradição cultural por trás. Eles podem ser transmitidos através das gerações e carregam consigo a história e os valores de uma comunidade ou sociedade. A economia e indústria, do qual a joia também faz parte, é uma parte significativa da economia global. Adornos podem representar uma forma de comércio e investimento, bem como uma expressão de criatividade e habilidade artesanal. Achados arqueológicos comprovam a existência de atividades de criação/produção de adornos, desde os primórdios da humanidade. Um dos objetos como adornos eram as conchas (Figura 31) e a sua modificação para efeitos de ornamentação implicava que fossem perfuradas para serem colocadas ao peito (Regala, 2011).



**Figura 31.** Contas de conchas de caracóis com 150.000 anos de idade na Caverna Bizmoune, em Marrocos<sup>105</sup>.

105 V. <https://www.thearchaeologist.org/blog/morocco-archaeologists-discovered-the-worlds-oldest-jewelry>

O conhecimento deste e de outros aspetos do passado revela-nos o quanto é importante a existência de adornos, associados aos corpos, para evidenciar embelezamento e ornamentação dos mesmos, e torná-los visíveis aos olhos de todos. Recorria-se a elementos da natureza que seriam transformados com um grau variado de alterações, consoante o desenvolvimento técnico das comunidades humanas. Deste modo, os adornos revestem-se de um valor que não é meramente prático e que acrescenta à roupa um sentido adicional. Como nos diz Steven L. Kuhn (2021) acerca destes objetos: “[n]ão sabemos o que significam [...] mas são claramente objetos simbólicos que foram colocados de forma a que outras pessoas os pudessem ver” (s.p. Tradução nossa)<sup>106</sup>. Noutra passagem, o antropólogo clarifica o tipo de valor que é adicionado: “[p]rovavelmente, as contas faziam parte da forma como as pessoas expressavam a sua identidade através do vestuário” (s.p. Tradução nossa)<sup>107</sup>.

A escolha dos materiais que serviriam como adornos reflete a importância do meio ambiente como fator de identidade; a evolução das escolhas mais uma vez sinaliza a importância de se atender ao caráter dinâmico de uma cultura. Quando se passa dos materiais da natureza para outros feitos por mão humana, o elemento simbólico acentua-se. Segundo José Bártolo (2013), a joia existe com um valor simbólico e cultural, porque existe um corpo que se permite ser revestido.

*A jóia é, aliás, o lugar simbólico do contacto, o seu simulacro (...). Através da jóia, o corpo ganha uma capacidade comunicativa nova, funcionando a pele ou a carne como suporte de objectos que transportam, codificados através da sua forma ou do material de que são feitos, determinados significados que determinam quem os usa. (Bártolo, 2013. Itálicos do autor.)<sup>108</sup>.*

Exemplo singular da importância das joias enquanto elemento distintivo, neste trabalho em particular, são apresentados os casos práticos do traje minhoto e da Córsega com forte presença de adornos, nomeadamente joias; e os das Ilhas da Madeira e dos Açores, pela ausência de joalheria, mas com forte expressão nos adornos têxteis que constituem os trajes.

106 No original “[w]e don’t know what they mean [...] but they’re clearly symbolic objects that were deployed in a way that other people could see them”

107 No original “[The beads] were probably part of the way people expressed their identity with their clothing”

108 V. <https://comartecultura.wordpress.com/2013/06/26/nova-joalheria-uma-extencao-intima-da-arte/>

Tendo como matriz de gramática visual o caso do traje minhoto, assumimos para esta tese de doutoramento a análise da zona frontal do corpo da mulher – tronco –, uma vez que esta zona se distingue na região continental minhota que serve de referência, por nela se encontrar um grande volume de ouro e adornos de joalheria. A criação da coleção de joias desenvolvidas concentra-se, por isso mesmo, na mesma área corporal, da cintura à cabeça.

O propósito final visa embelezar o traje enquanto todo composto por roupa e acessórios, de acordo com uma nova criação através de um adorno visual que permita ampliar os coordenados existentes. Neste sentido, a proposta irá ao encontro da criação de joias como adornos, pela integração de algumas peças de joalheria no traje e nalgumas peças selecionadas do conjunto. Iremos, por tal motivo, focar-nos no tronco, mais especificamente, na cabeça (traje madeirense) e no peito do corpo feminino (traje micalense e corso).

No caso do traje madeirense, como vimos, a carapuça, como adorno, é colocada na cabeça e faz parte da indumentária. A cabeça, aliás, figura em diversos estudos como uma zona do corpo essencial ao embelezamento da figura humana. Repare-se no seguinte trecho:

e se descrevêssemos os adornos do cabelo? Desafiamos a arte a inventar algo melhor. Há flores em que tremem (...); há ramos flexíveis que caem casualmente até aos ombros; há lantejoulas, teias de pérolas, estrelas de diamantes, alfinetes que terminam em botões de filigrana ou salpicados de turquesa, tiras de ouro entrelaçadas com o cabelo, penas finas que lembram vapor colorido ou arco-íris, laços de fita, amassados e frondosos como corações de rosas, treliças de veludo, gazes de lamé dourado e prateado cujas pregas cintilam à luz, meadas de coral rosa, (...) as coisas mais frescas, mais bonitas, mais brilhantes que podem ser sonhadas pela imaginação, e tudo sem sobrecarga, sem excesso, sem qualquer acumulação grotesca, sem extravagância ridícula, tudo em perfeita harmonia com o aspeto do rosto e as proporções da cabeça; a Vénus de Milo, se redescobrisse os seus braços e encontrasse uma senhora da sociedade disposta a emprestar-lhe um corpete, poderia ir a uma festa penteada exatamente como está. Que elogio para a moda do nosso tempo! (Gautier<sup>109</sup>, XIX, s.d. Tradução nossa)<sup>110</sup>.

109 V. <http://vestoj.com/on-fashion/> Théophile Gautier was a nineteenth-century French poet, novelist and critic.

110 No original *what if we were to describe the hair's adornments? We defy art to invent anything better. There are flowers in which tremble (...); there are supple twigs that drop casually to the shoulders; there are sequins, webs of pearls, diamond stars, pins terminating in filigree knobs or spangled with turquoise, strips of gold interwoven with the hair, wispy feathers resembling coloured vapour or rainbows, bows of ribbon, crumpled and leafy like rose hearts, lattices of velvet,*

Esta citação demonstra o poder de atração exercido pelo cabelo e pelos adornos que poderão embelezar ainda mais a cabeça, sublinhando o valor desta como parte do corpo que admite a incorporação de adornos muito variados.

Nos três estudos de caso, Açores, Madeira e Córsega, também a cabeça merece atenção, por lá se encontrarem um adorno de destaque, o lenço colorido (no caso de São Miguel) a *mandile* espécie de lenço triangular colocado na cabeça (no caso da Córsega) e a carapuça (no caso da Madeira).

## 2. Joalheria tradicional e joalheria contemporânea

As joias tradicionais e contemporâneas distanciam-se claramente, uma da outra. Segundo Zilioli (2007, p. 102), “[o] que estava em jogo no passado era a decoração ou apliqué, um objecto que era acrescentado ao corpo ou permanecia alheio”. Há algo que elas partilham algo em comum: o corpo, como sendo “[...] o espaço onde a jóia se concretiza ao ser revestida de um valor simbólico particular que, embora possa ser culturalmente codificado, se inter-dá junto à pele” (Bártolo, 2007, p. 104). Se por um lado, o tempo distancia a joia tradicional da contemporânea, por outro, o modo e o uso que lhe damos, fará aqui toda a diferença.

Para além destes, a tecnologia veio trazer à joia contemporânea materiais e modos de produção/execução muito distantes da joia tradicional. Definida como presença de uma ausência no corpo, “[d]e facto, uma jóia não vale tanto pela sua função de uso mas pela sua dimensão simbólica” (*idem, ibidem*). Como salienta Bártolo, existem paralelos entre a história do corpo e a da joalheria.

Jóia e corpo tendem a partilhar o mesmo destino, tendem a ser alvo de idênticas interpretações, usos e agenciamentos sociais. Assim, não nos deve surpreender que as transformações (e as suas causas) que fazem a história contemporânea do corpo sejam, em

---

*gold and silver lamé gauzes whose every crease flickers in the light, skeins of pink coral, (...) the freshest, prettiest, most brilliant things that can be dreamed up by the imagination, and all without overloading, without excess, without any grotesque piling up, without ludicrous extravagance, all in perfect harmony with the look of the face and the proportions of the head; the Venus de Milo, were she to rediscover her arms and find a willing society lady to lend her a bodice, could attend a party coiffed exactly as she is. What an accolade for the fashion of our time!*

---

muitos aspectos, coincidentes com as transformações que marcam a história recente da joalheria (*idem, ibidem*).

A propósito destas reflexões, comenta, também, Bártolo:

[a] exposição ‘When attitudes become form’, organizada em 1969 por Harald Szeemann para a Kunsthalle de Berna, ilustrava bem uma nova conceção da joalheria menos preocupada como o ‘objecto’ do que com o ‘processo’, menos preocupada como a ‘forma’ do que com a ‘atitude’, reflexo claro de novos diálogos entre áreas criativas (joalheria, design, escultura, pintura, performance) cujas fronteiras são esbatidas pelos agenciamentos criativos que as atravessam: da Arte Povera à Arte Conceptual, da Body Art ao Anti-Design (*idem*, p. 105).

Ao serem apresentadas em público, estas joias vão, também, funcionando como argumentos contra uma conceção tradicionalista da joalheria, associada a materiais preciosos e a um conservadorismo formal e performativo. Desenvolvem novas formas de diálogo entre corpo e objeto, diálogo através do qual as posições parecem, muitas vezes, permutáveis.

Como sublinham Peter Dormer e R. Turner, a joalheria contemporânea é indissociável deste intenção de tornar a joia numa interface comunicativa, performativa, dinâmica, que se dá não apenas a ser usada (e pressupondo, em relação à joalheria tradicional novas formas de uso) mas, sobretudo, a ser sentida e pensada (*idem, ibidem*. Negritos do autor).

O objetivo de criar um diálogo entre objeto, material, corpo e pele apoiou-se na perspetiva da joia como segunda pele, defendida por Bártolo (2007). O aprofundamento de questões simbólicas da joia (Besten, 2012), a reflexão sobre a relação corpo e joia (Bártolo, 2007) e o estudo intensivo da joia como narrativa (Cunningham, 2007), permitiram estabelecer de forma fundamentada relações conceptuais ao longo do projeto.

a joalheria contemporânea exprime perfeitamente a sua própria identidade, matizada e em constante mutação, através da sua multiformidade, multissemântica e transversal a técnicas e materiais heterogéneos (Scarpitti, 2019, p. 19. Tradução nossa)<sup>111</sup>.

---

111 No original “contemporary jewelry perfectly expresses its own identity, nuanced and constantly changing, through its multiformity, multiseamantic and transversal to heterogeneous techniques and materials”

Assim, as criações não são meramente objetos de adorno, mas antes objetos que respeitam uma identidade, cultura e tradição, recorrendo a uma pluralidade de materiais e recursos especialmente adequados à mensagem do seu tempo.

Se a joalheria tradicional aspira à eternidade, passando por gerações, a joalheria contemporânea é obstinadamente ancorada no presente, como uma criação ligada ao “aqui e agora” do seu criador (Gaspar, 2007, p. 12. Tradução nossa)<sup>112</sup>.

Além da dualidade entre tradição e contemporaneidade, a criação de joias proporciona ainda uma reflexão no âmbito da muito batida diferença entre *alta* e *baixa* cultura, entre o que distingue uma peça de museu de uma peça para uso quotidiano. É na linha de pensamento de Warkander (2016) que desejamos posicionar as nossas criações. Note-se que para Warkander, as joias contemporâneas são

[o]bjetos que podem ser expostos atrás de um vidro numa vitrina de museu, mas que também podem ser usados no corpo, desafiam, pela sua própria existência, a dicotomia superficial entre expressões culturais altas e baixas. [...] A joalheria de arte situa-se num contexto dinâmico e flexível, ultrapassando definições fixas em favor de uma abordagem mais investigativa do ato de categorização, marcada pelo pensamento crítico (Warkander, 2016, p. 29. Tradução nossa).

Exploramos o facto de a joalheria de arte se integrar num plano de investigação e de crítica. Essas etapas e considerações vão desde a pesquisa do conceito, à análise de joias existentes de artistas reconhecidos na área da joalheria de arte. Compreender estas peças obriga a conhecer o que esteve por trás das escolhas de materiais, das técnicas e conceitos que levaram a cada peça considerando como essas joias se relacionam com as preocupações e tendências contemporâneas; implica estar familiarizado com o contexto histórico e cultural que influencia a produção das joias, pesquisar períodos históricos específicos, movimentos artísticos e tradições culturais que moldaram a prática da joalheria, analisar e avaliar joias que são uma referência de originalidade, inovação, qualidade técnica, relevância conceitual e impacto cultural; experimentar e explorar diversas opções criativas (participar ativamente no processo de criação da joia de arte como parte do processo de investigação e crítica, experimentar diferentes materiais, técnicas e abordagens

---

112 No original “If traditional jewelry aspires to eternity, passing down through generations, contemporary jewelry is stubbornly anchored in the present, as a creation linked to the “here and now” of its creator”

conceptuais, numa constante reflexão sobre o trabalho e como ele se encaixa dentro do contexto mais amplo da joalheria de arte); participar no diálogo e partilha de conhecimentos com outros designers, críticos e estudiosos.

O papel do designer vai muito além do criador “romântico”, alerta-nos o designer Bruno Munari (1981) afirmando que

[é] por isso bom fazer uma distinção imediata entre o projetista profissional, que tem um método projetual, graças ao qual o seu trabalho é realizado com precisão e segurança, sem perda de tempo; e o projetista romântico que tem uma ideia “genial” e que procura forçar a técnica a realizar algo extremamente dificultoso, dispendioso e pouco prático, mas belo. Deixamos, então, à parte este segundo tipo de projetista que, além de tudo, não aceita conselhos e ajuda de ninguém! E ocupemo-nos do método profissional de projetar do designer (p.12).

O conceituado designer reforça esta ideia de que o trabalho criativo, enquanto processo, tem de ser metodológico e estruturado, para que se consiga alcançar o melhor produto possível, assim,

[c]riatividade não significa improvisação sem método: essa maneira apenas faz confusão e cria nos jovens a ilusão de se sentirem artistas livres e independentes. A série de operações do método projetual é feita de valores objetivos que se tornam instrumentos de trabalho nas mãos do projetista criativo (*idem*, p. 11).

Ao integrar investigação e crítica na prática da joalheria, os artistas podem desenvolver um entendimento mais profundo do seu trabalho e do campo mais amplo da joalheria de arte, contribuindo para que as suas criações também sejam apreciadas de um modo informado.

### 3. A linguagem e o valor simbólico da joalheria

A linguagem e o valor simbólico da joia ultrapassam a função a que ela se destina. A joia revela a presença simbólica, que pode ser o símbolo de união, de compromisso, de pertença, entre outros, como é o caso das tribos. Entendemos o corpo como um território fértil para os adornos, onde a joia assume um papel preponderante e cada detalhe estético tem significado e é

comunicado, através de símbolos. Os adornos criam um impacto visual e social pela forma como se articulam com o corpo e o colocam no espaço e no tempo. São verdadeiros objetos comunicacionais usados por quem tem uma mensagem a passar. Esta intencionalidade reporta a um passado muito longínquo. Ao lermos Yvette Taborin, uma das primeiras a interessar-se pela joalheria pré-histórica, sendo atualmente uma especialista neste tema, encontramos no livro *Langage sans parole* uma síntese dos principais aspetos ligados aos adornos. Taborin (2007) escreveu num artigo intitulado “La diversité de la parure badegoulienne”:

[o]s ornamentos badegoulianos encontrados nas jazidas com estratigrafia mais sólida revelam uma diversidade que contraria a ideia de homogeneidade exigida para os ornamentos de um grupo unido pelos seus valores culturais. O adorno é um meio de comunicação particularmente importante para os povos sem escrita, comunicando e preservando também todo ou parte do seu universo mental através de sinais evidentes. É provável que outros meios fossem também utilizados para recordar o seu passado, como os ornamentos perdidos, os cantos e as danças, as festas, as histórias e as discussões... Mas os ornamentos podem também ser individuais. O seu aspeto heterogéneo poderia muito bem sugerir uma sociedade constituída por tribos díspares que não se socializavam o suficiente para partilhar as mesmas ideias (p. 741. Tradução nossa)<sup>113</sup>

Rompendo com a homogeneidade, o adorno assume antes de tudo a função de deixar “sinais evidentes” de uma presença que se distingue das demais e que comunica uma mensagem, tornando-a mais visível e enfática.

O modelo apresentado por Krippendorff (1989) parece-nos ser apresentar de forma completa e clara os princípios subjacentes à função dos adornos (Figura 32).

---

113 No original “La parure badegoulienne recherchée dans les gisements où la stratigraphie est la plus solide témoigne d’une diversité qui s’oppose à l’idée de l’homogénéité nécessaire à la parure d’un groupe uni par ses valeurs culturelles. La parure est un moyen de communiquer particulièrement important pour les peuples sans écriture, communiquer et aussi conserver par des signes évidents tout ou partie de leur univers mental. On peut penser que d’autres moyens participaient à ce rappel, les objets de parure disparus, les chants et danses, les fêtes, les récits et discussions... Mais la parure pouvait être aussi individuelle. Son aspect hétérogène pourrait bien induire une société faite de tribus disparates qui ne se fréquentent pas assez pour communier aux mêmes idées mais juste pour modifier leurs armes de chasse! ”

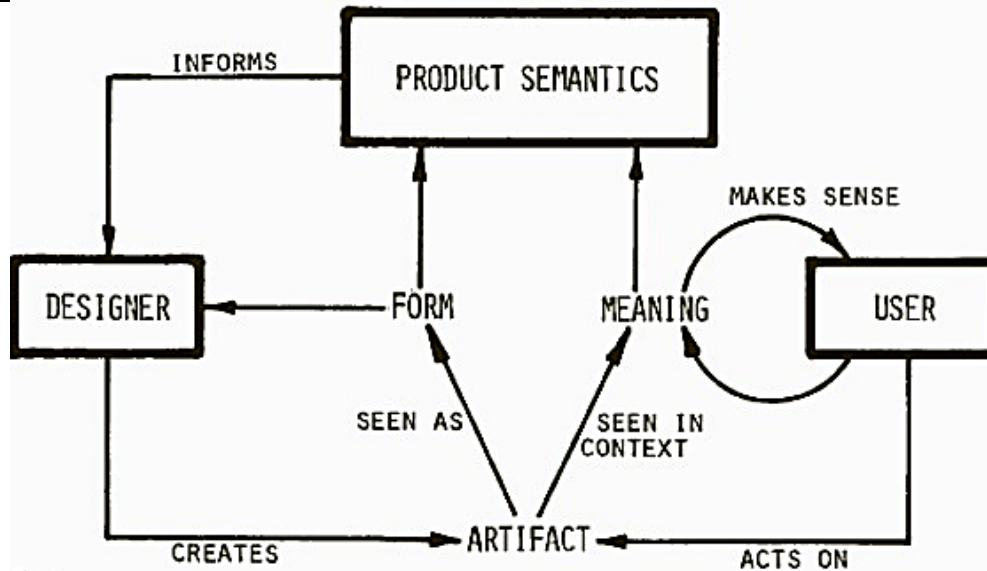


Figura 32. Esquema do processo de design na criação de um produto (Krippendorff, 1989, p.15).

A semântica do produto revela as qualidades simbólicas da forma (forma+sentido) pretendidas pelo designer através da sua criação. A peça, como qualquer texto, possui sentido quando colocada em contexto. O sentido requer ser percebido pelo destinatário, sob pena de, perdida a informação, se perder também o interesse no seu uso. A peça exige, assim, não apenas um criador, mas um receptor que lhe confira um sentido e valide a sua importância simbólica. (Krippendorff, 1989 p. 10.)<sup>114</sup>.

Importa aqui explorar, a partir deste esquema, que o significado da peça se sobrepõe à sua função. Importa o contexto em que as peças são utilizadas, mas mais que isso importa como é que a forma faz sentido e o que significa para quem a usa (Krippendorff, 1989). Deste modo, há uma clara relação entre o significado da peça e o modo como ela é interpretada e o contexto em que surge.

O mesmo autor alerta para a necessidade de os designers despertarem para a “viragem semântica” (Krippendorff, 2006, p. 192. Tradução nossa)<sup>115</sup> de um processo que não é apenas tecnológico ou comercial, mas simbólico e cultural.

114 No original: "product semantics as a study of the symbolic qualities of man-made forms in the cognitive and social contexts of their use and the application of the knowledge gained to objects of industrial design".

115 No original "[t]his is a domain that no other profession has explicitly claimed for itself. In contemporary technology, the semantic turn has become so important that if designers don't conquer this territory for themselves, other professions will"

#### 4. Relação das peças com a identidade insular

A joalheria contemporânea, como já vimos, é uma forma de expressão artística que transcende os conceitos tradicionais de joalheria, muitas vezes desafiando convenções estabelecidas e explorando novos materiais, técnicas e narrativas. Quando se trata das tendências na joalheria contemporânea, há uma variedade de direções que os artistas podem tomar, mas algumas tendências e relação com a identidade passam pela inspiração na natureza local. Designers e joalheiros contemporâneos, localizados em regiões insulares, desenvolvem as suas criações *in loco*, encontrando forte inspiração na flora, fauna e paisagens que os rodeiam. Estas especificidades, refletem-se nas formas, texturas e temas presentes nas joias. As narrativas culturais e históricas são também um fator de tendência. A identidade insular, como já analisamos, está intrinsecamente ligada à história e cultura locais. Os criadores contemporâneos exploraram essas narrativas nas suas peças, incorporando símbolos, mitos e tradições. Outro fator ligado intimamente à identidade insular, é o recurso a materiais endógenos.

No caso das ilhas aqui em relevo, impõe-se uma atenção a algumas criações contemporâneas que usam materiais locais, não apenas pela sua estética única, mas também como uma forma de celebrar e preservar os recursos naturais da região. Não menos importante, temos a expressão da identidade cultural na joalheria contemporânea, como forma poderosa de expressar e afirmar a identidade cultural de uma comunidade insular. As criações refletem orgulhosamente as tradições e valores locais. Para além de incorporarem uma perspectiva contemporânea, são também inovadores.

Em suma, a joalheria contemporânea é um potencial em crescendo, podendo ser uma plataforma de exploração e celebração a identidade insular, tanto através da escolha de materiais e temas quanto através das histórias pessoais e culturais que são incorporadas em cada peça.

Desta forma, e segundo Scarpitti (2018, p. 25. Tradução nossa), faz sentido refletir “[p]orque é que a joalheria contemporânea precisa de um pensamento crítico de design”. Entendemos que a joalheria contemporânea, assim como outras formas de arte e design, requer um pensamento crítico por diversas razões, que vão desde a inovação (através do pensamento crítico, os designers exploram novas ideias, materiais e técnicas que desafiam as convenções tradicionais e levam a novas formas de expressão), contextualização (o pensamento crítico permite

aos designers situarem o seu trabalho no contexto mais amplo da cultura, história e sociedade, ajudando-os a criar joias que sejam relevantes e significativas para o público contemporâneo), normas (o pensamento crítico encoraja os designers a questionar as normas estabelecidas na joalheria, desafiando conceitos preconcebidos de beleza, valor e função. Isso pode levar a abordagens mais progressivas e inclusivas para a criação de joias), sustentabilidade (considerar criticamente o impacto ambiental e social da sua prática, os designers desenvolvem métodos de produção mais sustentáveis e éticos), comunicação (o pensamento crítico capacita os designers a comunicar as intenções por trás das suas criações de forma clara e persuasiva, ajudando o público a compreender e apreciar o valor artístico e conceitual das suas peças), relevância cultural (ao abordar criticamente questões culturais, políticas e sociais, os designers podem criar joias que repercutam com as preocupações e sensibilidades do seu tempo, tornando-se assim mais relevantes e impactantes). Assim, concluímos que o pensamento crítico de design na joalheria contemporânea é essencial para impulsionar a inovação, contextualizar o trabalho, questionar normas estabelecidas, promover a sustentabilidade, comunicar eficazmente e manter a relevância cultural.

Explorada a partir do contexto insular, em concreto os trajes tradicionais, as potenciais aplicações da joalheria contemporânea, considerando como cultura material a roupa e os adornos nas suas dimensões significantes, têm vindo a crescer às mãos de artesãos e designers. Nas coleções aqui apresentadas, teve-se em conta o que já foi feito e procurou-se criar novas leituras das identidades insulares.

As nossas tomadas de decisão na execução da coleção de joias, desde as cores esmaltadas até à prata polida, nos acabamentos brilhantes ou escovada para um acabamento fosco e texturizado, passando pelas formas geométricas como retângulos e ovais e formas orgânicas naturais foram influenciadas pelas características de cada realidade insular. O facto de a escolha passar por criar um colar de grandes dimensões (traje micalense) procurou vincular a peça à identidade opulenta dos peitilhos das minhotas; a pregadeira para o traje da Madeira (traje da viloa e da saloia) pretendeu enfatizar a importância das flores na identidade da Ilha-Jardim; e o medalhão expressivo (traje corso) suportado por um colar tradicional de contas de coral procurou sublinhar a relevância desse elemento da natureza corsa. Estamos diante de três joias com dimensões e qualidades semânticas distintas, tendo em vista o lugar que vão ocupar em cada ilha e respetivo traje.

O novo colar açoriano incluirá as nove cores que correspondem às diferentes ilhas do arquipélago dos Açores, esmaltadas a frio, na parte concava das ovais que constituem o colar. Este

será colocado por cima da camisa do traje, ocupando todo o espaço do peito alcançando um comprimento de quase um metro. A singular expressão desta peça em prata 925 contempla a gramática visual dos bordados e dos símbolos neles patentes, culminado com contas de basalto que se movem graças à malha de cordão tradicional português que as sustêm, a partir do medalhão “bordado a prata” e da oval esmaltada a verde, que representa a ilha de São Miguel. Este sustenta ainda as seis localidades da ilha verde, portanto, seis contas de basalto vulcânico, recurso natural vulcânico da ilha.

Caminhando ao encontro da ilha da Madeira, a dimensão da joia é claramente reduzida, comparada com a dos Açores, dado que ela ocupará apenas o espaço do triângulo vermelho da carapuça do traje, colocada na cabeça. A carapuça integrará a flor icónica (materializada em prata 925), pontualmente esmaltada a frio nos dois detalhes côncavos da flor, na cor laranja, original da estrelícia. Na obra *Memória e identidade insular Religiosidade, Festividades e Turismo nos Arquipélagos da Madeira e Açores*, (Chaves, 2019), podemos encontrar uma referência ao elemento simbólico da flor estrelícia. O autor Martinho Mendes (MASF), em *Do Bom Despacho ao Livramento: singularidades festivas marianas a oeste da Madeira*, refere que “algumas das espécies [a beladona, o jarro e a estrelícia] [...] foram mais tarde introduzidas na Madeira, tornando-se tão intimamente associadas à ilha, como ao seu local de origem” (pp. 215-216).

A cor laranja escolhida, inspirada na estrelícia e na cor listrada da saia do traje dito tradicional, complementa o triângulo vermelho têxtil presente na carapuça. Tal como a joia dos Açores, esta tem pendente quatro contas de basalto vulcânico, recurso natural vulcânico da ilha, que representa as quatro ilhas do arquipélago madeirense. Também estas se movem graças à malha de cordão tradicional português que as sustem, a partir da flor estrelícia, em prata.

Navegando pelo mar mediterrâneo, através do intenso rosa do coral típico da Córsega, chegamos ao pendente a integrar o colar de contas de coral, já existente no traje corso. A cruz, produzida em prata 925, sustenta os ramos de coral que saem de forma radial do interior da cruz.

Com base nas vestes dos grupos folclóricos, apresentámos dois exemplos de joias que partem da forma inicial do colar criado para o traje dos Açores (São Miguel), e que contêm as memórias, os significados e os lugares de várias ilhas. Procurámos acrescentar valor à forma como as práticas artesanais e a estética contemporânea podem criar interações poéticas e emocionalmente ricas.

Entendemos o contexto insular determinante no papel significativo na criação e apreciação de joias criadas, aspetos que foram tidos em conta e que influenciaram diretamente as nossas criações, já que consideramos a cultura e tradição de cada ilha como sendo o contexto a que pertence cada peça. De facto, as particularidades e a riqueza das suas tradições ilhoas influenciam o design e a estética das joias. Os símbolos e motivos culturais específicos são incorporados às peças de joalharia para refletir a identidade e as crenças do povo insular. Os recursos naturais de cada ilha, o que possuem de único e distinto, como o basalto dos Açores, os corais da Córsega e as flores da Madeira, foram selecionados para a produção. A inclusão desses materiais influencia a estética e oferece um caráter único às criações. O ambiente natural das ilhas, o oceano, a flora e a fauna locais inspiram o design das peças que refletem esses elementos. A História e o folclore são também a base que suporta a nossa proposta criativa. Os folclores locais, com particular expressão nos nossos arquipélagos dos Açores e Madeira, influenciaram o design e determinaram o seu contexto. A narrativa está presente nas peças, de uma forma visual. As histórias, lendas e elementos da mitologia insular corsa, de significado e conexão cultural, continuam a ser um marco na ilha da Córsega, determinando a forma da cruz com coral a integrar o colar de corais que já faz parte integrante do traje feminino. Para as comunidades insulares, a joalharia pode servir como uma forma de expressar e afirmar sua identidade cultural única. As pessoas podem usar joias que refletem as suas origens e as conexões com a sua terra natal, fortalecendo o senso de comunidade e orgulho cultural.

Em resumo, o contexto insular fornece uma rica fonte de inspiração e significado para a joalharia, influenciando tanto os materiais e técnicas utilizados quanto os temas e narrativas incorporados às peças. Através da criação da presente coleção de joias, pretendemos contribuir para que as regiões se aproximem, através de ornamentos cuja conceção, inspirada na etnografia local e nos materiais endógenos, estabelece pontes entre diferentes geografias, favorecendo a interação cultural.

Por outro lado, assumimos o campo da investigação também como um procedimento autoral, razão pela qual ousamos investir na criação de três joias a incluir nos trajes tradicionais da Madeira e da Córsega, situação que desenvolveremos no capítulo seguinte. Assumimos a cultura e a identidade numa perspetiva de renovação criativa e potencialmente fundadora de novas alianças entre ilhéus.

Criámos espaço para a consciência de vínculos regionais, nacionais e internacionais. As joias propostas, não só refletem a vitalidade cultural e o dinamismo da identidade, como se espera

que venham a colaborar no sentido de reforçar laços identitários e acentuar o conhecimento arquipelágico, promovendo renovadas interações, a nível nacional e internacional.

Como afirma Scarpitti (2018), a joalheria contemporânea já não pode ser pensada como uma maneira de lançar para o mercado artigos de luxo, feitos com materiais nobres e técnicas originais; ela viu-se obrigada a repensar-se “de um ponto de vista concetual e comunicativo, de modo a ser um convite a um pensamento que estimule a ação e o debate, mesmo sobre questões de natureza ética, social e política, aparentemente distantes deste campo específico do design”. Passou, assim, a compreender uma dimensão intelectual a par da material, que permite entendê-la na sua vinculação à sociedade e à cultura, participando das reflexões que têm lugar no fórum cívico, mesmo integrando questões controversas: “[j]á não se trata, portanto, apenas de projectos de joalheria que visam obter uma visão otimista do real, mas de peças de design que procuram suscitar um debate, colocando questões sem ter necessariamente de dar respostas imediatas e confortáveis”.

## CAPÍTULO 5. CRIAÇÃO FUNDAMENTADA DA COLEÇÃO

Provavelmente não existe nenhum outro género artístico que possua uma similaridade imediata, uma relação real e visual com o corpo fisiológico, e em diálogo com ele, continue a trazer novos corpos ou, porque o consegue virar do avesso, funcione como sua continuação, seu prolongamento, imagem-espelho, extensão extrínseca. Isto acontece de forma auto-evidente quando o material original ou o material com ele relacionado tem estreitas afinidades com ele, desempenha um papel de suporte, [...].

(Zilioli, 2007, p. 101)

Neste capítulo, propomo-nos apresentar e fundamentar a proposta da coleção de joias que foi objeto da nossa criação para dotar os três trajes aqui abordados. Na afirmação de Ellen Maurer Zilioli (2007) em epígrafe, em poucas linhas, trazidas para o nosso contexto, entendemos a importância da nossa proposta ser em forma de joia contemporânea. Nela ressoa o corpo com a adorno em uníssono, no seu todo humano e material, enquanto potencial físico de uma região. Procurámos adotar uma linguagem estética que refletisse prioridades contemporâneas, alinhadas com a mudança histórica no universo da criação de joias e que permitisse ligar, pela joalheria, três realidades insulares. Baseámo-nos no conceito teórico de que é necessário e urgente promover os produtos portadores de valor afetivo, no sentido de apelar ao nosso património e à sua sustentabilidade, colocando em causa a efemeridade do consumo (Manzini, 2007).

Como sustenta Chapman, o campo criativo deverá participar ativamente no desbravar de novos caminhos que ofereçam à comunidade uma perspectiva do que deve ser preservado do passado, lado a lado com o que importa investir no futuro e, sobretudo, do que requer atenção no presente. Isto consegue-se através de atos criativos que recusem o consumo para fins exclusivamente comerciais e invistam na produção com o propósito de durabilidade: “fornecer aos designers de produtos vias conceptuais distintas através das quais possam iniciar o envolvimento

em questões importantes de durabilidade emocional e design, e apresentar uma compreensão mais abrangente e holística do design para a durabilidade” (Chapman, 2009, p. 33. Tradução nossa).<sup>116</sup>

Com este propósito em vista foi criada a coleção de joias contemporânea que a seguir se apresenta de forma mais detalhada.

## 1. O trabalho de Design

Tal como noutros atos de criação visual, as peças nasceram de um princípio básico, de uma ação primária, com recurso a papel, lápis ou esferográfica. É daqui que surgem as primeiras impressões. Segundo o arquiteto Siza Vieira (2002), “[Os esquissos, c]omo instrumento de trabalho, ajudam a estabelecer uma permanente relação dialética entre intuição e averiguação rigorosa, num processo progressivo de completa compreensão e visualização”. (Siza, p. 90). Para Molina (2003), “[a] ação de desenhar representa-nos a nós próprios na ação de representar, clarifica os itinerários da nossa consciência, tornando-se evidente perante nós próprios” (p.50). Ainda neste registo de importância, Ana Leonor Rodrigues (2000), no seu livro *O Desenho: Ordem do Pensamento Arquitectónico*, fala do desenho e de quem o faz como tendo

a capacidade de conseguir imprimir informação vinda de uma área menos consciente e discursiva da mente (o que, no fundo, é uma manifestação de aspetos latentes nela contidos), e [...] a capacidade de sentir essa infra-informação que remete para uma meta-representação do representado e que constitui afinal um estado puro de comunicação entre mentes, codificada nas ordens estruturadas da materialidade e da conceptualidade do desenho de notação rigorosa (p. 50).

Assim, iremos recorrer ao Design, em termos duais e interdisciplinares, procurando associar o nível material e o conceptual. Ao mesmo tempo, procuraremos encontrar em diversas áreas do saber contributos para o entendimento de como os objetos visuais nos permitem estar no mundo e reinterpretar as tendências atuais que, como afirmou Agamben, nos podem impedir de ter a clareza de desenvolver uma percepção holística do nosso tempo. Se Agamben sublinha a

---

116 No original «providing product designers with distinct conceptual pathways through which to initiate engagement with salient issues of emotional durability and design, and presenting a more expansive, holistic understanding of design for durability»

importância de ver para além das “luzes” do nosso tempo, Rudolf Arnheim (1974) sustenta a importância de não perdermos de vista a percepção visual dos objetos:

[t]emos negligenciado o dom de compreender as coisas através dos nossos sentidos. O conceito está divorciado do que se percebe, e o pensamento se move entre abstrações. Os nossos olhos foram reduzidos a instrumentos para identificar e medir; daí sofreremos de uma carência de ideias exprimíveis em imagens e de uma capacidade de descobrir significado no que vemos (p. 1. Tradução nossa)<sup>117</sup>.

O equilíbrio entre forma e sentido também se alcança por esta via. Desenho e percepção estão intimamente ligados, como afirma Massironi (1982, p. 109), para quem “[o]s registos sensoriais são o meio através do qual o mundo exterior a nós vem a fazer parte da nossa consciência”. Assim, não podemos subestimar o poder da nossa percepção sensorial, pois o campo da visão permite-nos perceber tudo o que nos rodeia. Isto é especialmente relevante no caso do desenho, que constituiu ao primeiro momento da criação dos objetos visuais aqui propostos.

O desenho é um legado não verbal que possibilitou, no passado, contar uma história. Esta “função” mantém-se no presente, continuando a possibilitar modos diferentes de narrar, em que o desenho assume um papel preponderante. Para Paul Laseau (1980, p. 5. Tradução Nossa), “[o]s ideais de toda uma cultura podiam estar contidos numa imagem; o indizível pode ser partilhado com outros”. A consciência da importância do desenho remonta a tempos recuados. Para Eduardo Côrte-Real (2010, p. 30. Tradução nossa),<sup>118</sup> em *O Triunfo do Desenho*<sup>119</sup>, no prefácio, afirma que Francisco Holanda foi “(...) um dos primeiros, senão o primeiro, teórico da Arte que definiu o Desenho como a Ciência que sustenta todas as Artes práticas”. Estamos a falar de uma ideia mantida no século XVI, época que assistiu ao renascer da visualidade em moldes que ainda hoje fertilizam a criação artística.

Ora isto revela-se neste estudo na medida em que o desenho sustenta também as peças criadas. Isabel Rodrigues (2007), na sua dissertação, mais concretamente na segunda parte, dedica três páginas e meia a esta questão. De facto, em *O lugar do desenho no projeto de design*, refere

---

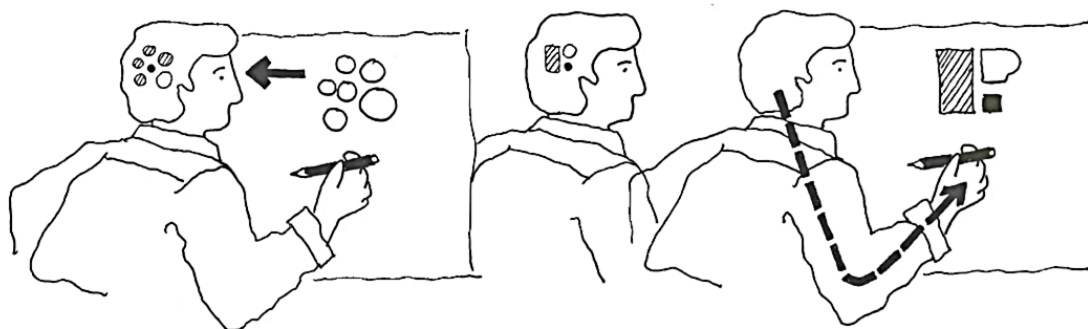
117 No original “We have neglected the gift of comprehending things through our senses ... Our eyes have been reduced to instruments with which to identify and to measure; hence we suffer a paucity of ideas that can be expressed in images and an incapacity to discover the meaning in what we see.”

118 No original “is one of the first, if not the first, Art theorist that defines Desegno as the Science that sustains all praticall Arts”.

119 No original “The Triumph of Design”.

o trabalho de Paul Laseau (1980) para a demonstração do papel do desenho na formação do pensamento:

[a] tese de Laseau reside na necessidade de aprendermos a pensar visualmente, de modo a podermos adequar a estrutura da linguagem visual ao nosso pensamento, porque só assim estaremos menos condicionados pelos limites por ela impostos. (...), Laseau centra-se na actividade visual e na interacção entre esta e o pensamento que se exterioriza através de desenhos, destacando o papel dos esboços nesta análise. A interacção entre o pensamento e ação que faz do esboço um meio privilegiado de projeto é entendida como essencial à atividade conceptual do design (p. 70).



**Figura 33.** Processo de raciocínio gráfico (Laseau, 1980, p. 8).

O processo de raciocínio gráfico expressa de modo inequívoco a relação entre estímulo empírico, processamento mental e a consequente ação manual de recriação do mundo por via do desenho. Podemos ir mais longe afirmando que, para quem não domina as técnicas do desenho, o produto final poderá agir de um modo que permita a reinvenção pessoal. Trazendo estas considerações para a coleção aqui proposta, verificamos que ela pretende desempenhar funções fundamentais à integração do sujeito na comunidade a que pertence, promovendo a sua afirmação socioeconómica e, ao mesmo tempo, tornando esse sujeito objeto de atenção do universo social do qual faz parte e nele participa, enquanto agente do “operar” social. Assim, o portador do objeto artístico é, por seu lado, também um fator nutridor da Beleza.

Neste ponto, consideramos fundamental recordar Roger Scruton (2009) e o seu trabalho na área da Filosofia e na História da Arte. O reputado filósofo britânico defende uma conceção de Beleza como podendo ser aplicada ao ser humano, à natureza, à arte, ao quotidiano. Focámo-nos, neste momento, sobretudo no último referente do Belo, o quotidiano, pois é nele que integramos

os objetos de Design. Neste campo, o elemento estético consiste no “estatuto de algo que nasce e é motivado socialmente, funcionando como um guia para um ambiente partilhado” (Scruton, 2009, p. 86). Neste sentido, “as escolhas estéticas desempenham um papel na promoção do autoconhecimento, fazendo-nos perceber como podemos encaixar-nos num mundo de significados humanos (*idem*, p. 88).

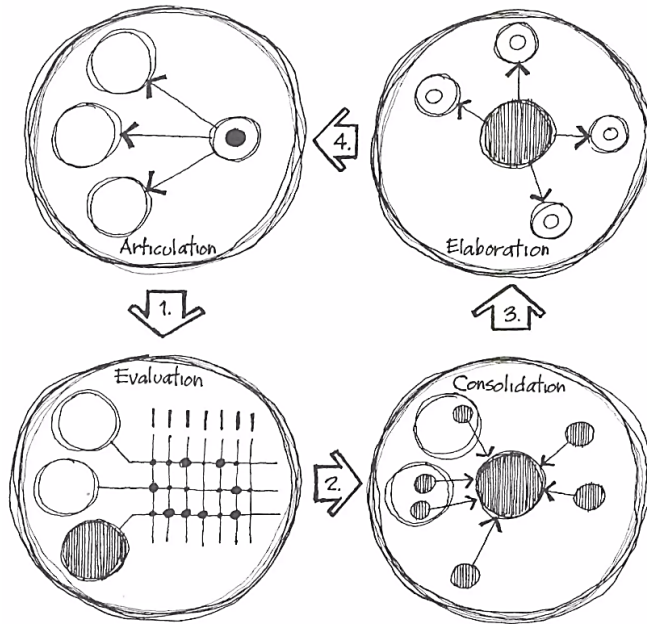
O Design, ao criar objetos estéticos para uso quotidiano, tem como função ajudar-nos a nossa integração no universo socioestético, conferir ordem à vida social, normalizar aparências, encaixarmo-nos no mundo, obter aprovação e reconhecimento: “quando as pessoas pensam esteticamente, «procuram o consentimento» dos seus pares, como disse Kant” (*idem*, p. 89). É com base nesta faculdade - de criar objetos que nos assegurem a nossa integração no quotidiano social, a partir da “performance” - que atualiza o ato criativo, que é fonte e possibilidade de criar beleza artística: a que permite expressar uma visão singular do mundo “capaz de dar forma a mundos imaginários”: “Eu fui educado pela mão da Imaginação” (Fernando Pessoa). Há, assim, uma relação muito próxima entre o objeto de Design e o objeto artístico, embora o primeiro ocupe um lugar central na nossa integração na vida quotidiana e o segundo nos permita explorar alternativas ao mundo onde vivemos.

O alcance do Design na vida quotidiana é também destacado por Albino (2011, p. 99), nomeadamente na passagem em que sustenta que Design é: “uma interface de comunicação entre o passado e o futuro”, pelo facto de se tratar de uma linguagem artística entre o sujeito e as peças do traje, dos adornos

- é propor novos produtos que não sejam apenas vistos como mediadores de experiências, mas que sejam especialmente capazes de promover a qualidade de vida, fomentando experiências mais intensas dos lugares, atuando como relações emocionais com o espaço através da indexação do corpo, e ansiosos por resolver preocupações de natureza simbólica (Albino *et al.*, 2011, p. 99. Tradução nossa).

O criador de um objeto de design é, assim, mais do que um “mediador” entre o plano da sua criatividade e o mundo social. Através do objeto criado, ele vai promover qualidade de vida, aumentar o bem-estar, oferecer novas possibilidades de estar nos lugares, intensificando a sensação de pertença e reforçando as relações afetivas com os espaços, enquanto colabora na resolução de problemas de ordem simbólica.

Para Rodrigues (2003, p. 17), desenhar é um “acontecimento cuja leitura pode existir plena de sentidos e possibilidades estéticas”. Na figura seguinte, verificamos que, em cada fase do desenho, desde as primeiras versões até ao resultado final, a leitura visual proporciona estímulos que desencadeiam respostas estéticas



**Figura 34.** O ciclo de verificação. (Laseau, 1980, p. 162).

Analisando “o ciclo de verificação” (Figura 34) entendemos, segundo Laseau, que em “1. Articulation” a imagem de design é alargada através de esboços de representação de expressões alternativas do conceito. Na fase seguinte, em “2. Evaluation”, as expressões alternativas do conceito de conceção são testadas em relação a um conjunto de critérios que representam um desempenho desejável. As avaliações das alternativas são então comparadas, na fase 2. Na fase seguinte, “3. Consolidation”, o processo de avaliação gera normalmente uma grande quantidade de informação útil para além da decisão sobre as alternativas. O objetivo da consolidação consiste em tentar incorporar o maior número possível de boas ideias no esquema escolhido. Finalmente, em “4. Elaboration”, depois de ter tomado uma decisão de conceção a um novo nível de pormenor, as imagens mostram agora ao designer todo um novo conjunto de preocupações a partir das quais ele deve formar novos conceitos de conceção. Nesta altura, o processo criativo está pronto para recomeçar com a articulação dos novos conceitos. Note-se que aplicámos este modelo de verificação durante o processo de design, na criação das joias para os trajes tradicionais femininos.

Contudo, sabemos que o processo de design é mais completo e complexo que o ciclo de verificação, como nos mostra Laseau (1980, p. 180), pois este contempla mais etapas; ainda assim, “[e]ste modelo não é tão complexo como pode parecer à partida. Veja-se um exemplo da fase de conceção preliminar” (p. 180. Tradução nossa). “1. Problem definition”, “2. Developing alternatives”, “3. Evaluation”, “4. Selection”, e “5. Communication”.

O esquema acima apresentado não difere muito do primeiro referido, embora inclua de modo explícito o momento inicial de formação de um conceito – ou de definição do problema – que o ato criativo irá resolver. Além disso, inclui também um momento final de comunicação do processo criativo, o que considerámos relevante no âmbito do presente trabalho. O procedimento recomendado não é distante da nossa realidade em Portugal, pois a relevância dos esboços conceptuais é tal que o designer português Daciano da Costa defendeu-os no seu processo projetual, dizendo que os desenhos foram mais que simples símbolos representativos, e tiveram um papel crucial de instrumento da gestão do projeto. Como salientou João Paulo Martins, no artigo “Daciano da Costa: Designer”, publicado no livro *O Triunfo do Desenho* (2010, p. 181), “[o] esboço estava sempre na base do processo criativo. Era um instrumento de pesquisa que lhe permitia enunciar questões, perseguir uma ideia e definir-lhe os contornos, inventar alternativas, buscar a forma e a sua construção”.

Tschimmel (2010, p. 386), referindo-se à função do desenho numa perspetiva do exercício de Daciano da Costa, mencionou: “[o]s desenhos aprofundam ideias sobre um problema, reforçam associações de imagens internas e encorajam o designer a enveredar por outras direções com as suas ideias”.

Atualmente, o desenvolvimento das tecnologias da era digital veio trazer novas possibilidades ao ato criativo, embora também acarrete algumas ameaças e gere um aumento de responsabilidade por parte dos criadores, para Rodrigues (2007, p. 87)

[a] melhor solução para aproveitar as vantagens do modelo digital integrado sem perder o nível de sensibilidade e de apropriação da realidade que só o exercício manual do desenho possibilita parece estar, não na escolha de apenas um dos dois modelos, mas na sua conjugação. Neste sentido, consolidar a educação visual tomando como ponto de partida o exercício regular do desenho de observação, continua a revelar-se uma aprendizagem insubstituível, até à data, por qualquer novidade que as novas tecnologias possam introduzir. (...). A flexibilidade na representação dos fenómenos, e a sua crescente

associatividade, estão a transformar o problema de representação no design num problema de gestão de conhecimento associado à representação das ideias em design.

Esta é, mais uma prova, do dinamismo deste campo. Acompanhar as tendências e perceber o que os designers e artistas locais estão a criar nas realidades insulares é fundamental para se conhecer os ambientes insulares. Apresentamos alguns exemplos para cada realidade arquipelágica em estudo. No que concerne aos Açores, numa abordagem de design de joia, destacamos o projeto *Joia Açoriana*<sup>120</sup> implementado em 2022. Este projeto açoriano visou a criação de peças para as ilhas de Santa Maria, São Miguel, Terceira, Graciosa, São Jorge, Faial, Pico, Flores e Corvo. As joias estão atualmente patentes ao público em diferentes museus do arquipélago. Destacamos o colar *Chavão* (stamp), por este se aproximar à gramática visual do traje, pelos desenhos dos bordados, que encontramos nas camisas femininas do traje, mas também o motivo tecido nas saias. Os corações são parte integrante da cultura açoriana, uma vez que também surgem na viola da terra (exemplo já analisado na pintura *O Emigrante*, de Domingos Rebêlo).

Este colar encontra-se no Museu Francisco de Lacerda, na ilha de São Jorge. Em São Miguel, no Museu Carlos Machado, podemos encontrar mais exemplos destas criações.



120 V. <https://www.culturacores.azores.gov.pt/ficheiros/legislacao/202313111030.pdf>

**Figura 35.** Marca e logótipo *Joia Açorina*, catálogo de joias com o apoio da Cultura Governo do Açores. Exemplo de criação em prata banhada a ouro, colar *Chavão* (stamp), design by Manuela Ferraz e Carlos Fontes. Museu Francisco de Lacerda.

Destacamos, também, o colar *Coração Puro*, por recorrer à analogia simbólica que figura nos bordados do traje, o coração e os espinhos que estão presentes nas camisas femininas do traje. Com estes exemplos, entendemos que os designers locais procuram elementos de inspiração que estejam conectados, de alguma forma, com o legado tradicional e que identifiquem a ilha de São Miguel. Certamente que não será caso único, pois cada ilha procura criar novos objetos com o que tem de mais autêntico e genuíno exemplo a nível identitário.



**Figura 36.** *Joia Açorina*, exemplo de criação em prata banhada a ouro, colar *Coração Puro*, design by Manuela Ferraz e Carlos Fontes. Museu Carlos Machado.

Validamos assim, em parte, a pertinência da nossa proposta, entendendo que não somos os únicos a pensar a joia insular açoriana nas suas diferentes dimensões culturais e estéticas. Existem vários joalheiros que exploram a joia insular, no entanto queremos aqui mencionar um trabalho artesanal de referência, da autoria de Paulo do Vale. Desde 1999 o autor apresenta várias coleções (Figura 37) em que incorpora o basalto fragmentado (recortado) e em contas (esféricas).



**Figura 37.** Coleção *Basalto*, exemplos de brincos e pulseira. Fonte: site do joalheiro Paulo do Vale<sup>121</sup>.

Valerá a pena, destacar, ainda, algumas criações onde o joalheiro recorre ao coral negro<sup>122</sup>, demonstrando o potencial da joia com diferentes recursos da terra. Uma notícia do *Público*<sup>123</sup> em 2019, dá-nos conta da importância deste coral, destacado no trabalho de investigação de Íris Sampaio

[o]s corais-negros são assim chamados porque o esqueleto calcário que têm por dentro é preto, embora quando vivos esse esqueleto fique escondido e assumam uma cor clara. (...). Em águas açorianas também têm sido recolhidos espécimes de corais-negros, da espécie *Leiopathes glaberrima*, que atingem dimensões muito consideráveis e que foram datados como tendo um máximo de 2320 anos. (s/p).

De uma forma esteticamente agradável, o joalheiro de Paulo do Vale (Figura 38) recorre a este particular recurso endógeno e aplica-o nas suas criações, valorizando e dando à joia um carácter único. Como podemos observar, esta espécie de coral funciona quando aplicado a objeto de adorno e confere uma estética diferenciadora que contraste com o ouro. Deduzimos que poderíamos reconhecer esta peça como sendo açoriana em qualquer parte do mundo, e isso, é relevante na medida em que a joia tem uma forte identidade ligada a um recurso do mar atlântico.

121 V. <http://www.paulodovale.com/site/>

122 V. <https://www.publico.pt/2019/09/12/ciencia/noticia/dez-especies-fascinantes-invertebrados-marinhos-portugal-1886200>

123 V. <https://www.publico.pt/2019/09/12/ciencia/noticia/dez-especies-fascinantes-invertebrados-marinhos-portugal-1886200>



**Figura 38.** Coleção *Coral negro dos Açores*, exemplos de pendente e alfinetes. Fonte: site do joalheiro Paulo do Vale.

Com estes exemplos, entendemos que existe conteúdo não só cultural assim como de recursos naturais, a serem explorados, de forma criativa, no âmbito insular açoriano.

É curioso verificar como, apesar das diferenças, a Córsega tem aqui um ponto de contacto com a criatividade açoriana. Apesar de, nos açores, não ser um recurso muito presente e, por causa disso, protegido e, na Córsega, abundante, ele exerce um forte apelo junto de artesãos, designers e joalheiros, que o integram com relativa facilidade nas suas criações.

Em *Petit Fute Corse*<sup>124</sup> (2016, p. 20. Tradução nossa<sup>125</sup>) podemos ler que

Os pescadores de coral lutaram durante cinquenta anos para o direito fundamental de viver do seu trabalho e de explorar a sua própria costa. Foi, durante muito tempo, proibido a pesca aos corsos, mas permitiram que os genoveses e os napolitanos pescassem nas águas de Ajaccio! Os pescadores da Córsega exploravam as costas da Barbária enquanto os italianos exploravam a costa corsa. Atualmente, os pescadores desapareceram quase todos ao mesmo ritmo que os corais. Apenas existem hoje, numerosas boutiques e joalheiros vendem joias esculpidas no precioso material (lojas soberbas em Ajaccio, Porto-Vecchio Porto-Vecchio, Bonifacio, etc.).

124 V. <https://pt.scribd.com/document/355017738/corse-2016-petit-fute-avec-cartes-photos-avis-des-lecteurs>

125 No original “Le « Sang de la Gorgone » a constitué pendant longtemps la principale source de richesse d’Ajaccio. La pêche au corail durait dix mois sur des gondoles : plus de 200 en 1700, avec huit hommes à bord. Les corailleurs ont lutté cinquante ans pour avoir le droit élémentaire de vivre de leur travail et d’exploiter leurs propres côtes. On a vu des lois aberrantes du genre interdire la pêche aux Corses, mais autoriser les Génois et les Napolitains à la pratiquer dans les eaux d’Ajaccio ! Les pêcheurs corses exploitaient ainsi les côtes de Barbarie tandis que les Italiens travaillaient les côtes corses. Aujourd’hui les pêcheurs ont presque tous disparu au même rythme que le corail. Ils ne sont plus qu’une dizaine à ce jour. De nombreuses boutiques et bijouteries vendent des bijoux sculptés dans le précieux matériau (superbes magasins à Ajaccio, Porto-Vecchio, Bonifacio, etc.).”

Esta exploração tem vindo a diminuir na ilha da Córsega, devido a várias razões, incluindo a preocupação com a sustentabilidade ambiental. A colheita de coral tem impactos negativos nos ecossistemas marinhos, levando a reduções na população de corais e danos aos habitats naturais. Além disso, as regulamentações cada vez mais rigorosas em relação à proteção da vida marinha e dos ambientes costeiros têm contribuído para a diminuição da exploração do coral. A conscientização crescente sobre a importância da preservação dos recifes de coral e dos ecossistemas marinhos também tem influenciado essa tendência, incentivando práticas mais responsáveis em relação à colheita de coral. Contudo, a inspiração neste material para várias peças continua viva. Como exemplo, destacamos o anel de coral *Zini* da marca *Spampilla by Béatrice de Casalta* (Figura 34) no qual, segundo a artista, numa das suas páginas de Facebook *BeatricehdeCasaltaofficial*<sup>126</sup> descreve o anel como sendo “uma criação marinha mediterrânica, com contas de coral, diamantes e turmalina. A Córsega na ponta dos seus dedos”<sup>127</sup> (tradução nossa). Numa outra página da marca *Spampilla* da autora, associada à imagem (Figura 39) encontramos a seguinte descrição:

*Zini, pequenas canchas corsas. Meu lindo ouriço-do-mar, uma bola marinha que brilha e fascina no meu dedo, com a tua cúpula imagino-te entre as algas e as algas coralinas, e na minha mão fina e fofa, meu belo ouriço do mar, tu iluminas-me.*

*Joia do mar. Você nunca mais verá da mesma forma estas pequenas conchas. E não, o ouriço-do-mar não está lá só para nos irritar com os seus espinhos (tradução nossa).*<sup>128</sup>

126 V. [https://www.facebook.com/photo/?fbid=122109420260189677&set=pb.61555690324080.-2207520000&locale=pt\\_PT](https://www.facebook.com/photo/?fbid=122109420260189677&set=pb.61555690324080.-2207520000&locale=pt_PT)

127 No original “ une création marine méditerranéenne, perlée de corail, diamants et tourmaline. La Corse au bout des doigts ... “

128 No original “ *Zini. Petits coquillages Corses. Mon bel oursin, boule marine qui à mon doigt brille et fascine, avec ton dôme je t’imaginer parmi les algues, les corallines et sur ma main fine et câline mon bel oursin, tu m’illuminas .*



**Figura 39.** Anel *Zini* da marca *Spampilla* by Béatrice de Casalta, exemplo de joia que integra o coral<sup>129</sup>, Bastia, Córsega.

A versatilidade do coral não fica por aqui. Podemos ainda exemplificar uma aplicação do ramo de coral, que se assemelha à nossa, onde vemos o ramo de coral dar vida a um pingente ou medalhão, de forma mais natural possível. Esta forma, tal como na nossa, deve-se à natureza do coral, que permite atribuir à joia uma versatilidade e durabilidade, que advém do material natural, recurso vindo do mar. Este ramo ou brânquio de coral vermelho, se assim quisermos designar, dá vida a um pendente para usar ao pescoço. Segundo a autora, ainda na mesma página de Facebook, da marca *Spampilla*<sup>130</sup>, podemos ler na descrição desta peça

Vocês sabiam... Na Córsega, para lá da tradição, usar um anel de sinete está associado aos antigos deuses corsos, como os deuses pagãos da natureza, da proteção e da fortuna.

129 V. <https://spampilla.fr/>

130 V. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=815457980598248&set=pb.100064021594537.-2207520000&type=3>

C.CHARLES. Talismã, híbrido, raro e misterioso, o coral fascina. O ramo da SIGNADORA. Para afastar a má sorte (...). (Tradução nossa).<sup>131</sup>



**Figura 40.** Pendente Talismã ramo de Coral *Signadora*, ouro 18 quilates, da marca *Spampilla* by Béatrice de Casalta. Exemplo de joia que integra o coral. Fonte: Spampilla, Bastia, Córsega.

O uso do ramo de coral *Signadora* na Córsega, para além da tradição, como já vimos em *Spampilla*, tem raízes profundas na crença em afastar a má sorte e trazer boa sorte. Este talismã é considerado um amuleto poderoso com propriedades protetoras. Acredita-se que o coral *Signadora* tenha o poder de afastar energias negativas, trazendo luz e positividade para aqueles que o possuem. Esta tradição reflete a importância das crenças populares e da espiritualidade na cultura corsa, onde talismãs e amuletos têm um significado especial na proteção contra influências maléficas e na busca por boa fortuna. Encontramos aqui interesse no coral, fundamentado nos mitos e contos populares, para a nossa proposta visual da Córsega, que analisaremos no ponto seguinte.

Quanto ao caso da joalheria contemporânea madeirense, selecionou-se uma criação de joias que tem como base o bordado da Madeira. Trata-se, assim, de um projeto que liga a joalheria

<sup>131</sup> No original “ Le saviez vous... En Corse, au-delà de la tradition, porter une chevalière est I associée aux anciens dieux corses, tels que les dieux païens de la nature, de la protection et de la bonne fortune. C.CHARLES Talisman, Hybride, rare et mystérieux, le corail fascine. La branche SIGNADORA. Pour éloigner le mauvais sort... “

ao bordado através do design. A ideia de utilizar o bordado da Madeira em acessórios de moda nasceu por influência de uma família de Bordadeiras e a experiência da criadora, Carla Vieira, arquiteta. O bordado é a estrela nestas suas peças, que conjugam harmoniosamente a preservação do que é artesanal, numa moldura de metais nobres que lhes conferem um lugar no mundo da joalheria. Segundo a criadora, o bordado da Madeira não tem um fim exclusivamente decorativo. Ele próprio é uma joia para usar e embelezar, uma recordação de uma viagem, uma celebração de um momento. E isto permite-lhe sair das gavetas para o dia-a-dia, ou para uma ocasião especial, que esteja associada a um sentimento.

A escritora e jornalista Marta Caires escreveu, na página de Facebook da *Mudame* a respeito de uma peça (Figura 40), a seguinte memória que vale a pena convocar:



**Figura 41.** Marca *Mudame* “inspired by madeira embroidery artisans”, pendente *Blue magic flower* que integra o bordado<sup>132</sup>. Exemplo de joia pendente, criação em prata banhada a ouro, com bordado da madeira ao centro.

Da memória e da infância. O sol passa entre as folhas da latada, é uma tarde como as outras. As mulheres bordam e falam do tempo e da vida, enquanto a agulha desenha flores, faz ponto de corda, ilhós, bastido e todos os pontos que há na arte de bordar. Há um gato a dormir no muro de pedra, que é quente como o quintal onde se ganha a vida. As toalhas de ponto richelieu vão cobrir as mesas de gente de dinheiro em jantares de muitos pratos e muitos talheres. As cabeças a cheirar a perfumes de Paris irão deitar-se nas almofadas onde

132 V. <https://www.muda.me/>

se faz o caseado e o ponto francês. É isto que se faz nas tardes sempre iguais da infância. As mulheres bordam, ajeitam a tesoura ao pescoço, onde fio de tecido faz companhia ao colar de ouro. Os colares são de ouro como os brincos nas orelhas e fazem parte do corpo. As joias são uma parte das mães, das tias, de todas as mulheres que encosta abaixo fazem ao mesmo nas tardes à sombra da latada. E todas meninas que brincam no quintal sonham com as arrecadas da mãe e o colar no pescoço, querem ser grandes e usar o que as faz parecer mulheres, assim bonitas, assim com o dom nas mãos e a agulha nos dedos a desenhar flores. Antes de ir correr atrás das borboletas que voam no jardim, as meninas guardam tudo no coração. O bordado, o colar, o brilho verde nas pedras dos brincos. E guardam sem saber ainda o futuro, esse lugar de todos os possíveis, onde se pode trocar o ouro por prata e as pedras pelo bordado e usar no pescoço. Como as tias e as mães nessas tardes da infância (Caires, 2019 s/p).

Com esta descrição, vê-se todo um imaginário tipicamente madeirense, articulando tempo, espaço e práticas, onde as memórias de um povo são parte integrante de uma cultura, trazidas para o presente, através do engenho e arte da artista.



**Figura 42.** Marca *Mudame* “inspired by madeira embroidery artisans”, colar que integra o bordado<sup>133</sup>. Exemplo de criação em prata banhada a ouro, *colar C*, design by Manuela Ferraz e Carlos Fontes.

133 V. <https://www.culturacores.azores.gov.pt/ficheiros/legislacao/202313111030.pdf>

Vejamos outro exemplo de joia insular, da mesma marca. Trata-se de um colar composto por várias peças de bordado da madeira e prata 925 dourada, incluindo pontualmente zircónias de várias cores. O bordado madeira é composto por desenhos originais *Mudame* e desenhos tradicionais em linha de algodão. Pontos utilizados nesta peça são: matiz, granitos, ilhó e bastido. É uma peça impactante devido à cor, textura e dimensão. Em certa medida, encoraja-nos na utilização da cor, na nossa proposta. Com estes exemplos, que são em certa medida uma inspiração, entendemos que existe muito potencial cultural para ser explorado, de forma criativa, no âmbito insular madeirense. O que aqui exploramos, através dos diferentes exemplos criativos, demonstra bem o potencial gerado pelas ilhas, utilizado pelos criativos que trabalham a História e cultura passando pelos seus recursos naturais e humanos.

## 2. As joias: descrição e análise dos objetos visuais propostos

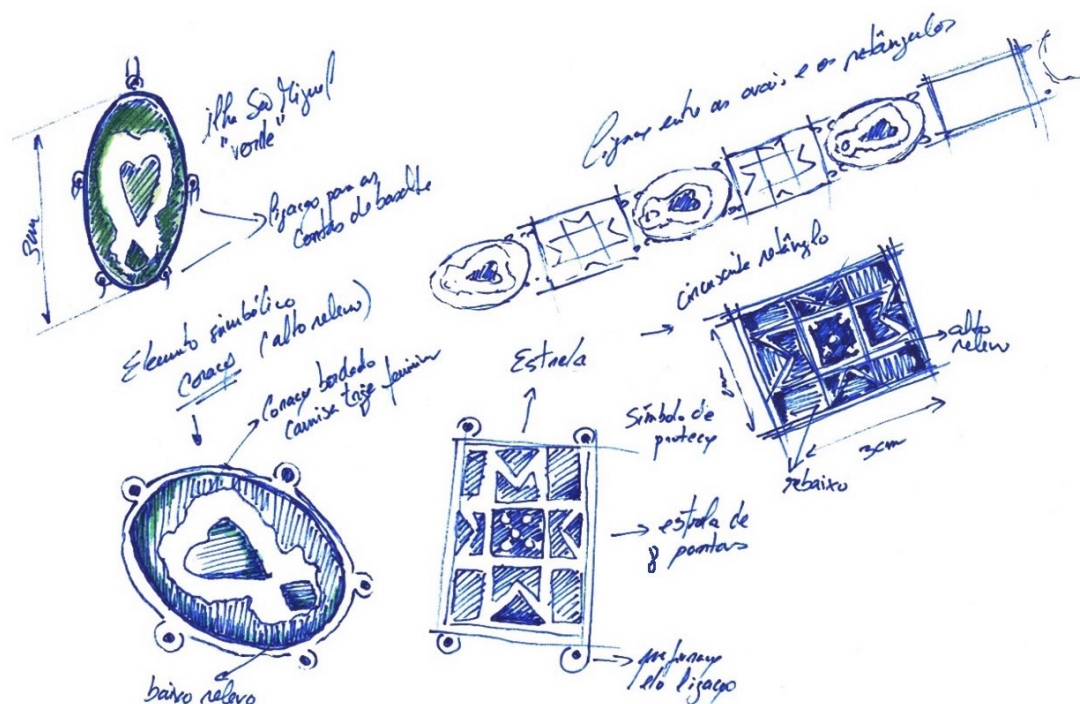
Partimos da ideia de propor um colar para o traje insular de ilha de São Miguel, pelo facto de este não possuir qualquer joia. Com base no estudo desta ilha portuguesa, os Açores, com a riqueza do seu povo revelando-a nos costumes e tradições, inspiraram a proposta um colar contemporâneo para ocupar um vazio e dotar o peito da mulher insular de um adorno.

Em contraposição, ainda que numa realidade cultural insular com algumas semelhanças à nacional, viramo-nos para a ilha da Córsega, propondo integrar no já existente colar de corais, que faz parte do traje corso, um medalhão, idealizado para ser colocado ao peito, de forma a ficar pendente nas contas de coral. Estas duas realidades insulares (com aspetos distintos: ausência e presença de joias no traje; e aspetos comuns: colorido das saias e dos lenços) leva-nos a explorar a zona frontal, o peito da mulher, por se revelar espaço de maior expressão e dimensão.

Por outro lado, regressando à realidade insular portuguesa, a ilha da Madeira abre-nos novos horizontes, com um traje ricamente listado num colorido único e adornado com bordados. Rapidamente percebemos que não iríamos atuar na frente ou no peito da mulher, por esta conter um colete bordado. Vemos as mulheres trajadas a envergarem alguns fios e alfinetes em ouro, em cima da camisa branca e do colete. Analisando a carapuça colocada na cabeça, que surge adornada com ouro no exemplo das Saloias, entendemos que este elemento singular do traje regional da Madeira merece um olhar transformador, para assim dotá-lo de riqueza e significação: por conseguinte, concebemos um alfinete para ocupar o espaço triangular vermelho, localizado no lado esquerdo da carapuça.

A partir do colar micalense, com o mesmo ímpeto e propósito, concebemos mais duas joias, de menores dimensões, mas igualmente engrandecidas de significação. Diante dos três objetos visuais insulares, percebemos que se relacionam e comunicam entre si. O elemento comum às três peças preciosas representa a divisão do território e está suspenso por uma malha de prata que culmina com um número exato de contas de basalto e de coral.

Antes de analisar e descrever estas joias, não podemos fazê-lo sem começar pelo princípio da conceção, o ato de desenhar e a ilustrar.



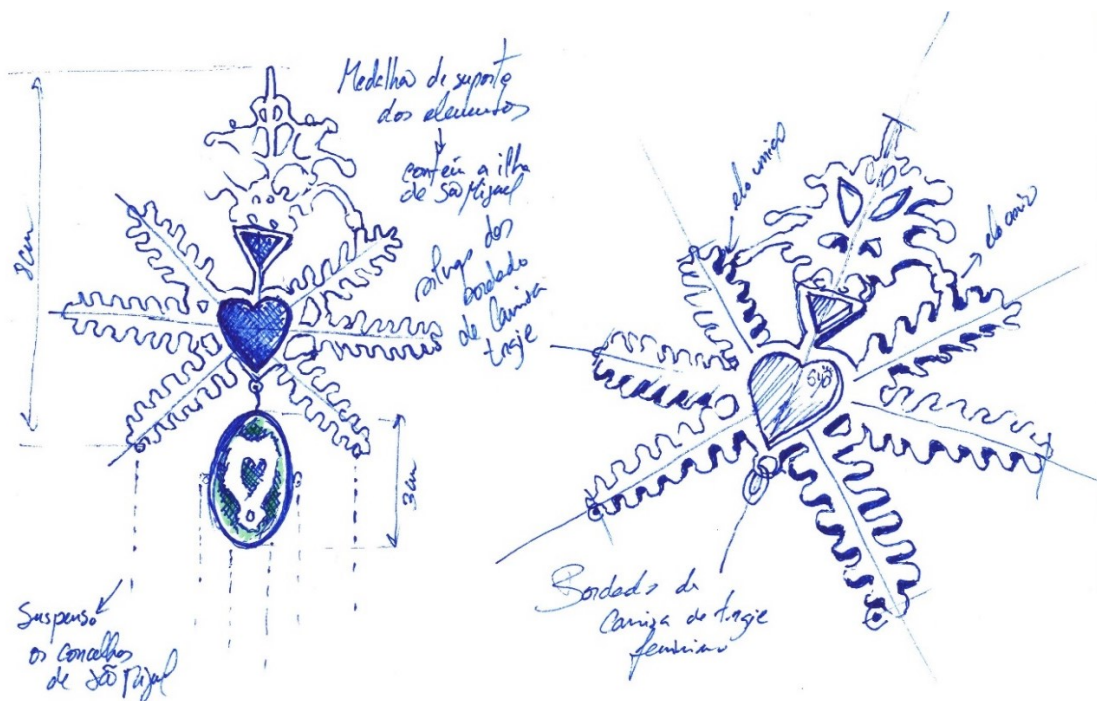
**Figura 43.** Estudos das formas ovais e retangulares, elos de ligação com vista à construção do colar para o traje micalense. Fonte própria.

Para além de esta imagem fazer parte de todo o nosso percurso criativo e de pesquisa, ela é reveladora do ato de desenhar e do sentido que transmuta as ideias em formas e imagens criativas consubstanciadas ao plano do papel, do concreto, sendo exemplificativa da harmonia entre a lei da proporção e da dimensão. Não devemos esquecer que a ilustração tem três funções importantes: uma pragmática (tornar o discurso mais eficiente), uma semântica (conformar o que ainda não existe) e outra poética (fornecer um vislumbre da verdade oculta por via da recriação):

[s]e ilustrar é trazer esclarecimento ao texto, então evidencia-se a sua oposição complementar. Traz esclarecimento porque, diferindo no tempo, recorre a uma natureza

diversa e complementar. Se assim é, também ficará a ilustração refém das palavras (texto), origem do seu sentido na complementaridade e por isso condição da sua perda de autonomia. Mas entendendo a tal luz (que o etimólogo reconhece na sua origem), como “abrilhantamento” do texto, então a sua autonomia ganhará evidência enquanto veículo e suporte de luz, enquanto candeeiro (pureza), lanterna (eficiência) ou luminária (originalidade). Coloca-se assim a questão sobre a natureza específica e distintiva da ilustração: é metafórica (sintáctica / figuras de estilo), funcional (pragmática / adequação retórica), ou poética (semântica / origem da verdade)? Nestas três possibilidades de ilustração (ou de luminárias...) estarão identificados três domínios diferentes e porventura concorrentes: a ilustração que recorre à metáfora para mostrar o que não se pode, ou não se vê (sintáctica); (Providência, 2012, pp. 33-34).

Mostrar o que não se vê, tornar o discurso mais eficiente e dar forma ao que ainda não existe são, assim, funções relevantes da ilustração, que justificam que lhe dediquemos um espaço neste estudo. Na verdade, ainda antes mesmo de o objeto se configurar na mente do seu criador, ele já existe no mundo das emoções, força essencial que é captada pelos canais cognitivos do sujeito criador. Somente após esta “operação” íntima e interna surge a ideia que dá forma ao desenho.



**Figura 44.** Estudos da forma do centro do colar para o traje micalense. Gramática visual dos bordados: as silvas, o coração e o triângulo como fonte de inspiração. Fonte própria.

Com efeito, a nossa coleção mostra-se num movimento autorreflexivo, dando a conhecer o processo de conceção de joias. As linhas e as cores ilustram, cromaticamente, as mulheres que envergam o traje tradicional; revelam as formas e os detalhes da camisa, do lenço, da carapuça. Estes detalhes são os que nos levarão à criação das peças de joalharia. Por seu turno, usamos o conceito de joalharia no sentido de jewellery artist (Decker, 2019), como alguém que não se limita a executar com base no saber-fazer, mas que usa o seu saber técnico para combinar beleza e sentido profundos, de modo a poder “contar uma história”: [v]ejo a joalharia como um meio para contar uma história, para expressar que a ética e a estética podem ser combinadas para criar um objeto bonito com um significado mais profundo (Decker, in *Artistar Jewels*, 2019, p. 248. Tradução nossa).



**Figura 45.** Desenhos de estudo das formas do colar para o traje micaelense. Detalhes das peças constituintes do colar. Fonte própria.

É com base no pensamento desta *jewellery artist* que desenvolvemos as nossas peças: como objetos de Design que se aproximam do objeto artístico não só por serem atos de criação originais e singulares, mas também por as suas formas respeitarem “um significado mais profundo”- a sua semântica específica.

A primeira peça a ser desenhada, tal como já mencionamos, teve em vista o traje micalense. Desenhou-se um colar de grande expressão e dimensão, influenciada e inspirada pela opulência e comprimento, tomando como exemplo a jovem mordoma de Santa Marta de Portuzelo com impressionante peitilho que chega a passar grandemente a cintura (Mota, 2015).

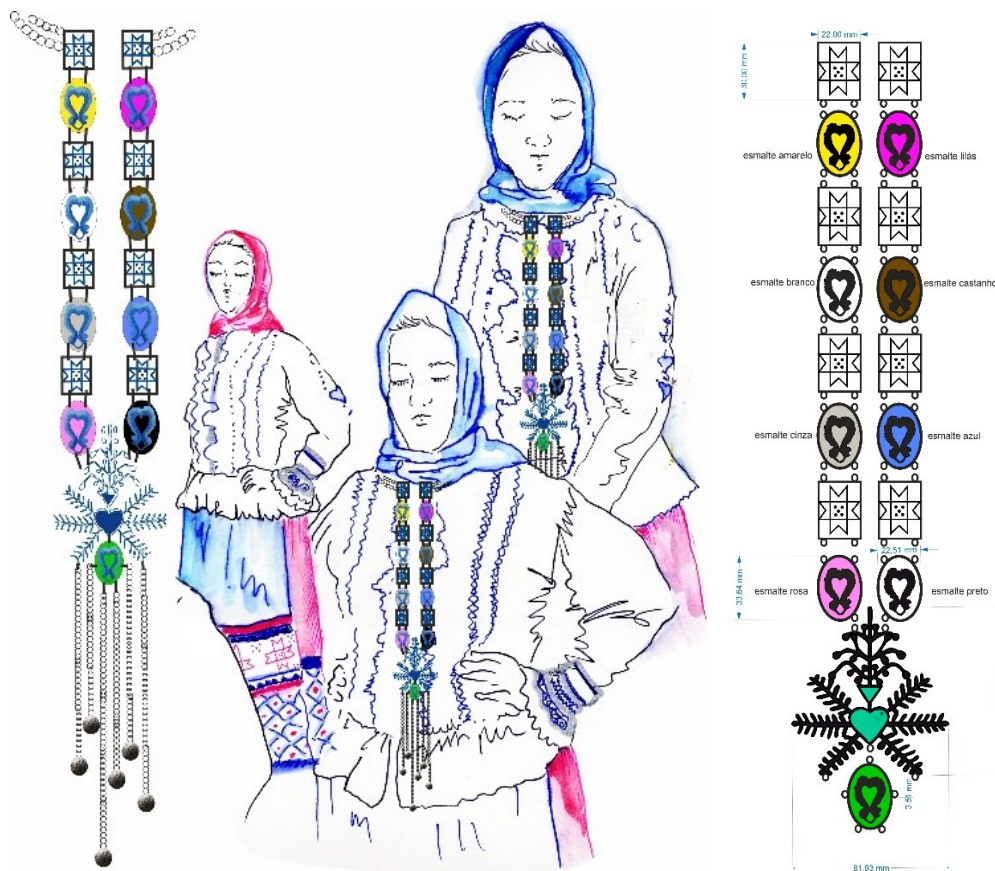
A peça agora criada pretende adequar-se à anatomia da camisa feminina, não se sobrepondo aos folhos nem aos bordados, respeitando o modelo.



**Figura 46.** Estudos de cor em aguarela das diferentes peças constituintes do colar. Fonte Própria.

A peça é composta por nove elementos, que representam cada uma das ilhas do arquipélago, estando destacada a ilha de São Miguel, ao centro. As cores esmaltadas em cada oval que integra o colar representam uma ilha diferente. A paleta cromática correspondente a cada ilha começou a ser formada a partir da passagem do escritor Raul Brandão quando, em 1924, visitou os Açores. Usando as palavras do autor descritas no livro *As ilhas Desconhecidas* (2011), as ilhas

são descritas da seguinte forma: a ilha do Corvo “[p]edra negra, areia negra e um mar esverdeado” (idem, p. 29); a ilha das Flores “[...] violeta e verde, com rochas violetas, [...]” (idem, p. 34); a ilha do Faial “[a] Ilha Azul” (idem, p. 77); a ilha do Pico “[é] uma imagem a negro e cinzento que me mete medo” (idem, p. 93) “[...] na sua verdadeira expressão. Cinzento e negro, sempre cinzento e negro, o negro da terra, o negro dos montes cada vez maiores, e o cinzento estranho dos *mistérios*, vastas necrópoles, onde terra e pedra estão sepultadas sob o mesmo lençol cinzento” (idem, p. 195. Itálicos do autor); a ilha de São Miguel “[é] uma pequena cidade irregular e alegre estendida à beira-mar com as colinas verdes ao fundo: [...] [n]esta paisagem verde e calma, com o céu de mata-borrão por cima, prende-me os olhos aquele monte violeta com a Lagoa na base...” (idem, p. 143). A seleção cromática é também um reflexo das diferentes cores que emanam das hortênsias *Hidranga macrophylla* (Martins, 2000, p. 126. Itálicos do autor), desde um tom de rosa, azul até ao lilás. De uma forma geral, as hortênsias prestam homenagem a todo o arquipélago, mas vieram de paragens exóticas: “Talvez tenha sido a ironia da acomodação que concedeu o estatuto de flor oficial da Região à hortênsia, visitante trazida das longínquas terras da China” (idem, p. 126-128).

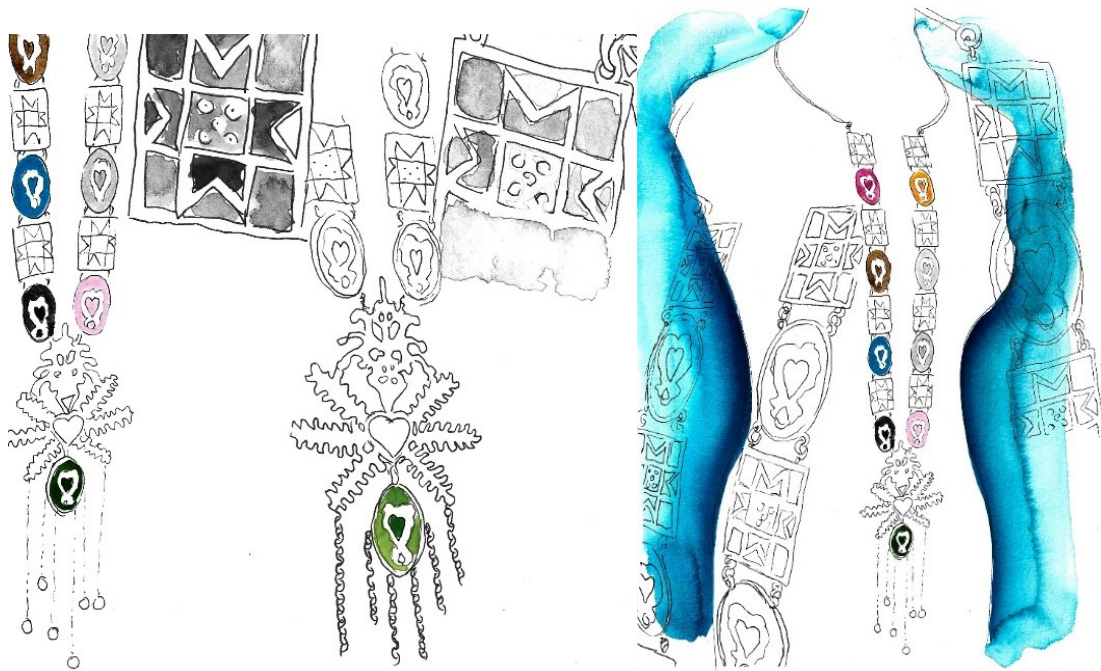


**Figura 47.** À esquerda, desenho vetorial do colar. Ao centro, estudos em aguarela com montagem da joia. À direita, desenho técnico final, do colar micaelense.

Por meio do recurso à ilustração (desenho e técnica de aguarela), fomos buscar a iconografia do traje representado por lenço, camisa, saia e avental, ao qual se acrescenta a proposta de uma joia associada aos padrões existentes. De novo, a escolha das cores bebeu, de forma muito direta e perceptível, no *Almanaque Açoriano*<sup>134</sup>

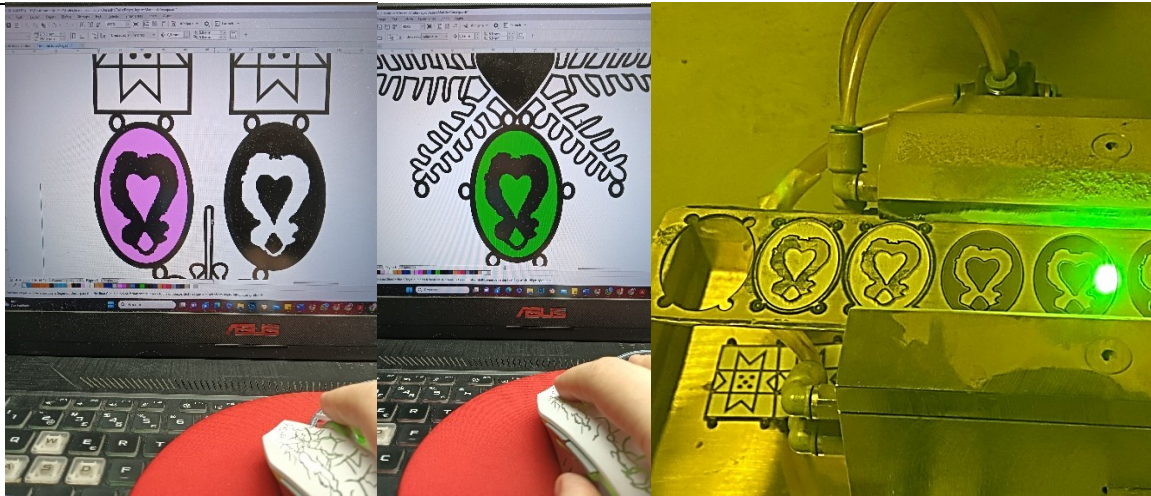
Santa Maria - ilha amarela - devido às giestas que por lá abundam; São Miguel - ilha verde - por causa das pastagens e matas; Terceira - ilha lilás - pelas latadas de lilases; Graciosa - ilha branca - pelas suas pedras brancas; São Jorge - ilha castanha - pelas rochas na ponta dos Rosais; Pico - ilha cinzenta - pela sua montanha; Faial - ilha azul - pelas hortênsias azuis; Flores - ilha rosa - devido às azáleas; Corvo - ilha preta - pela lava e pelos campos murados.

A imagem seguinte apresenta, com mais detalhe, os elementos distintivos da peça. O colar é constituído por oito peças ovais, culminando na nona, que é a representação da Ilha de São Miguel (Figura 48), localizada abaixo do coração. Conhecida como a Ilha Verde, predomina esta cor, a par das seis pedras vulcânicas de basalto suspensas, que representam os seis concelhos de São Miguel: Lagoa, Nordeste, Ponta Delgada, Povoação, Ribeira Grande e Vila Franca do Campo.

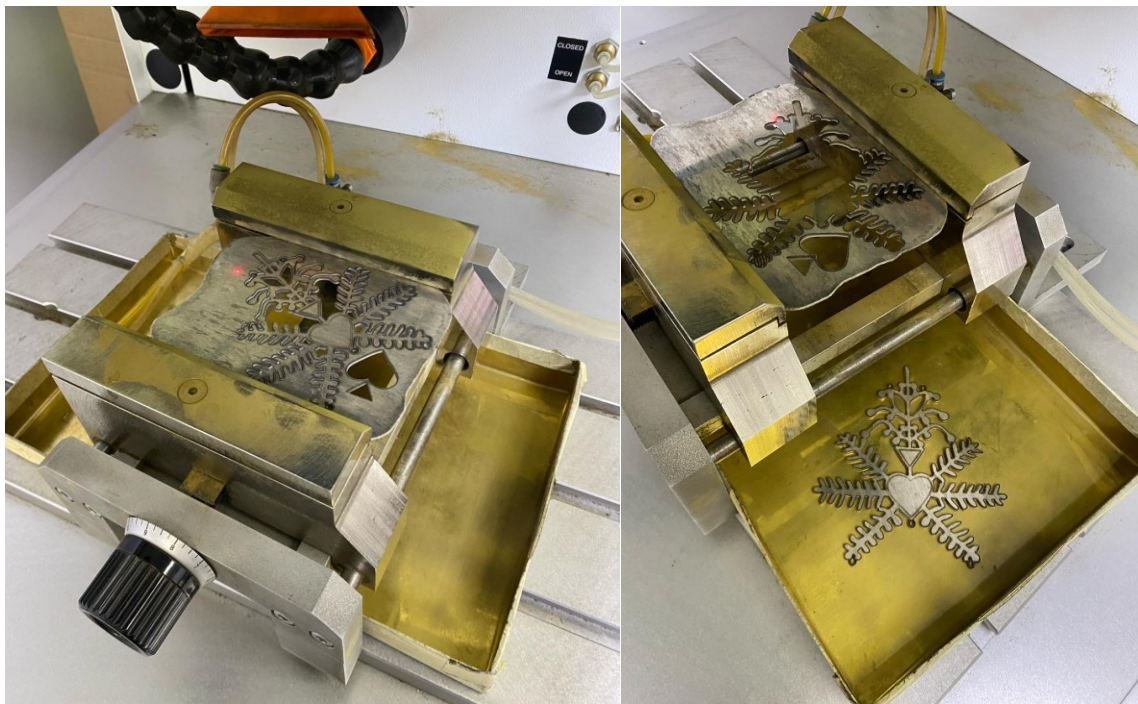


**Figura 48.** Aguarelas de estudo das formas do colar para o traje micalense. Fonte própria.

134 V. <https://www.almanaqueacorario.com/index.php/artigos/1074-cores-das-ilhas>



**Figura 49.** Desenho vetorial seguido de corte a laser das nove peças ovais, constituintes do colar do traje micalense. Fonte própria.

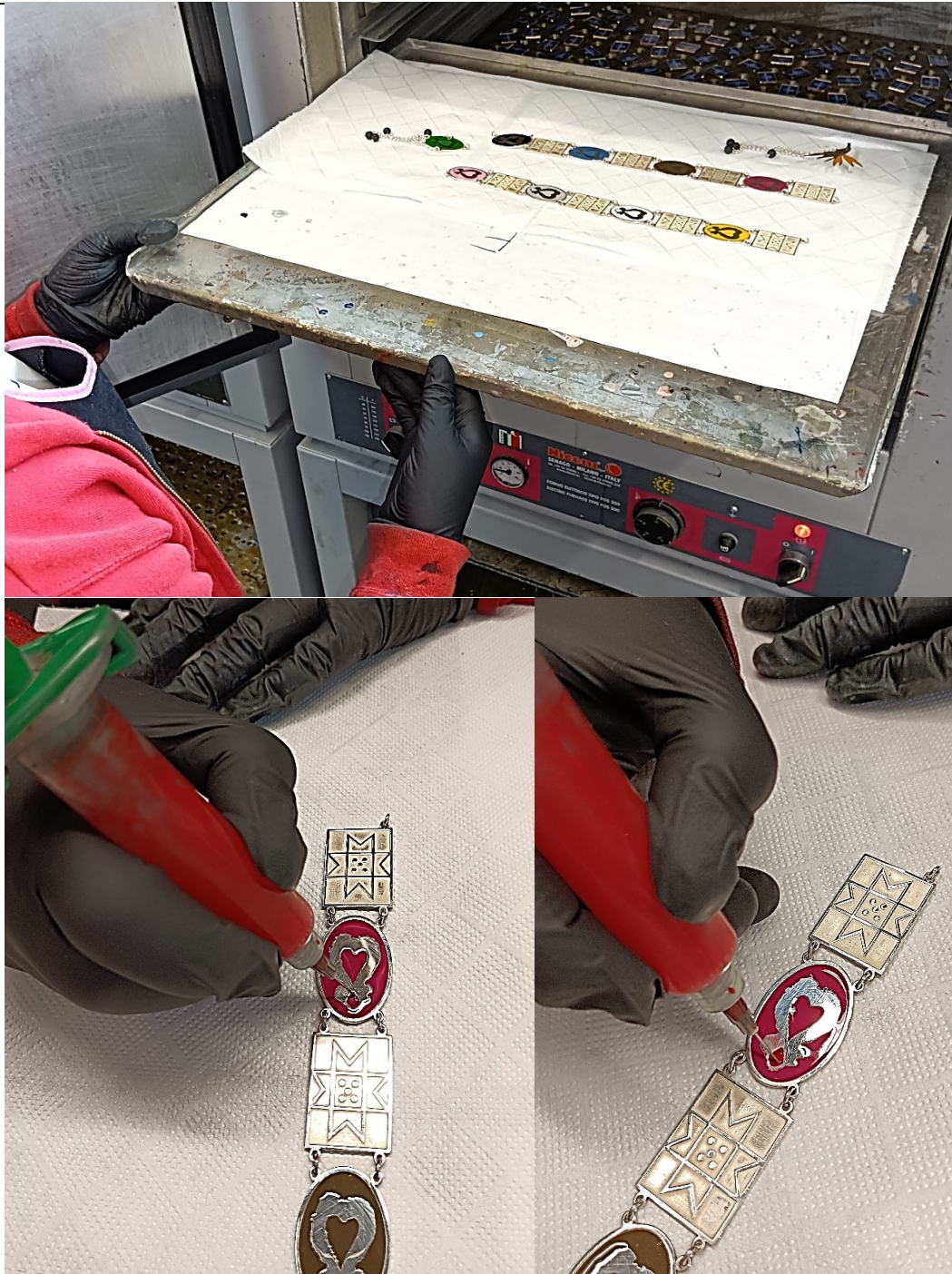


**Figura 50.** Corte a laser da peça central do colar, com o coração e triângulo (alto relevo). Fonte própria.



**Figura 51.** Conta de basalto açoriana (oficina do artesão) integrada na malha em prata que permitirá movimento nas joias micalenses e madeirenses. Fonte própria.

A inclusão da cor surgirá através do recurso à técnica ancestral do esmalte. Todas as peças são representadas com o mesmo símbolo, o coração, numa peça ovalada que alude à forma dos seixos vulcânicos. O padrão é retirado do bordado da camisa, o que irá permitir, no futuro, heterogeneidade nos adornos açorianos, pela possibilidade de cada ilha personalizar o desenho mais arreigado à sua história, num todo marcado pela unidade visual do conjunto – enquanto peça de joalheria que procura tornar visível a identidade comum da área geográfica Açores.



**Figura 52.** Processo de aplicação de tinta esmalte a frio, seguido de catalisador para secagem passando para o forno a uma temperatura de 50° (durante aproximadamente 1h30). Fonte própria.

As peças retangulares que intercalam os oito corações no colar, representadas através do desenho da estrela de oito pontas, existente nas saias e aventais do traje, simbolizam a transformação e a proteção divina, tal como surgia em tempos idos nos berços de crianças de tenra idade e em alfaias agrícolas, com o objetivo de criar uma atmosfera de proteção. Esta joia está pensada para ser concretizada e executada por artesãos experientes, integrando recursos da região

açoriana, os quais, pelas suas características singulares, exigem técnicas específicas no manuseio dos materiais. Neste aspeto procura-se cumprir o princípio de sustentabilidade na execução.

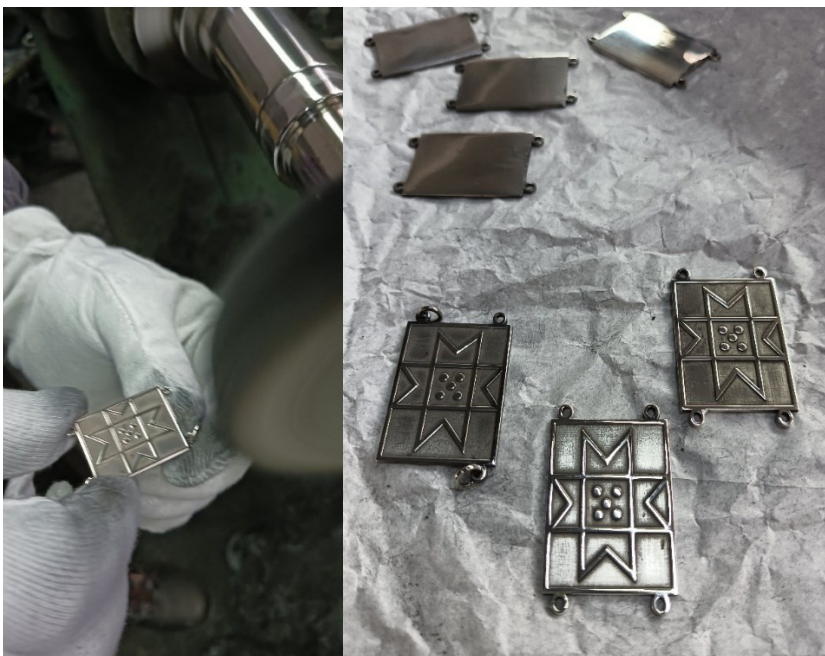


**Figura 53.** À direita, desenho detalhado da joia para o Traje Micaelense, com os elementos de inspiração. Fonte própria. À esquerda, o traje rico do Grupo folclórico de cantares e balhados da Relva. Foto de João de Medeiros.

A tipologia escolhida – o colar – dialoga com a tradição portuguesa e com a realidade de referência que elegemos – o traje minhoto. Em Santa Marta de Portuzelo, Viana do Castelo, as Mordomas – antigamente raparigas que iriam casar, em breve, e hoje as personagens principais do Cortejo Etnográfico das célebres festas da Sr.<sup>a</sup> da Agonia – caracterizam-se pelo uso de portentosos peitilhos constituídos por diversos colares em ouro: cordões, cruzes, corações, relicários, brincos à Rainha, etc.



**Figura 54.** Oxidação dos retângulos em prata a integrar o colar. Fonte própria.



**Figura 55.** Fase de acabamentos, lustre dos retângulos, peças integrantes do colar. Fonte própria



**Figura 56.** Lustre da peça central do colar e acabamento em acetinado fosco do coração em alto relevo. Fonte própria.



**Figura 57.** Perspectivas e detalhes do colar micaelense. Fonte própria.



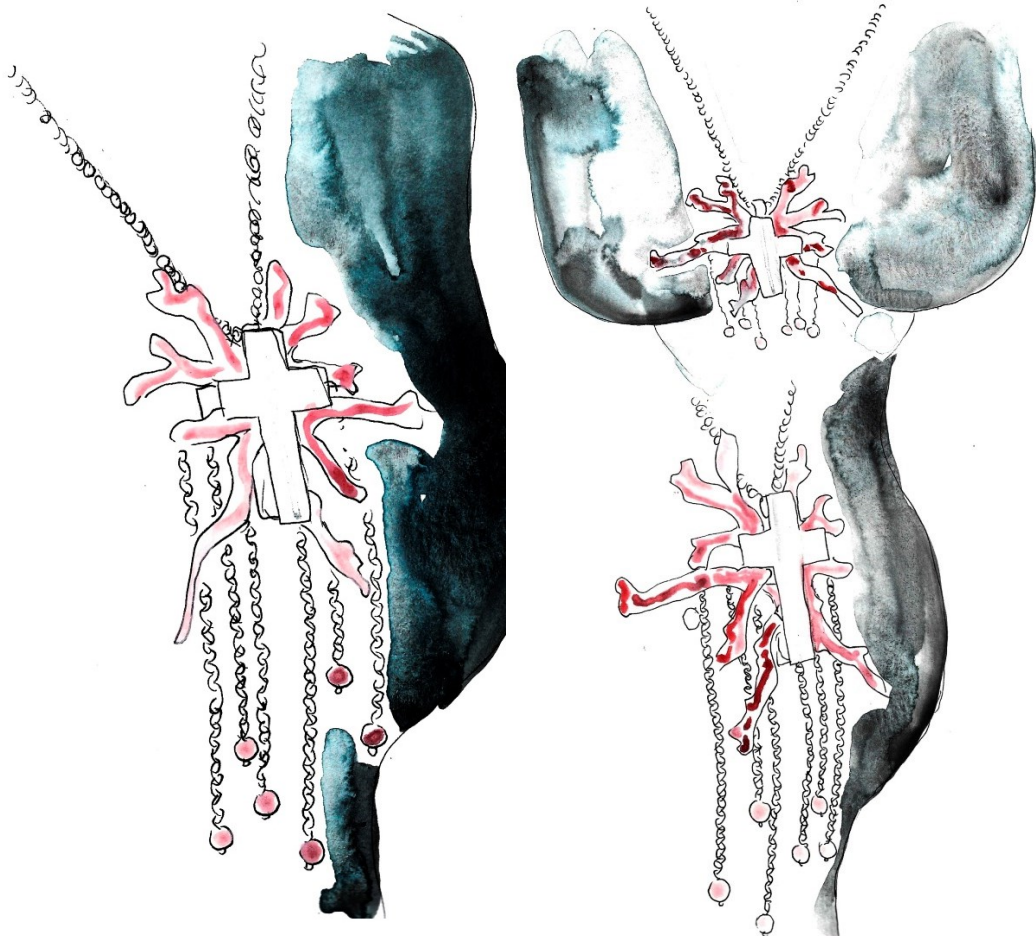
Figura 58. Perspetivas e detalhes do colar micaelense. Fonte própria.



Figura 59. Colar micaelense completo. Fonte própria.

Tal como o traje assumido como matriz (traje minhoto), o traje corso é ornamentado. Ainda hoje as pedras preciosas são, na ilha da Córsega, um importante acrescento ao traje, em particular a pedra de coral vermelho, considerado o tesouro da ilha. Esta pedra está já presente nos adornos do traje: os colares, a cruz e os brincos.

No que diz respeito às seis contas de coral presentes no pendente por nós criado (Figura 60 e 64), elas simbolizam a capital, Ajaccio, a segunda cidade mais populosa, Bastia, Porto-Vecchio, Borgo, Corte e Calvi.



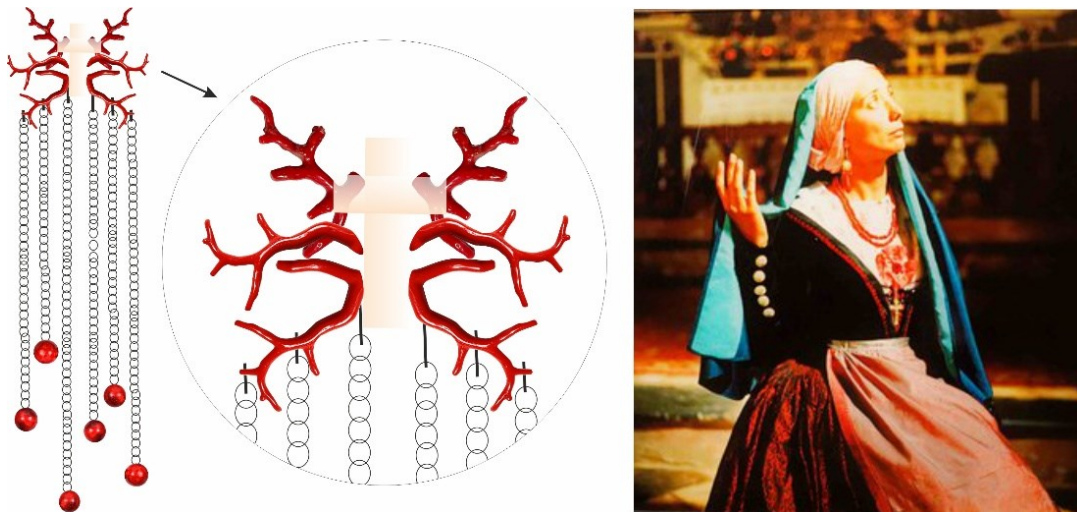
**Figura 60.** Desenhos de estudo das formas do colar para o traje corso. Aguarela, em destaque, pormenor dos ramos de coral com a cruz ao centro. Fonte própria.

Um artigo de *l'encyclopédie Bonneton* sobre a Córsega dá-nos conta das seguintes questões: a cor negra do traje corso chegou mais tarde à Córsega pelas razões acima referidas. Existem mais de 90 trajes coloridos, uma vasta variedade que varia de região para região, tal como analisa o etnólogo Rennie Pecqueux-barboni.

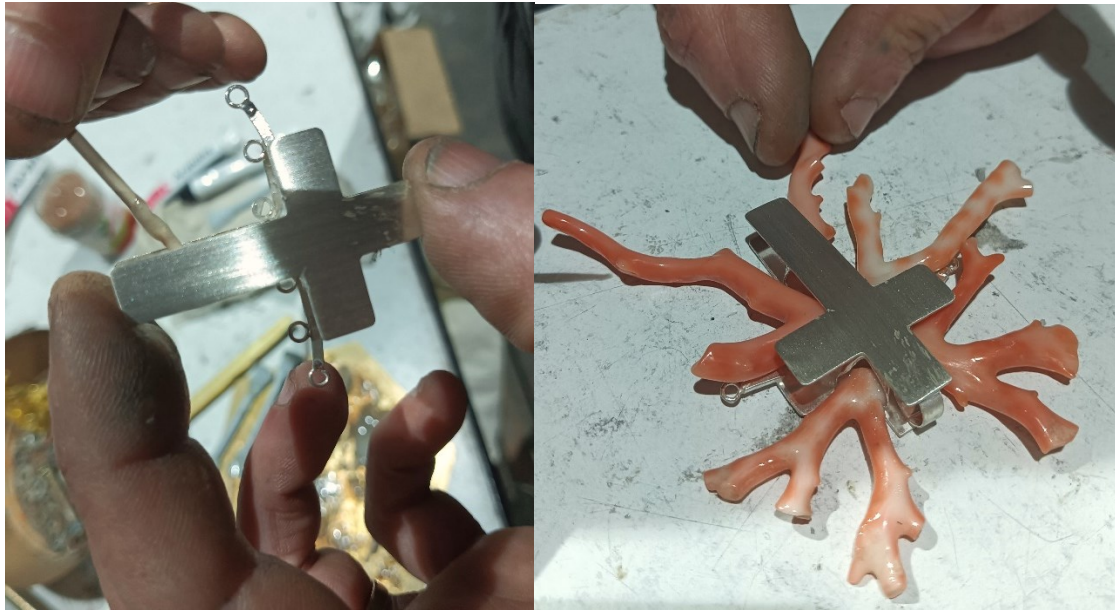
Na segunda metade do século XX, existiam alguns grupos folclóricos vestidos com trajes tradicionais, mas atualmente é muito raro, quase extinto até. Todos os grupos de cantores corsos estão vestidos com roupas modernas, como se pode ver numa pesquisa efetuada na internet. podemos encontrar o traje tradicional corso, mas este trata-se sempre de uma reconstituição histórica. De facto, há um desfile de pessoas vestidas com trajes tradicionais, até mesmo com trajes de guerreiro, durante a comemoração anual da batalha de *Ponte Novu*, onde os corsos perderam a sua independência para as tropas de soldados franceses em 1769.

Verificamos esta informação nos dois artigos intitulados *Almanach de la mémoire et des coutumes Corse* (1986).

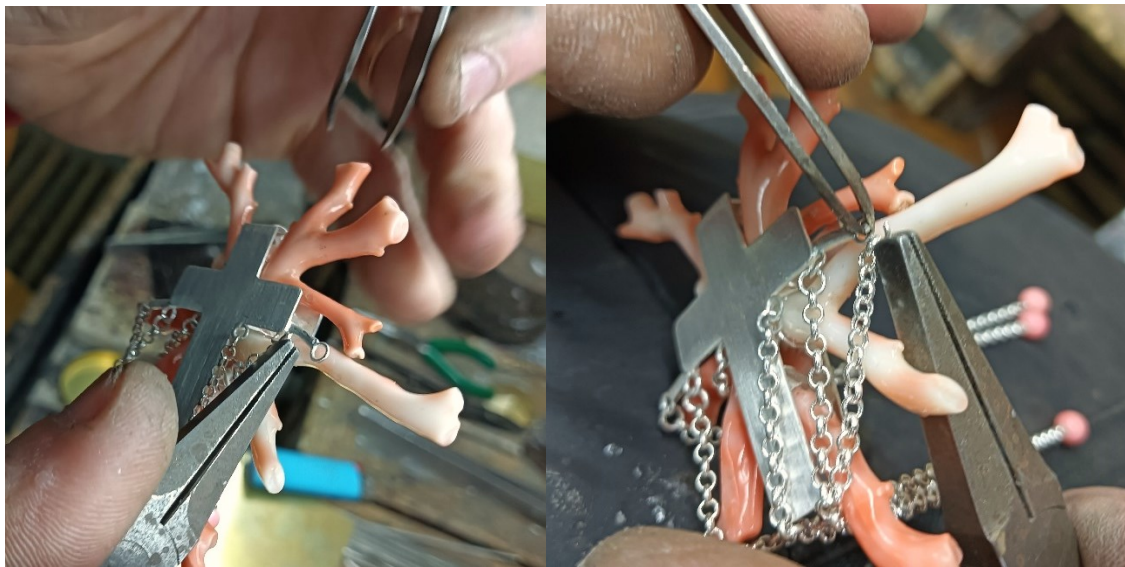
Tal como no caso açoriano, aqui também se teve em conta características insulares identitárias relacionadas com geografia do lugar. Se, no caso dos Açores, se respeitaram as cores das ilhas, aqui o vermelho tem a dupla função de reforçar a tradição e de expressar o peso dos corais.



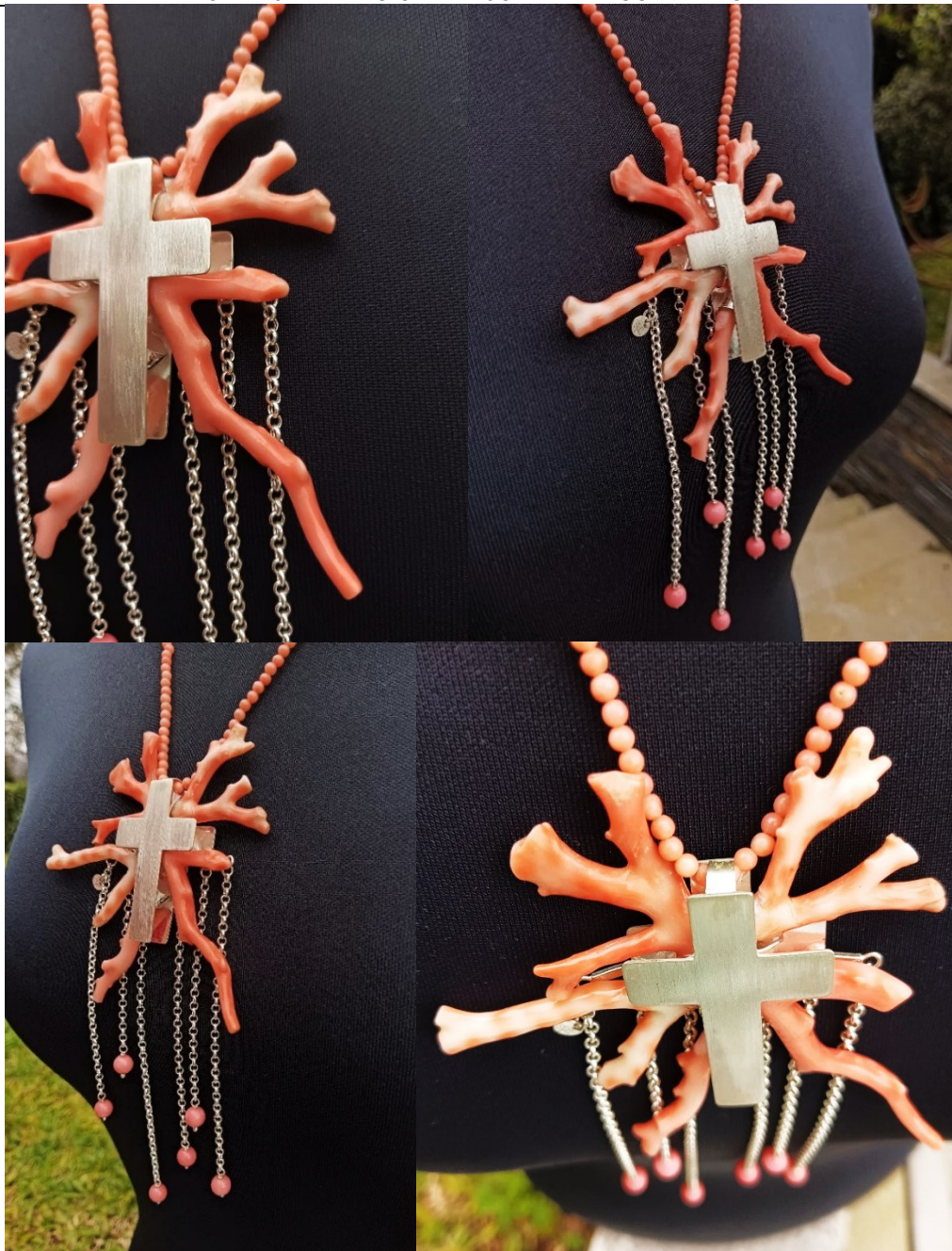
**Figura 61.** Traje tradicional, *Conservatoire de Cap Corse*<sup>135</sup>. À direita: desenho da joia vitorial com destaque do pormenor em ramo de coral com a cruz ao centro, em coral rosa. Fonte própria.



**Figura 62.** Montagem dos ramos de coral. Fonte própria.



**Figura 63.** Montagem dos seis pingentes de contas de coral. Fonte própria.

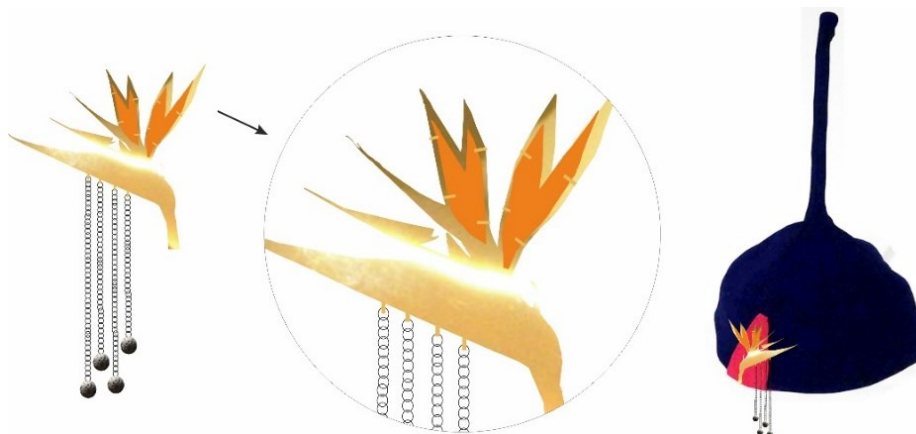


**Figura 64.** Medalhão integrado no colar de contas de coral. Fonte própria.

Na ilha da Madeira, associada ao traje dito tradicional não existe uma forte expressão de joias em ouro ou pedras preciosas. Vemos pontualmente as mulheres envergarem, com o traje, um fio discreto em ouro e um alfinete no colarinho da camisa. Na carapuça das saloias, a par de alguns exemplos com o fio de ouro ou pérolas, entendemos, assim, haver uma oportunidade de deixarmos a nossa marca, que recupera, por um lado, a essência da ilha-jardim e, por outro, dialoga com a ideia arquipelágica, enquanto construção combinatória que liga terra/mar/gentes/attitudes. Uma construção com sentido de identidade e de alteridade, numa lógica de entender a ilha no Mundo.

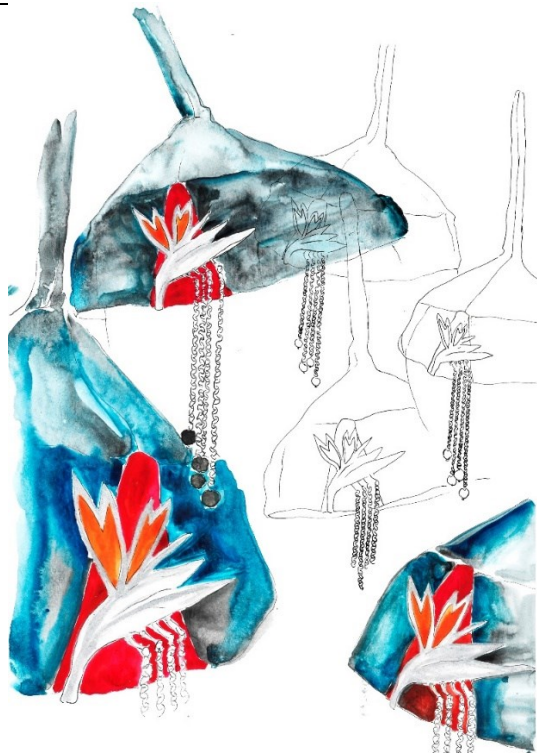
O arquipélago da Madeira é, como já referimos, composto por quatro conjuntos insulares: a Ilha da Madeira, Porto Santo, Desertas e Ilhas Selvagens, que estão replicados nos pingentes propostos como acrescento à carapuça (Figura 65 e 71). Optámos por criar quatro “pingentes”, que caem numa malha de prata e que simbolizam a unidade arquipelágica. A liga que privilegiamos para a execução desta peça é prata 925, com banho de ouro. A sua dimensão é proporcional ao triângulo que está presente na carapuça. A cor laranja que se destaca na flor é executada pela técnica do esmalte.

Esperamos, com tal, evocar afinidades formais e identitárias: a pregadeira, tendo por base a estrelícia, a ser colocada no traje dito tradicional (o da viloa) do grupo folclórico da Casa do Povo da Camacha, da ilha da Madeira, dialoga com o pendente da Córsega, suportado no colar de coral, enquanto mantém semelhanças formais com o colar açoriano.



**Figura 65.** À direita: desenho da joia vetorial com destaque para o pormenor da estrelícia, flor icónica da ilha. À esquerda: carapuça azul madeirense de tecido baeta<sup>136</sup> com montagem da joia proposta. Fonte própria.

136 V. <https://www.grupofolcloricocamacha.com/produto/carapuca/>



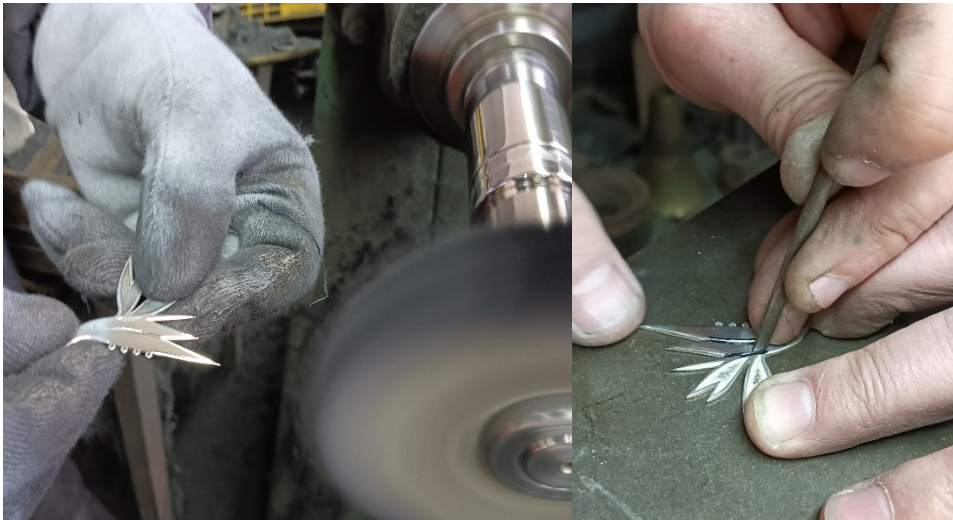
**Figura 66.** Desenhos de estudo das formas do alfinete para a carapuça do traje madeirense. Aguarela em destaque do pormenor da estrelícia. Fonte própria.



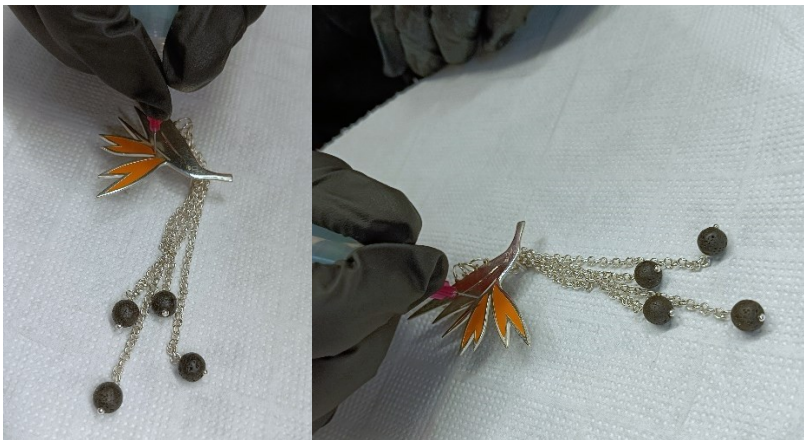
**Figura 67.** Estudo de cor em aguarela integrando o alfinete para a carapuça do traje madeirense. Fonte própria.



**Figura 68.** Corte a laser da joia estrelícia, flor icônica da ilha. Gravação da marca *SYO* by Sylvie Castro. Fonte própria.



**Figura 69.** Lustre e acabamentos da pregadeira estrelícia. Fonte própria.



**Figura 70.** Aplicação de tinta esmalte a frio, seguido de catalisador para secagem passando para o forno a uma temperatura de 50° (durante aproximadamente 1h30). Fonte própria.



**Figura 71.** Alfinete adornar a carapuça do traje típico madeirense. Fonte própria.

Todas as propostas que desenvolvemos procuram entrar em sintonia com a estética contemporânea. Se é certo que não podemos chegar à joalheria contemporânea sem passar pela joalheria tradicional, não apenas por uma questão de friso cronológico, mas porque o nosso passado se projeta no presente, também é inegável que a contemporaneidade comporta características próprias. Segundo Skinner (2013), a joia contemporânea representa o desejo temporal do joalheiro de “ser do seu tempo”. As nossas propostas são especialmente sensíveis a duas prioridades do nosso tempo: conferir visibilidade a identidades periféricas e sublinhar o papel da cultura para a sustentabilidade de um modo de vida que se deseja dinâmico e respeitador de um património que a memória lhe deixou como um legado valioso.

Por outro lado, como vimos anteriormente, para Agamben, a atitude contemporânea é de saída do seu próprio tempo. Saímos dele, na medida em que nos afastamos da voracidade comercial e desenvolvemos a criatividade tendo sempre em vista a valorização do que é autêntico do ponto de vista cultural e a compreensão do quão importante é partilhar os significados profundos que presidiram ao processo criativo, presentes na fundamentação de cada escolha estética.

Uma das causas que adotamos é a de contribuir para o dinamismo cultural destas regiões insulares através do nosso trabalho criativo. Desenvolvemos a criação de peças de joalheria, no reconhecimento das múltiplas funções destes objetos – uma forma de compreendermos a posição

de uma comunidade no eixo do tempo, uma expressão do eu individual e coletivo, uma oportunidade de reinterpretarmos a relação entre as pessoas e os lugares de antanho, de criarmos zonas de integração e de relacionamento com o passado, e uma maneira de contar histórias, num linguagem “sui generis”: “um equilíbrio perfeito entre inovação, linguagem pessoal e o reconhecimento”. Tivemos ainda em consideração as observações abaixo, a propósito das criações contemporâneas:

[...] joia avant-garde, que se posiciona como radicalmente à frente das ideias dominantes; joia modernista ou moderna, que aspira refletir o espírito do tempo em que é feita; joia de estúdio que enfatiza o estúdio do artista sobre a oficina de artesanato; joia nova, que assume uma postura irónica com o passado; e finalmente joia contemporânea, um termo que representa um equilíbrio perfeito entre inovação, linguagem pessoal e o reconhecimento por circuitos estabelecidos de galerias, museus e colecionadores (Gaspar, 2007, p. 12. Tradução nossa).

A joalheria funciona frequentemente como um símbolo do símbolo do eu, como significante de aspectos da identidade, como um meio de nos transportar para outros tempos, lugares e pessoas, e como receptáculo para os nossos sentimentos em relação a esse outro associado (Koulidou, 2018, p. 22. Tradução nossa).

As narrativas que acompanham a peça acrescentam-lhe valor. Estão frequentemente incorporadas na forma e podem despoletar memórias que são significativas para quem as usa e/ou para quem as faz (*idem*, p. 28. Tradução nossa).

Na intersecção destes três testemunhos, procurámos estabelecer uma relação crítica, consciente e refletida entre cada peça e cada uma das três comunidades que, dada a sua geografia, são periféricas, senão mesmo ultraperiféricas, no contexto europeu, mostrando a identidade, a relação entre passado e presente e contribuindo para a continuidade narrativa das experiências e memórias insulares, em que se cruzam influências regionais, nacionais e internacionais. Como refere Ricoeur (1994, p. 331)

[a] verdadeira mimese da ação deve ser procurada nas obras de arte menos preocupadas em refletir sua época. A imitação, no sentido vulgar do termo, é aqui o inimigo por excelência da mimese. É justamente quando uma obra de arte rompe com essa espécie de verosimilhança que ela desenvolve sua verdadeira função mimética. O quase-passado da

voz narrativa distingue-se completamente, então, do passado da consciência histórica. Ele se identifica, em contrapartida, com o provável, no sentido do que poderia ocorrer. Essa é a nota 'passadista' que ressoa em toda reivindicação de verosimilhança, fora de qualquer relação de reflexo com o passado histórico.

A inclusão dos ornamentos, aqui descritos e analisados, assentará numa perspectiva assimétrica, inclusiva e agregadora de significação identitária. Isto é, pretende traduzir os principais ícones que já foram sobejamente utilizados e introduzidos na tecelagem e nos bordados dos Açores e da Madeira, e na indumentária com inspiração religiosa da Córsega, a partir dos seus marcantes referenciais, de que destacamos a paisagem e geografia (Açores), a fauna e a flora (Madeira) e a religiosidade (Córsega).

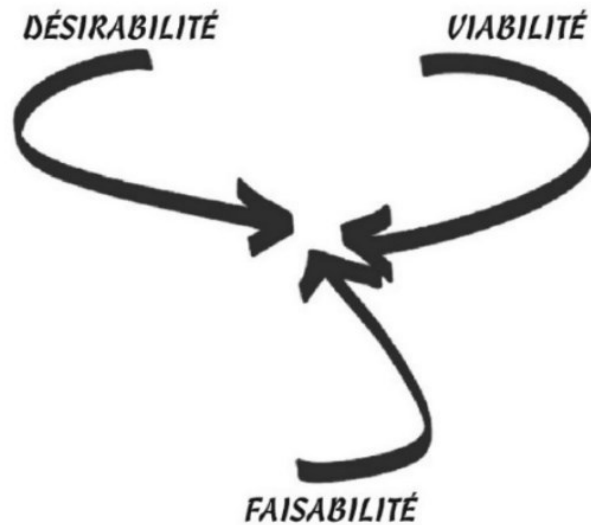
### 3. Relação entre proposta visual e o estudo teórico

Partimos de um problema, ausência de joias no traje insular, e de forma reflexiva e criativa caminhamos para a proposta visual – o projeto –, com base em alicerces histórico-culturais, que fundamentam e dão substância às nossas escolhas estéticas, permitindo-nos construir um conceito que dará origem a um produto. Convém recordar que o projeto é

o vetor através do qual a ideia passa do conceito à realidade. Ao contrário de outros processos familiares – tocar piano ou pagar contas – um projeto de design não é aberto nem contínuo. Tem um início, um meio e um fim, e é através deste enquadramento restritivo que se torna ancorado na realidade (Brown, 2010, pp. 21-22. Tradução nossa).

Aquando das primeiras ideias para a proposta visual apresentada, tivemos por base/inspiração um “esquema” (Figura 72) a que Brown designa de “princípio do *design thinking*”, que tem por base

[t]rês critérios indissociáveis condicionam a validade de uma ideia: a exequibilidade (o que é funcional e realizável num futuro previsível?); a viabilidade (o que é que se integra num modelo económico durável); e o desejável (o que é que corresponde ao que os consumidores esperam?) (Brown, 2010, p. 19. Tradução nossa).



**Figura 72.** Esquema de análise. Princípio do *design thinking* segundo Brown (2010, p. 19).

Enquanto designer, fundadora da marca nacional registada *SYO®* by Sylvie Castro, entendemos que não existe criação que surja sem este princípio, valorizando sempre o acompanhamento em todo o processo produção e comunicação. Tais factos permitem-nos ir ao encontro do mercado e das necessidades dos consumidores. É fundamental explicar o significado das peças e contextualizar todas as escolhas estéticas e formais que propomos neste trabalho de investigação, o que fará com que a nossa criação fique intimamente ligada a quem a vai usar. Também aqui a criatividade extravasa o âmbito mais restrito da gramática visual para se conectar com o apelo das histórias.

Segundo Brown (2010, p. 128. Tradução nossa), “no coração de qualquer boa história, está uma narrativa central sobre o modo como uma ideia satisfaz com eficiência alguma necessidade”. Além disso, continua o autor: “uma nova ideia precisará contar uma história significativa de forma cativante se quiser ser ouvida” (*idem*, p. 133. Tradução nossa).

Estamos cientes do poder das histórias, de que o conceito em que um objeto se baseia e de que as emoções que ele desperta são inseparáveis de uma narrativa que lhe confere unidade e sentido. A história que queremos contar tem como mensagem nuclear a de que é possível renascer na tradição, a de que é importante inovar sem descaracterizar e a de que é imperioso reforçar uma marca identitária evitando os extremos do populismo e do elitismo.

Lipovetsky denuncia os efeitos nefastos de um excesso de marketing, criticando o “investimento publicitário maciço e [a] hipertrofia comunicacional. [...] passou-se da marca à

hipermarca: esta impõe-se quando o trabalho de marketing é mais importante do que o da produção” (Lipovetsky & Serroy 2010, pp. 116-117). Chama a esta tendência a “era do hiperconsumo, fase III da comercialização moderna das necessidades, orquestrada por uma lógica de desinstitucionalizada, subjetiva, emocional” (Lipovetsky, 2010, p. 36).

Não é o que mobiliza este trabalho. Há um conceito sustentável e de respeito identitário subjacente à presente coleção de joias, uma articulação entre saber, técnica e agir social. A nossa proposta visual é detentora de valor para as regiões que abrange. E a nossa história é a da ligação por via criativa e estética de territórios geograficamente descontínuos, mas suscetíveis de, na sua alteridade, se prestarem a diálogos identitários e partilhas históricas.

O conhecido designer italiano Bruno Munari sustenta que “A estética vence a miséria” (2015, p. 123). Esta ideia, associada às construções das casas, indica uma realidade que pode ser estendida a outros aspetos materiais da cultura. Como afirma o autor, o foco prende-se com o modo como as qualidades estéticas dos objetos agregam uma série de competências e de relações, tanto do ponto de vista intelectual como social:

a cultura pode vencer a miséria, na medida em que o alargamento do conhecimento aumenta as possibilidades de adaptação do indivíduo ao mundo. Mas quando se afirma que a estética pode vencer a miséria, está a apresentar-se um outro aspecto do mesmo problema, justamente aquele que respeita à casa do homem (*idem, ibidem*).

A estética, tanto enquanto ideia de beleza como oportunidade para sentir e refletir sobre um dado contexto espaço-temporal, poderá ser um dos fatores mais relevantes da nossa proposta, uma vez que o traje, em si, comunica uma estética singular, diretamente relacionada com a cultura regional. No caso em apreço, acreditamos que o valor para a comunidade afetará tanto o legado popular quanto o futuro regional.

Socorremo-nos de uma passagem de António Machado Pires, que, numa obra em que reuniu diversos escritos em torno do tema da açorianidade, afirmou haver uma “*acorianidade traumática*” e uma “*açorianidade não traumática*” (2013, p. 31. Itálicos do autor). A primeira, é marcada

pelo isolamento, pela solidão de ilha ou povoação, pelas dificuldades e incompreensões de um poder distante, de um pauperismo imputável não só à natureza mas aos homens, uma espécie de lenda negra, de abandono e incompreensão, uma consciência *traumatizada* e

*traumática* de gente esquecida, ignorada no que precisa e no que é capaz de fazer, ávida de reconhecimento colectivo (*idem*, p. 30. Sublinhados do autor).

Neste sentido, o salto para uma vivência da identidade açoriana de forma não traumática passa, segundo o autor, por uma maior proximidade ao outro. As seguintes palavras são inequívocas quanto ao que é proposto:

A compreensão do outro e a visão de fora para dentro serão, sem ironia, talvez o único antídoto a uma *açorianidade traumática*, à qual se deve opor uma *açorianidade não traumática*, alargando o açoriano cidadão de ilha em cidadão de arquipélago, este em cidadão do país e do mundo. Só desta categoria ontológico-universal pode nascer a ética necessária não só para conquistar o mundo moderno, mas para que o mundo moderno repare em nós. (*idem*, pp. 31-32. Itálicos do autor).

Estas palavras ecoam o propósito deste trabalho, norteado pelo objetivo de dar a conhecer uma identidade dinâmica, que se reinventou com o passar do tempo sem se descaracterizar. Foi uma “visão de fora para dentro” que, desconhecendo a “açorianidade traumática”, intuiu as dificuldades associadas ao isolamento, à pequenez e ao desconhecimento, e procurou contribuir para a redistribuição do peso relativo desta parcela regional no todo nacional e no próprio contexto internacional. A perda do trauma, doença de que também sofre Portugal, como já se viu a propósito do pensamento de Eduardo Lourenço, requer uma saída para fora de quem está no contexto insular e uma entrada no espaço insular de quem está fora dele. Esse cruzamento é mais do que uma oportunidade oferecida pelo “mundo moderno”; é um imperativo da época contemporânea, marcada por intersecções várias e experiências inéditas de mobilidade e comunicação.

Na mesma linha, Onésimo T. Almeida (1989), refere que a açorianidade “deve ser, acima de tudo e apenas, um assumir-se o passado tal como foi, um interessar-se pelo presente e um preocupar-se com o futuro”. (*idem*, p. 170). A defesa da adaptabilidade do objeto artístico ao momento histórico está presente ainda num texto de J. de Almeida Pavão, intitulado “Arte e compromisso” (1963), em que se fala sobre “arte e compromisso”, sustentando o autor que “[a] criação artística subentende sempre a integração num meio e numa época. Tem, portanto, uma função dimensional e temporal” (p. 19). Mais adiante, no ponto II, “Compromisso Natural: O Homem e o Meio”, o autor reflete acerca da relação do objeto com o meio:

[a] arte, (...), não deixa nunca de se apresentar como uma relação entre o homem e o meio, quer físico, quer considerado como um conjunto de valores culturais que hão-de constituir a matéria que o artista elabora para a sua obra. (...) a contribuição do artista criador é uma singularização original duma tendência ou pendor colectivo. A matéria ou substância elaborada do meio e captada através da intuição e da sensibilidade do mesmo artista, passa a assumir valor e significados novos, específicos do âmbito da própria arte, (...) (p. 24-25).

A criação fundamentada de uma coleção de joias para a realidade insular pretende criar a simbiose perfeita e equilibrada entre a proposta visual e o estudo teórico, no sentido de, para além de se tornar um elemento de contemporaneidade do *continuum* da cultura e da identidade insulares, se construir também como adorno suplementar aos trajes insulares existentes, no caso específico, para a Ilha de São Miguel (Açores), como expressão da riqueza que, no decurso do tempo, a ilha produziu e do poder político que entretanto adquiriu por via da conquista da autonomia.

## CONCLUSÃO

Considerando o necessário esforço de síntese que qualquer conclusão impõe, procuraremos revisitar, ainda que de forma breve, os fundamentos que nortearam a investigação aqui apresentada com o título *Do Traje Tradicional à Joalheria Contemporânea. O traje tradicional feminino como base para uma representação de identidades insulares através de uma coleção de joias – os casos dos Açores, Madeira e Córsega*.

Este trabalho inicia-se com um enquadramento teórico dos conceitos fundamentais à explanação do tema escolhido e com a fundamentação das escolhas práticas. Afigurou-se importante iniciar o estudo com uma reflexão centrada na contemporaneidade por ser este o ambiente histórico e estético em que se enquadram as peças criadas. Neste sentido, verificámos, tal como Giorgio Agamben, que o contemporâneo é o inatual, traduzido no diálogo com o passado, inscrevendo-se no presente e abrindo-se a novas possibilidades. Nesta linha de pensamento, Zsuzsa Baross dir-nos-á que o contemporâneo permite gestos criativos, da abertura a novos caminhos e renovados acontecimentos. Esta força consciente, libertadora e criativa surge, de igual modo, no pensamento de Theodor W. Adorno, Jünger Habermas, Edgar Morin, entre outros.

Privilegiámos, também por isso, autores como Luc Ferry, para quem a contemporaneidade é o momento de “crítica da razão”, Bragança de Miranda, por sublinhar a interdependência da mudança, da tecnologia e até da violência na nossa experiência cultural contemporânea e Jon Hawkes (2001), quando salienta, em *The Fourth Pillar of Sustainability: Culture's Essential Role in Public Planning*, a centralidade da cultura como pilar da sustentabilidade. Este autor chama a atenção para o reforço de uma série de valores e prioridades, designadamente o da tolerância, da compaixão, da inclusão, da liberdade, da justiça, da igualdade, da paz, da segurança da criatividade, da inovação e o do amor e respeito pelo ambiente. Ao intervirmos no traje insular feminino, tivemos em conta a ideia de sustentabilidade entre os diferentes contributos da cultura e da economia. Mas também desenvolvemos o nosso projeto por considerarmos a roupa um elemento de cultura, na linha proposta por Michel Foucault, apresentando-se o traje como documento identitário, já que revela uma clara orientação comunitária e coletiva.

Neste âmbito, analisámos alguns debates e perspetivas sobre o contemporâneo, a cultura e a identidade, em particular as que versam sobre a distinção entre as teorias estáticas e dinâmicas destes fenómenos, antes de seguirmos para a revisão do estado da arte a respeito da identidade nacional, para podermos, depois, problematizar a questão da identidade regional, na sua lógica de pertença, mas também no seu sentimento de diferenciação, de que os conceitos de açorianidade (de Vitorino Nemésio) ou madeirensidade (de Paulo Rodrigues) são esclarecedores.

Vimos que parte da complexidade reside na interação entre identidade e cultura. Para Denys Cuche (2006), em *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*, a cultura é um exercício de interrogação de um determinado momento, fortemente arraigada ao tempo e ao espaço. Já John Hartley (2004), em *Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts*, olha para “a identidade como sendo um dos aspetos centrais da formação da modernidade que nos permite observar a cultura como um acaso do quotidiano” (p. 49. Tradução nossa). Notamos, também, como para Amin Maalouf a identidade é feita de pertenças múltiplas, de diferentes escolhas e, portanto, de relações. Reciprocidade e cruzamentos que se inscrevem no pensamento de Michel Wieviorka, de Stuart Hall e de Chris Barker, entre outros estudiosos referidos ao longo deste trabalho. A preocupação com a redefinição de redes de poder viria a revelar-se um assunto nuclear nas análises desenvolvidas pelos estudos culturais, marcando, portanto, presença neste estudo, nomeadamente a partir da relação entre o Continente e as regiões insulares.

Ao enveredarmos por este caminho, verificámos existir uma tensão entre um sentimento de unidade nacional e o desejo de afirmação e de emancipação regional, visível através da existência de movimentos políticos autonómicos. Percebemos como a afirmação identitária de comunidades periféricas se fez, em grande parte, por via cultural, da revalorização do património, da afirmação etnográfica, das manifestações de folclore e do reconhecimento de tradições. Recorrendo aos discursos da História, da Cultura, da Sociologia, da Etnografia, e até da Literatura, foi nossa intenção entender, por um lado, o modo como se problematizam usos e costumes, contribuindo, por outro lado, para a visibilidade do traje insular e para o modo como é usado pela mulher, em contexto local, mas também global.

Evidenciaram-se nas regiões ultraperiféricas manifestações singulares que representam o pulsar único da insularidade. O traje regional constitui um destes exemplos. As três realidades em confronto (Açores, Madeira e Córsega) tiveram como ponto de referência e de comparação o traje minhoto, como forma de procurar semelhanças e diferenças que permitissem colaborar na seleção dos elementos a sobressair na coleção de joalheria.

Verificámos a inexistência de adornos no traje micaelense e no madeirense, à exceção do caso particular das saloias. A análise ao traje regional açoriano (São Miguel) permitiu compreender as estórias que ele conta, relacionando-o com as características da paisagem e com o desejo de uma elite letrada em dar a conhecer a beleza e o talento do artesanato regionais para lá das fronteiras insulares, colocando-o no centro da criação artística. É de salientar o impacto da periferia regional insular, que se fez sentir através de uma indumentária tradicional bastante simples e sóbria, na versão mais genuína, usada pelo povo. O estudo do traje regional foi analisado no quadro deste perfil socioeconómico e político, mais concretamente de São Miguel, como já verificámos, e seguimos, por exemplo, a pesquisa de Maria Luísa Ataíde da Costa Gomes, em “Trajos regionais micaelenses”, in *Insulana*, Vol. XI (1955). Os seus textos, publicados na referida revista, indicam que é graças à criação dos grupos folclóricos que surge o traje regional como o conhecemos hoje. É de sublinhar que só em 1956, pelo aturado estudo desta autora, são introduzidos os elementos típicos da ilha, com o intuito de o enriquecer, e de o tornar traje regional.

Já na Madeira, Carlos Santos (1952), em *O Traje Regional da Madeira*, refere a escassa documentação existente - literária ou iconográfica - sobre o traje feminino. Apesar disso, Santos diz-nos que a indumentária da mulher foi ganhando cor, com predomínio, da saia vermelha, como confirma Madalena Braz Teixeira (2015), em *O Traje Regional Português e o Folclore VII*, e ao qual se junta a carapuça como elemento constituinte do traje típico dos grupos folclóricos e do que é específico das “salóias” (assim o nota Helena Rebelo), tornando-se este elemento parte identificativa do trajar da Região.

Em contraposição, ainda que numa realidade cultural insular com algumas semelhanças com Portugal Continente, descobrimos, na ilha da Córsega, a existência de alguns adornos: brincos, colares e, nalguns casos, alfinetes para a blusa, o que representa uma diferença significativa em relação às ilhas portuguesas. Assim, propusemo-nos integrar no já existente colar de corais, que faz parte do traje corso, um medalhão, idealizado para ser colocado ao peito, de forma a ficar pendente nas contas de coral. Por outro lado, face à ausência de joias no traje insular, e de forma reflexiva e criativa, idealizamos incorporar nos trajes insulares portugueses um colar (para os Açores) e um alfinete (para a Madeira).

Contextualizámos as peças nas tendências do design e da cultura contemporâneas. A linguagem e o valor simbólico da joia ultrapassam a função pragmática que possa estar associada a esta função. A joia revela gosto, união, compromisso, pertença e estatuto social. No caso das joias aqui propostas, elas contam, além disso, uma história coletiva. Fomos à procura de designers

e joalheiros contemporâneos, localizados nas regiões insulares, que, desenvolvendo as suas criações in loco, encontram forte inspiração na flora, fauna e paisagens que os rodeiam. Criam, assim, objetos preciosos que refletem, nas suas formas e texturas, os temas presentes da História local.

Mostrámos os valores que animaram a conceção das peças e as diversas fases do processo criativo. Procurámos criar um diálogo entre a identidade e a cultura insular, desenho, arte popular, joalheria contemporânea, design e performance. Pretendemos estabelecer pontes entre ilhas para criar uma leitura identitária, e, foi na mulher *performer* que, desde o início, colocámos o foco e a partir dela envidámos caminhos de pesquisa e de possível reconciliação entre a tradição e o ato criativo. Foi a mulher vestida de cultura e tradição que norteou as primeiras ideias e desenhos desta investigação. Foi-nos proporcionada a possibilidade de ver e interagir com mulheres micalenses, madeirenses e corsas. Estas mulheres manifestam-se, culturalmente, sempre que surgem trajadas, por exemplo, nos festivais, arraiais ou em outras atuações ligadas a grupos folclóricos ou a manifestações de vivências culturais particulares. Em *Enciclopédia Açoriana*<sup>137</sup>, é referido que as músicas populares, com os cantares, diferem de ilha para ilha, apresentam elementos comuns de métrica, melodia, harmonia e poética. Mas não é só o traje tradicional que revela riqueza patrimonial imaterial (a criatividade, a habilidade artesanal e a história de um povo tornam-se símbolos de identidade cultural e de conexão com as raízes ancestrais); os próprios grupos folclóricos são a prova da preservação e transmissão das tradições culturais de um povo ao longo do tempo.

Nunca perdemos de vista o contexto insular. Se, por um lado, as vertentes concetuais e simbólicas das realidades insulares nos levaram a descobrir e a assumir determinadas formas e dimensões para as joias, por outro lado, a vertente da inovação e da tecnologia foi tido em conta, para que se tornasse viável uma produção que pudesse envolver as comunidades arquipelágicas. Ainda antes de iniciar o desenvolvimento da coleção, procurámos identificar o sentido da nossa proposta e a sua principal função para a realidade insular. Entendemos que a joia, é aqui, muito mais do que um adorno. De todas as funções que ela possui, é a simbólica que pretendemos evidenciar, na comunicação que lhe é inerente. Isto é: a joia no corpo transforma a mulher e é, também por ela, transformada. Por extensão, o adorno, no traje feminino, valoriza e revela o

---

137 V. <https://www.culturacores.azores.gov.pt/ea/pesquisa/Default.aspx?id=8827>

caráter dinâmico de uma cultura. É um elo de relação com o mundo e entre várias épocas históricas.

A exploração do conceito conduziu-nos a uma “linha” criativa, onde o traje tradicional feminino foi abordado pela sua história e relação com o seu contexto. A coleção passou por um estudo das formas, peso, tamanho, materiais, cores (esmalte), ergonomia, quantidade de pedras (basalto e corais), acabamentos, entre outros, até ao momento da fase de produção. O estudo exploratório, quer da bibliografia, quer dos cenários escolhidos, levou a produzir um conteúdo sólido, com detalhes e um conceito coerente.

Assim, o estudo exploratório, realizado antes e durante a elaboração da coleção de joias, revelou-se essencial para o desenvolvimento de um trabalho consistente e devidamente fundamentado. É nesta perspetiva que exemplificamos, no nosso trabalho, criações de outros designers de joias que já têm o seu trabalho acessível em museus e galerias insulares, revelando uma valorização da identidade local, quer nos aspetos criativos, quer na presença de recursos endógenos.

Acreditámos na possibilidade e na relevância de existir um diálogo mais amplo na preservação da cultura popular, gerando ideias inovadoras, interrelacionadas com o design, elemento de comunicação entre o traje e os povos. A joalheria contemporânea apresentada, vem, deste modo, agregar valor, destacando o traje tradicional, a mulher e as tradições, bem como refletir a mudança política e socioeconómica que ocorreu nas regiões insulares portuguesas.

As joias propostas vão no sentido do que afirma Ana Campos (2007), em *2ndSKIN Cork Jewellery: um projeto para a internacionalização da cortiça*, ao sublinhar que, do ponto de vista antropológico, as joias, como segunda pele humana, temporária, são mediadores sociais. Campos elucida-nos ainda acerca da leitura de Marc Augé<sup>138</sup>, para quem “a própria aparição, como a obra de arte, é um apelo a testemunhas; expressa desejo de troca” (pp. 98-99. Tradução nossa). Note-se que em *2ndSKIN Cork Jewellery*, mais precisamente em “Êxtases e Fantasmas – a Fisiognomonía Artificial do Corpo em Forma de Joalheria ou: uma nova linguagem corporal”, Ellen Maurer Zilioli (2007) sublinha que a joia, no passado, era decoração ou “appliqué”, ao passo que, na contemporaneidade, ela está envolvida num “complexo sistema de comunicações de ordem simbólica e significado estético”. Na mesma obra, José Bártolo (2007), no texto

---

138 Augé, M. (2000). “El diseño y sus objectos”, in revista *Experimenta* 98, Dez., nº32, Madrid.

“Superfícies e Profundidades: Uma reflexão sobre o corpo e a jóia”, destaca o corpo como espaço onde a joia se concretiza – pelo valor simbólico – ainda que possa ser culturalmente codificado. A propósito de uma exposição realizada em 1969,

É nesta “nova conceção” de joalheria que revemos o nosso trabalho. Bártolo, sublinha, ainda, a visão de Peter Dormer e R. Turner, para quem joalheria contemporânea é indissociável desta intenção de tornar a joia num interface comunicativo, dinâmico e performativo. A joia ganha, nesta perspetiva, uma intencionalidade para além do mero uso: ela pode ser sentida e pensada. De facto, na visão de Gaspar (2007), em *Time tales: time's perceptions in research jewellery*, a joalheria contemporânea está obstinadamente ancorada no presente, como uma criação ligada ao “aqui e agora” do seu criador. O aprofundamento simbólico da joia (Liesbeth den Besten, 2012), a consideração sobre a relação corpo e joia (José Bártolo, 2007) e o estudo veemente deste objeto artístico como narrativa (Jack Cunningham, 2007) estiveram no cerne da nossa criação.

Respondemos às questões preliminares deste projeto, concluímos que é possível acrescentar objetos visuais a um traje regional fixado no passado sem o descaracterizar. Apoiados numa bibliografia adequada, conseguimos explorar os contributos sobre cultura contemporânea e questões de identidade fundamentais à tarefa do criador visual. Percebemos de que forma o conhecimento do passado colabora na inovação e que limites impõe à liberdade criadora. Numa época da sagração da autenticidade, como sustenta Gilles Lipovetsky, quando fala da “febre da autenticidade” (2022, p. 9), as criações propostas constituem um desafio, na medida em que, num mundo cada vez mais global, as crises económicas acentuam a busca pelo caráter identitário das nacionalidades.

Descobertas as respostas às questões que nortearam este projeto, conjugaram-se tradições locais, desenvolveram-se experiências inovadoras e procurou-se expor uma singularidade identitária que mantém uma dinâmica relacional com o país e o mundo. Se, em meados do século XIX, o foco no traje regional serviu para afirmar a região através da criação de grupos folclóricos e dá-la a conhecer às sociedades, no século XXI, acrescentar uma coleção de joias a este traje, poderá contribuir para que a região reconheça o caráter vivo do seu passado, fonte de inspiração para uma nova centralidade em que a cultura é valorizada como linguagem criativa, sustentável e renovadora da identidade.

Portugal, em 2023, perfez 880 anos, e as Regiões da Madeira e dos Açores comemoram, sensivelmente, os 600 anos da sua descoberta e povoamento. A longa idade é propiciadora de uma herança cultural antiquíssima, que importa preservar e valorizar. Um dos nossos objetivos era o

de criar espaço para a consciência de vínculos regionais, nacionais e internacionais. As joias propostas não só refletem a vitalidade cultural e o dinamismo da identidade, como se espera que venham a colaborar no sentido de reforçar laços identitários, acentuando o conhecimento arquipelágico e promovendo renovadas interações, a nível nacional e internacional.

Não damos por concluído o trabalho, pois acreditamos que será necessário estabelecer diálogos com as entidades responsáveis pela Cultura, no sentido de valorizar e implementar a coleção, não só nas comunidades insulares portuguesas, mas também nas francesas. Em todo o caso, quisemos deixar a nossa marca no adorno acrescentado ao traje açoriano, madeirense e corso, num processo que visa não a descaracterização cultural (Manzini), mas a reconstrução de um documento identitário com adereços de ornamentos pensados e definidos para um rearranjo do traje na contemporaneidade. Neste projeto, ligamos, pois, o conhecimento do passado, a autoreflexividade do presente e renovadas possibilidades de intervenção artística e criativa.

## BIBLIOGRAFIA

- AAVV, “Açorianidade e a obra de Domingos Rebêlo: a história, a literatura e a vida”, in AAVV, *Da Literatura e da Cultura* (2016). Ponta Delgada: Universidade dos Açores, pp. 437-460. [Online] Disponível em: <<https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/4604/1/LLV%20Simas%202016.pdf>> [Acedido a 8 março 2024].
- AAVV, *Apontamentos Culturais: Joias e Objetos de adornos* (2020). Museu Quinta das Cruzes. [Online] Disponível em: <<https://mqc.madeira.gov.pt/noticias/apontamentos-culturais-joias-e-objetos-de-adorno>> [Acedido a 8 março 2023].
- AAVV, *Tecelagem antiga dos Açores: elementos para um inventário artístico e técnico: catálogo* (2004). Textos CRAA, Cunha, R. T. da, Pires, A.; (coord.) Andrade, A.; (rev.) Andrade, A., Machado, R.; fot. Pacheco, A. F. [et al.]. - Ponta Delgada: Secretaria Regional da Economia, D.L.
- AAVV, *Grande Dicionário Enciclopédico da Madeira* (2010). Franco, J. E. (dir.), Trindade, C. (coord.) Edição INCM. Edição aprender Madeira. Agência de Promoção da Cultura Atlântica.
- AFERAM (2020). “Coberturas de cabeça: Carapuças, Barretes, Chapéus, Lenços e Mantilhas”, in *Cadernos de Folclore n° 2*, (coord. Caldeira, P. R; Vale, A. do). Secretaria Regional do Turismo e Cultura, Direção Regional da Cultura. Região Autónoma da Madeira.
- Afonso, J. (1987). *O Trajo nos Açores*, Angra do Heroísmo, Secretaria Regional dos Assuntos Sociais.
- Agamben, G. (2008). *Qu'est-ce que le Contemporain ?* (Traduit de l'italien par Maxime Rovere) Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Agostinho, J. (1963). “Dominantes histórico-sociais do povo açoriano”, in aavv, *Livro da II semana de estudos dos Açores*. Instituto açoriano de cultura/ fundação Calouste Gulbenkian.
- Albino, C. et al. (2011). “Reinterpretation of tradition values in Minho territory: handcraft – a Reading key”, in *Strategic Design Research Journal*, 4 (2), p. 99-105. [Online] Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/290481975\\_Reinterpretation\\_of\\_tradition\\_values\\_in\\_Minho\\_territory\\_Handcraft\\_-\\_a\\_reading\\_key](https://www.researchgate.net/publication/290481975_Reinterpretation_of_tradition_values_in_Minho_territory_Handcraft_-_a_reading_key)> [Acedido a 17 de fevereiro de 2020].
- Almeida, O. T. (2000). “Identidade nacional – algumas achegas ao debate português”, in *Revista SEMEAR*, 5. [Online] Disponível em: <<https://tinyurl.com/jqqeh6b>> [Acedido a 3 de fevereiro de 2023].

- Almeida, O. T. (1987). *L(usa)lândia: A Décima Ilha*. Angra do Heroísmo: Dir. Serviços de Emigração.
- Almeida, O. T. (1983). *A Questão da Literatura Açoriana*. Recolha de Intervenções e revisitação. Edição da Secretaria Regional de Educação e Cultura. Angra do Heroísmo.
- Almeida, O. T. (1989). *Açores, Açorianos, Açorianidade. Um Espaço Cultural*, Ponta Delgada, Signo.
- Almeida, O. T. (1983). *A Questão da Literatura Açoriana. Recolha de intervenções e revisitação*. Secretaria Regional de Educação e Cultura, pp. 32-34.
- Almeida, O. T. (2011). *Açores, Açorianos, Açorianidade - Um espaço cultural*. Segunda edição, revista e ampliada. Instituto Açoriano de Cultura.
- Almeida, O. T. (2017). *A obsessão da Portugalidade*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Amaral, C. E. P. (1990). “Regionalismo e Estado Nacional” *Arquipélago* nº5 *Ciências Sociais*. Ponta Delgada, Universidade dos Açores. [Online] Disponível em: <<https://repositorio.uac.pt/handle/10400.3/5649>> [Acedido a 12 de janeiro de 2024].
- Andrade, J. (2023). *Rancho Folclórico Santa Cecília, 50 anos de identidade açoriana*. Prefácios Almeida, P.; Bairos, M. L.; Paquete, M. C. Edição Rancho Folclórico Santa Cecília da Fajã de Cima. Nova gráfica, Lda. [ISBN 978-989-33-5468-1].
- Andrade, I. L. (1986). *A Ilha que é gente*. Ed. da DRAC, Funchal, Madeira.
- Andrade, I. L. (2005). Preâmbulo, in França, João. *Uma família madeirense*. Madeira: Câmara Municipal de Santa Cruz.
- Andrade, I. L. (2020). *Sete Pássaros sobre a Laguna*. Âncora Editora.
- Andrade, I. L. (2023). *O Inevitável Regresso dos Pássaros*. Âncora Editora.
- Andrade, I. L. (2023). *A Penteada ou o Fim do Caminho*. Imprensa Académica.
- André, J. (2012). *Multiculturalidade, identidades e mestiçagem*. O diálogo Intercultural nas ideias, na política, nas artes e na religião. Coimbra: Palimage. Coleção Raiz do Tempo.
- Angeliki, M.; Ioannis, S. (2024). “Insularidades - Enciclopédia Digital de Estudos Insulares”, in *A Ilheidade*. Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. [Online] Disponível em: <<https://insularidades.letras.ulisboa.pt/?p=4087>> [Acedido a 8 fevereiro 2024].
- Anhorn, C. (2004). *Um Objeto de Ensino chamado História: A disciplina de história nas tramas da didatização*. Tese de Doutoramento, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-RIO. [Online] Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.pucRio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=4360@1>> [Acedido a 17 de fevereiro de 2020].
- Aragão, A. (1959). *Pelourinhos da Madeira*. Funchal: Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal.

- Aragão, A. (1970). *O Museu da Quinta das Cruzes*. Funchal: Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal.
- Arnheim, R. (1974). *Art and the Visual Perception: A Psychology I of the Creative Eye*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Artistar, J. (2019). *The contemporary jewels as never seen before*. Fausto Lupetti Editore; Illustrated edição. ISBN-13 978-8868742447.
- Ataíde, L. B. L. (2011). *Etnografia, Arte e vida Antiga dos Açores* (Volume I). Prefácio Saramago, J.; índice analítico Galante, H. S. (edição facsimilada). Ponta Delgada, Presidência do Governo. Direção Regional da Cultura [ISBN 978-972-647-264-3].
- Bachelard, G. (1993). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Baptista, M. M. (2009). «Estudos culturais: o quê e o como da investigação», in *Carnets Première Série* [Online] Disponível em: <<http://journals.openedition.org/carnets/4382>> [Acedido a 20 de fevereiro de 2020].
- Barker, C. (2004). “Identity”, in C. Barker & S. Publications (Ed.), *The SAGE Dictionary of Culture Studies* (pp. 93-95). SAGE Publications. [Online] Disponível em: <[https://fib.unair.ac.id/jdownloads/Materi%20Kuliah/Sastra%20Inggris/Arum%20Budia%20stuti/ebooksclub.org\\_the\\_sage\\_dictionary\\_of\\_cultural\\_studies.pdf](https://fib.unair.ac.id/jdownloads/Materi%20Kuliah/Sastra%20Inggris/Arum%20Budia%20stuti/ebooksclub.org_the_sage_dictionary_of_cultural_studies.pdf)> [Acedido a 14 de janeiro de 2021]
- Baross, Z. (2019). "On the Question of Contemporaneity Today", in *The Futures of the Contemporary: contemporaneity, untimeliness, and artistic research*, Leuven University Press, Orpheus Series.
- Barthes, R. (1956). *Mythologies*, Paris, Le Seuil, Coll. Points-Essais.
- Bártolo, J. (2007). “Corpo e Novas Tecnologias na Joalheria Contemporânea”, in *Actas do Congresso Internacional Arte e Novas Tecnologias*, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Bártolo, J. (2007). “Superfícies e Profundidades: Uma reflexão sobre o corpo e a jóia”, in *2ndSKIN Cork Jewellery*, Campos, A. (coord.). Matosinhos, ESAD e DesignLocal.
- Bártolo, J. (2007). *Corpo e sentido: estudos intersemióticos*. Covilhã: Livros LabCom.
- Basto, C. (1930). *Trajo à Vianesa*, Gaia, Apolino Gaia.
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro. Editor Jorge Zahar Editora.
- Bauman, Z. (2005). *Identidade - Entrevista a Benedetto Vecchi*. Editor Jorge Zahar Editora.
- Baudelaire, C. (1996). *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra.
- Bazenga, A. (2018). “Aspetos interdisciplinares e linguísticos na construção da identidade madeirense”. *Pensar Diverso, Revista de Estudos Lusófonos*, pp. 90-111.
- Bento, S. (2018). “O pensamento estético de Theodor W. Adorno”. *Um estudo em torno das relações entre Filosofia, Arte e Subjetividade*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

- Besten, L. (2012). *On jewellery: a compendium of international contemporary art jewellery*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.
- Beretti, F. (1976). "La femme corse vue par les voyageurs victoriens", in *Femmes Corses et Femmes Méditerranéennes*, Revue Etudes Corses n°6-7, pp.200-208.
- Bosi, E. (1972). *Cultura de Massa e Cultura Popular*. Leituras de operárias. 4ª edição, Vozes. Brasil
- Bragança de Miranda, J. A. (2002). *Teoria da Cultura*. Edições Século XXI. Lda. Lisboa.
- Bragança de Miranda, J. A. (2017). *Corpo e imagem*, Lisboa: Nova Vega.
- Brandão, R. (2011). *As ilhas Desconhecidas: notas e paisagens*. 1.ª ed. Lisboa : Quetzal, [ISBN 978-972-564-939-8].
- Brito, J. P. (1996). *Retrato de Aldeia com Espelho: Ensaio sobre Rio de Onor*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- Branco, J. F. (2003). Carlos M. S. (1893- 1955). *Folclorizador num tempo madeirense*, em Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, Branco, Jorge Freitas (org.). Vozes do Povo: a Folclorização em Portugal. Celta Editora, 447-453. Oeiras
- Brea, J. L. (2006). "Estética, Historia del Arte, EstudiosVisuales" in *Estudios visuales Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n° 3, pp. 8-25.
- Brown, T. (2010). *L'esprit design: le design thinking change l'entreprise et la stratégie*. Pearson France, Paris, pour l'édition française. [ISBN : 978-2-7440-6442-5]. Collection Village Mondial.
- Bullar, J. & Bullar, H. (2001). *Um inverno nos Açores e um verão no vale das Furnas*, trad. Anglin, J. H., introdução de Côrtes-Rodrigues, A., Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada (1ª ed. 1949).
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.
- Cabral, M. V. (2003). "A Identidade Nacional Portuguesa: Conteúdo e Relevância", in *Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, Vol. 46, n°3, pp. 513 a 533.
- Caldeira, S. (2012). "A Mulher nas Mobilidades – O Caso do Hawaii". Em Santos, F. (coord.), Newsletter 15, *CEHA – Centro de Estudos de História do Atlântico*, pp. 10-11. [Online] Disponível em: <[https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/3925/1/Newsletter\\_15.pdf](https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/3925/1/Newsletter_15.pdf)> [Acedido a 3 março 2023].
- Campos, A. (2007). "um projeto para a internacionalização da cortiça" in *2ndSKIN Cork Jewellery*, Campos, A. (coord.). Matosinhos, ESAD e DesignLocal.
- Campos, R. (2007). *Pintando a Cidade – Uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*. Dissertação de Doutoramento em Antropologia, Especialidade Antropologia Visual. Universidade Aberta. [Online] Disponível em: <[https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/765/1/TD\\_RicardoCampos.pdf](https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/765/1/TD_RicardoCampos.pdf)> [Acedido a 20 março 2023].

- Canclini, N. G. (1989). *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo.
- Cardoso, C. (2009). *Trajes de Portugal*. [Online] Disponível em: <<http://trajesdeportugal.blogspot.com/2009/02/carapucamadeira.html?fbclid=IwAR3tTJf0sCC4npvuYkfrVam7LcpfJvDbZmJCPvIFuc-21XPHNmbkMVzLEGE>> [Acedido a 8 março 2023].
- Carita, R. (2020). “A delegação da Sociedade Histórica da Independência de Portugal na Madeira, 1927-1929”, in *Islenha*, nº 66 (Dir. Cláudia Faria), Funchal, DRC, janeiro-junho, p. 137-148.
- Carvalho, A. S. (1994). A política comunitária de audiovisual e a identidade Europeia, *Cadernos do Noroeste*, Vol. 7(2), Universidade do Minho. Instituto de Ciências Sociais. ISSN 0870-9874. 7:2 (1994) 39-54.
- Carvalho, A. F. E. (2014). *Reafirmar a Identidade cultural local: o património cultural imaterial local como recurso*. Dissertação de Mestrado. Escola Superior de Educação de Lisboa/Instituto Politécnico de Lisboa.
- Carvalho, V. (1993). Nação e Defesa. “Áreas de interesse estratégico de Portugal”. [Online] Disponível em: <[https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/1644/1/NeD66\\_VirgiliodeCarvalho.pdf](https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/1644/1/NeD66_VirgiliodeCarvalho.pdf)> [Acedido a 20 abril 2023].
- Castelo-Branco, S. E.-S. & BRANCO, J. F. (2003). *Folclorização em Portugal: uma perspetiva*. Em *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*. Celta Editora. Oeiras.
- Castells, M. (2000). *O poder da identidade*. A era da informação: economia, sociedade e cultura, volume 2, 2<sup>a</sup> ed. Paz e Terra.
- Castells, M. (1999). *A sociedade em rede*. A era da informação: economia, sociedade e cultura, volume 1. Paz e Terra.
- Castro, G. (2010). “Simbologia de Açorianidade na Pintura de Domingos Rebelo e de Borba Vieira”, in *Philosophia*, Lisboa: Edições Colibri, 36, pp. 45-54. [Online] Disponível em: <[https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/2868/3/Simbologia%20de%20Acorianidade%20na%20Pintura%20de%20Domingos%20Rebelo%20e%20de%20Borba%20Vieira\\_Philosophica\\_N36\\_2010.pdf](https://repositorio.uac.pt/bitstream/10400.3/2868/3/Simbologia%20de%20Acorianidade%20na%20Pintura%20de%20Domingos%20Rebelo%20e%20de%20Borba%20Vieira_Philosophica_N36_2010.pdf)> [Acedido a 13 junho 2023].
- Chagas, M. P. (1987). *Álbum de Costumes Portugueses*. Lisboa, Perspectivas & Realidades.
- Chapman, J. (2009). “Design for (Emotional) Durability” in *Design Issues*, Volume 25, 4. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology. [Online] Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/5222647.pdf>> [Acedido a 10 de janeiro de 2020].
- Chaves, L. (1941). *As filigranas*. Lisboa: S.P.N.
- Chaves, L. (1946). “O Povo Português através da Etnografia e das Tradições Artísticas”, in Orlando Ribeiro, *Portugal*, Lisboa, Secretariado Nacional de Informação.
- Chaves, D. N. (2017). (coord.). *Açores e Madeira: Percursos de memória e identidade*. AAVV. São Jorge: Santa Casa da Misericórdia das Velas & CHAM - Centro de Humanidades.

- Chaves, D. N. (2019). (coord.). *Memória e Identidade Insular. Religiosidade, Festividades e Turismo nos Arquipélagos da Madeira e Açores*, Ponta Delgada: Santa Casa da Misericórdia das Velas & CHAM - Centro de Humanidades.
- Chaves, D. N. (2020). (coord.) *Questões de Identidade Insular na Macaronésia*, Ponta Delgada: Santa Casa da Misericórdia das Velas & CHAM - Centro de Humanidades.
- Coelho, L. M. (2011). “O Emigrante de João França – do texto à representação cénica”, in *Newsletter 12: A Emigração na História da Madeira* (coord. Odeta Pereira), Centro de Estudos de História do Atlântico (CEHA), dezembro 2011, pp. 8-12. [Online] Disponível em: <<http://www.madeira-edu.pt/CEHA>> [Acedido a 7 de março 2024].
- Coelho, L. M. (2021). “Pensar as Insularidades”, in Faria, *INSULARIDADES Rotas, Gentes, Lugares*. Universidade da Madeira e Edições Afrontamento.
- Comunicação, Arte & Cultura. (2013). Nova Joalheria – Uma extensão íntima da arte. Comunicação, Arte e Cultura. [Online] Disponível em: <<https://comartecultura.wordpress.com/2013/06/26/nova-joalheria-uma-extencao-intima-da-arte/>> [Acedido a 10 de março 2023]
- Cordeiro, C. (1999). *Nacionalismo, Regionalismo e Autoritarismo nos Açores durante a I República*. Edições Salamandra, Lda. Lisboa.
- Cordeiro, C. (2003). “Identidade e Autonomia. O debate no Açores”, in Separata das *Actas do Curso. Europa em Mutação: Cidadania. Identidades*. Diversidade Cultural. Coimbra
- Cordwell, J. M. (ed.) (1979). *The Fabrics of Culture*, Paris: New York: Mouton Publishers.
- Côrte-Real, E. (2010). *The Triumph of Design. O Triunfo do Desenho*. Livros Horizonte. Unicode/lade Creative University.
- Côrtés-Rodrigues, A. (1922). O Sentimento Açoriano. *Folha de Angra*, Angra do Heroísmo, 26 de Março.
- Cortesão, J. (1930). “Os Factores Democráticos na Formação de Portugal”, in L. Montalvor (org.), *História do Regime Republicano*. Lisboa, vol. I, pp. 11-96.
- Corrêa, M. de J. (1927). *A Ilha da Madeira: impressões e notas archeologicas, ruraes, artisticas e sociaes*. Coimbra.
- Costa, A. (1986). “Em que circunstâncias a Vianesa põe ou não o seu ouro”, in *Actas do Colóquio Ourivesaria do Norte de Portugal*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida.
- Costa, D. A. (1874). *No Minho*, Lisboa: Imprensa Nacional.
- Cruz, V. P. da (1955). *História literária da Madeira III*, Edição da Câmara Municipal do Funchal.
- Cruz, V. P. da (1955). *O traje do arquipélago da Madeira*. Funchal.
- Cruz, V. P. da (1954). *O Traje no Arquipélago da Madeira*. Aveiro: Academia Brasileira de Ciências Sociais e Políticas. Lusitânia.
- Csapó, J. (2012). “The Role and Importance of Cultural Tourism in Modern Tourism Industry”, in Kasimoglu, M. & Aydin, H. (eds.). *Business, Management and Economics: Strategies*

- for Tourism Industry – Micro and Macro Perspectives, Chapter 10.* [Online] Disponível em: <https://cdn.intechopen.com/pdfs-wm/35715.pdf> [Acedido a 17 de fevereiro de 2020].
- Cuche, D. (2006). *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. 3ª Edição. Fim de Século - Edições.
- Cunha, J. C. (1963). “Determinantes geográficas do povoamento Açoriano”, in AAVV, *Livro da II semana de estudos dos Açores*. Instituto açoriano de cultura/ fundação Calouste Gulbenkian.
- Cunha, J. e Broega, A. C. (2009). *Designing Multifunctional Textile Fashion Products*. AUTEX, World Textile Conference. Turkey: Izmir. [Online] Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/19207> [Acedido a 17 de fevereiro de 2020].
- Cunha, L. (2006). *Memória Social em Campo Maior. Usos e percursos da fronteira*. Lisboa, Portugal: Dom Quixote.
- Cunha, L. (2001). *A nação nas malhas da sua identidade. O Estado Novo e a construção da identidade nacional*. Afrontamento.
- Cunha, I. F. (2001). *Comunicação: identidade e identidades em Portugal*. Comunicação & Educação, (22), 57-72. [Online] Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i22p57-72> [Acedido a 17 de fevereiro de 2020].
- Cunningham, P. & LAB, S. V. (1991). *Dress and Popular Culture*. Ohio: Bowling Freen State University Popular Press.
- Cunningham, J. (2007). *Contemporary European narrative jewellery*. PHD dissertation, Glasgow School of Art, Glasgow.
- Decker, U. (2019). *Artistar jewels. The contemporary jewels as never seen before*. Editor: Fausto Lupetti Editore; Illustrated edição.
- Desideri, L., Tiévant, C. (1986). *Almanach de la mémoire et des coutumes, Corse*, Ed. Albin Michel.
- Dias, M. F. S. (2008). *Os Açores na História de Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Dores, V. R. (2017). “Da condição insular”, in *A condição de Ilhéu*. Concep. e coord. de Roberto Carneiro, Onésimo Teotónio de Almeida e Artur Teodoro de Matos. Lisboa: CEPCEP / UCP, p. 318.
- Dorfles, G. (1979). *O Devir das Artes*. (Trad. de Baptista-Bastos, David de Carvalho,) Lisboa: Arcádia.
- Dubois, C. G. (1991). « La Région comme Symbole de Médiation : l’Exemple Aquitain, in L’Identité Régionale. L’Idée de Région dans l’Europe du Sud-Ouest ». Paris, Éditions du CNRC. 2èmes *Actes des Journées d’études Nord du Portugal- Aquitaine*, 21-25 mars 1988, Paris, Editions du CNRS, 1991, p. 16.
- Durães, M. (1994). “O Minho, no pensamento Geo-Historico Do Portugal Moderno e Contemporâneo”, in *Cadernos Noroeste, Vol. 7 (2)*, pp. 93-113

- Durães, M. (2002). “Qualidade de Vida e Sobrevivência Económica da família Camponesa Minhoto: O papel das Herdeiras (Sécs. XVIII-XIX)”, in *Cadernos Noroeste, Vol. 17 (2)*, pp. 125-144.
- Eliade, M. (1969). *O mito do eterno retorno*. Edições 70, Lisboa.
- Eliot, T. S. (1948). *Notes Towards the Definition of Culture*, Faber & Faber, Ltd, London, 1979.
- Encyclopedia of Clothing and Fashion, (2015). *Definition of Traditional Dress*. [Online] Disponível em: <<https://www.encyclopedia.com/fashion>> [Acedido a 17 de fevereiro de 2020].
- Espírito Santo, M. (1988). *Origens orientais da religião popular portuguesa*. Lisboa: Assírio e Alvim. [Online] Disponível em: <<https://cultura.madeira.gov.pt/visitas-virtuais/148-visitas-pascais-as-saloias-do-esp%C3%ADrito-santo.html>> [Acedido a 24 abril 2023].
- Esteves, L. M. e Barreto, A. C., s.d., (1988). *Aspectos do Traje Popular nos arredores de Braga na mudança do século (XIX-XX)*. [Online] Disponível em: <<http://www.folclore-online.com/trajos/regioes/minho/aspectos-traje-populararredoresbraga2.html#.WqWtSOjFLIV>> [Acedido a 20 de fevereiro de 2020].
- Estrada, N. (2019). *New Necklaces. 400 Designs In Contemporary Jewellery*. Hoaki.
- Evans, J.; Hall, S.(eds.) (2005). *Visual Culture: the reader*, London, Sage Publications.
- Ferin, I. (2009). *Comunicação e culturas do quotidiano*. 2.<sup>a</sup> edição. Lisboa: Quimera.
- Faria, D. (2021). “Pensar as Insularidades”, in *INSULARIDADES Rotas, Gentes, Lugares*. (coord.) Leonor Coelho. Universidade da Madeira e Edições Afrontamento.
- Fernandes, A. S.; Alves, A. F.; Fernandes, J. V. (1994). *O traje na Madeira: subsídio para o seu estudo*, Madeira: Secretaria do Turismo e Cultura.
- Fernandes, D. J. (1994). *Os Trajos de “Resguardo” e de “Cote” do Sul da Ilha no Século XVIII*. Madeira: Delegação do Inatel da RAM.
- Ferro, A. (1987). *Teoria da Indiferença*. Em Obras de António Ferro, 1.<sup>o</sup> Volume. Lisboa: Editorial Verbo.
- Ferry, L. (1991). “Modernidade e Sujeito”. Trad. Pereira, M. S., in Carrilho, M. M. (Ed.). *Dicionário do Pensamento Contemporâneo*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, p. 235-241.
- Flügel, J. C. (1966). *A psicologia das roupas*. São Paulo: Mestre Jou.
- Foucault, M. (1996). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Éditions Gallimard.
- Furnier, A. (2017). “O céu sobre as ilhas”, in *A Condição de Ilhéu*, Carneiro, R.; Almeida, O. T.; Matos, A. T. (coord.) Lisboa, CEPCEP (Estudos e Documentos, 22), [ISBN 978-972-9045-39-4].
- França, J. (s/d). *O Emigrante*. Lisboa: Agência Portuguesa de Revistas.

- França, J. (1972). *A Ilha e o Tempo: Romance*. Funchal: Editorial o Século.
- França, J. (1993). *Poema Ilhéu /Mar – Terra - Gente*, Edições JAC, Funchal, Madeira, p. 109.
- França, J. (2005). *Uma família madeirense*. Madeira: Câmara Municipal de Santa Cruz.
- França, J. (2006). *A Ilha e o Tempo*. Funchal: Funchal 500 anos. [2.<sup>a</sup> ed.].
- França, J. (2021). *António e Isabel do Arco da Calheta*. Funchal: Edição Imprensa Académica.
- Freitas, J. A. (1936). *A Revolta do Leite*. Madeira. Lisboa: Edições Colibri.
- Freitas Junior, M. & Perucelli, T. (2019). “Cultura e Identidade: compreendendo o processo de construção/desconstrução do conceito de identidade cultural”, in *Cadernos de estudos culturais, Campo Grande, MS, v. 2*, pp. 111-113. [Online] Disponível em: <<https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/9712>> [Acedido a 22 abril 2023].
- Fogacci, T. (2004). « Tissus », in *Encyclopaedia Corsicae, Tomes II et III, Anthropologie*, Editions DUMANE, décembre 2004, pp.1191-1200
- Gail Mobley, Z. B. (2015). *Travelling Europe: interdisciplinary perspectives on place and space*. University of Birmingham: Newcastle upon Tyne Cambridge Scholars Publishing.
- Galletti, J. A. (1863). « Histoire de la Corse contenant environ 300 dessins », imp. de Pillet fils, Paris.
- Galissot, R. (1987). « Sous l’identité, le procès d’identification », in *L’Homme et la Société, n.º 83*, pp. 12-27, n.º thématique: «le mode des identités».
- Galissot, R; Kilani, M.; Rivera, A. (2001). *L’imbroglio ethnique*. Lausanne: Payot.
- Gama, M. & Cunha, J. (2012). A Carteira – Uma nova Estrela. In: *1º Congresso Internacional de Moda e Design, Universidade do Minho, Guimarães 5 a 7 nov. 2012*. Proceedings do 1º Congresso Internacional de Moda e Design – 1º CIMODE. Universidade do Minho, Guimarães, p. 700-708.
- Garcez, M. H. N. (2002). “De António Nobre a Vitorino Nemésio: Linhagens”. Em *Voz Lusíada, São Paulo, nº17*, pp. 9-28.
- Gaspard, F. (1998). Multiculturalisme et identités, FORS, *Revue de recherche sociale, n.º 147*, juillet-septembre, pp. 59-64.
- Gaspar, M. (2007). “Contemporary jewelry in post-historical times”, in Bersegio, M. C. *Time tales: time’s perceptions in research jewellery*. Barcelona: Grupo Duplex.
- Gautier, T. (s.d). “On fashion”, in T. Gautier, *Related articles from Vestoj*. [online] Disponível em: <<http://vestoj.com/on-fashion/>> [Acedido a 20 de julho de 2023].
- Giannesini, G. (2012). *Mythes et Symboles de Corse*. Patrimoine culturel. Editions Jean-Paul Gisserot.
- Giddens, A. (2000). *O mundo na era da globalização*, Lisboa: Editorial Presença.
- Giddens, A. (2008). *Sociologia*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Gil, A. C. M. (2015). *A Identidade Nacional na Literatura Portuguesa De Fernão Lopes ao fim do século XIX*. Ponta Delgada: CHAM.
- Gomes, J. R. (1922). *A Filha de Tristão das Damas*. Academia das Ciências de Lisboa, 2ª edição, Funchal, ilha da Madeira.
- Gomes, M. L. A. da C. (1955). “Trajos Regionais Micaelenses”, in *Insulana*, Vol. XI, 1º semestre. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, pp. 113-131.
- Gomes, M. L. A. da C. (1956). “Trajos regionais dos Açores”, in *Insulana*, Vol. XII, 1º semestre. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, pp. 225-227.
- Gomes, S. (2019). *Visconde do Porto da Cruz: Um Estudioso da Cultura Madeirense*. Arquivo Histórico da Madeira, Nova Série, n.º 1, pp. 695-712.
- Gomes da Silva, J. C. (1994a). *A Identidade Roubada. Ensaios de Antropologia Social* (trad. Maria Carvalho), Lisboa, Gradiva.
- Gonçalves, A. M. (2013). “O que faz Portugal é o mar!”, in *Revista da Armada*. Lisboa: Publicação Oficial da Marinha Nº 478, Ano XLIII. Martins, L. A. R. (dir.). [Online] Disponível em: <[https://www.marinha.pt/conteudos\\_externos/Revista\\_Armada/PDF/2013/RA478.pdf](https://www.marinha.pt/conteudos_externos/Revista_Armada/PDF/2013/RA478.pdf)> [Acedido a 28 de julho de 2023].
- Gonçalves, M. R. (1995). “A arte de recolher”, in *Revista Folclore* (nº 5), p. 18,19. [online] Disponível em: <[https://revistafolclore.files.wordpress.com/2017/04/1995\\_18-19.pdf](https://revistafolclore.files.wordpress.com/2017/04/1995_18-19.pdf)> [Acedido a 20 de maio de 2023].
- Gonçalves, A. (2002). “A Minhota Trajada À Vianesa: A Construção Histórica De Um Ícone Da Cultura Popular”, in *Cadernos do Noroeste, Série Sociologia, Vol. 18(1-2)*, pp. 125-140. Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais. Minho. [online] Disponível em: <<http://cics.uminho.pt/wp-content/uploads/2011/07/Sociedade-e-cultura-4.pdf#page=125%3E>> [Acedido a 20 de julho de 2023].
- Gouveia, H. B. de (1959). *Lágrimas correndo Mundo*. Coimbra editora.
- Gouveia, H. B. de (1979). *Torna Viagem, o romance do emigrante*. Coimbra editora.
- Gouveia, H. B. de (1979). *Torna Viagem, o romance do emigrante*. Coimbra editora.
- Graziani, A. M. (2006). « Enseignant, chercheur, écrivain : l'historien, ce gardien de la mémoire », Kruslin, N. in *Corse-Matin*
- Green, C. (2017). *The Surprising History of the Kimono*. JSTOR Daily. [Online] Disponível em: <<https://daily.jstor.org/>> [Acedido a 20 de fevereiro de 2020].
- Gregori, S. (2022). *La Corse D'atan. Corsica di tandu*. Editions Hervé Chopin
- Gregorivius, F. (1883). « Voyage en Corse » (été 1852). Publié en deux volumes par le BSSHNC en 1883 et 1884 dans une traduction de Pierre Lucciana.
- Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Silva, T. e Louro, G, 11ª Ed. DP&A.
- Hall, S. (2003). “A questão multicultural”, in *Da Diáspora*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

- Hall, S. (2000). “Quem precisa de identidade?”, in SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Editora Vozes.
- Hall, S., & Du Gay, P. (1996). *Questions of Cultural Identity*, London, Thousand Oaks. SAGE Publications. [Online] Disponível em: <[https://www.academia.edu/4362995/Hall\\_S\\_Questions\\_Of\\_Cultural\\_Identity](https://www.academia.edu/4362995/Hall_S_Questions_Of_Cultural_Identity)> [Acedido a 20 de fevereiro de 2021].
- Hall, S. (1997a). “Centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo”, in Revista *Educação e Realidade*, 22(2), 15-46. [Online] Disponível em: <<https://tinyurl.com/y8dgg3qr>> [Acedido a 20 de fevereiro de 2022].
- Hall, S. (2006). *A identidade cultural na pós-modernidade* (trad. de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro), Rio de Janeiro: DP&amp.
- Hartley, J. (2002). *Communication, Cultural and Media Studies. The Key Concepts*. London and New York: Routledge.
- Hartley, J. (2004). *Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts*. Third Edition. Taylor & Francis e-Library. [Online] Disponível em: <[https://library.uniteddiversity.coop/Media\\_and\\_Free\\_Culture/Communication\\_Culture\\_and\\_Media\\_Studies-John\\_Hartley.pdf](https://library.uniteddiversity.coop/Media_and_Free_Culture/Communication_Culture_and_Media_Studies-John_Hartley.pdf)> [Acedido a 20 de fevereiro de 2022].
- Hawkes, J. (2001). *The Fourth Pillar of Sustainability – culture’s essential role in public planning*. Melbourne: Common Ground and The Cultural Development Network.
- Holland, D. Lachiotte, W. Jr., Skinner, D., Cain, C., (1998). *Identity and Agency in Cultural Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*, Paris.
- Halton, A. (2015). “Travelling Europe. Interdisciplinary Perspective son Place and Space”, in AAVV. *Portugal, Head of Europe: Questions surrounding the adoption of a European Identity by Portugal*. Cambridge Scholars Publishing
- Homem, M. A. C. (1999). *Discurs(ilh)ando - Crónicas*. Funchal, Editorial Calcamar. (Col. “Série Novecentos 3”).
- Hiramitsu, C. (2005). *Japanese Tradition in Issey Miyake*. [Em linha]. Design Discourse, Vol.1, 1. [Online] Disponível em: <<http://mds.isseymiyake.com/im/en/work/>> [Acedido a 17 de julho de 2020].
- Huyghe, R. (2009). *O Poder da Imagem*, Lisboa: Edições 70.
- Janes, E. (2001). «A luta pela autonomia da Madeira: um projecto de Liga regionalista que não chegou a realizar-se (1928-1930)», in AAVV, *Autonomia e História das Ilhas*, Funchal, Secretaria Regional do Turismo e Cultura – Centro de Estudos de História do Atlântico, pp. 127-142.
- Jardim, R. (2019). *Saias de Balão (Na Ilha da Madeira)*. Imprensa Académica.
- Jiaqi, L. (2021). *Festas tradicionais de Portugal e da China*. Dissertação de Mestrado em Estudos Interculturais Português/Chinês: Tradução Formação e Comunicação Empresarial,

- Instituto de Letras e Ciências Humanas, Universidade do Minho. [Online] Disponível em: <<https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/71313>> [Acedido a 17 de julho de 2020].
- João, M. I. (2005). “Discursos sobre memória e identidade, a propósito do V Centenário do Descobrimento dos Açores”, in Boletim do *Núcleo Cultural da Horta*, n.º 14, Horta, p. 123-143.
- João, M. I. (1996). “identidade e autonomia” in AAVV, revista *Ler História. Açores: peças para um mosaico*. [Online] Disponível em: <[https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/8335/1/MJ\\_Ler%20Hist%C3%B3ria\\_Identidade%20e%20Autonomia.pdf](https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/8335/1/MJ_Ler%20Hist%C3%B3ria_Identidade%20e%20Autonomia.pdf)> [Acedido a 20 de julho de 2020].
- João, M. I. (2017). “Comemorações e identidade nacional: o caso português”, in Rina Simón, César (ed.), *Procesos de nacionalización e identidades en la Península Ibérica*. Universidad de Extremadura. ISBN 978-84-7723-000-0. p. 95-112.
- João, M. I. (2015). “O mar na identidade cultural portuguesa”, in Mário Ruivo (coord. geral), *Do Mar Oceano ao Mar Português – Uma Rota para o Futuro*, Lisboa, CTT Correios de Portugal e Centro Nacional de Cultura, pp. 117-147.
- Joly, M. (2004) [1994]. *Introdução à Análise da Imagem*, Lisboa: Edições 70.
- Kaiser, S. B. (2012). *Fashion and Cultural Studies*. Londres: Bloomsbury Academic. [ISBN: 978-1-8478-8565-4].
- Koulidou, N. (2018). «Why Should Jewellers Care About the Digital? », in *Journal of Jewellery Research - Volume 01 - February*.
- Krippendorff, K. (1989). On the essential contexts of artifacts or on the proposition that "design is making sense (of things)". *Design Issues*, Vol. 5, No. 2, pp. 9-39. [Online] Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1511512>> [Acedido a 21 de julho de 2023].
- Krippendorff, K. (2006). *The Semantic Turn: A new Foundation for Design*. Boca Raton, FL: crcPress. Taylor & Francis Group.
- Kruslin, N. (2006). « Enseignant, chercheur, écrivain : l'historien, ce gardien de la mémoire », Corse-Matin.
- Kuchler, S. & Miller, D. (2005). *Clothing as Material Culture*. Oxford: Berg Publishers.
- Ladner, M. (2017). *Hanbok: An Introduction to South Korea's National Dress*. Home: Asia – South Korea. [Online] Disponível em: <<https://theculturetrip.com/asia/south-korea/articles/hanbok-an-introduction-to-south-koreas-national-dress/>> [Acedido a 20 de fevereiro de 2020].
- Lari, V. (2004). « Corail », in *Tomes II et III, Anthropologie*, Editions Dumane.
- Lari, V. (2007). *Parà a sorti*, Editions Dumane.
- Laseau, P. (1980). *New York Graphic thinking for architects and designers*. 3rd edition. [Online] Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/rpegueros/graphic-thinking-for-architects-and-designers-235078858>> [Acedido a 5 de janeiro de 2024].

- Leal, J. (2000). *Etnografia Portuguesa (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa, publicações Dom Quixote. [Online] Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/read/12928928/id-run-unl>> [Acedido a 5 de fevereiro de 2022].
- Lévy, P. (1997). *A Inteligência Colectiva – para uma antropologia do ciberespaço*, trad., Lisboa: Instituto Piaget.
- Lima, J. da S. (2000). “Festas”, in Jorge, Ana Maria; *et al.* (coord.) - *Dicionário de História religiosa de Portugal*. Lisboa, Círculo de Leitores.
- Llosa, M. V. (2013). *A Civilização do Espetáculo*. Lisboa, Quetzal Editores
- Lipovetsky, G. (2010). *A Felicidade Paradoxal: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*. Lisboa: Edições 70.
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2018). *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Lisboa: Edições 70, Lda.
- Lipovetsky, G. (2022). *A sagração da autenticidade*. Coimbra, Edições 70, Grupo Almedina.
- Lopes, E. (2010). *Programação Cultural enquanto exercício de poder*. Dissertação de Doutoramento em Ciências da Comunicação. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <[https://run.unl.pt/bitstream/10362/5930/1/Programacao\\_Cultural\\_Enquanto\\_Exercicio\\_De\\_Poder.pdf](https://run.unl.pt/bitstream/10362/5930/1/Programacao_Cultural_Enquanto_Exercicio_De_Poder.pdf)>
- Lopes-graça, F. (1991 [1953]). *A Canção Popular Portuguesa*. 4.<sup>a</sup> ed. Remodelada. Caminho. Lisboa.
- Lourenço, E. (1988). *O labirinto da saudade*. Psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Dom Quixote.
- Lorenzi di Bradi, M. (1990). « La vraie Colomba », La Marge éd, Ajaccio. (Il s’agit de la réédition d’un ouvrage de 1922).
- Lucília, I. A. (1986). *Ilha que é gente*. Funchal: Secretaria Regional do Turismo e Cultura.
- Maalouf, A. (1999). *As Identidades Assassinadas*. Trad. de Susana Serras Pereira, Algés: Difel Edições.
- Maalouf, A. (2005). *Origens*. Trad. de Cláudia Ramos e Artur Ramos, Algés, Difel.
- Manzini, E. (2007). *Design, social innovation and sustainable ways of living. Creative communities and diffused social enterprise in the transition towards a sustainable network society*. [Em linha]. Milão: DIS-Indaco, Politecnico di Milano. [Online] Disponível em: <[http://www.berlol.net/MRM2007/GAL\\_notes\\_voyage\\_corse\\_1840.pdf](http://www.berlol.net/MRM2007/GAL_notes_voyage_corse_1840.pdf)> [Acedido a 17 de julho de 2020].
- Martins, A. M. de Frias (2000). *Açores ilhas de azul e verde*. Ribeiro & Caravanas Editores.
- Martins, M. L. (1993). “Identidade regional e local e intervenção autárquica. Da ideia polarizada de desenvolvimento (paradigma centro/periferia) à definição da comunidade como

- experiência translocal”, in *Autarquias locais e desenvolvimento*, 171-185. Porto, Portugal: Edições Afrontamento.
- Martins, M. L. (2022). *Pensar Portugal. A Modernidade de um País Antigo*. Coleção Investigação. Ciências Sociais. Edição UMinho.
- Martins, M. L. (1992). “A dona de casa e a caravela transatlântica: Estudo sócio-antropológico do imaginário salazarista”, in *Cadernos do Noroeste*, 5(1-2), 191-204. [Online] Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1822/25357>> [Acedido a 17 de julho de 2023].
- Martins, M. L. (2000). Fátima na ambivalência das suas expressões – O lugar das lágrimas da devoção popular, o bastião clerical do salazarismo, o “altar do mundo” da nação conservadora. In J. A. M. Marques & P. S. Machado (Eds.), in *Actas do Congresso de Cultura Popular* (pp. 147-160). Câmara Municipal da Maia. [Online] Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1822/24252>> [Acedido a 17 de julho de 2023].
- Massironi, M. (1982). *Ver pelo Desenho - Aspectos Técnicos, Cognitivos, Comunicativos*. Lisboa: Edições 70
- Matos, P. J. A. (2011). *O Povo no Imaginário Nemesiano*, Lisboa: edições Colibri.
- Mattoso, J. (1998). *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva. Martins, J., P., O. (1908). [Online] Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/34387/34387-h/34387-h.htm>> [Acedido a 20 de outubro de 2021].
- Mattoso, J., Alvelos, H., Duarte, I., Ferrão, J., Amaral, J. F. do, Lima, L. P., Mesquita, P. E., Perez, R. M., & Koulaidis, V. (2011). *Ciências sociais e humanidades: Mais excelência, maior impacte*. Conselho Científico das Ciências Sociais e das Humanidades (CCCSH). [Online] Disponível em: <[https://www.fct.pt/conselhos\\_cientificos/docs/rel\\_final\\_CCCSH\\_2011.pdf](https://www.fct.pt/conselhos_cientificos/docs/rel_final_CCCSH_2011.pdf)> [Acedido a 20 de outubro de 2021].
- Maurras, C. (1826). « Anthinéa, d’Athènes à Florence », Fammarion, éd. Paris.
- Medeiros, A. (2003). *A Moda do Minho – Um ensaio antropológico*, Edições Colibri/depANT-ISCTE, Lisboa.
- Mérimée, M. P. (1840). *Notes d’un Voyage en Corse*. Fournier Jeune, Libraire. [Online] Disponível em: <[http://www.berlol.net/MRM2007/GAL\\_notes\\_voyage\\_corse\\_1840.pdf](http://www.berlol.net/MRM2007/GAL_notes_voyage_corse_1840.pdf)> [Acedido a 20 de março de 2023].
- Mérimée, P. (2010). *Colomba*. Publié avec le concours de l’Éducation nationale, Rectorat de l’Académie de Corse dans le cadre du contrat de projets État/CTC 2014-2020. [Online] Disponível em: <<http://www.educorsica.fr/phocadownload/pdf/culomba.pdf>> [Acedido a 3 abril 2023].
- Metz, C.; Durand, J.; Péninou, G.; Marin, L.; Schefer, JL., (1973). *A Análise das Imagens*. Editora Vozes.
- Michel, V. F. (2017). *Une histoire de l’identité corse, des origines à nos jours* ed. Payot, Paris.

- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (1995). *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Miranda, J. (2008). *Portugal - Construção e re-invenção da nação*. Em Valença, M. M. (Ed.) Vivência 34, pp. 153-166, ISSN 0104-3064.
- Miranda, J. B. (1997). *Política e modernidade. Linguagem e violência na cultura contemporânea*. Colibri.
- Molina, J. (2003). *El concepto de dibujo*. In J. Molina (coord.). *Las Lecciones del Dibujo* (3ª edición, pp. 17-167). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Moniz, P. E. & Salvador, R. (2000). "Açores: longe da multidão", in AAVV, *Perspectivas de Desenvolvimento para as Regiões Marítimas Sub-título: Actas do VII Encontro Nacional da APDR – Volume I*, Coimbra: Associação Portuguesa para o Desenvolvimento Regional.
- Moniz, A. I.; Falcão, A. M.; Coelho, L. M.; Santos, T. P. (2011). *Funchal (D)escrito: ensaios sobre representações literárias da Cidade*. 7 Dias 6 Noites Editores. Vila Nova de Gaia.
- Morais, R. Guilherme (1986). "A vertente sentimental nas relações económicas com a «décima ilha»", in Mendes, D., Dias, F. Maduro, Melo, A. Lourenço, Afonso, J. Dias, Costa, R. Madruga, *II Congresso de Comunidades Açorianas, Angra do Heroísmo: Direção de Serviços de Emigração da secretaria Regional dos Assuntos Sociais*. (fotocópias)
- Morais, C. (2013). *A Sustentabilidade no Design de Vestuário*. [Em linha]. Tese de Doutoramento em Design, Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.
- Moran, A. (2011). "Indigenous Identities: from colonialism to post colonialism", in A. Elliot (Ed.) *Handbook of Identity Studies* (pp. 347-363), London: Taylor & Francis.
- Morin, E. (2003) *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Tradução de Eloá Jacobina. - 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil
- Morin, E. (1990). *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Morin, E. (1991). *O método IV. As ideias: a sua natureza, vida, habitat e organização*. Traduzido do Francês por Emílio Campos Lima. Portugal: Publicações Europa-América, Lda.
- Morin, E. (1996). *Ciência com consciência*. Tradução de Maria 8'1 ed. D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. - Ed. revista e modificada pelo autor - 8ª ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. [Online] Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5760699/mod\\_resource/content/1/Edgar%20Morin-Ci%C3%Aancia%20com%20consci%C3%Aancia-Bertrand%20Brasil%20%281996%29.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5760699/mod_resource/content/1/Edgar%20Morin-Ci%C3%Aancia%20com%20consci%C3%Aancia-Bertrand%20Brasil%20%281996%29.pdf)> [Acedido a 8 janeiro 2024].
- Morin, E. (1997). *Cultura de Massas no Século XX: O Espírito do tempo – I Neurose*. 9ª edição. Trad. Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Moutinho, J. V. (2020). *Contos Populares e Lendas das Ilhas da Madeira e Porto Santo*. Funchal: Edição Cadmus.

- Mota, R. M. dos S. (2010). “Senhoras ouradas do Norte de Portugal”, in Sousa, Gonçalo de Vasconcelos, coord. – *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas*. Porto: CITAR.
- Mota, R. M. dos S. (2011). *O uso do ouro nas Festas da Senhora da Agonia, em Viana do Castelo*. Porto: CIONP. CITAR; UCE-Porto.
- Mota, R. M. S. (2015). *O ouro sai às ruas: A presença de ornatos áureos nas festividades populares do sec. XX e alvares do sec. XXI*. Porto: CITAR. [Online] Disponível em: <<https://ciencia.ucp.pt/ws/portalfiles/portal/31105575/21.pdf>> [Acedido a 23 janeiro 2023].
- Moya, P. (2002). *Learning from Experience: Minority Identities, Multicultural Struggles*, Berkeley: University of California Press.
- Munari, B. (2008). *Das Coisas Nascem Coisas*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Munari, B. (2015). *Artista e Designer*. Edições 70.
- Mungioli, M. C. (2011). A construção de mundos possíveis se tornou um processo coletivo. *MATRIZES*, 4(2), 127–136. [Online] Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v4i2p127-136>> [Acedido a 23 janeiro 2023].
- Nambiar, S. (2016). *A Brief History of India's Traditional Saree*. [Online] Disponível em: <<https://theculturetrip.com/asia/india/articles/a-brief-history-of-indias-traditional-saree/>> [Acedido a 20 de fevereiro de 2020].
- Nascimento, J. C. do (1949). *Lugares selectos de autores portugueses que escreveram sobre o arquipélago da madeira*. MCMXLIX. Tipografia Ideal. Lisboa
- Nemésio, V. (1932). “Açorianidade”, in *Insula: V Centenário do Descobrimento dos Açores*, nº 7-8, Ponta Delgada, julho-agosto, p. 59. [Online] Disponível em: <<https://azoreana.azores.gov.pt/item/d44bd1ec-781d-468d-b9d6-80f2210602bf>> [Acedido a 20 de fevereiro de 2020].
- Nemésio, V. (1975). "Açores: De onde sopram os ventos", in *Diário Insular*, nº 8815, 5 Out. 1975. p. 1. [Online] Disponível em: <<https://azoreana.azores.gov.pt/item/5df0602b-14b0-41e1-aa91-230098dc2562>> [Acedido a 20 de fevereiro de 2020].
- Nepomuceno, R. (2010). “A Primeira República na Madeira”, in *Islenha*, nº 47 (Dir. Marcelino de Castro), Funchal, DRAC, pp. 45-68.
- Neto, J. (2023). *Jénifer, Ou A Princesa Da França, As Ilhas (Realmente) Desconhecidas*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Nóbrega, M. A. C. de (1999). *Tradições Madeirenses*. Volume 1 – O traje regional. Madeira: Delegação do Inatel da RAM.
- Nóbrega, M. A. C. de (2000). *Tradições Madeirenses*. Volume II – Adereços. Madeira: Delegação do Inatel da RAM.
- Nóbrega, M. A. C. de (2004). *Tradições Madeirenses*. Volume III – A Carapuça. Achegas para a sua divulgação. Madeira: Delegação do Inatel da RAM.

- Oliveira, P. de (2008). “Poderão as ciências sociais acrescentar valor à Pérola do Atlântico?” in Franco, José Eduardo (coord.), in *Cultura Madeirense: Temas e Problemas*. Campo das Letras: Porto
- Ottavi, A. (1979). *Des Corses à part entière*. Paris: Le Seuil
- Ortigão, R. (1887). *As Farpas*. David Corazzi, Lisboa.
- Pacheco, R. (2018). *O Bailado Da Tradição*. Grupo Folclórico de São Miguel, Ponta Delgada.
- Paço, A. (1979). *Etnografia do Alto Minho, Distrito de Viana do Castelo*. (Subsídios para a História das Artes Populares Trajes - Folclore - Artesanato), Colectânea de Estudos Regionais Esteves e Barreto.
- Paço, A. (1994). *Etnografia Vianesa, Viana do Castelo*, Colectânea de Trabalhos de Etnografia, Viana do Castelo, Câmara Municipal de Viana do Castelo.
- Pascoais, T. de. (1978). *Arte de ser português*. Delraux. (Trabalho original publicado em 1915).
- Pavão, J. de Almeida (1963). “Arte e Compromisso”, in AAVV, *Livro da II semana de estudos dos Açores*. Instituto Açoriano de Cultura/ Fundação Calouste Gulbenkian.
- Pavão, J. de Almeida (1979). «Manuel Ferreira – um contista açoriano». In FERREIRA, Manuel. *O Barco e o Sonho*. Ponta Delgada: Ed. do Autor.
- Pavão, J. de Almeida (1981). *Aspectos populares Micaelenses*. Edição da secretaria Regional da Educação e Cultura. Angra do Heroísmo.
- Pecqueux-Barboni, R. (2008). *Costumes de Corse, Pannu è panni*, Éditions Albiana
- Peixoto, R. (2011). *As filigranas*. Porto: CITAR; UCE-Porto.
- Pereira, E. C. N. (1989). *Ilhas de Zargo*, 2 vol., 4ª ed., Funchal: Câmara Municipal do Funchal.
- Pesteil, P. (1986). *Société corse traditionnelle en transition au capitalisme : le cas de la pieve de Mariana*. Thèse de doctorat, Aix Marseille.
- Pimentel, A. (1906). *Romarias portuguesas: I. Nossa Senhora da Agonia em Viana do Castelo*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand – José Bastos.
- Pinto-Correia, J. D. (2017). *A Condição de Ilhéu – vivência, memória, testemunho*, in A Condição de Ilhéu, Carneiro, R.; Almeida O. T. e Matos, A. T. (coord.), Lisboa, CEPCEP, (Estudos e Documentos, 22), [ISBN 978-972-9045-39-4].
- Pires, A. M. (2013). *Páginas sobre Açorianidade*, Ponta Delgada: Letras Lavadas.
- Pires, M. L. B. (2006). *Teorias da Cultura*. (coord.) Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Pires, A. M. (1995). *Enciclopédia açoriana – Direção Regional da Cultura, Centro do Conhecimento dos Açores*. [Online] Disponível em: <<http://www.culturacores.azores.gov.pt/ea/pesquisa/default.aspx?id=566>> [Acedido a 22 de fevereiro de 2020].
- Poirier, J. (1999). *História dos Costumes, O Homem e o Objecto*. Editora Estampa.

- Popper, K. R. (1956). “Acerca da inexistência do método científico”, em Prefácio de *Realismo e o Objetivo da Ciência* Publicações Dom Quixote (tradução), Lisboa 1987.
- Porto da Cruz, V. (1924). *Algumas lendas e alguns monumentos do Archipelago da Madeira por Porto da Cruz, Visconde de, 1890-? – 1924*. Tipografia do Comércio, Arquivo e Biblioteca da Madeira, Portugal - Public Domain. [Online] Disponível em: <[https://www.europeana.eu/item/10501/bib\\_rnod\\_300882](https://www.europeana.eu/item/10501/bib_rnod_300882)> [Acedido a 22 de fevereiro de 2020].
- Porto da Cruz, V. (1953). *Notas & Comentários para a História Literária da Madeira*. III Volume. 3º Período: 1910-1952. Edição da Câmara Municipal do Funchal.
- Providência, B. & Cunha, J. (2011). “Do Artesão ao Design de Autor como metodologia”, in: 6º Congresso Internacional de Pesquisa em Design, 6º CIPED, Lisboa. *Atas do 6º Congresso Internacional de Pesquisa em Design*. Lisboa.
- Providência, F. (2012). *2nd International Conference Art, Illustration and Visual Culture in Infant and Primary Education – “Ilustrar: dar à luz ou trazer a luz? Ilustração como revelação exaltada da diferença”*, pp 33-34. Editor: Universidade de Aveiro. [Online] Disponível em: <<https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=f3fb3186a2acddb01fa2001efb8c46133a979aa4#page=33>> [Acedido a 24 de julho de 2023].
- Quadros, A. (1987). *Portugal, razão e mistério: livro II*. Lisboa, Guimarães Editores, Lda.
- Ramos, G. & Pires, A. (2017). *Traje À Vianesa - Viana Do Castelo*. Caderno De Especificações Para A Certificação. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo. [Online] Disponível em: <[https://www.cmvianacastelo.pt/wpcontent/uploads/2022/12/traje\\_a\\_vianesa\\_caderno\\_d\\_e\\_especificacoes\\_ebook\\_fev2017\\_.pdf](https://www.cmvianacastelo.pt/wpcontent/uploads/2022/12/traje_a_vianesa_caderno_d_e_especificacoes_ebook_fev2017_.pdf)> [Acedido a 4 de julho de 2023].
- Rebêlo, J.; Simas, R.; Caldeira, S. (2016). *Domingos Rebêlo: Pintura*, 2.<sup>a</sup> ed., Ponta Delgada, Publiçor Editores.
- Rebello, I. et al. (2019). *O grande festival de folclore da Relva: 25 anos, 26 festivais*. Prefácio Bolieiro, J. M. Relva: Junta de Freguesia de Relva. Grupo Folclórico de Cantares e Balhados da Relva. Nova Gráfica, Lda.
- Rebello, H. (2019). “Contributo para a definição de “saloia” no âmbito do património linguístico: função das “saloias” na festividade do espírito santo no Arquipélago da Madeira”, in Chaves, D. N. (coord.), *Memória e identidade insular: religiosidade, festividades e turismo nos Arquipélagos da Madeira e Açores*, 239-248.
- Rebello, H. (2020). *As saloias madeirenses – vestígios linguísticos e patrimoniais de uma moda do passado no presente*. [Online] Disponível em: <[https://www.icnova.fcsh.unl.pt/wp-content/uploads/sites/38/2020/01/ICNOVA\\_MMM\\_HelenaRebello.pdf](https://www.icnova.fcsh.unl.pt/wp-content/uploads/sites/38/2020/01/ICNOVA_MMM_HelenaRebello.pdf)> [Acedido a 28 de julho de 2020].
- Rebello, H. (2022). *As saloias madeirenses. Representações de uma património linguístico e cultural imaterial*. Editora Colibri.

- Rey, D. (2006). « Enseignant, chercheur, écrivain : l'historien, ce gardien de la mémoire », Kruslin, N. in *Corse-Matin*.
- Ribeiro, L. da S. (1983). “Os Açores de Portugal”, in *Obras II. História*, Angra do Heroísmo, Instituto Histórico da Ilha Terceira e Secretaria Regional da Educação e Cultura.
- Ribeiro, J. A. (1993). *O traje na Madeira*, elementos para o seu estudo. Funchal: Acaporama.
- Ribeiro, J. A. (1999). *As Ilhas Desertas*. Editorial Calcamar.
- Ribeiro, R.; Araújo, E.; Silva, M. e Fernandes, A. (2022). “Festividades, Culturas e Comunidades: Olhares Sobre a Sua Diversidade no Tempo e no Espaço”, em Ribeiro, R., Araújo, E., Silva, M. e Fernandes, A. (Eds.), *Festividades, Culturas e Comunidades - Património e Sustentabilidade*, pp. 9 - 11. [Online] Disponível em: <<https://ebooks.uminho.pt/index.php/uminho/catalog/view/73/147/1871-1>>[Acedido a 28 de julho de 2023].
- Ricoeur, P. (1994). *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus.
- Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Unicamp.
- Ricoeur, P. (1959). “Le symbole donne à penser”, in *Esprit*, 275(7/8), 60–76.
- Rita, D. (2016). *Arte Têxtil Contemporânea e Sustentabilidade*. Tese de Doutoramento, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. [Online] Disponível em: <[https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/25106/1/ulsd729915\\_td\\_Dora\\_Rita.pdf](https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/25106/1/ulsd729915_td_Dora_Rita.pdf)> [Acedido a 17 de fevereiro de 2020].
- Roach-Higgins, E.; Eicher, M.; Johnson, B.; Kim, K. P. (1995). *Dress and Identity*. Fairchild Publications.
- Rodrigues, P. M. (2010). “Da Insularidade: prolegómenos e contributo para o estudo dos paradigmas da Madeirensidade (1910-1926)”, in *Anuário do Centro de Estudos de História do Atlântico*, nº2, pp. 210-228.
- Rodrigues, P. M. (2015). “Da Madeirensidade: contributo para uma reflexão necessária”, in Veríssimo, N. e Santos, T. (eds.) *Universidade da Madeira: 25 anos*, pp. 165-190. ISBN: 978-989-8805-01-0.
- Rodrigues, P. M. (2021). *Dicionário Breve da História da Autonomia da Madeira*. Funchal: Edição Imprensa Académica.
- Rodrigues, I. M. D. (2007). *Estratégias de desenho no projeto de design: Um estudo sobre o uso do desenho como recurso instrumental e criativo ao serviço do pensamento visual do designer de equipamento*. Tese Doutoramento em Design de Equipamento apresentada na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. [Online] Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10451/663>> [Acedido a 10 de janeiro de 2024].
- Rodrigues, A. L. M. (2000). *O Desenho: Ordem do Pensamento Arquitectónico* (1ª edição). Lisboa: Editorial Estampa.
- Rodrigues, A. L. M. (2003). *O que é Desenho* (1ª edição). [S. l.]: Quimera.

- Sá, D. (2015). *Enciclopédia açoriana – Definição de Insularidade*. Açores: Governo dos Açores. Direção Regional da Cultura. [Online] Disponível em: <<http://www.culturacores.azores.gov.pt/ea/pesquisa/Default.aspx?id=7728>> [Acedido a 29 de julho de 2020].
- Said, E. W. (1990). *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sanchis, P. (1992). *Arraial: a festa de um povo, as romaria portuguesas*. Lisboa: Edições D. Quixote.
- Santos, C. M. (1952). *O Traje Regional da Madeira – Estudo*. Edição da Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, Madeira.
- Santos, T. P. (1991). “Folclore: Estudo do passado, orgulho de presente e perspetiva do futuro”, in *Revista Folclore* (nº1), p. 10,11. [Online] Disponível em: <[https://revistafolclore.files.wordpress.com/2017/02/1991\\_10e11.pdf](https://revistafolclore.files.wordpress.com/2017/02/1991_10e11.pdf)> [Acedido a 20 de março de 2023].
- Santos, T. P. (2001). “Em torno de Horácio Bento de Gouveia e *Ilhéus / Canga*: os primeiros passos de uma investigação”, in *Isleña*, nº 29. Funchal, D.R.A.C., p. 5-15.
- Santos, T. P. (2008). “Gerações, Antologias e outras Afinidades Literárias: A Construção de uma Identidade Cultural na Madeira”, in *Revista Dedalus – A Ilha e os Mapas da Cultura*, n.º 11/12, pp. 559-582. [Online] Disponível em: <[http://apl.org.pt/files/DEDALUS%201112%20\(20062008\)/39\\_\\_Thierry\\_Proena\\_dos\\_Santos.pdf](http://apl.org.pt/files/DEDALUS%201112%20(20062008)/39__Thierry_Proena_dos_Santos.pdf)> [Acedido a 29 de julho de 2020].
- Santos, T. P. (2009). *Madeira: reflexões à margem do sistema cultural português*. Veredas, vol.12, pp. 27-42.
- Scarpitti, C. (2018). “Contemporary jewelry in the Antropocene era. A dialogue across the Present to reinvent the Future”, in *4th Triple Parade - Biennale for contemporary jewelry*, catalogue. Tongji University – Shanghai.
- Scarpitti, C. (2019). *Singular Multiples: Contemporary Jewellery beyond the Digital*. Published by LISt Lab. [ISBN 9788832080124].
- Scruton, R. (2009). *Beleza* (trad. Carlos Marques), Lisboa, Guerra & Paz Editores.
- Semprini, A. (1999). *Multiculturalismo*. São Paulo: Ed. Edusc.
- Sequeira, J. M. D. (2017). “A formação da identidade de Portugal”, in *Revista Militar*, nº 2590, pp. 943-952. [Online] Disponível em: <<https://www.revistamilitar.pt/artigo/1283>> [Acedido a 20 de março de 2023].
- Serpentini, A. L. (1986). *Bulletin des sociétés des sciences historiques et naturelles de la Corse*. Revue trimestrielle, CVe année, fascicule nº 650, 1er, 2e et 3e trimestres, broché, 16x24 cm, 341 pages.
- Silva, A. S. (1999). “A cultura popular também pode ser conjugada no futuro?”, in AAVV, *Actas do 1º Encontro sobre Cultura Popular*. Universidade dos Açores - Ponta Delgada

- Silva, A. D. (2003). *D. Luís da Cunha e o Tratado de Methuen*. Revista da Faculdade de Letras, História, Porto, III Série, vol. 4, pp. 59-84. [Online] Disponível em: <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2350.pdf>> [Acedido a 20 de março de 2023].
- Silva, M. E. (1983). *1858-1936 S. Miguel em 1893: cousas e pessoas*. Cartas reproduzidas do *Diário de Notícias* de Lisboa.
- Silva, J. C. G. (1994). *A identidade Perdida – Ensaio de Antropologia Social*. Lisboa: Gradiva.
- Silva, F. (2017). Planeamento Turístico nos Espaços Insulares. Em Silva, F. e Umbelino, J. (coord.), *Planeamento e Desenvolvimento Turístico*, pp. 465-480. Lidel - Edições Técnicas, Lda.
- Silva, L. S. (2017). “Três culturas em contacto. Imagens de França no arquipélago dos Açores segundo dois viajantes ingleses”, in Chaves, D. N., *Açores e Madeira: percursos de memória e identidade*, Misericórdia das Velas, pp. 133-148 [ISBN: 978 989207636]
- Siza, Á. (2002). *Palavras Sem Importância*. Saint-Étienne : Université de Saint-Étienne.
- Siza, Á. (2009). *01 Textos*. Porto: Civilização Editora.
- Smith, A. (1997). *Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva Publicações
- Sobral, J. (1999). *Da casa à nação: passado, memória, identidade*. [Online]. Disponível em: <[http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol\\_03/N1/Vol\\_iii\\_N1\\_71-86.pdf](http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_03/N1/Vol_iii_N1_71-86.pdf)> [Acedido a 3 janeiro 2024].
- Skinner, D. (2013). *Contemporary jewelry in perspective*. Asheville: Lark Crafts.
- Taborin, Y. (2004). *Langage sans parole*. Paris, La Maison des Roches.
- Taborin, Y. (2007), « La diversité de la parure badegoulienne », in *Bulletin de la Société préhistorique française*, tome 104, n°4, -741. pp. 735. [Online]. Disponível em: <[https://www.persee.fr/doc/bspf\\_0249-7638\\_2007\\_num\\_104\\_4\\_13619](https://www.persee.fr/doc/bspf_0249-7638_2007_num_104_4_13619)> [Acedido a 4 janeiro 2024].
- Tátá, F. (2011). *Os adornos do Paleolítico Superior de Vale Boi (Vila do Bispo e Algarve)*. Unpublished M.A. thesis. Universidade do Algarve, Faro.
- Teixeira, J. S. (2004). *Ipseidade e alteridade – Uma leitura da obra de Paul Ricoeur*. Imprensa Nacional: Casa da Moeda.
- Teixeira, M. B. (2015). *O Traje Regional Português e o Folclore VII*. Lisboa: Observatório das Imigrações. [Online] Disponível em: <[https://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/182327/1\\_PI\\_Cap7.pdf/803cd114-b7e8-448a-8dea-aeacb67866fe](https://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/182327/1_PI_Cap7.pdf/803cd114-b7e8-448a-8dea-aeacb67866fe)>. [Acedido a 9 fevereiro 2023].
- Ting-Toomey, S. & Chung, L. (2005). *Understanding Intercultural Communication*. New York: Oxford University Press.
- Urrieta, L. & Noblit, G. W. (2018). *Cultural Constructions of Identity – Meta-Ethnography and Theory*, New York: Oxford University Press.

- Varela, R. (2021). *O Folclore Regional Madeirense: Peculiares Memórias*. Grupo de Folclore da Casa do Povo da Camacha. Instituto Politécnico de Viana do Castelo. [Online] Disponível em: <[http://repositorio.ipv.pt/bitstream/20.500.11960/2569/1/Rolando\\_Varela.pdf](http://repositorio.ipv.pt/bitstream/20.500.11960/2569/1/Rolando_Varela.pdf)> [Acedido a 2 fevereiro 2023].
- Vasconcelos, J. L. (1959). *Actas do Colóquio de Estudos Etnográficos*. Volumes 1-2. Porto: Junta de Província do Douro Litoral.
- Vasconcelos, J. L. (1975). *Etnografia portuguesa*, vol. VI, Lisboa, IN-CM.
- Vasconcelos, J. L. (1992). *Mês de Sonho*. 2ª Edição. Instituto Cultural de Ponta Delgada [ISBN 972-9216-47-9].
- Veríssimo, N. (1985). «Em 1917, a Madeira reclama autonomia», in *Atlântico*, n.º 3, pp. 229-232.
- Veríssimo, N. (1990). «O alargamento da autonomia dos distritos insulares, o debate na Madeira (1922-1923)», in AAVV, *Actas do II Colóquio Internacional de História da Madeira*, Coimbra, Comissão para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 493-515.
- Veríssimo, N. (1990). «Autonomia insular: as ideias de Quirino Avelino de Jesus», in *Islenha*, n.º 7, pp. 32-36.
- Veríssimo, N. (1991). «Autonomia insular: o debate na Primavera Marcelista», in *Islenha*, n.º 9, pp. 5-20.
- Veríssimo, N. (1995). «O alargamento da autonomia insular. O contributo açoriano no debate de 1922-23», in *Islenha*, n.º 16, pp. 22-30.
- Veríssimo, N. (1998). «A revolta do leite», in *Passos na calçada: crónicas*. Funchal: Editorial Calcamar, p.100-108. (Série Novecentos 1).
- Veríssimo, N. (2010). “Descobrimento e povoamento do arquipélago da Madeira” in AAVV, *Grande Dicionário Enciclopédico da Madeira*. Edição aprender Madeira. Agência de Promoção da Cultura Atlântica.
- Veríssimo, N. (2017). “Entre mar, serras e medos” in *A Condição de Ilhéu*, Carneiro, R.; Almeida O. T. e Matos, A. T. (coord.), Lisboa, CEPCEP, (Estudos e Documentos, 22), ISBN 978-972-9045-39-4
- Veríssimo, N., & Burnay, C. D. (2021). *A Condição de Ilhéu: Arquipélago da Madeira*. Universidade Católica Editora.
- Vieira, J. A. (1886). *O Minho Pitoresco*. Lisboa: Livraria de António Maria Pereira.
- Vieira, A. (2001). «A autonomia na História da Madeira. Questões e Equívocos», in AAVV, *Autonomia e História das Ilhas*, Funchal, Secretaria Regional do Turismo e Cultura – Centro de Estudos de História do Atlântico, pp. 143-175.
- Vieira, A. (2006). *Bordado da Madeira*. Centro de Estudos de História do Atlântico. [Online] Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/310952197\\_Bordado\\_da\\_Madeira](https://www.researchgate.net/publication/310952197_Bordado_da_Madeira)> [Acedido a 10 abril 2023].

- Vieira, A. (2007). “O discurso da identidade insular: Madeira, Açores e Santa Catarina”. [Online] Disponível em: <[https://www.academia.edu/1153139/o\\_discurso\\_da\\_identidade\\_insular](https://www.academia.edu/1153139/o_discurso_da_identidade_insular)> [Acedido a 1 de dezembro de 2021].
- Vieira, A. (2007). “A emigração portuguesa nos Descobrimentos: do Litoral às ilhas”, in *Portuguese Studies Review*, 15. 1-2, pp. 63-101.
- Vieira, A. (2017). Colóquio “Açores e Madeira: Percursos de memória e identidade” CEHA/DRC-*Madeira memória e identidade insular. De Gaspar Frutuoso à atualidade* pp.14-15.
- Vieira, A. (2014). *Nova Historia Económica da Madeira*. Esfera de Caos Editores, Lisboa. APCA, Madeira.
- Vieira, A. (2018). “De romarias e arraiais no mundo insular”. Madeira: *Cadernos de divulgação do CEHA*, Universidade do Funchal. [Online] Disponível em: <[https://www.academia.edu/37659150/VIEIRA\\_ALBERTO\\_DE\\_ROMARIAS\\_E\\_ARRAIAS\\_NO\\_MUNDO\\_INSULAR](https://www.academia.edu/37659150/VIEIRA_ALBERTO_DE_ROMARIAS_E_ARRAIAS_NO_MUNDO_INSULAR)> [Acedido a 17 de julho de 2020].
- Vieira, A. (2018). Porto Santo e Madeira. Território. Poderes e Instituições. 1418-1974. Dados para uma Visão Interpretativa. Projeto “Memória Autonomia”, *Cadernos de Divulgação do CEHA*, pp.1-91.
- Warkander, P. (2016). “Art Jewellery. A reflection on terminology”, in Zilioli, E.M. *Open Space – Mind Maps. Positions in contemporary jewellery*. Stockholm: Arnoldsche Arte Publisher.
- Westphal, B. (2007). *La Géocritique: Réel, fiction, espace*. Paris, Les Éditions de Minuit.
- Wieviorka, M. (2002). *A Diferença*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fenda Edições.
- Zilioli, E. M. (2007). “Êxtases e Fantasmas – a Fisiognomonía Artificial do Corpo em Forma de Joalharia ou: uma nova linguagem corporal”, in Campos, A. coord., *2ndSKIN Cork Jewellery*, Matosinhos, ESAD e DesignLocal, pp. 101-103.