



**cestaria
tecelagem
fibras
vegetais**

AÇORES:

DO

OCEANO,

AS

ARTES

cestaria
tecelagem
fibras
vegetais

AÇORES:

DO

OCEANO,

AS

ARTES

Américo Rodrigues
Diretor-Geral das Artes

Maria João Carreiro
Secretária Regional
da Juventude, Habitação
e Emprego

Programa Nacional
Saber Fazer Portugal

AÇORES:
DO OCEANO, AS ARTES

Laboratório de Intervenção
Territorial

Programa

Rota: Do Oceano, As Artes

O TERRITÓRIO
DOS AÇORES

Os materiais à nossa
volta

Francisco dos Reis
Maduro-Dias

Do barro das ilhas
dos Açores
Renato Costa e Silva

Viola da Terra:
Construção da
identidade açoriana
e desenvolvimento
socioeconómico
Wellington
Nascimento

Exposição
PRODUÇÃO ARTESANAL
PORTUGUESA:
A ATUALIDADE DO
SABER-FAZER
ANCESTRAL

O Simbólico

A Inteligência Material

A Minúcia Técnica

O Abrigo

A Paisagem

DOSSIÊ

O artesanato
e as fibras vegetais
endógenas do
arquipélago dos Açores
Rosário Soares

Jangada de memórias
Madalena San-Bento

AS MATÉRIAS-PRIMAS**Barro****Dragoeiro****Figueira****Lã****Linho****Vime****OBRAS CITADAS****BIOGRAFIAS****FICHAS TÉCNICAS****Exposição****Livro****COLEÇÃO EDITORIAL**

O Programa Nacional Saber Fazer Portugal prossegue o seu trabalho de valorização das artes e ofícios tradicionais, promovendo o diálogo entre práticas ancestrais e desafios contemporâneos. Estruturado em torno dos eixos da **preservação, formação, capacitação e promoção**, o Programa reforça a importância de criar pontes entre territórios, agentes e saberes, num compromisso contínuo na salvaguarda e valorização do património artesanal português.

O Laboratório de Intervenção Territorial *Açores: Do Oceano, as Artes* inscreve-se em dinâmicas de investigação e de partilha de experiências e saberes e foi organizado a partir de uma parceria entre o Programa Nacional Saber Fazer Portugal, o Governo dos Açores, o CADA – Centro de Artesanato e Design dos Açores, o Arquipélago, Centro de Artes Contemporâneas e o Plano Nacional das Artes.

Esta iniciativa evidencia a diversidade e riqueza das práticas artesanais do arquipélago dos Açores, expressas em técnicas que traduzem a identidade profunda das ilhas e a sua relação com o mar. A tecelagem, os bordados, a cerâmica com barro de Santa Maria, a capacharia, a cestaria de vime, bem como a construção das violas da terra e dos chavões do Espírito Santo, são algumas dessas práticas.

Mais do que preservar técnicas, o Laboratório procura valorizar os contextos humanos e culturais que as sustentam, promovendo a sua transmissão intergeracional e incentivando cruzamentos.

Através de ações de formação, momentos e espaços de cocriação e da reflexão conjunta, pretende-se fortalecer a presença das artes e dos ofícios no futuro económico e cultural das ilhas.

Valorizar o saber-fazer artesanal é reconhecer que nele residem respostas sustentáveis e éticas aos desafios do nosso tempo. É reafirmar o poder do conhecimento manual e da criação coletiva como forma de construir futuros mais equilibrados e conscientes.

Agradeço a todos e a todas, as parcerias e as participações, que contribuíram para a realização desta iniciativa. É a partir do esforço e da dedicação que se torna possível criar ligações entre artes, comunidades e territórios.

O Governo dos Açores, através do Centro de Artesanato e Design dos Açores (CADA), aceitou o desafio da Direção-Geral das Artes, para dinamizar na região uma iniciativa de divulgação e valorização das Artes e Ofícios tradicionais.

Fizemo-lo reconhecendo que a exposição «Produção Artesanal Portuguesa: a atualidade do saber-fazer ancestral» permite mapear as produções identitárias regionais, afirmar o seu valor cultural e económico, e envolver a comunidade na transmissão deste património.

Os Açores destacam-se pela organização económica e profissional do setor. O investimento público regional traduz-se em mais-valias para os artesãos através de publicações de referência, incentivos às microempresas e qualificação dos produtos. A região foi pioneira no reconhecimento dos seus mestres artesãos, na criação de apoios financeiros e na distinção de origem territorial com a marca «Artesanato dos Açores» e o conceito Azores in a Box.

Em 2024, certificámos o primeiro produto IG das Regiões Autónomas — as Violas da Terra. Já 2026 marca a abertura do Azores Craftlab, centro de formação e inovação que potencia a transmissão do saber-fazer pela via profissionalizante e pela experimentação em laboratórios e residências criativas. O desenvolvimento sustentável do setor exige esta conjugação de medidas que associem o património ao potencial económico e social.

Neste contexto, destaca-se a pertinência das parcerias locais, como o Arquipélago — Centro de Artes Contemporâneas, que acolheu o conceito de que o tradicional também é contemporâneo, e o CADA, que partilhou a responsabilidade técnica da exposição e desta publicação.

O Programa Nacional Saber Fazer Portugal foi aprovado pela Resolução do Conselho de Ministros n.º 89/2020, de 23 de outubro, e contém a Estratégia Nacional para o Saber-Fazer Português, uma iniciativa da área governativa da Cultura elaborada em 2019, em articulação com as áreas da Economia e do Trabalho, que estabelece as medidas para a salvaguarda, reconhecimento e desenvolvimento sustentável da produção artesanal nacional.

Este Programa é financiado pelo Plano de Recuperação e Resiliência (PRR), com implementação prevista para o período 2022-2026, sob a tutela da Direção-Geral das Artes, que alarga a sua vocação aos domínios das artes performativas e visuais e às artes e ofícios tradicionais, assumindo a contemporaneidade da produção artesanal e a sua importância no mundo atual.

A visão que preside ao Programa Nacional Saber Fazer Portugal assume a produção artesanal tradicional como uma atividade viável e sustentável, dando enorme relevância às questões mais prementes do nosso tempo: preservação de conhecimento, produção sustentável, consumo responsável, respeito pelo ambiente e pelo bem-estar em comunidade. A sua missão é transformar as artes e ofícios num setor aberto, informado e autónomo, que desempenhe um papel ativo na cultura e na sociedade contemporânea.

A estratégia definida para a execução do Programa assenta em quatro eixos fundamentais — **preservação, educação, capacitação e promoção**. Pretende afirmar a produção artesanal tradicional como um setor que contribui ativamente para a preservação da diversidade do património cultural material e imaterial do país, e para o seu desenvolvimento económico e social.

Preservação

Salvaguarda, investigação e monitorização

Criação de instrumentos de proximidade ao território, com a função de caracterizar, informar e agir eficazmente sobre o setor das artes e ofícios. A recolha, organização, produção e disponibilização de conhecimento sobre as práticas artesanais e as matérias-primas sublinham a sua relevância enquanto património cultural material e imaterial de elevado potencial económico.

Educação

Transferência de conhecimento, acessibilidade e continuidade

Assegurar a transmissão do saber-fazer a novas gerações, proporcionando o acesso às artes tradicionais por meio da prática informada

e contextualizada. A transformação qualitativa do setor depende de modelos formativos que fomentem o seu potencial criativo e económico.

Capacitação

Assistência e inovação estratégica

Apoiar e capacitar artesãs, artesãos e unidades produtivas artesanais através de medidas individuais e setoriais. Isso implica manter o setor informado de riscos e oportunidades, conectado entre si e com o mundo, consciente da natureza e do património e aberto à experimentação. Este acompanhamento é feito no terreno, através do trabalho «lado a lado», em rede e com parcerias externas consequentes.

Promoção

Valorização cultural e económica

Reposicionar comercialmente o produto artesanal no mercado nacional e internacional, aumentar o seu reconhecimento e elevar o seu estatuto pelo uso e consumo informados. Integrar o saber-fazer na estratégia de promoção internacional de Portugal, enquanto proposta de turismo responsável, cultural e criativo. Promover a produção artesanal como atividade contemporânea, atualizada e em constante transformação — uma proposta concreta para um futuro sustentável.

Os Laboratórios de Intervenção Territorial (LIT) consistem em propostas de dinamização das práticas artesanais tradicionais locais, num modelo de trabalho colaborativo que envolve a comunidade em processos de cocriação interdisciplinar e experimentação. O trabalho desenvolvido nos LIT proporciona momentos de partilha e reflexão com diversos intervenientes das artes e dos ofícios, no âmbito das respetivas atribuições — artesãos, unidades de produção artesanal, municípios, entidades com competências na formação, investigação, promoção e comercialização —, permitindo conhecer e mapear a realidade de cada lugar. Os LIT promovem oficinas de partilha de conhecimentos, apresentam produtos e serviços artesanais de forma contextualizada, informada e criativa e reforçam a identidade de cada território.

No arquipélago dos Açores, esta iniciativa traduziu-se num esforço de coorganização da Direção-Geral das Artes, através do Programa Saber Fazer, com o Governo dos Açores, com o Centro de Artesanato e Design dos Açores (CADA) e o Arquipélago — Centro de Artes Contemporâneas, em parceria com o Plano Nacional das Artes.

O Laboratório não se limitou à demonstração técnica, afirmando-se antes como um espaço de partilha e reflexão estratégica entre artesãos, municípios e entidades de investigação, permitindo um mapeamento rigoroso da realidade produtiva local e o reforço da identidade territorial através de oficinas de conhecimento contextualizado.

A escolha do território açoriano como área de estudo e intervenção deve-se à especificidade das suas matérias-primas e à vitalidade dos saberes que, em conjunto com a morfologia da paisagem, refletem a resiliência das comunidades insulares. O ecossistema produtivo local caracteriza-se pela exploração de recursos endógenos, nomeadamente fibras vegetais, como o vime (*Salix* spp.), a espadana (*Phormium tenax*) e a bananeira (*Musa acuminata*), bem como argilas singulares da Ilha de Santa Maria e madeiras autóctones e residuais.

Estruturado em torno dos eixos operacionais **Fazer, Conhecer e Encontrar**, o LIT Açores integrou oficinas de experimentação e visitas orientadas que permitiram uma aproximação aprofundada aos contextos de produção artesanal.

As Oficinas de Experimentação dedicadas às fibras vegetais proporcionaram uma compreensão aprofundada das propriedades

físicas e mecânicas dos materiais estudados. No caso da cestaria em vime, o foco incidiu na análise morfológica da fibra, avaliando a sua flexibilidade e resistência à tração, tanto na preparação das varas como na execução de armações estruturais. Em simultâneo, a exploração da espadana possibilitou uma diferenciação técnica fundamental entre a folha verde, valorizada pela sua maleabilidade em aplicações ornamentais, e a folha seca, cuja rigidez é essencial para a tecelagem de esteiras e estruturas de entrançado plano. Este rigor técnico estendeu-se à oficina de entalhe em madeira, onde se analisou a densidade e o sentido da fibra de madeiras de deriva e florestais. Neste caso, a operação de entalhe manual foi orientada por princípios de economia circular e de gestão eficiente de resíduos orgânicos, transformando a madeira recolhida em objetos utilitários.

Neste contexto, a **Materioteca** assume um papel central enquanto instrumento científico do Programa Saber Fazer. Mais do que um arquivo, esta infraestrutura possibilita o mapeamento georreferenciado dos recursos naturais, garantindo a rastreabilidade e a viabilidade biológica das espécies utilizadas. A Materioteca pretende contribuir para que o estudo da produção artesanal se baseie em dados rigorosos sobre a regeneração das matérias-primas, funcionando como um apoio à tomada de decisão por parte dos intervenientes.

Os momentos de conversa e diálogo foram cruciais para a transferência de conhecimentos. Nesses fóruns, a discussão sobre a origem e a preparação das matérias-primas, o tratamento das espécies e os ciclos de secagem permitiu combinar o conhecimento empírico com a investigação académica. Estes encontros reforçaram a importância de envolver as escolas e as famílias na transmissão do saber-fazer, garantindo que as artes e os ofícios continuem a promover uma utilização consciente e sustentável dos recursos naturais locais.

As oficinas integradas neste LIT, que se focaram nas artes da cestaria em fibra de bananeira, vime e espadana, bem como no entalhamento de colheres em madeira, reforçam o papel da produção artesanal tradicional enquanto prática intrinsecamente ligada ao território, à paisagem e ao contexto educativo.

Este ciclo promoveu encontros intergeracionais e interescolares que aproximaram a comunidade, chamando a atenção para o valor destas práticas enquanto vetores fundamentais de identidade, sustentabilidade e atualidade. Sublinhando a importância da preservação, transmissão e atualização de técnicas ancestrais face aos desafios do presente.

Oficina de Experimentação de Cestaria em Vime

A oficina de experimentação de cestaria em vime incidiu sobre a aprendizagem das técnicas tradicionais de entrançado, promovendo a partilha de conhecimento entre diferentes gerações. Os participantes tiveram a oportunidade de entrar em contacto direto com o vime, explorando a flexibilidade da fibra e a geometria da tecedura manual. A atividade promoveu o diálogo sobre a preservação deste património no contexto familiar e comunitário.

Formadores: Alcídio Andrade e João Andrade

Local: Arquipélago — Centro de Artes Contemporâneas, Ribeira Grande

Público-alvo: Famílias e público em geral

Parceria: Arquipélago — Centro de Artes Contemporâneas, Ribeira Grande

Oficinas de Experimentação de Cestaria em Fibra de Bananeira

Estas oficinas de experimentação exploraram a versatilidade da fibra de bananeira, um recurso endógeno. A atividade incidiu sobre o ciclo completo da matéria-prima, desde a extração da fibra do tronco da planta até à aprendizagem das técnicas de entrançado estrutural e ornamental. Os participantes puderam compreender as diversas aplicações desta fibra, que vão desde a cestaria tradicional até à produção de papel artesanal e adereços, reforçando a ligação entre o saber-fazer ancestral e as atuais práticas de sustentabilidade.

Formadora: Vanessa Melo

Local: Santa Casa da Misericórdia da Ribeira Grande, Escola Novas Rotas (Escola Básica 1 de Capelas), Escola Básica 2, 3 da Maia

Público-alvo: Utentes da Santa Casa da Misericórdia da Ribeira Grande, alunos do 5º e 6º anos da Escola Novas Rotas (EBI Capelas), alunos da turma Artesanato de Domínio de Orientação Vocacional (Escola Básica 2, 3 da Maia)

Parceria: Santa Casa da Misericórdia da Ribeira Grande

Oficinas de Experimentação de Cestaria em Espadana

As oficinas de experimentação incidiram sobre o reconhecimento da espadana e o domínio das suas particularidades enquanto matéria-prima para a cestaria açoriana. Os participantes aprenderam a distinguir as diferentes fases de preparação da planta, explorando a maleabilidade da folha verde, utilizada no entrançado ornamental, e a resistência da folha seca, utilizada na estruturação de peças utilitárias. A sessão destacou a importância desta planta como vetor de identidade territorial, capacitando os participantes a criar objetos que combinam a tradição com os princípios da economia circular.

Formador: Bento Silva

Local: Santa Casa da Misericórdia da Ribeira Grande e Escola Básica 2, 3 da Maia

Público-alvo: utentes da Santa Casa da Misericórdia da Ribeira Grande e alunos da turma Artesanato de Domínio de Orientação Vocacional da Escola Básica 2, 3 da Maia

Parceria: Santa Casa da Misericórdia da Ribeira Grande

Oficinas de Experimentação de Entalhe em Madeira

As oficinas de experimentação de entalhe em madeira centraram-se na aprendizagem da técnica artesanal de escultura de utensílios quotidianos a partir de madeira recolhida na orla costeira e em florestas locais. Os participantes aprenderam a dominar as ferramentas de corte e a aproveitar as formas orgânicas da madeira, seguindo os princípios da sustentabilidade e da economia circular. Esta atividade proporcionou aos participantes uma ligação tátil com a natureza, promovendo a valorização da madeira enquanto recurso renovável e suporte de expressão artística e utilitária.

Formador: Zsombor Keresztes

Local: Santa Casa da Misericórdia da Ribeira Grande e Escola Novas Rotas da Escola Básica 1 de Capelas

Público-alvo: utentes da Santa Casa da Misericórdia da Ribeira Grande e alunos do 5.º e 6.º anos da Escola Novas Rotas da Escola Básica 1 de Capelas

Parceria: Santa Casa da Misericórdia da Ribeira Grande e Escola Novas Rotas da Escola Básica 1 de Capelas

ENCONTRAR

Exposição. Conversas

Exposição «Produção artesanal portuguesa: a atualidade do saber-fazer ancestral»

Local: Arquipélago — Centro de Artes Contemporâneas

Conversa sobre Fibras Vegetais nos Açores

Oradores:

João Paulo Constância, Diretor do Museu Carlos Machado

Alexandra Andrade, Coordenadora do CADA;

Rosário Soares, Técnica Superior dos Serviços de Desenvolvimento Agrário de São Miguel

Mariana Lopes, Coordenadora da RARA;

Aida Bairos, artesã de cestaria em vime;

Vanessa Melo, artesã de folha de bananeira.

Moderação: Helena Martelo, Direção-Geral das Artes | Programa Nacional Saber Fazer Portugal

Público-alvo: Público em geral

Local: Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado, Ponta Delgada

Historicamente, a formação em cestaria centrou-se na mestria da construção, muitas vezes em detrimento do aprofundamento do conhecimento sobre a origem e a preparação das fibras. No contexto atual, o Centro de Artesanato e Design dos Açores (CADA) propõe uma mudança deste modelo. Através do novo Centro de Artes e Ofícios, será implementada, uma metodologia de formação holística. O objetivo é dotar os formandos de uma autonomia plena: não

apenas dominar a técnica, mas também compreender o ciclo da cerâmica, dos têxteis e, sobretudo, das fibras vegetais. Incentivar a produção da própria matéria-prima e orientar a troca de experiências são os pilares desta nova visão que une o recurso ao artefacto.

A Residência de Artesanato da Região dos Açores (RARA) tem vindo a consolidar um percurso no qual a sustentabilidade e a economia circular deixam de ser conceitos teóricos para se transformarem em práticas concretas.

No Centro Experimental de Agricultura das Sete Cidades, a tradição açoriana de subsistência e simbiose com a natureza adquire uma nova dimensão de rigor com a certificação em agricultura biológica. As populações das ilhas sempre souberam aproveitar o que a terra lhes oferecia: o vime para o trabalho agrícola e a espadana para o conforto do lar e das esteiras. Atualmente, este centro mantém núcleos vivos de vime, espadana e milho regional, que constituem áreas de preservação genética e material que alimentam as formações do CADA¹. A facilidade de cultivo destas espécies, que não exigem uma mobilização intensiva do solo, constitui um convite à produção individual e à gestão sustentável da paisagem.

A experiência de quatro décadas de Aida Bairos, de Santa Maria, é um testemunho de resiliência e de profunda ligação ao território. O seu percurso inclui a plantação de 500 vimeiros em terreno próprio. A partir desta matéria-prima, que colhe e transforma integralmente, a artesã acompanha todas as etapas do processo: desde o corte das varas, em fevereiro, à cozedura em caldeira a lenha e à secagem ao sol. O seu trabalho recorda-nos que o saber-fazer tradicional é, acima de tudo, um diálogo contínuo com a paisagem.

A paisagem açoriana, rica e em constante mudança, acolhe agora novas explorações. A fibra da folha de bananeira, uma das culturas mais expressivas da região, surge como um novo objetivo sustentável. Desde 2022, Vanessa Melo tem vindo a desenvolver um trabalho experimental em São Miguel, no âmbito do qual tem estudado a extração desta fibra, tanto a seco como a fresco. Esta inovação mostra que o Saber-Fazer é capaz de integrar subprodutos agrícolas num novo ciclo de valor artesanal.

A conversa reforçou uma consciência coletiva: a produção

¹ Este Centro mantém a cultura do vime (710 m²), da espadana (110 m²) e do milho (uma pequena área para manter a semente regional de ano para ano).

artesanal exige tempo. É o tempo necessário para o desenvolvimento das fibras, para as alterações sazonais e para o amadurecimento do gesto. Envolver as famílias e as escolas nesta transmissão não significa apenas preservar uma técnica, mas também promover uma utilização consciente dos recursos naturais. Deste modo, as artes e os ofícios tradicionais assumem-se como guardiões da paisagem e vetores de uma ecologia humana indispensável ao futuro do arquipélago.

MOCHILA CULTURAL

Oradores:

Alexandre Pascoal, Diretor do Arquipélago — Centro de Artes Contemporâneas

Alexandra Andrade, Coordenadora do CADA

Helena Martelo, Direção-Geral das Artes | Programa Nacional Saber Fazer Portugal

Maria Emanuel Albergaria, Plano Nacional das Artes

Público-alvo: Comunidade Escolar de Ponta Delgada e das Flores

Local: Arquipélago — Centro de Artes Contemporâneas

Parceria: Plano Nacional das Artes

A exposição «Produção artesanal portuguesa: a atualidade do saber-fazer ancestral» serviu de ponto de partida para uma reflexão aprofundada sobre o papel das artes tradicionais no contexto educativo.

No decorrer da conversa informal, que contou com a participação presencial de alunos do ensino secundário e com transmissão em direto, foi destacada uma premissa fundamental: a experimentação das artes tradicionais no contexto escolar só adquire verdadeira dimensão quando envolve ativamente a comunidade e os recursos do território local.

Projetos de Transformação Social: Flores e São Miguel

Escola Básica e Secundária das Flores apresentou o projeto “Integrar-te”, que demonstra como a cerâmica pode funcionar como um motor de coesão social. Através de parcerias com autarquias e unidades de turismo, este projeto utiliza um kit pedagógico para envolver participantes na criação de um painel comunitário. Esta mediação, conduzida por um artista residente, transforma o objeto artístico num processo de pertença coletiva.

A Escola Secundária Antero de Quental, em São Miguel, partilhou a sua experiência de abertura à comunidade. Em colaboração com o CADA, os alunos do ensino especial e dos anos iniciais têm tido um contacto transformador com as olarias. Destaca-se o projeto dos «tapetes efémeros», que cativa os estudantes pelo seu caráter informal e colaborativo, demonstrando que o envolvimento direto com a atividade em questão gera um compromisso que ultrapassa os limites da sala de aula convencional.

Novos Espaços de Encontro

O CADA anunciou um passo estratégico para a sustentabilidade deste ecossistema: a criação do Centro de Artes e Ofícios em São Miguel, na freguesia das Capelas. Este novo espaço pretende ser um polo de benefício comunitário, onde a visita à oficina, a formação técnica e o debate sobre artes e ofícios coexistem. Mais do que intervenções pontuais nas escolas, os artesãos passarão a dispor de um local de encontro e partilha permanente, garantindo a continuidade do apoio à produção artesanal na região.

A conversa deu voz às assimetrias e necessidades dos alunos.

Enquanto nas Flores o clube de cerâmica funciona como principal meio de expressão num contexto de limitado acesso a equipamentos culturais, em Ponta Delgada os alunos reivindicam a democratização do acesso às oficinas. A proposta é clara: abrir a oficina de barro a todos os níveis de ensino e à comunidade local.

A premissa do valor atual do saber-fazer ancestral e da sua simbiose com a natureza e o território esteve presente em todo o encontro. Ficou clara a necessidade de “experimentar com as mãos”, através de iniciativas descontraídas, mas continuadas. Como desafio para o futuro, foi colocada a seguinte questão fulcral: de que forma é que projetos como o “tapete de flores” podem convergir com o Programa Nacional Saber Fazer Portugal, resgatando técnicas ancestrais da tradição açoriana?

CONHECER

Visitas

Foram realizadas visitas orientadas à exposição «Produção artesanal portuguesa: a atualidade do saber-fazer ancestral», com o objetivo de aproximar os participantes das obras, dos processos e dos protagonistas da produção artesanal portuguesa.

Conduzidas pela equipa do Programa Saber Fazer, as visitas tiveram como objetivo promover a compreensão, o reconhecimento e a valorização do património constituído pelo saber-fazer ancestral, sem nunca perder de vista a sensibilização dos participantes para práticas de consumo responsável, valorização de recursos locais e equilíbrio entre comunidade e território.

**Mochila Cultural**

Com Alexandre Pascoal, diretor do Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas

Alexandra Andrade, Coordenadora do CADA

Helena Martelo, Direção-Geral das Artes | Programa Nacional Saber Fazer Portugal

Maria Emanuel Albergaria, Plano Nacional das Artes

Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas



Conversas sobre fibras vegetais

**Com João Paulo Constância, Alexandra Andrade, Rosário Soares, Mariana Lopes,
Aida Bairos, Vanessa Melo, Helena Martelo.**

Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado, Ponta Delgada



Oficinas de Experimentação de Cestaria em Espadana
Com Bento Silva
Santa Casa da Misericórdia da Ribeira Grande e Escola Básica 2, 3 da Maia



**Oficinas de Experimentação de Cestaria em Fibra de Bananeira
Com Vanessa Melo
Santa Casa da Misericórdia da Ribeira Grande, Escola Novas Rotas
(EBI Capelas), Escola Básica 2, 3 da Maia**



**Oficinas de Experimentação de Entalhe em Madeira
Com Zsombor Keresztes
Santa Casa da Misericórdia da Ribeira Grande e Escola Novas Rotas da
Escola Básica 1 de Capelas**



Oficina de Experimentação de Cestaria em Vime
Com Alcídio Andrade e João Andrade
Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas, Ribeira Grande

As Rotas Saber Fazer estabelecem um diálogo contínuo com os Laboratórios de Intervenção Territorial, mapeando uma multiplicidade de caminhos que atravessam o território nacional, desde a raiz continental até à singularidade insular. Não são apenas um roteiro, mas também um convite para uma leitura temática de territórios e entidades, contribuindo para a valorização e aprofundamento do conhecimento sobre as artes e os ofícios tradicionais. Na plataforma digital do Programa Saber Fazer, cada percurso é acompanhado por um suporte cartográfico que assinala pontos de interesse, criando espaços de aprendizagem do respetivo tipo de produção. A experiência destas Rotas estrutura-se em três eixos fundamentais: **Encontrar** os profissionais nas suas oficinas ou nos locais de comercialização dos seus produtos, **Conhecer** museus e espaços onde se preserva a história dos artefactos e dos seus autores e, **Fazer**, em oficinas e espaços equipados, através da experimentação informada e acompanhada.

Entre a vastidão do mar e as terras de lava, nos arquipélagos dos Açores e da Madeira, floresce um património artesanal moldado pela insularidade e pelo espírito férreo dos seus habitantes. Da cerâmica aos bordados, da tecelagem ao tricot, da cestaria à capacharia e à construção de instrumentos como as Viola da Terra dos Açores ou a viola de Arame da Madeira, a diversidade de expressões revela um saber-fazer que é, simultaneamente, técnica e identidade. Devido à riqueza desta cultura material e à sua ligação ao horizonte marítimo, esta Rota centra-se nos territórios insulares, realçando o papel singular que estes representam no contexto das artes e ofícios portugueses.

Ao percorrer esta Rota, o visitante é convidado a visitar oficinas, museus e locais onde a memória se entrelaça com o presente. Os objetos, úteis ou simbólicos, feitos de argilas, madeiras endógenas, fibras vegetais ou materiais de origem animal, testemunham a criatividade das comunidades açorianas e madeirenses.























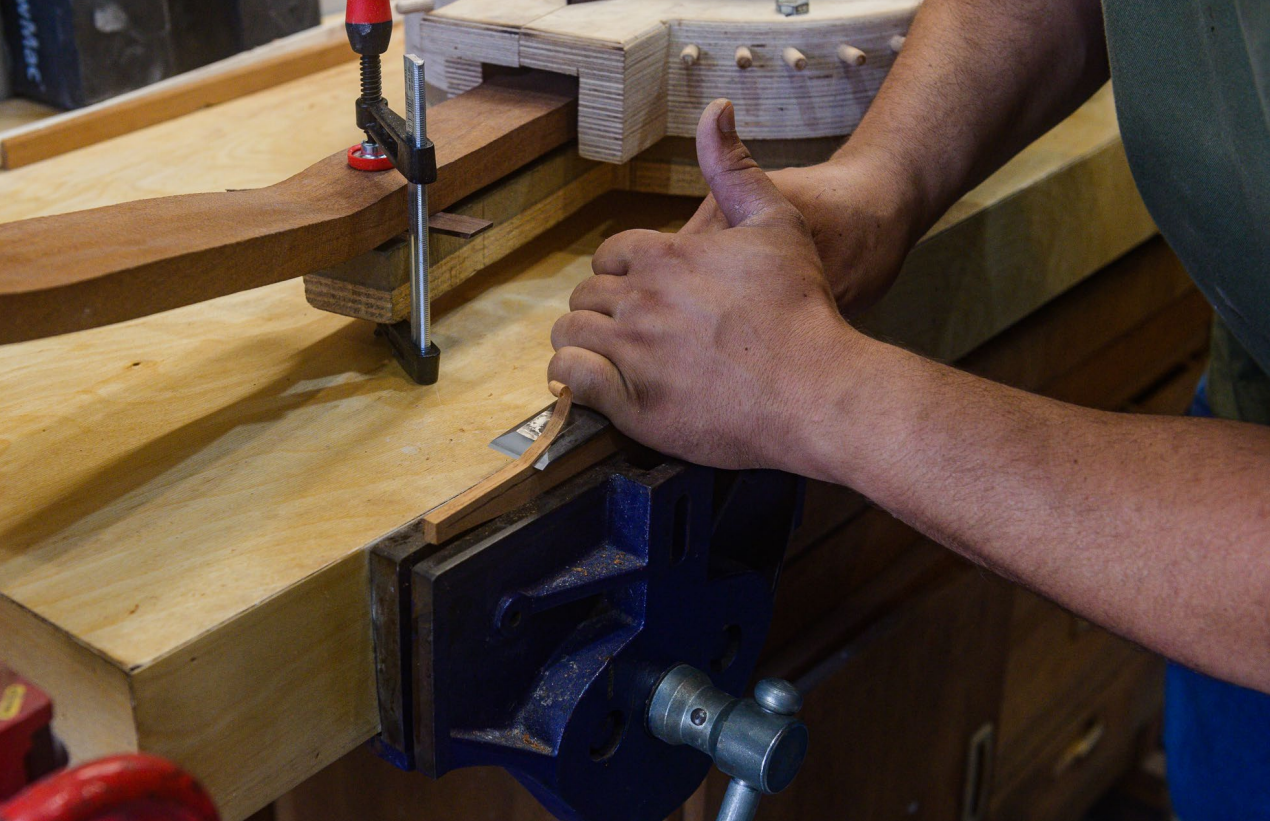






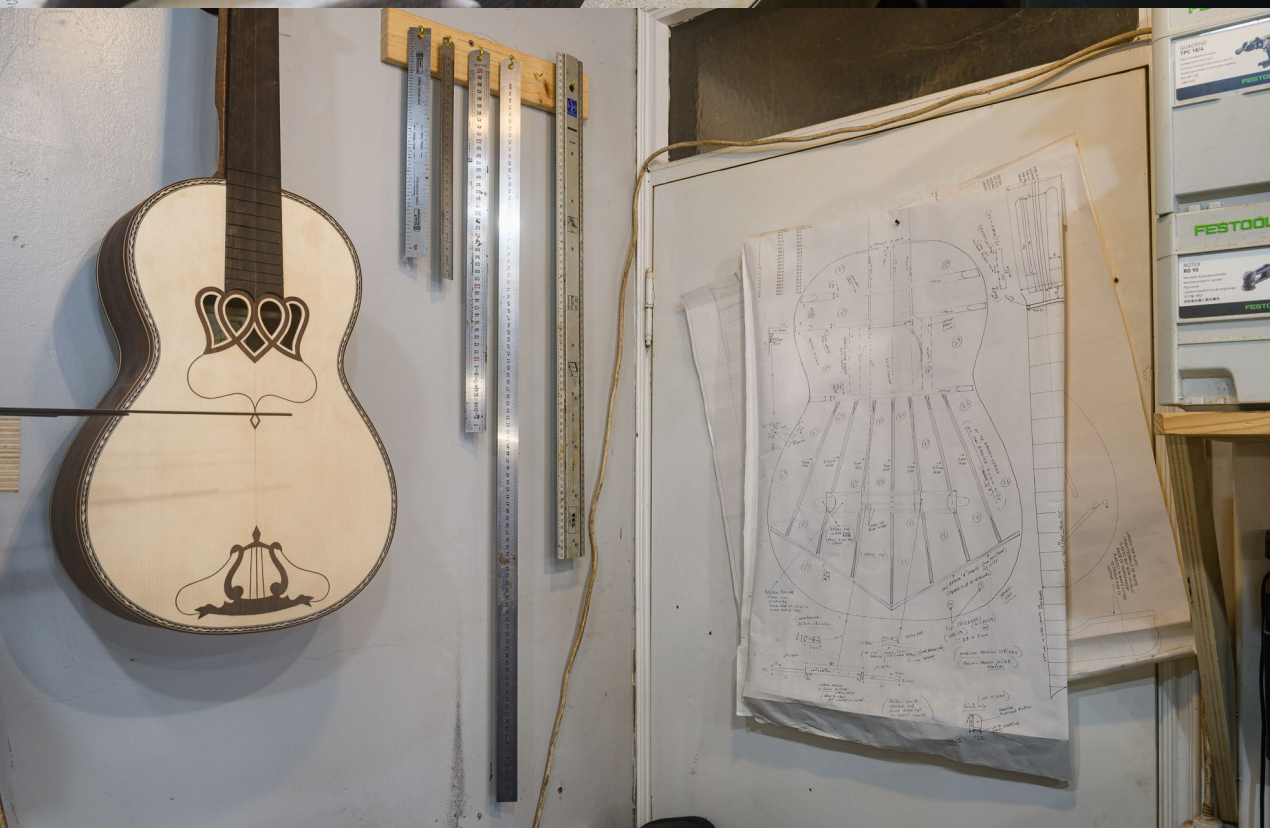








































O TERRITÓRIO DOS AÇORES

O chão que se pisa, o ambiente que nos rodeia, as necessidades que nos envolvem, determinam o que precisamos ter, o que queremos ter, e o modo como o obtemos.

A nossa cultura, vista aqui no sentido antropológico de conjunto de modos de querer, fazer e construir, encarrega-se, então, de nos ajudar nas formas a dar a utensílios, edificado, cozinhados, vestuários e o mais que vai sendo preciso.

Sendo isto uma evidência básica, e algo que acontece, por igual, em qualquer parte do Mundo, mesmo que, na maioria das ocasiões, não tenhamos consciência permanente de tal coisa, reveste-se, no caso dos Açores e de cada uma das suas ilhas, de interesse especial.

As razões são simples. Quem se deslocou para povoar as ilhas do arquipélago fê-lo de um interior continental, muitas vezes até serrano e bem longe do mar. Terras e paisagens graníticas, xistosas ou calcárias, na quase totalidade, onde o vulcanismo apenas se faz presente por via das águas quentes termais e onde o mar não existe ou, quando se sabe dele, é vizinhança que não se procura a menos que seja para a pesca, feita, mesmo assim, apenas por alguns e diferenciados membros das comunidades.

Nem todos vieram por querer, mas o certo é que, chegados aos Açores, depararam-se com algo que, dir-se-ia, parece quase a inversão total da realidade anterior.

Passam do meio da terra para o meio do mar, do atravessar planícies para o atravessar troços de oceano entre uma ilha e outra. Uma paisagem feita de cones vulcânicos em multidão, em vez das cordilheiras e vales, longos e profundos, a que estavam habituados. Dos rios, nem sombra, e as terras, mesmo as melhores, raramente são niveladas e horizontais. Além disso, essas terras mudam de cariz e de capacidade em meia dúzia de passos de distância, fruto das diferentes camadas lávicas sobrepostas ou que seguiram caminhos diferentes, em direcção ao mar.

A pedra, basáltica ou traquítica, vulcânica, enfim, na miríade das suas possibilidades, não é a mesma. Aquilo que parece argila não é igual, apesar de plástico, moldável, capaz de secar e ser cozido. Os arvoredos macaronésicos também são desconhecidos, na sua maior parte. Quanto aos peixes, muitos são diferentes, e a chuva, o sol e os ventos mudam demasiadas vezes e tão rápido que não permitem planear a vida agrícola, como era costume.

O que era costume e habitual teve, assim, de ser revisto ou modificado, em quase tudo, desde o vestir ao comer, ao morar,

ao edificar e organizar a vida, compaginando memórias e fazeres, velhos de séculos e consolidados nas mãos e no pensamento, com os novos materiais, tempos ou clima. As tempestades e as erupções e enchentes completam o cenário e encarregaram-se, em definitivo, de fazer compreender a estas novas gentes quanto era novo este novo espaço de vida.

Não obstante, o clima permite também plantas trazidas de casa, que medram nas ilhas, e as temperaturas não são assim tão diferentes.

Quem chegou aos Açores possuía um modelo de civilização de base europeia completo. Não obstante, ao mesmo tempo, por via de todas estas diferenças, esse modelo teve de ser revisitado e modificado, aqui e ali, quase sempre. As ressonâncias permanecendo, mas o resultado mudando.

Finalmente, não nos esqueçamos de que os Açores são o mais profundamente oceânico de todos os territórios insulares atlânticos, tendo recebido imensas e múltiplas influências ultramarinas que, em razão do grande lastro humano europeu de partida, tocam aqui e ali a base cultural, mas não tão profundamente como em São Tomé e Príncipe, ilhas de Cabo Verde ou as Caraíbas.

Os saberes e fazeres ancestrais, que ainda hoje continuam vivos ou podem ser recuperados com facilidade, pois ainda permanecem na memória, dado o seu desaparecimento recente da prática quotidiana, transportam tudo isto consigo. Parecem Europa, mas...; a madeira é brasileira, mas...; a estética tem o seu quê de além-mar oriental, mas...

Um mundo mental entrecruzado, de que não resisto a deixar aqui exemplos, em duas modas do Baile Direito, cantadas na ilha Terceira, testemunhas dessa mistura, entranhada e suave. Os «Olhos Pretos» são «gentios da Guiné» e o Samacaio (um barco de comércio e emigração) «deu à costa nos baixos do Maranhão».

Em meados do século XX, o impacto da revolução industrial ocidental chegou, em força, ao arquipélago, e a tomada de consciência do veloz desaparecimento de tantos e tantos modos de fazer tradicionais, dependentes do território e dos seus materiais, foi percebida por intelectuais e investigadores. Arquivam uma multiplicidade interessantíssima de saberes e fazeres que cobrem quase todos os sectores de actividade humana.

Avultam dois trabalhos, um mais abrangente, outro mais focado nas artes e ofícios.

Do micalense Dr. Luís Bernardo Leite de Athayde, em quatro

volumes, *Etnografia, Arte e Vida Antiga dos Açores*, publicado originalmente, entre 1973 e 1976, pela Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Do terceirense Dr. Luís da Silva Ribeiro, e baseado num inquérito sobre as artes e ofícios, levado a cabo pela Junta Geral do Distrito Autónomo de Angra do Heroísmo, intitulado *Indústrias terceirenses de carácter artístico e sua valorização*, e publicado no Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira em 1954.

Vale a pena revisitar ambos, sobretudo o segundo, tendo em conta o objectivo do presente projecto, pois percebe-se a variadíssima colecção de recursos locais e a grande variedade de objectos, utensílios e elementos resultantes do seu uso.

Na grande maioria dos casos, a incorporação de materiais de origem local é enorme e, por via disso, também acontecem adaptações tecnológicas, e soluções engenhosas.

É que, por exemplo, mesmo tratando-se do mesmo tipo de planta de vime, trazido cuidadosamente do território continental para obter cestos, os solos, a humidade e o ambiente encarregam-se, com o tempo, de alterar de algum modo certas características, e o cesto ganha dimensões e formatos algo distintos.

Já o barro, de origem vulcânica, reage de modo diferente da argila continental à secagem. Além disso, dependendo das ilhas e dos locais, tem maior ou menor plasticidade. As asas ganham então volume, os bordos espessura... enfim, a vasilha de agora, prima doutra vinda do interior serrano, vai denotar, aos olhos avisados, que muita coisa teve de ser feita diferente para que o resultado ficasse parecido.

Nas madeiras, o processo de aclimação de usos e saberes encontrou terreno fértil. Quase todas as madeiras da Macaronésia, encontradas pelos primeiros povoadores, não eram conhecidas por eles. As ferramentas de corte tiveram, por isso, de se adaptar, no afinar e alongar do gume, no modo de inclinar a ferramenta, no uso. A estrela dessas madeiras, o *Juniperus brevifolia*, o nosso cedro das ilhas, do mato, ou do pasto, conforme se queira chamar, dependendo do lugar, tanto aparecia grande, escorreito e com algum comprimento, permitindo caixas, arcas, camas, contadores, cadeiras, imagens de santos e talha doirada, vasilhame, colheres de pau ou galochas, como torto e cheio de curvas.

A delicadeza de relacionamento com o território, na procura de materiais e na adequação das técnicas, evidencia-se nesta declaração que um construtor naval antigo, da ilha do Pico, me fez uma vez:

«Numa mata de cedros, se ninguém tiver andado por lá, consigo encontrar toda a madeira de que preciso, já com as curvas certas para fazer o cavername de um bote, num espaço de uns cem metros quadrados em redor de mim.»

Ainda hoje recordo essa maravilha de saber olhar e cortar os ramos certos, imaginando, já, onde iria colocar cada peça, depois de talhada e acabada. E a suavidade de apenas cortar aquilo de que se precisa.

Numa época em que o uso dos recursos locais, a preocupação com a pegada do carbono, ou a necessidade de encontrar modos de responder às alterações climáticas, em sintonia com o próprio evoluir do ambiente, é preocupação permanente, o revisitar artes e saberes é e tem de ser mais do que um exercício estético.

O título do estudo de Luís Ribeiro continua, por isso, tremendamente actual e permite-nos perguntar que quotidiano e que futuro, normal, funcional, adaptado, integrado, harmonioso, convivendo com a envolvente e evoluindo com ela, pretendemos que tenham todos estes saberes e fazeres, ultrapassando o muro de lamentações habitual que acontece quando pressentimos o desaparecimento breve de mais um deles.

O autor escreve segundo a anterior ortografia.

Na procura de realização através do trabalho artesanal e artístico, em cerâmica, com materiais locais e cozedura a lenha a alta temperatura, vi-me inserido num movimento global de cerâmica de autor, que zela pela valorização e apreciação da beleza e mestria dos objetos feitos à mão.

Tendo vivido nos Açores, na ilha Terceira, desde que nasci, em 1956, tenho memória, de quando miúdo, de muitos oleiros em exercício da sua profissão: davam voltas mágicas com o barro e faziam bilhas, vasos, alguidares, salgadeiras e grande variedade dos mais diversos utensílios de barro para uso comum.

As imagens que recordo da fornalha da olaria de São Lázaro, já aberta, cheia mas ainda muito quente para tirar de lá os produtos e vendê-los aos clientes já em espera. Quando regressava do colégio, passava pela olaria da Canada do Barreiro e via fascinado o oleiro João Pão Mole a puxar tubos de esgoto na roda, parecia magia, subiam sempre a ondular, eram feitos em barro de Santa Maria. Por vezes comprava algum barro e com ele fazia figuras que ainda hoje guardo. Conheci oleiros de outras ilhas, como o Batata de Vila Franca, em São Miguel, que usava mistura de vários tipos de barro de Santa Maria, referência que deve ser tida em conta quando usarmos os excelentes barros daquela ilha.

À medida que fui crescendo, os oleiros tornavam-se cada vez mais raros, pois o barro caiu em desuso, foi substituído por louça vinda do continente feita em fábricas, também por alumínio e por plástico, mais leves e inquebráveis.

Quando chegou o tempo de abraçar uma profissão, escolhi ser escultor e experimentei fazer trabalhos em todos os materiais que achei mais adequados a cada forma: madeira, pedra, ferro, barro, argamassas de gesso ou cimento, fundição de metais e resinas. Consultei artesãos que trabalhavam estes materiais e que acederam a dar-me indicações adequadas. De todos os materiais que experimentei, o que mais me impressionou foi o barro: tão facilmente recebe forma e depois de cozido fica como pedra. Comprei livros para estudar mais profundamente esta arte, a livraria Foyles de Londres tinha catálogos com descrição do conteúdo dos seus livros, escolhi autores que me pareceram entendidos: Bernard Leach, Michael Cardew, Daniel Rhodes, e, mais tarde, Soetsu Yanagi, Celso Figueiredo Gomes, Frank and Janet Hamer, Roubert Fournier, Harry Fraser, Phil Rogers, Daniel Montmollin, Kusakabe & Lancet e Matthew Blakeley.

Em 1980, construí o meu primeiro forno a lenha. Comecei a usar os barros locais e preparava as minhas pastas e vidrados,

processo que exige testes e experimentação de forma contínua. Sendo a escultura um trabalho demorado, iniciei uma produção de louça utilitária, para poder repetir todo o processo muitas vezes. Os erros são essenciais no processo de aprendizagem, tentativa e erro. Em 1983, já fazia cozeduras a 1200°C: a mistura de um barro plástico com dois tipos de cinza vulcânica, fusível e refratária, um pouco de caulino, permitia-me produzir peças em grés, impermeáveis, ao contrário da louça tradicional.

Em 1985, recebi o pedido da Direção Regional da Cultura para fazer o levantamento dos barros e de outros materiais para cerâmica da ilha Terceira. Andei pela ilha, perguntava aos oleiros e seus familiares, pedreiros, aguadeiros e aos mais idosos. Tinha de me apresentar: dizer o que fazia e para quem era, e vinham memórias dos barros, quem tinha feito seu uso, para quê e de onde tinham sido retirados. Em seguida, contactava os proprietários, pedia-lhes licença, abria covas, estimava o tamanho do barreiro e recolhia amostras. Em baldes, dissolvia-os em água com agitação violenta, passava-os por uma rede e calculava a percentagem de areia. O barro refinado com excesso de água era seco em sacos de pano até ao estado plástico. Com o barro assim preparado, determinava a quantidade de água de plasticidade. Depois de serem cozidos a 800, 900, 1000, 1100 e 1200°C, media o encolhimento, a porosidade, resistência e deformação pirolástica, bem como temperatura de fusão de rochas e de cinzas vulcânicas. Os resultados foram apresentados por escrito, acompanhados por tabelas dos valores dos testes, por mapas dos sítios de extração, nome do proprietário e de caixas das amostras, devidamente identificadas. Foi tudo entregue ao então diretor regional da Cultura, o doutor Manuel Lamas.

Em 1989, fiz uma visita à escola CENCAL, centro de formação profissional para a indústria cerâmica, nas Caldas da Rainha. Nunca tinha estado com gente tão interessada em todos os assuntos da cerâmica, quiseram saber de tudo o que tinha feito. Propuseram-me um estágio para aprofundar o meu estudo, bem como compor pastas cerâmicas com eles. Aceitei de bom grado, e em 1991 fui fazer o estágio, sob orientação do engenheiro João Dinis: todas as fases do estágio foram alvo de diálogo e estudo. Aos barros, foram feitas análises granulométricas, dilatométricas e testes da resistência em cru; às cinzas vulcânicas, foram feitas análises químicas. Com base nos resultados, fiz composição de pastas, quando imprescindível, com a adição de materiais do continente. Na minha relação com o CENCAL, conheci muitos ceramistas, inclusive japoneses,

como o mestre da cerimónia do chá Genia Sonobe.

A partir do ano 2000, o interesse do público na cerâmica artesanal abrandou. A partir daí, realizei esculturas de grande formato para espaços públicos e privados, sem nunca deixar o trabalho de roda de oleiro, peças únicas, feitas com materiais das ilhas, e que atualmente são de novo muito procuradas.

Em 2014, conheci a Cerdeira, uma aldeia do xisto na serra da Lousã, com um projeto de arte emergente, dirigido por uma artista alemã, Kerstin Thomas, que mais tarde viria a ser minha parceira. Aí foi construído um forno a lenha e sem fumo, pelo ceramista japonês Masakazu Kusakabe. A amizade e a paixão partilhada pela cerâmica e construção de fornos levaram-nos por duas vezes ao Japão para realizar cozedura em vários tipos de fornos no *atelier* em Miharú-Fukushima. Faleceu em 2023, enquanto fazíamos uma cozedura de cinco dias. Deixa-nos um grande legado em persistência, entusiasmo, boa disposição, e tecnologia de cozeduras a lenha eficiente sem libertar fumo.

No Oriente, e particularmente no Japão, com as suas tecnologias dos fornos a lenha e conhecimentos seculares, a cozedura a lenha a temperaturas da ordem dos 1200-1300°C dá resultados espetaculares. Os variadíssimos efeitos dos vidrados naturais da cinza, resultantes da reação das cinzas com a sílica do barro a estas temperaturas, dependem da exposição, intensidade da chama, atmosfera, qualidade do barro, do tipo de lenha, e naturalmente do tempo de cozedura. Além disso, a intensa interação dos vidrados com as pastas, a formação de novos minerais, cristalizações, erupções e escorridos levam a efeitos de uma beleza sugestiva da natureza.

No início do século XX, o movimento Arts & Crafts, na Europa, e o movimento Mingei, no Japão, surgiram como reação ao industrialismo. Sendo que o Mingei, fundado por Soetsu Yanagi, valorizava a simplicidade, a beleza do irregular, uma estética de essência nos objetos feitos à mão para uso diário, por artesãos anónimos, ao contrário da produção de grande sofisticação.

Os contactos internacionais foram essenciais para a evolução da cerâmica ao longo dos séculos, e hoje mais fáceis que nunca. Na Cerdeira, tem havido um intenso intercâmbio de artistas e de alunos de todo o mundo, nos quais tenho participado como aluno e como formador. Passar o legado do que aprendi faz parte da minha interação social, dar e receber são complementares.

Nas ilhas dos Açores, a formação de barro é diferente do habitual, pois não há transporte de aluvião significativo. Todas as argilas estão

nos locais de origem e são demasiado plásticas. Sem adição de materiais corretores a nível fino, os produtos cerâmicos feitos com eles resultam muito porosos. Tentei preencher a lacuna da estrutura, entre a parte mais fina e o lodo, com uma pequena quantidade de caulino e cinzas vulcânicas a nível imediatamente superior. A nível palpável, a melhor adição é o grão resultante da moagem da própria pasta já cozida.

As potencialidades dos materiais das ilhas dos Açores são imensas, tanto para o desenvolvimento de pastas e vidrados cerâmicos de alta temperatura como de baixa temperatura, para todos os tipos de usos. Hoje dispomos de conhecimentos que podem contribuir para um melhoramento de qualidade na produção artesanal de todo o tipo de produtos cerâmicos, com os materiais das próprias ilhas.

O autor escreve segundo a anterior ortografia.

A viola tradicional dos Açores pertence à família das violas de arame portuguesas, sendo conhecida por várias designações nas nossas ilhas: viola da terra, viola de dois corações, viola de arame ou viola regional. Muitos investigadores têm classificado a viola dos Açores em dois tipos distintos: viola micalense, por ter 12 cordas e dois corações, e viola terceirense, por ter 15 cordas e a abertura sonora circular ou oval. No entanto, encontramos nas diversas ilhas violas com outras diferenças organológicas, ocasionadas pelo isolamento geográfico, a adaptação às dinâmicas culturais e pelo diálogo entre construtores e tocadores ao longo do percurso histórico.

A viola que ainda não era da terra terá chegado aos Açores na segunda metade do século XV, trazida eventualmente já pelos primeiros povoadores. A mais antiga referência a este instrumento aparece num documento de venda de terreno datado de 1479, em que o proprietário, em troca, recebe quatro carneiros e uma viola. Não há registos dos tipos de violas que foram trazidas pelos povoadores do arquipélago açoriano, no entanto as modificações organológicas sofridas por estas violas através das sucessivas gerações de construtores não foram significativas ao ponto de ocasionar uma diferença substancial entre a viola da terra e suas congéneres do continente.

Ao longo do tempo, desenvolveu-se uma construção identitária açoriana vinculada à viola da terra, com a utilização do corpo do instrumento como repositório de símbolos, traduzidos de forma a afirmar a viola da terra como expressão da identidade açoriana. É ela o instrumento musical que melhor representa as tradições e os processos de sedimentação da identidade açoriana. Marcadamente, sempre foi um instrumento fundamental nas manifestações lúdicas e sociais desenvolvidas pelas comunidades açorianas e vem, então, configurar-se como um instrumento «indispensável» para a representação do «ser» açoriano, fazendo com que aqueles que conseguem dominar a sua prática — tocadores e construtores — possuam destaque social, simbólico ou hierárquico dentro das comunidades em que vivem. Assim, a viola da terra transformou-se em um símbolo cada vez mais forte da «tradição» intrinsecamente ligada à vida comunitária e social dos Açores. Serões, bailes regionais, danças de Carnaval e festas populares são contextos tradicionais em que a viola é a protagonista, fortalecendo os laços sociais e a coesão comunitária. A sua presença em eventos tão significativos como a «matança do porco» ou como parte do «dote de casamento» do noivo até meados do século XX demonstra o seu profundo valor socioeconómico e simbólico no passado, destacando a sua

centralidade na estrutura familiar e social. A colaboração entre tocadores e construtores, que frequentemente trocam experiências, reforça ainda mais a dimensão comunitária e colaborativa desta arte.

Documentada desde o século XV em Portugal, a construção de cordofones teve início no arquipélago açoriano desde o seu povoamento, encontrando-se hoje dispersa por quase todas as ilhas açorianas. Este saber, transmitido de geração em geração, permitiu que muitos desses artifices sustentassem (de forma exclusiva ou não) as suas famílias, num trabalho árduo de paciência, perseverança e dedicação. Embora a escala de produção possa variar, a venda de violas, a reparação de instrumentos e a transmissão de conhecimento geram valor e contribuem para o desenvolvimento da região.

A transmissão dos saberes e práticas de construir a viola da terra, uma característica central das artes e ofícios, é predominantemente informal, intergeracional, autodidata ou através de mentores informais. Esta abordagem, embora rica em tradição, enfrenta desafios que podem comprometer a sua continuidade. O construtor, enquanto artesão, desempenha um papel crucial, não só na preservação cultural, mas também no desenvolvimento socioeconómico das comunidades açorianas

A escolha da matéria-prima é um passo crucial, que determina a qualidade física e sonora da viola da terra. Tradicionalmente, os construtores têm feito uso de madeiras locais, como o cedro da terra, a mirica faia e a criptoméria, que é abundante nas ilhas açorianas. Estas madeiras endógenas são reconhecidas por conseguirem, segundo alguns construtores, «ir buscar no mínimo 80% das qualidades sonoras das madeiras ditas nobres». Esta valorização dos recursos locais não só confere autenticidade ao instrumento como também apoia uma prática de construção sustentável e enraizada no ecossistema açoriano. Contudo, a escassez de madeiras nobres na região e a dificuldade de as obter localmente levam alguns construtores a optarem pela sua importação, sendo esta flexibilidade entre importação e utilização de produtos endógenos vital para a longevidade da arte, permitindo um equilíbrio entre a tradição e a sustentabilidade dos recursos.

A evolução dos materiais e das técnicas também se manifesta em outros componentes da viola da terra. As cordas, que antes eram de seda de pescar ou arame, são hoje de aço, vendidas em conjuntos calibrados em lojas especializadas. As cravelhas de madeira, que dificultavam a afinação, foram substituídas por

carrilhões de metal ou sistemas de leque, que oferecem maior precisão. Estas inovações, embora alterem aspetos práticos, são vistas como melhorias que potenciam a qualidade do instrumento sem desvirtuar a sua essência.

A construção da viola da terra continua a ser um testemunho da engenhosidade artesanal. Construtores como Manuel Melo e Lino Melo — pai e filho — utilizam ainda hoje ferramentas manuais, com a filosofia de que «É tudo à mão, tudo do trabalho manual», e algumas oficinas mantêm viva a tradição de ferramentas antigas. Contudo, encontramos em algumas oficinas o uso de maquinaria de pequeno porte, muitas vezes adaptada pelos próprios construtores, e alguma maquinaria mais sofisticada, o que reflete uma evolução tecnológica que coexiste com os métodos artesanais. Estas inovações demonstram a capacidade de inovar mantendo a identidade do instrumento.

O método de trabalho desenvolvido por cada construtor é distinto e respeita diferentes técnicas, proveniente do diálogo entre estes e os tocadores de modo a identificar soluções mais vantajosas para a qualidade física e sonora do instrumento. Atualmente, encontramos algumas adaptações e diferenças construtivas decorrentes do processo evolutivo das práticas artesanais e culturais, sendo que no caso da viola da terra essas adaptações e diferenças acontecem devido ao isolamento geográfico e à adaptação do instrumento às dinâmicas culturais e sociais e às exigências do meio musical de cada ilha em particular.

A construção da viola da terra é um microcosmo das interligações entre cultura, economia e ambiente nos Açores. A sua existência, moldada pelas mãos dos artesãos, é uma narrativa contínua da identidade regional, transmitida de geração em geração, embebida em símbolos de amor e saudade. Embora enfrente desafios modernos, como a mudança de interesse dos jovens e a concorrência de outros instrumentos, o forte sentimento de pertença e os esforços de revitalização prometem a sua continuidade. O impacto socioeconómico, apesar das suas variabilidades, sublinha a importância de um maior apoio e valorização das artes tradicionais. Finalmente, a sábia utilização de materiais endógenos, aliada à capacidade de adaptação e inovação, demonstra um compromisso com a sustentabilidade e a autenticidade. A viola da terra, assim, não é apenas mais um cordofone, é uma guardiã da identidade açoriana e um farol para o futuro do património açoriano, um exemplo vivo de como as artes e ofícios continuam a edificar e a enriquecer a identidade de um povo.

Exposição
PRODUÇÃO ARTESANAL PORTUGUESA:
A ATUALIDADE DO SABER-FAZER ANCESTRAL

Ao longo do tempo, as artes tradicionais têm trilhado um extenso percurso, sendo legitimadas por diversas gerações e constantemente atualizadas. No entanto, as suas tecnologias e artefatos, intimamente ligados aos hábitos quotidianos e ao ambiente doméstico, têm gradualmente desaparecido de nossas vidas. Há contudo novos entendimentos do mundo em que vivemos e do impacto da ação humana, que reivindicam o caráter autêntico e holístico destes utensílios, o que desencadeia uma recuperação das suas técnicas de produção, que voltam a ser procuradas, adaptadas ou aprimoradas.

As artes e ofícios, ao mesmo tempo que encaram desafios semelhantes aos dos outros setores da indústria ou da sociedade em geral — a digitalização, a inteligência artificial, a emergência climática e a globalização —, também têm as soluções, graças à sua escala humana de produção, respeito pelo ambiente natural e relação com uma herança cultural. Para compreendermos essa abordagem, é crucial não nos prendermos ao ritmo acelerado da inovação artificial do mercado internacional e aprendermos a valorizar o tempo, a beleza natural dos materiais e a eficácia dos métodos ancestrais.

A produção artesanal tradicional não é uma relíquia do passado, mas sim uma parte vital do presente e do futuro. Os produtos e serviços oferecidos por artesãs, artesãos e pequenas manufacturas são uma resposta culta e sustentável a algumas adversidades da nossa época. O seu trabalho é executado com técnicas e tecnologias antigas e fazendo um uso consciente dos recursos disponíveis, pelo que resulta em importantes lições para a contemporaneidade, principalmente na forma como apresentam soluções inteligentes e eficazes para o quotidiano. Preservar matérias-primas e práticas vernaculares e nutrir o fascínio por criar com as próprias mãos, são passos importantes para alcançar algo novo, ao mesmo tempo preservando e melhorando o existente.

Esta exposição tem como intenção evidenciar a missão que norteia o Programa Nacional Saber Fazer Portugal, nomeadamente, promover o reconhecimento da atualidade e relevância para a sociedade contemporânea da produção artesanal apoiada em conhecimentos ancestrais. Esta relevância pode ser percebida em quatro eixos: o do Sentido quotidiano das suas produções, o do Respeito pela paisagem, o do Valor patrimonial e o da Resiliência económica.

Sentido quotidiano

A produção artesanal tradicional é intrinsecamente criativa e evolutiva. Ela resulta da adaptação e aperfeiçoamento das formas às funções ao longo de gerações de artesãos que de forma anónima as desenvolveram com o seu cunho pessoal e sentido estético próprio. É neste sentido que o conhecimento ancestral não é uma coisa do passado, ele atualiza-se: as criações e produtos que atravessaram gerações, permanecem porque são sabiamente funcionais, inteligíveis e reparáveis. De uma boa adequação entre materiais acessíveis, técnica e utilidade resulta a sofisticação da produção artesanal tradicional; e da simplicidade das formas e dos gestos que as criam sobressai o requinte.

Respeito pela paisagem

A produção artesanal tradicional faz bom uso das matérias-primas, muitas delas recolhidas diretamente da natureza, apoiando-se no domínio dos ciclos e processos de cultivo, desta forma respeitando a sustentabilidade dos ecossistemas, porque desta depende a continuidade da existência dos materiais. Do uso responsável de recursos de origem orgânica para a confecção destes produtos retiramos benefícios ambientais, quer nos seus processos de produção, quer no uso que deles fazemos, uma vez que no final da sua vida útil são muito menos poluentes, ou até mesmo, no caso de alguns materiais, convertendo-se em matéria compostável. Pretende-se assim expor os benefícios para o ambiente da produção artesanal, quer na sua manufatura, quer nos hábitos de consumo, e ao mesmo tempo dissipar a imagem do tradicional associado aos seus contextos originais de pobreza, recuperando os seus ensinamentos de economia de recursos, de ecologia e de sustentabilidade.

Valor cultural

A produção artesanal tem uma relação muito direta com os valores percebidos localmente como parte da identidade cultural de uma região, advindo também deste aspeto o seu potencial de criação de valor social e económico.

Os artesãos que hoje produzem com técnicas e tecnologias antigas estão a fazê-lo com códigos visuais e soluções originais, que enriquecem a vida quotidiana e a tornam menos dependente de estilos, tendências e modelos estéticos uniformes do mercado global, ao mesmo tempo que preservam a memória cultural e artesanal dos territórios. Deste modo constroem uma cultura

material contemporânea que reflete não só as características únicas de uma paisagem como também o legado histórico de múltiplas influências que são parte da diversidade cultural do país.

Resiliência económica

A cultura da produção artesanal destaca-se pela qualidade das propostas que apresenta para as novas cadeias de valor. Os produtos e serviços artesanais, concebidos e produzidos localmente, podem voltar a fazer parte das rotinas quotidianas e dos hábitos de consumo dos nossos dias, pela sua qualidade material e estética intrínsecas. Ao fazê-lo, contribuem para a sustentabilidade socio-económica dos territórios, para o consumo consciente e responsável, ou seja, para o funcionamento das economias locais e circulares.

Para além destes quatro eixos transversais a todo o setor das artes e ofícios tradicionais, pretendemos destacar quatro características presentes em todos os artefactos de matriz ancestral, que surgem aqui exemplificadas através de utensílios concretos que as poderão ilustrar de uma forma mais evidente. O Simbólico, a Inteligência Material, a Minúcia Técnica e o Abrigo são conceitos que se manifestam e se cruzam de forma fluida nos diferentes artefactos, revelando a mestria das artesãs e artesãos na resposta às diversas necessidades das sociedades em cada tempo.

O conjunto de artefactos presentes na exposição é assim uma seleção conduzida pela representatividade das características fundamentais inerentes às artes artesanais, pela diversidade de matérias-primas e da sua ligação aos territórios, pela diversidade do trabalho representado e pela abrangência do território nacional, longe da ideia de uma mostra exaustiva ou da valorização individual. Esta selecção reúne apenas artefactos produzidos atualmente, evidenciando o seu carácter contemporâneo. Todas estas peças continuam a ser feitas hoje em dia. A herança coletiva do saber-fazer é aqui representada pelos trabalhos destes mestres, que como seus embaixadores convidam o visitante a conhecer melhor a atualidade da cultura material e imaterial portuguesa.

O Simbólico

Os objetos que nos rodeiam no dia-a-dia, para além dos usos práticos que lhes damos, contêm dimensões afetivas, pessoais, ou de relação com um coletivo, através das quais nos ligamos a eles. Por vezes são parte de histórias familiares; têm a marca da pessoa que os produziu; resultaram de uma manifestação de afeto por alguém; são inscritos com elementos decorativos padronizados por uma tradição local; por vezes são de pertença coletiva ou são produções associadas a algumas festividades que assinalam momentos do ano, com uma origem e sentido que se perdeu no tempo. As máscaras portuguesas são o exemplo que elegemos para destacarmos a dimensão simbólica destes artefactos. Elas participam de rituais que dão sentido a um

90 grupo ou uma comunidade, assinalando momentos importantes do calendário. Para lá da expressão artística que lhes dá a forma, elas encerram significados que se exprimem na reprodução e manutenção de sistemas sociais e culturais através da sua participação em manifestações rituais, públicas ou ocultas. Apresentam uma grande diversidade, não apenas nos materiais utilizados na sua confeção (madeira, cortiça, fibras vegetais, metal), mas também nas festividades de que são parte integrante e que acontecem no período que compreende o Natal e o Entrudo. As máscaras no contexto português têm como denominadores comuns elementos de transgressão, de diabólico e de perturbador que se revelam tanto na sua confeção, como no comportamento dos mascarados que as exibem, junto com o traje completo com que se mostram. As cerimónias de que fazem parte resultam de um tempo em que as sociedades rurais eram reguladas diretamente pelos ciclos agrícolas, atravessam o inverno, período do ano de maior alívio dos trabalhos mais pesados e de maior reclusão das aldeias sobre si mesmas, funcionando como elemento agregador das comunidades. Com o distanciamento da agricultura e rarefação demográfica das aldeias, e após um período de crise na sua perpetuação, surgiu uma emergente consciência e promoção de identidades culturais locais, que vêm revitalizar as festas dos mascarados. Inseridas

num novo contexto, marcado por múltiplas iniciativas de patrimonialização e visibilidade, junta-se uma dimensão performativa à sua dimensão ritual, abrindo as festas dos mascarados a novase mais alargadas audiências, motivando a continuidade da produção e reinvenção das máscaras.

As festas do Espírito Santo, cruciais na cultura açoriana desde o século XVI, envolvem rituais como procissões e distribuição de alimentos, com destaque para as Sopas e as «Vésperas». As «Vésperas», bolos típicos do grupo central, são marcados com chavões de cedro-do-mato que estampam a coroa e a pomba. Esta tradição, partilhada entre o Pico e São Jorge, utiliza o pão para simbolizar a partilha e a identidade comunitária. A marcação com chavões na massa crua transforma os bolos em oferendas de fé distribuídas no domingo festivo. No contexto insular, o "simbólico" adquire uma dimensão religiosa em resposta à natureza vulcânica destas ilhas atlânticas. Desde o século XVI, o culto ao Espírito Santo e as festividades com este relacionadas vão construindo o perfil cultural das nove ilhas. Os chavões, pequenas peças de madeira endémica (cedro-do-mato), minuciosamente torneadas e esculpidas, assumem aqui um estatuto simbólico porque são exclusivamente pensados como marcadores de pão que vinculam, na base da partilha em comunidade, os símbolos do Espírito Santo — a coroa e a pomba.

A sequência ritual das festas do Espírito Santo das ilhas Açorianas é extremamente complexa e compreende um conjunto de cerimónias com cortejos e distribuição de alimentos. Destacam-se as Sopas do Espírito Santo e uma grande diversidade de pães, biscoitos e doces de que são exemplo as “Vésperas” marcadas com chavões de madeira.

Reminiscência de um tempo em que os fornos comunitários exigiam a identificação dos pães, as ilhas do Pico e de São Jorge partilham ainda hoje, na confeção das Vésperas, a tradição dos chavões esculpidos em baixo relevo nas duas bases circulares para gravar na massa crua os símbolos do Espírito Santo - a coroa e a pomba. Estas insígnias são impressas em círculo, em volta da figura central, nestes pequenos bolos que são preparados na véspera do domingo festivo e que nesse dia irão encher os cestos de oferta para serem distribuídos pela população, funcionando como um sinal de fé, identidade e partilha nas celebrações comunitárias.

Rui e Ricardo Teixeira são dos poucos artesãos que ainda fabricam os típicos chavões de São Jorge. Reproduzem os chavões existentes em madeira de cedro ou faia, mas também aceitam encomendas para desenvolver novos chavões a partir de desenhos. Carpinteiros de profissão, dedicam-se à produção de réplicas e maquetes de barcos e botes baleeiros à escala e de peixes, em várias madeiras.

ENTALHE EM MADEIRA

Chavões do Espírito Santo

Ø 4 x 41cm (Rolo da massa)

Ø 7 x 10 cm (Chavão)

Ø 7,5 x 11 cm (Chavão coração)

Cedência de Rui Teixeira e Ricardo Teixeira

Rui Teixeira

Urzelina, São Jorge,

Açores

Ricardo Teixeira

Urzelina, São Jorge,

Açores



A Inteligência Material

A permanência até hoje do domínio de alguns conhecimentos ancestrais para a produção de artefactos de uso quotidiano pode ser explicada pela presença de uma forte tradição agrícola em Portugal, uma transição demográfica para os centros urbanos ainda recente e um fechamento social de quase meio século. A produção artesanal tem a sua origem na satisfação de necessidades próprias de um contexto marcadamente rural e com princípios de relação com a natureza que lhe são inerentes. A leitura e aplicação que faz da paisagem, respeitando os ciclos da sua sazonalidade e não comprometendo a regeneração de recursos, recorre a um hábil aproveitamento de formas e características naturais no desenvolvimento de soluções para o dia-a-dia.

96 Apesar do abandono gradual de antigas formas e modelos, alguns resistem na sua funcionalidade: no mobiliário, dos bancos às cadeiras; na cozinha, desde os objetos para confeccionar, servir, transportar e conservar alimentos, às bilhas de conter e refrescar água; e até na adega, no uso das talhas para a produção e armazenamento de vinho. A alimentação é uma das áreas onde se verifica uma maior longevidade de alguns utensílios. Os exemplos que destacamos são apenas alguns entre muitos outros bons exemplos que resultam de um sábio apuramento da aliança entre função, forma e material, desenvolvidos pela experiência prática ao longo dos tempos e que podem continuar a ter a sua relevância e atualidade.

A taladeira é uma vasilha de pequenas dimensões feita em barro e utilizada na cultura vitivinícola da região dos Biscoitos, na ilha Terceira, como medida individual para provar e consumir vinho.



Ricardo Simas é oleiro formado pelo seu tio, o mestre Álvaro Freitas. Deu continuidade à olaria tradicional terceirense, mantendo em funcionamento a Olaria de São Bento. Produz as peças utilitárias mais conhecidas — taladeiras, jarros, assadeiras, alguidares de massa e de alcatra — em barro de Santa Maria, mas também outras peças usando argilas brancas e negras.

TALADEIRA

Olaria de barro de Santa Maria

Ø 12 x 4,5 cm

Cedência de Ricardo Simas

Ricardo Simas

Terra Chã, Terceira,

Açores



O alguidar para alcatra é um recipiente de barro de grão grosso, com formato arredondado, executado na roda do oleiro. A sua especificidade reside na natureza do material: o barro, devido à sua inércia térmica e porosidade, permite uma distribuição uniforme do calor e uma evaporação gradual da humidade durante o longo processo de assadura no forno, característico deste prato da gastronomia açoriana.



Alcídio Andrade (n. 1980) cresceu na oficina do pai, João Andrade, com quem começou a trabalhar após terminar o 9.º ano. É formador certificado, ensinando a técnica de cestaria em vime em diversas escolas regionais. Trabalha regularmente com designers e arquitetos no desenvolvimento de peças de decoração contemporâneas. As suas peças têm integrado exposições em várias partes do mundo como Europa, Estados Unidos da América, Canadá ou Arábia Saudita.

**ALGUIDAR PARA ALCATRA SOBRE
BASE DE VIME**

Olaria de barro de Santa Maria
e Cestaria em vime

Ø 31 x 18 cm

Cedência de Ricardo Simas e Alcídio Andrade

Ricardo Simas

Terra Chã, Terceira, Açores

Alcídio Andrade

Água de Pau, São Miguel,
Açores



Indissociável do quotidiano dos pescadores, vendedores de peixe, apanhadores de lapas, este cesto reflete a adaptação ao terreno acidentado das ilhas. A partir de uma base redonda, o corpo do cesto cresce através de um entrançado simples, desenvolvendo-se numa forma ovalada que se expande simetricamente para dois lados opostos. Esta geometria específica, que culmina numa asa torcida, foi concebida para garantir a robustez necessária para transportar cargas e o equilíbrio quando pousado sobre superfícies instáveis e rochosas.



João Andrade (n. 1952) começou a ter gosto pela cestaria desde cedo, pela convivência com o avô que todos os anos fazia cestos para o trabalho no campo, utilizados na colheita de batata e beterraba. Em 1963, começou a trabalhar na indústria da cestaria em Água de Pau, aprendendo com o mestre João Constantino até 1967, quando este emigrou, tendo passado para as mãos de Manuel de Arruda, falecido em 1971. O seu trabalho perpetua a memória, o conhecimento e a mestria da cestaria açoriana, com peças como o cesto da vindima, cesto de pescador, cesto de lavadeira, cesto de fruta, cesta de lanche, entre outras.

CESTO DE PESCADOR

Cestaria em vime

52 x 40 x 30 cm

Cedência de João Andrade

João Andrade

Água de Pau, São Miguel,

Açores



O «Trevo», como é conhecido na ilha de São Miguel, é uma cesta cujo modelo rompe com a norma dos cestos. É um modelo executado com seis conjuntos de varas de vime que se entrelaçam para formar uma estrutura com seis folhas distintas. Ao contrário da lógica construtiva convencional, que parte geralmente de uma base para o corpo do cesto, a execução do «Trevo» inverte o processo, terminando precisamente na base.

TREVO

Cestaria em vime

Ø 52 cm

Cedência de Alcídio Andrade e João Andrade

Alcídio Andrade

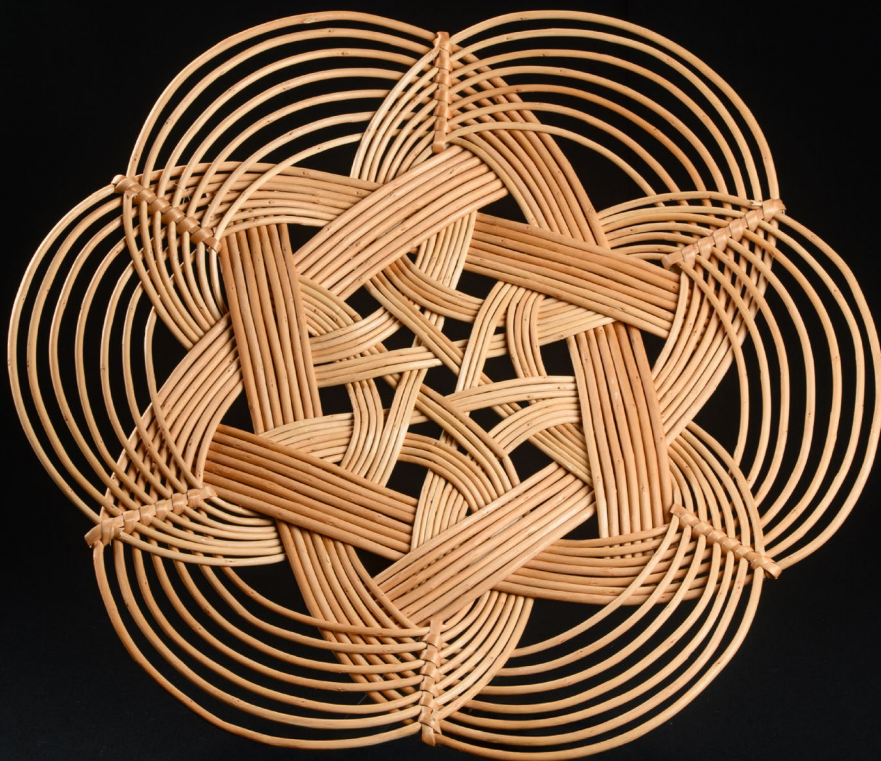
Água de Pau, São Miguel,

Açores

João Andrade

Água de Pau, São Miguel,

Açores



Este cesto de transporte tem um formato ovalado que se estreita até ao topo com uma tampa articulada, desenhada para abrir para trás. A sua estrutura é rematada por uma asa torcida que lhe dá robustez.

CESTO LAVRADOR OU CAMPONÊS

Cestaria em vime

52 x 40 x 30 cm

Cedência de Alcídio Andrade e João Andrade

Alcídio Andrade

Água de Pau, São Miguel,

Açores

João Andrade

Água de Pau, São Miguel,

Açores



A joeira é um utensílio fundamental do ciclo cerealífero, pois permite separar o grão da palha na debulha. É feita em junco, reforçada com cordas de espadana e tem um aro de palha de centeio e vime. É um objeto pragmático, resistente e útil.



Aida Bairos (n. 1962) cresceu a observar o pai trabalhar com vimes, mas foi com uma vizinha que aprendeu a confeccionar os típicos cestos conhecidos como «condessas». Há cerca de quarenta anos, começou a executar os modelos de cestos utilizados principalmente na agricultura regional. Hoje produz uma grande variedade de modelos e confecciona o modelo de condessa de Santa Maria, sendo, porém, o seu trabalho e especialmente reconhecido pelas suas criações e explorações artísticas no domínio da cestaria.

JOEIRA

Cestaria em vime

Ø 40 x 9 cm

Cedência de Aida Bairos

Aida Bairos

Vila do Porto, Santa Maria, Açores



Este balaio, executado segundo a técnica espiralada, não é somente um recipiente, mas constitui igualmente uma medida com capacidade para meio alqueire. A sua execução é um testemunho da mestria técnica do artesão. O resultado é um objeto robusto e estético, que reflete o saber-fazer dos açorianos.

BALAIO

Cestaria em vime

Ø 37 x 14 cm

Cedência de Aida Bairos

Aida Bairos

Vila do Porto, Santa Maria, Açores



A cesta de seis arcos, conhecida na ilha de Santa Maria por «Condessa», destaca-se pela sua construção singular, com o mesmo conjunto de varas de vime no início e no fim, revelando domínio técnico preciso. A sua estrutura define-se por uma base hexagonal, mais aberta, diferente da cestaria do «Trevo» típica da ilha de São Miguel. A versatilidade manifesta-se na escala: o modelo de maiores proporções assume um papel central nas festas do Espírito Santo e para o transporte das roscas — os tradicionais biscoitos de massa doce.

CONDESSA

Cestaria em vime

Ø 35 x 6 cm

Cedência de Aida Bairos

Aida Bairos

Vila do Porto, Santa Maria, Açores



Este tapete circular resulta da complexa arte de entrançar as fibras da espadana, articulando-as numa composição geométrica que exige perícia técnica na sua execução.



Bento Silva (n. 1953) mantém uma relação profunda com as fibras vegetais do local onde vive e trabalha, nomeadamente com o vime e a folha de espadana. Com o vime — nomeadamente com o vime cru — produz maioritariamente cestos; com a folha de espadana produz criativas composições de capacharia, através dos entrançados que criam composições geométricas. Os tradicionais capachos ou esteiras transformam-se, assim, em painéis de parede, centros de mesa e tapetes.

CAPACHEIRA

Capacharia em espadana

Ø 92 cm

Cedência de Bento Silva

Bento Silva

Arrifes, São Miguel, Açores



A Minúcia Técnica

A ruralidade associada à pobreza levou a uma generalização errada de uma relação entre produção artesanal e o rústico, o imperfeito e o grosseiro. Contudo, o virtuosismo existe no modelo artesanal, revelando-se no próprio engenho e exímia aptidão com que cria formas complexas, através de ferramentas simples que hoje se englobam no conceito de *baixa tecnologia*.

As artes tradicionais são mais do que a criação de produtos eficazes para uma função prática. Combinam sentido estético com o domínio apurado da técnica, habilidade manual e o conhecimento do comportamento dos materiais. O apuramento

118 decorativo de determinados artefactos chega a ser comparável a técnicas que são próprias de outros materiais: as colheres de madeira, que fazem parte de uma arte conhecida como pastoril, são «bordadas»; as composições decorativas da técnica do empedrado da olaria de Nisa assemelham-se a rendas sobre o barro e a palha de trigo é usada como um fio para bordar com requintada delicadeza.

Estes e outros artefactos pretendem destacar a sofisticação que sobressai da minúcia técnica. A delicadeza das formas apuradas não é conseguida apenas através de máquinas e ferramentas de precisão. Aliás, não há maquinaria que consiga executar algumas destas técnicas.

A Viola da Terra é um dos instrumentos mais emblemáticos dos Açores. Embora a sua presença no arquipélago remonte ao século XV, este cordofone evoluiu de forma singular, moldado pelo isolamento geográfico das ilhas. Identificada pelas suas doze cordas e pelos característicos «dois corações» na caixa de ressonância, a Viola da Terra mantém-se viva através do diálogo contínuo entre construtores e tocadores.



Hugo Raposo (n.1989). Estudou na Escola Profissional de Capelas, onde recebeu formação como carpinteiro/marceneiro, tendo efetuado o estágio com o mestre guitarreiro Gilberto Crácio. Atualmente é dos poucos artesãos a fazer violas de raiz em São Miguel. É também restaurador de instrumentos antigos.

VIOLA DA TERRA

Construção de violas de arame

97 x 33 x 10 cm

Cedência de Hugo Raposo

Hugo Raposo

Ponta Delgada, São Miguel, Açores



O bordado típico de São Miguel distingue-se pela aplicação de dois tons de azul sobre o linho. A partir da década de 30 do século XX, tornou-se uma atividade de relevo, com uma forte vocação exportadora. A sua gramática visual é rica em motivos vegetalistas e campestres, onde predominam as representações de trevos, silvas, cravinhos e corações entrelaçados.

A Cooperativa de Artesanato e Solidariedade Social Senhora da Paz foi fundada em 1997, desenvolvendo trabalhos artesanais em diversas áreas, como bordados, escamas de peixe e olaria. No entanto, é sobretudo no bordado a ouro que a Cooperativa se destaca, pela qualidade e mestria com que produz as peças devocionais, como as bandeiras e os corações do Espírito Santo, as capas do Senhor Santo Cristo dos Milagres e do Bom Jesus da Pedra, devoto em Vila Franca do Campo.

**TOALHA E GUARDANAPO
COM BORDADO A MATIZ**

Bordado a Matiz sobre linho

250 x 160 cm (toalha)

36 x 36 cm (guardanapo)

Cedência da Cooperativa

Cooperativa de Artesanato e Solidariedade Social

Senhora da Paz

Vila Franca do Campo, São Miguel, Açores



Utensílios cerâmicos, produzidos na roda de oleiro, marcam a cultura material quotidiana das ilhas com a sua característica decoração pintada à mão, em tons de branco e azul.



Aurélia Rocha (n. 1959) trabalha em cerâmicas torneadas na roda de oleiro e pintadas à mão, contribuindo para a preservação da louça tradicional da ilha Terceira. O seu trabalho destaca-se pela recolha e reprodução de peças ligadas ao culto do Divino Espírito Santo e à cozinha tradicional açoriana, recuperando modelos e motivos originais.

PRATO E JARRO

Olaria de barro de Santa Maria

Ø 18 x 19 cm (jarro)

Ø 33 x 4 cm (prato)

Coleção Programa Nacional Saber Fazer

Portugal

Aurélia Rocha

Cinco Ribeiras, Terceira, Açores



Caracterizado pela sua alvura e pureza, o bordado terceirense reflete a influência histórica dos bordados inglês e madeirense, manifestada no uso dos pontos *Richelieu* e «cheio». Outrora peça central no enxoval das noivas da elite local, onde decorava toalhas, lençóis e colchas, este bordado é atualmente uma referência têxtil açoriana, com uma presença consolidada nos mercados nacional e internacional.

A Associação de Artesãos da Ilha Graciosa foi fundada com o intuito de incentivar e desenvolver a produção artesanal do bordado graciosense, para destacar o e enaltecer o papel da mulher graciosense na sociedade. O bordado da Graciosa é um produto certificado.

**CENTRO DE MESA
COM BORDADO A BRANCO**

Bordado a branco sobre linho

150 cm (máx)

Cedência da Associação

Associação de Artesãos da Ilha Graciosa
Graciosa, Açores



A técnica singular consiste em esculpir e modelar o miolo da madeira de figueira, um material leve e poroso. A fragilidade desta matéria-prima exige uma delicadeza extrema e domínio absoluto da lâmina. Tradicionalmente aplicada na produção de flores e pequenos ornamentos, a arte do miolo de figueira é um testemunho da capacidade de transformar um resíduo da poda em objetos de beleza estética.



Maria de Fátima Costa (n. 1966) participou num concurso no Museu da Horta, aos 15 anos, onde aprendeu a trabalhar o miolo de figueira, e desde então tem participado em diversas feiras em Portugal e no estrangeiro. Esculpe finas lâminas do interior dos ramos da figueira, fazendo parte da sua obra quadros com elaborados arranjos florais que replicam malmequeres e camélias, miniaturas de botes baleeiros e de presépios.

ESCULTURA EM MIOLO DE FIGUEIRA

Entalhe do miolo de ramos de figueira

12 x 17 cm

Cedência do Centro de Artesanato e Design
dos Açores (CADA)

Maria de Fátima Costa

Faial, Açores



O trabalho com escamas de peixe é uma forma de aproveitar os subprodutos da pesca. Após um processo de limpeza, secagem e branqueamento, as escamas são moldadas e sobrepostas para criar elementos decorativos de pequenas dimensões. Esta técnica demonstra a perícia e o engenho dos artesãos dos Açores na reconversão de recursos locais e reflete a sua ligação cultural ao mar e a sustentabilidade associada.



Berta Paiva (n. 1965), natural e residente de Capelas (São Miguel, Açores), decidiu dedicar-se ao artesanato como uma forma de ocupar os tempos livres. Em 2013, fez uma formação de seis meses em escamas de peixe e, posteriormente, em Registos do Senhor Santo Cristo. Mas é nas escamas que se perde, apaixonadamente. Das mãos de Berta saem alfinetes, medalhões e quadros, entre outros. Do aperfeiçoamento das suas técnicas resultam composições vegetalistas monocromáticas, de onde emergem flores de escamas recortadas e dispostas com canutilho de prata, contidas em redomas de vidro ou com sóbrios emolduramentos de madeira.

COMPOSIÇÃO COM ESCAMAS DE PEIXE

Escamas de peixe e fio de canutilho

10 x 12 cm

Coleção Programa Nacional Saber Fazer

Portugal

Berta Paiva

Capelas, São Miguel, Açores



Os bordados com palha de trigo sobre tule são uma das formas de produção artesanal mais identitárias da ilha do Faial. Esta técnica singular, que alia a fragilidade do tule à textura e resistência da fibra do trigo, resulta num trabalho minucioso que se tornou uma marca faialense, materializando uma tradição que transformou um recurso rural num símbolo de minúcia com aplicações na costura regional, nomeadamente vestidos de noiva, véus, mantilhas, e em acessórios, como bolsas.



Lina Silva (n.1964), residente no Faial (Açores), aprendeu a costurar com 11 anos e trabalhou na área do corte e costura até 1991. Aprendeu com a artesã Lúcia Sousa, sua sogra, a arte do bordado de palha sobre tule e dedica-se a esta atividade desde 2007.

LENÇO

**Bordado de palha de trigo sobre tule
de algodão**

19 x 19 cm

Cedência do Centro de Artesanato e

Design dos Açores (CADA)

Lina Silva

Horta, Faial, Açores



O Abrigo

Este núcleo destaca artes ligadas ao que nos cobre o corpo e o ambiente da casa. A ideia de conforto associada ao que nos abriga é aqui também transposta para um sentido figurado: as artes tradicionais onde também se abrigam o sentimento de pertença das comunidades, a sua longa história e ligação a um território.

As mesmas mantas de lã que hoje em dia confortam e aquecem algumas casas, também já foram proteção de pastores, com técnicas, cores e padrões que as caracterizam. A colcha de Castelo Branco, tecido de linho cru bordado a fio de seda, detém cores, motivos e pontos que a diferenciam de outros

produtos têxteis nacionais. A écharpe de seda natural, que saiu dos teares do Museu da Seda e do Território, está ligada a um conhecimento secular protegido e transmitido até hoje em Freixo de Espada à Cinta.

Dos teares, que noutros tempos constituíam um equipamento comum em muitas casas, saem também capas, saias e aventais, de técnicas diversificadas dentro do que a tecelagem permite, com maior ou menor introdução de cor, tendo a lã como material em comum.

Apenas com o uso das mãos são produzidas uma diversidade de formas e executadas técnicas muito diversas, como a croça, uma engenhosa capa feita de torcidos, cordões e sobreposições de junco. A versatilidade da lã é usada na ilha da Madeira, para a confeção do barrete de vilão ou de orelhas, elemento de traje icónico desta região do país, de onde também provém o chapéu de palmito, palma autóctone, feito hoje por um número muito residual de artesãs. Dos Açores, destacamos o chapéu de folha de dragoeiro, cuidadosa e habilmente entrançado e cosido pelas artesãs da ilha do Pico.

Tradicionalmente confeccionada em lã azul-escura, com uma orla trabalhada em padrões geométricos a branco, a Barreta do Corvo é produzida manualmente com cinco agulhas de ponta dupla, o que permite a sua forma tubular sem costuras.



Rosa Mendonça (n. 1971), tal como os pais, Inês e José Mendonça, herdou o gosto pela produção artesanal e dedica-se às barretas de lã típicas da ilha do Corvo.

**BARRETA DE LÃ
(OU BARRETA DO CORVO)**

Tricot de lã

20 x Ø 21 cm

Cedência de Rosa Mendonça

Rosa Mendonça

Vila do Corvo, Corvo, Açores



O chapéu de palha de dragoeiro, cuja origem é atribuída à ilha do Pico, exhibe uma elegância que lhe confere o estatuto de chapéu para dias de festa.

A sua produção utiliza as fibras das folhas do dragoeiro, que são cuidadosamente preparadas e entrançadas, resultando numa textura fina e num tom dourado natural. Devido à sua leveza e acabamento requintado, este chapéu distingue-se da palha de trigo comum.

As irmãs Neves (Maria Alzira Neves e Maria Conceição Neves, n. 1939) fundaram a Escola Regional de Artesanato de Santo Amaro em 1986. Criadoras de um importante legado para o artesanato açoriano, oferecem às atuais e vindouras gerações um conjunto de informações valiosas sobre as técnicas do trabalho em palhinhas de trigo, escamas de peixe, miolo de figueira e hortênsia, rendas e bordados. Reinventaram conceitos dando-lhes novas funcionalidades, como é o caso das originais bonecas e das várias peças de bijuteria feitas em palhinha de trigo ou em folha de dragoeiro. O seu contributo para a preservação e reinvenção do artesanato açoriano levou a que lhes fosse atribuído, em 2014, o prémio CoMTradição.

CHAPÉU

Entrançado de folha de drageiro

12 x Ø 35 cm

**Cedência do Centro de Artesanato e Design
dos Açores (CADA)**

Maria Alzira Neves
Pico, Açores

Maria Conceição Neves
Pico, Açores



Esta saia é uma reinterpretação de uma Saia Rica (ou de Ponto Alto), feita manualmente pela técnica do «puxado» ou «ponto alto» que consiste em puxar manualmente os fios da trama para criar um relevo felpudo, resultando em padrões geométricos e florais densos e luxuosos. A Casa de Trabalho de Nordeste preserva as técnicas ancestrais de manufatura do traje regional micaelense, bordado ou feito em tear, habitualmente destinado aos grupos folclóricos da região ou da diáspora.



A Casa de Trabalho de Nordeste foi criada em 1942 com o objetivo de acolher e auxiliar jovens do sexo feminino. Localizada na ilha de São Miguel, nos Açores, as suas artesãs dedicam-se à tecelagem de repasso e bordado, duas técnicas ligadas à confeção dos trajes regionais em tecelagem de algodão e linho e camisas bordadas a matiz com os característicos tons de azul. Aqui podem encontrar-se meadas de lã de ovelha cardada e fiada, tingidas com plantas locais.

SAIA RICA

Tecelagem de lã e algodão

90 x 70 cm

Cedência da Casa de Trabalho de Nordeste

Casa de Trabalho de Nordeste

em colaboração com José António Tenente e Isabel Roque,
São Miguel, Açores



A colcha das palmas, uma peça icónica da tecelagem produzida no arquipélago dos Açores, com maior relevância na ilha de São Jorge, é um exemplo de como influências de outras paragens viajaram e se fixaram num produto distintivo local.

A Casa de Artesanato Nunes, localizada na Fajã dos Vimes, na ilha de São Jorge, conta com mais de 30 anos de existência e pertence às



irmãs Alzira e Carminda Nunes, que se dedicam à tecelagem com a técnica do ponto alto. Entre os seus artefactos mais notórios estão as colchas confeccionadas em linho, algodão e lã em cores garridas. Esta Casa constitui uma referência para o artesanato não só da ilha, mas também de toda a região.

COLCHA DAS PALMAS

Tecelagem de ponto alto com fio de algodão
e fio de lã de ovelha

250 x 212 cm

Cedência do Centro de Artesanato e Design
dos Açores (CADA)

Maria Alzira Nunes

Fajã dos Vimes, São Jorge,
Açores

Maria Carminda Nunes

Fajã dos Vimes, São Jorge,
Açores



A manta de retalhos resulta do entrelaçamento de tiras de pano, ou farrapos, provenientes do reaproveitamento de roupa usada. Presente em muitos lares portugueses, alia funcionalidade, durabilidade e sustentabilidade, assente na reutilização de materiais têxteis.



Maria de Lurdes Lindo (n. 1953) é tecedeira de profissão. O seu trabalho inclui a confeção de trajes para grupos folclóricos e etnográficos, bem como peças utilitárias para o lar, como colchas e tapetes. Atualmente, produz também sacos, pegas, ponchos e cachecóis, utilizando como matérias-primas a lã, o linho e o algodão.

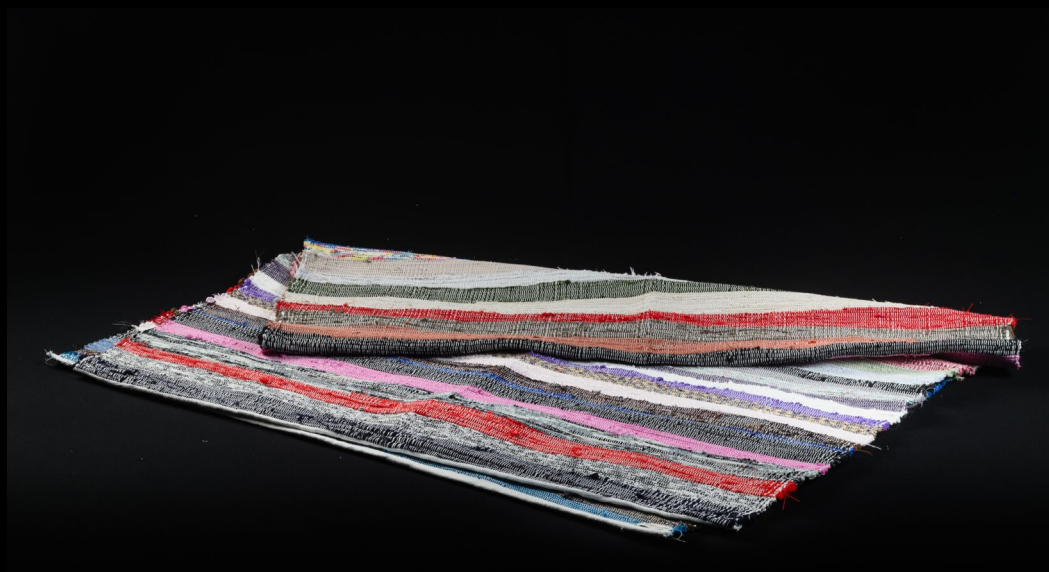
**MANTA DE RETALHOS
TECELAGEM DE ALGODÃO**

175 x 80 cm

Cedência de Maria de Lourdes Lindo

Maria de Lurdes Lindo

Maia, São Miguel, Açores



A Paisagem

Os objetos produzidos com os recursos obtidos diretamente da natureza, transportam consigo a paisagem. Nesta colhem-se as espécies vegetais que nela habitam de forma espontânea, como a cana, a palma, o bunho, o bracejo ou a cortiça, ou que nela são cultivadas intencionalmente para posterior transformação, como o vime ou o linho, para nomear algumas das fibras mais utilizadas em Portugal. Caminhar com uma alcofa de empreita de palma é transportar um pouco da paisagem serrana algarvia. O tarro das regiões de pastoreio e de sobreiros, contém a paisagem da qual se extrai a cortiça de que ele é feito.

Da paisagem alimentam-se e reproduzem-se as diferentes ovelhas autóctones das quais se extrai a lã que dá origem a produtos muito diferenciados regionalmente. É do solo que se extrai a argila, cujas diferentes características naturais influenciam a olaria que é produzida em diferentes pontos do país.

Incorporar a paisagem nos utensílios do nosso dia-a-dia, numa relação mais estreita com o ambiente natural, com o compromisso de uma boa gestão das matérias-primas e respeitando os ciclos da sua regeneração é uma das vertentes do potencial humanizador da sociedade atual por via da produção de bens pelas artes artesanais.



Jorge Murteira (n. 1966) é antropólogo e realizador. Começou o seu percurso no documentário em 1987, em Cabo Verde, onde realizou o seu primeiro filme em 2002. Filmou e fotografou em Portugal, noutros países da Europa, África, Ásia e Brasil. Desde há três décadas que se dedica ao audiovisual em exposições, tendo produzido e realizado vários filmes e instalações no país e no estrangeiro.

FILME A VOZ AQUI É O GESTO
© DGARTES/ 2023

Imagem, som, edição e realização de
Jorge Murteira
.....



Desde há meio século que o cesteiro José Amendoeira colhe o vime para fazer os seus cestos. Só por caminhos de terra então se chegava à Ribeira da Azilheira que ali se aproxima da fronteira entre o Alentejo e o Algarve. O viaduto da autoestrada em direção a Almodôvar e ao Sul atravessa agora, a uma centena de metros de altura, este lugar sem praticamente lhe tocar. Mas para lá chegar, continua a ser necessário percorrer as sucessivas curvas e contracurvas que ligam o barrocal e a serra algarvia à planície alentejana.

São lugares marcados por paisagens distintas, por territórios diversos, onde se encontram os protagonistas deste filme. A rodagem começou num espaço insular, na Lombinha da Maia, em São Miguel, Açores, onde pudemos observar a cardação, a fiação e a tecelagem da lã de ovelha. Seguiu-se a cidade de Castelo Branco, onde foi documentado o processo da seda, do casulo ao tear. Rumo ao Sul, no Algarve e Alentejo, deparámos com situações distintas: a moldagem do barro e a sua aplicação na cerâmica; a apanha e utilização da cana, da palma e do vime, por diferentes artesãos, para a feitura dos cestos.

De alguma forma, as paisagens que se apresentam como pano de fundo destes lugares condensam memórias, revelam-nos marcas das transformações sucessivas que ali se inscrevem. Refletem um património cultural e imaterial particular que faz parte da identidade dos lugares e daqueles que aí viveram ou habitam. Evocam acontecimentos passados, memórias, saberes e práticas reproduzidas ao longo de gerações ou até mesmo, em algum momento, descontinuadas por aqueles que ali se cruzaram, fixaram ou acabaram por partir.

Sem deixar de considerar a individualidade de cada um dos artesãos, o filmevídeo desenvolve-se a partir de uma narrativa conceptual e visual que aspira a funcionar como um todo. Em cada caso, começa por fixar e enquadrar paisagens na proximidade dos lugares onde os nossos interlocutores acedem, manuseiam e transformam as matérias-primas com que fazem as suas peças.

A imagem e o som aproximam-nos dos diversos protagonistas, como que os desafiando a partilhar o seu saber-fazer. Levam-nos para a sua beira, convidando-nos a posicionar no lugar e no olhar de quem faz. A voz de cada um é, aqui, o seu gesto. Em cada e todo o momento, a sensibilidade nota-se na sua repetição, no apurmo firme dos remates com que vão dando forma e consolidam as peças.

Mais do que informar, importa envolver. Não há por isso a intenção de explicar ou acrescentar para além daquilo que as várias sequências focam, a partir de planos fixos, em diferentes escalas e perspectivas: os rostos e gestos de quem colhe, prepara e manipula a matéria-prima, dando corpo a peças únicas. Constrói-se desta forma a narrativa visual percorrendo a arte de quem sabe, como ninguém, do que faz.

Regresso a José Amendoeira. Como quase todos os que foram retratados neste filme, faz parte de uma geração de artesãos que estão envolvidos em todo o processo de criação das suas peças, desde a recolha da matéria-prima até ao produto final. É assim que aqui os vemos e representamos. Provavelmente, a tendência será para que cada vez mais deixem de colher os materiais utilizados na manufactura e passem a adquiri-los.

Face aos desafios que hoje se colocam a todos estes artesãos, o momento presente, porventura, acentua a profunda mudança e transformação naquilo que tem a ver com a continuidade e a reprodução destas práticas situadas, tais como as conhecemos. Fica o registo deste filme para memória futura e reflexão crítica.

Jorge Murteira

O autor escreve segundo a anterior ortografia.

Dossiê

O presente dossiê reúne um conjunto de reflexões e estudos especializados sobre o território das artes e ofícios dos Açores, oferecendo um percurso interpretativo que articula a memória, a técnica e a adaptação ao meio insular. Com um olhar multidisciplinar, os textos exploram três dimensões fundamentais para a compreensão deste legado: o território enquanto origem da matéria-prima e apropriação dos recursos locais; a dimensão histórica do saber-fazer, demonstrando como o isolamento e o intercâmbio cultural moldaram práticas.

O artesanato e as fibras vegetais endógenas do arquipélago dos Açores

Rosário Soares

O Arquipélago dos Açores é constituído por nove ilhas e alguns ilhéus banhados pelo oceano Atlântico, formando três grupos geograficamente distintos. Do oriental, fazem parte as ilhas de São Miguel e Santa Maria; do central, Terceira, Graciosa, São Jorge, Pico e Faial; e do ocidental Flores e Corvo. As espécies nativas dos Açores eram em número reduzido, tais como: a urze (*Erica azorica*), a faia da terra (*Morella faya*), o loureiro (*Laurus azorica*), o cedro do mato (*Juniperus brevifolia*), o pau branco (*Picconia azorica*), o azevinho dos Açores (*Ilex perado subsp. azorica*) e o sanguinho (*Frangula azorica*). A introdução de várias plantas nos Açores oriundas de muitas regiões do globo foi uma consequência dos Descobrimentos Portugueses, em que a tendência da época era de tudo experimentar, muitas trazidas pelo homem por acaso ou com fim utilitário. As fibras destas plantas foram a matéria-prima natural disponível

utilizada para criar uma vasta gama de objetos funcionais e decorativos.

Nestas ilhas, as fibras vegetais, assim como a madeira, constituíram um dos primeiros recursos ao alcance dos povoadores.

A produção artesanal açoriana, tal como noutras regiões, tem a sua origem na satisfação de necessidades de um contexto marcadamente rural, relacionadas com a natureza e as atividades que lhe são inerentes. Contudo, a extrema pobreza ligada à ruralidade do arquipélago contribuiu para uma perceção errada dos objetos artesanais considerados grosseiros e imperfeitos.

O vime (*Salix viminalis*), trazido da América do Norte, e a figueira (*Ficus carica*), originária do Mediterrâneo, foram introduzidos no arquipélago no início do povoamento. Bem como a cultura da banana, fruto da espécie *Musa acuminata* Colla, cultivar 'Dwarf Cavendish', vulgarmente designada por

pequena-anã, originária do Sudeste Asiático, particularmente de regiões como a Índia, a Malásia e as Filipinas. Em algumas localidades destas ilhas, chamam à banana «figo», termo inicialmente utilizado pelos exploradores portugueses do século XVI na zona de origem deste fruto.

A espadana (*Phormium tenax*) surge após o declínio da cultura da laranja. Originária da Nova Zelândia, foi trazida do continente português para São Miguel por Francisco Soeiro Lopes de Amorim em 1828.

As figueiras eram muito comuns em quintais e zonas rurais e apreciadas pelo seu fruto. Data do século XVII, o artesanato elaborado por miolo de figueira na confeção de flores e de pequeninas e frágeis figuras dos velhos presépios e lapinhas, pelo que se trata de uma revivescência da arte conventual e popular. Esta tradição foi reavivada nos meados do século XIX, neste arquipélago, nas ilhas do Faial, Pico e Flores, com cestos, barcos à vela, motivos florais, moinhos e outras miniaturas. Em meados do século XX, a arte de trabalhar o miolo de figueira sofreu alterações relativamente aos modelos tradicionais pelas mãos de um artesão faialense, Euclides Rosa, consistindo em réplicas de navios que com todo o rigor obedeciam à planta fornecida pelas empresas construtoras. Os trabalhos em miolo de figueira são dos mais antigos e constituem surpreendentes manifestações de arte, tanto popular como conventual, em terras dos Açores. Atualmente existem muitas figueiras em todo o arquipélago, embora em número mais reduzido que no passado.

O vime e as figueiras marcaram a toponímia açoriana na ilha de São Jorge, com a denominada Fajã dos Vimes, na ilha de São Miguel, com a Ribeira do Salto, junto à Maia, antigamente designada por Ribeira dos Vimes, e a Crota dos Vimes, nos Fenais da Maia, atualmente Fenais da Ajuda, onde foram plantados os primeiros vimeiros. Também a Crota das Figueiras, uma cavidade de erosão vulcânica na freguesia da Almagreira, na ilha de Santa Maria, e ainda dois espaços ligados ao turismo, um em São Jorge, a Quinta das Figueiras, e as Casas das Figueiras, um alojamento local na ilha do Pico.

A espadana era uma fibra vegetal muito utilizada no fabrico dos denominados capachos ou esteiras, os quais serviam para cobrir o chão de terra batida onde as classes mais humildes tomavam as suas refeições, em especial a ceia, em que toda a família se reunia ao anoitecer após o regresso a casa do chefe de família depois de um dia de trabalho árduo. Contemporaneamente tem uma função essencialmente decorativa e, embora conservando as técnicas tradicionais, foram introduzidas algumas inovações. Os tradicionais capachos transformaram-se em tapetes, isoladores para levar à mesa, centros de mesa, flores e tantos outros artefactos utilizados para ornamentar ambientes rústicos.

O vime e a espadana, que outrora marcaram a paisagem açoriana, deixaram de ter interesse para as diversas atividades agrícolas, existindo vimes e espadanas como produção própria de poucos artesãos, que, devido à sua resiliência e criatividade,

continuam a elaborar autênticas obras de arte e cada vez mais diversificadas. Essas culturas são fáceis de se propagar e contribuíram para a sustentabilidade dos solos por não requererem mobilizações frequentes, nem qualquer tratamento fitossanitário, sendo apenas necessário um pedaço de terra. Atualmente continuam a ser confeccionados artefactos em folha de milho. O milho regional desempenhou outrora um papel fundamental na alimentação da população açoriana e na engorda dos seus animais, mas quase desapareceu por completo, bem como as estruturas destinadas à sua conservação e secagem.

Não sabemos ao certo quando foi introduzida a cultura do milho nos Açores, sabemos, no entanto, que no século XIX o milho era a cultura predominante e base da alimentação rural, em que o agricultor, ao semear dois ou três alqueires deste cereal, tinha quase a certeza de colher o pão necessário para o sustento da sua família e do seu gado, pois o milho, além do grão, produzia uma considerável massa forraginosa apetecida pelo gado bovino, asinino ou muar. Sendo aproveitado ainda como combustível nas lareiras e fornos familiares, era frequente a afirmação «o milho, único sustento do povo», género preciosíssimo para alimento dos pobres, que constituíam a maior parte da população. Na confeção das flores e bonecas de milho, extrai-se a folha que envolve a maçaroca, mas o seu corte requer um cuidado especial para assim serem aproveitados os diversos materiais com os quais o artesão dá largas à sua criatividade, criando pequenas figuras

representativas da vida rural, como por exemplo a mulher do campo ou da vida religiosa, as figuras de presépio e as flores. Na ilha do Pico, estas mesmas bonecas são confeccionadas com as folhas secas do dragoeiro, usando a barba do dragoeiro para fazer o cabelo.

A utilização da fibra da bananeira na confeção de artefactos está a dar os primeiros passos no arquipélago, que dispõe de muita matéria-prima. Esta cultura foi incentivada a partir dos séculos XIX e XX, passando a ser considerada uma cultura com enorme potencial agrícola, instalada em quintas e pomares ao ar livre, maioritariamente em regime de sequeiro e protegida por sebes vivas e/ou muros de pedra, utilizando há mais de um século métodos de produção distintos que promovem o equilíbrio do ecossistema agrário, conservando as condições ecológicas e paisagistas das diferentes ilhas. O maior centro produtivo localiza-se na costa sul do concelho de Vila França do Campo, na ilha de São Miguel. As fibras da bananeira têm um elevado potencial, não só na produção têxtil como na confeção de variados objetos de uso doméstico e decorativo. Promover a confeção de artefactos com fibras vegetais é importante, por se tratar de matéria-prima versátil e ecologicamente biodegradável e com pouco impacto ambiental. Desta forma, estamos a fomentar a atividade artesanal, não deixando morrer as artes e ofícios, e ao mesmo tempo valorizamos a paisagem vegetal e cultural açoriana, em que muitos pedaços de terra abandonados podem ser ocupados, contribuindo assim para promover

as comunidades locais, criando emprego e melhorando o nível salarial para muitos artesãos, com a valorização de objetos únicos que revitalizam e refletem a identidade de uma região que, devido ao seu isolamento, recorreu à natureza para obter os artefactos essenciais para a sua vida quotidiana.

Jangada de memórias

Madalena San-Bento

O que liga uma avó que borda o enxoval da neta, sentada no piso térreo da sua casa na Maia, na ilha de S. Miguel, a outras tantas mulheres que na ilha Terceira estão reunidas em torno da pedra do lar, cavaqueando e praticando a tecelagem?

O que as irmana com o oleiro que faz girar a roda onde assentou um luzidio pedaço de barro de Santa Maria? O que os une, como se de uma confraria se tratasse, às mãos, masculinas e femininas, que por todo o arquipélago armam capacharia, vão dando forma a cestos de vime e recetáculos em espadana, aprumam violas da terra e chavões do Espírito Santo?

Dos bordados açorianos aos presépios de lapinha com suas escarpas basálticas — delicadezas da devoção e beleza, com laivos de pequenez e ternura —, à boina de lã do Corvo que protegia do rossio do mar nas madrugadas, os baleeiros; do pequeno azulejo no portal das quintas às flores translúcidas em

escama de peixe; dos quadros em miolo de figueira aos platinados registos do Senhor Santo Cristo; dos bordados dourados a palha de trigo às maravilhas em osso de baleia e aos rendilhados panos suspensos das mãos, tudo acaba por se unir, numa pertença sólida e sentida:

Partilham a beleza e a natureza das substâncias — matéria-prima variadíssima e de autenticidade sem igual; mas também, e sobretudo, uma ambiência exuberante e abundante; uma história pródiga, que se entrelaça no espírito férreo e combativo dos ancestrais, e da população, na sua vontade providente.

É uma pujança que se foi alimentando de coisas tão díspares como a diversa proveniência dos povoadores e de diálogos nascidos da posterior emigração; da religiosidade e da vida conventual e da proximidade simbiótica do mar; da vida agrícola, como da força telúrica e da transmissão de

influências através do comércio e dos intercâmbios...

Com um pé na natureza e outro na cultura, as práticas artesanais são o casamento perfeito entre substâncias, memória e arte. Elas resumem, de forma objetiva e real, a essência de técnicas adotadas e aperfeiçoadas no confronto com realidades quotidianas, tanto como com o cenário.

Porque o que dá origem à expressão do artesanato é a apropriação, por parte das comunidades, dos recursos naturais locais. Mas ainda o seu convívio, cada vez mais próximo, adaptado e dialogante, com a paisagem.

Para um tal processo, tão pródigo, contribuem um sentido de estética comum e as mais pragmáticas experiências. Mas de igual modo o sonho, o ideário do isolacionismo e da partilha arquipelágica, os desejos de apego e as ânsias de liberdade. O chão das ilhas — inseguro, ora pródigo ora tremente e juncado de cinzas; o Atlântico, imenso e azulado ou cinzento, sempre refletor do céu; as praias de areia negra; a pujança bíblica da flora. Ainda, a linha do horizonte, meio escondida pela névoa ou cintilante e feiticeira, fazendo ansiar e rejeitar a imensidão do mundo exterior.

Em suma: tudo o que evidenciou proximidade com as gentes, e que acabaria por influenciar o poderoso imaginário dos artesãos.

É assim que o gesto da prática, replicado uma e outra vez, através dos tempos, transmitido e ensinado, mimetizado e perpetuado, se transforma em ritual partilhado, por cada comunidade em específico.

Por tudo isso, expor, atualizar

e perpetuar os contornos e a essência das práticas e das obras que delas nascem é levar à compreensão do território, através da exploração da diversidade de cenários e da forma como eles se desenham, num fio cronológico, evidenciando todas as suas vivências; imprimindo-as no imaginário das gentes, do baleeiro do Pico à tecedeira do nordeste micalense, condicionando gestos, produções e crenças.

Acabará por nascer deles, para testemunho, um humor interno que é, afinal, forma específica de estar no mundo, de dialogar com ele, tanto quanto de o absorver e integrar.

Tanto as grandes exposições como as oficinas artesanais e *ateliers* — lembrando a tenda de artesão das freguesias — se tornam momentos de partilha, muitas vezes intergeracional. Abrem o diálogo, tal como a curiosidade, a múltiplas geografias.

Os artefactos em si carregam a sua simbologia — como a viola da terra, por exemplo, corpo pensado para a repercussão e reverberação do som arquipelágico; e, ao mesmo tempo, símbolo do convívio entre comunidades, reforço do seu laço de pertença. Mas o seu potencial, real e simbólico, acaba por se universalizar, pois fala uma linguagem que, sendo apanágio que ilustra um povo, é também vocabulário próprio da humanidade de que comunga.

É, pois, uma opção consciente, incluir o artesanato no discurso atual, com as gentes que o protagonizaram e para aqueles que, do exterior, o desejem conhecer.

Preservando a tradição e mantendo intactos os passos da técnica, voltando a usar as matérias-primas de sempre — o barro, a espadana, a lã e o linho, as escamas e o miolo de figueira, a palha e as folhas de milho, o vime e as conchas, a madeira e o osso —, ainda que com novas abordagens, o artesano cria um casulo de tempo onde se encontram ancestrais e descendentes; uma batalha capaz de assegurar identidade aos protagonistas e conhecimento e vivência aos participantes. Objetos do quotidiano, como os chavões do Espírito Santo e as trancas das casas abastadas de outrora, demonstram como algo concebido com intencionalidade pragmática — uma fechadura em madeira ou um selo para marcar bolos — pode transformar-se, pela beleza intrínseca e pelo engenhoso mecanismo da técnica, numa peça de arte.

Mostrar a perpetuação e pertinência de tudo isto, uma vez que ainda hoje se declara, de forma palpitante, proporciona não só o espelho da cultura e do ideário do povo açoriano patentes ao visitante e entregues ao cuidado das novas gerações: mas prova ainda que há formas viáveis na arte de fazer, válida o processo artesanal — a sua atualidade e sobrevivência são a prova viva da criatividade que mistura História, desafio e resposta, vestindo os resultados com a personalidade açórica.

De diálogos destes há de sempre nascer uma narrativa — por vezes colorida e abundante: é a alma das gentes.

As Matérias-Primas

A produção artesanal tradicional de bens para o dia-a-dia contém um potencial humanizador da sociedade atual pela sua relação mais estreita com o ambiente natural, com o compromisso de uma boa gestão das matérias-primas e respeitando os ciclos da sua regeneração. O conhecimento relacionado com o cultivo e preparação da matéria-prima é também parte integrante do saber-fazer e é necessário à definição da condição de artesanato. Destacamos aqui apenas algumas das mais utilizadas nas áreas de produção artesanal abordadas nos Açores.

«Os barros existem em todo o mundo, constituindo a maior parte da superfície terrestre. São rochas sedimentares de grão fino que tiveram origem na decomposição, química ou por erosão, das rochas feldspáticas como o granito ou o pórfiro. Os seus principais elementos constitutivos são a sílica e o alumínio. A combinação do oxigénio com estes elementos produz o dióxido de sílica e o óxido de alumínio que se combinam quimicamente com a água, constituindo o barro.» (FRICKE, 1981).

Argila é uma formação constituída por minerais «ditos das argilas». Como rochas sedimentares que se formam em meio hídrico (rios, lagos, lagoas, mares) e geram sequências estratigráficas típicas destas e de outras rochas de origem sedimentar. «A argila, ou barro, origina-se a partir da decomposição ou metamorfose de rochas-mãe, ocorridos durante milhões de anos através de ataques químicos (por exemplo, pelo ácido carbónico) ou físicos (erosão, vulcanismo, pressões, etc.) que produzem a sua fragmentação

em partículas muito, muito pequenas (com cerca de 2 micrómetros, ou seja, 0.002 milímetros de diâmetro). Essas partículas são extremamente leves, e acabam por ser levadas pelas correntes de água e depositadas no lugar onde a força hidrodinâmica (o movimento dos fluidos) já não é suficiente para as mover. Estas são identificadas como as argilas secundárias. As argilas primárias, como no caso do caulino, encontram-se em jazidas nos locais onde se formaram.

Encontra-se argila em várias cores, desde branca, cinza, amarelada e avermelhada, até ao tom mais acastanhado, ao roxo ou até ao esverdeado. As diferenças entre elas, para além da coloração, residem na sua plasticidade, contração, porosidade, e no seu comportamento na secagem (ou endurecimento) e na cozedura (sinterização). A argila usada para cerâmica de barro vermelho é a «argila comum», que se caracteriza por ter um alto teor de ferro e alta plasticidade. Este tipo de argila encontra-se em inúmeros depósitos no país. Apesar da grande

disponibilidade local da matéria-prima, nos últimos anos generalizou-se, para muitos oleiros e ceramistas, a utilização de pastas industriais.

Preparação

O barro tanto pode ser extraído de camadas superficiais, como das mais profundas, no subsolo. Uma vez cavado no «barreiro», o barro contém geralmente pedras ou raízes e deve ser preparado antes de ser usado. A forma de limpar as impurezas do barro e o modo como a pasta é preparada varia de região para região, no entanto, todos os procedimentos passam pela «limpeza» da argila, separando as impurezas, geralmente por peneiração. De seguida, o material é passado para um recipiente, cuja denominação tem também variações geográficas como tanque ou fieira, onde é amassado. Ao dispersar em água, está-se a separar os agregados e a homogeneizar a massa que se vai trabalhar.

Para alterar a consistência das pastas são frequentemente misturadas várias argilas e inertes, de modo a obter a melhor resposta do material, em função do tipo de trabalho a realizar. Os inertes são minerais sem propriedades plásticas que reduzem a contração das pastas durante a secagem. Inertes típicos são: sílica, chamote, areia, molochite, cinza, xisto e talco.

Podem ainda ser usados componentes fundentes como o cálcio, sódio, feldspato e boro, que resultam na vitrificação ou podem mudar o ponto de fusão da pasta. As condições da

cozedura têm influência sobre os resultados finais. Depende do tipo de forno ou queimas usadas e da temperatura. Para obter acabamentos diferentes aplicam-se técnicas diversas, com serradura ou a queima com redução de oxigénio. Existem fornos a gás, fornos elétricos, fornos a lenha com diferentes configurações e a soenga, que é a forma primitiva de queima de barro. A cerâmica negra é um exemplo do resultado da técnica de queima numa atmosfera redutora, que se deve a uma combustão com défice de oxigénio que deixa as peças com tons entre o preto e o cinza. O barro da ilha de Santa Maria (Açores) apresenta ainda a particularidade de conter cal e óxido de ferro na sua composição. Classificado como uma «argila magra», é adequado tanto para a produção de louça corrente (vasos e bilhas) como para a fabricação de elementos de construção, nomeadamente tijolos e telhas.

DRAGOEIRO

Nome comum:
dragoeiro

Nome científico:
Dracaena draco (L.)
 L.

Distribuição no território nacional:
 nativo da Macaronésia (Madeira e Açores), cultivado em Portugal Continental

Entre as árvores nativas das ilhas portuguesas, poucas despertam tanto fascínio como o dragoeiro – uma relíquia da flora do Terciário, que sobrevive na Macaronésia e em Marrocos. Os dragoeiros representam linhagens remanescentes de plantas que evoluíram em antigas florestas subtropicais, outrora existentes na bacia mediterrânica e no norte de África. A progressiva aridez do clima provocou a retração da área de distribuição dessas espécies e, agora, sobrevivem apenas populações relíquias, em refúgios climáticos favoráveis¹. O seu hábito inconfundível, marcado por um caule muito robusto e por uma copa ampla, com um perfil umbeliforme, lembrando uma grande sombrinha, evoca um mundo pré-histórico. Os dragoeiros apresentam adaptações morfológicas e fisiológicas que lhes permitiram adaptar-se a alterações ambientais, como pequenas raízes aéreas e rosetas foliares, pelas quais absorvem água^{2,3}. A sua

extraordinária longevidade, crescimento lento e resina vermelha, conhecida como «sangue-de-dragão», fizeram desta enigmática espécie um símbolo de identidade insular.

O dragoeiro apresenta uma taxonomia complexa, em consequência da sua distribuição descontínua pela Macaronésia e Marrocos. Estudos morfológicos, biogeográficos e moleculares recentes demonstraram que as populações de dragoeiros existentes nestas áreas não são homogêneas, reconhecendo-se várias subespécies com distribuição geográfica bem delimitada. A subespécie *Dracaena draco* (L.) L. subsp. *draco* corresponde às populações das Ilhas Canárias e da Madeira, constituindo o núcleo principal da distribuição desta espécie. Na Madeira, sobrevive apenas um indivíduo considerado inequivocamente silvestre, ao qual se juntaram alguns exemplares provenientes de programas de reforço populacional. A origem das

populações açorianas permanece incerta e alguns autores defendem que resultam de introduções humanas muito antigas. Contudo, algumas populações, como as que existem nas ilhas das Flores e São Jorge, reforçam a hipótese de que o dragoeiro é nativo do arquipélago açoriano. Nos Açores, o dragoeiro encontra condições climáticas distintas das existentes na Madeira porque a elevada humidade atmosférica e a influência dos ventos oceânicos favorecem o desenvolvimento de copas densas, vigorosas, baixas e ramificadas. Aqui, as plantas desenvolvem-se em escarpas voltadas para o mar, onde beneficiam da humidade transportada pelos nevoeiros e estão protegidas da competição com outras espécies⁴. No início do seu crescimento, o dragoeiro apresenta um tronco principal durante alguns anos, sem ramificação. Após a primeira floração, normalmente entre os dez e os quinze anos de idade, o ápice vegetativo subdivide-se em vários ramos. Cada nova fase de floração desencadeia uma nova divisão, dando origem a uma copa harmoniosa e bem estruturada. Nem todos os exemplares seguem este padrão de crescimento, mas esta é a regra geral do crescimento desta espécie, permitindo, assim, calcular, de forma aproximada, a idade de um determinado dragoeiro, com base no número de ramificações sucessivas. Embora alguns exemplares sejam, na tradição popular, considerados milenares, é possível que tenham apenas algumas centenas

de anos, o que, mesmo assim, os inclui entre as espécies arbóreas mais longevas da flora insular⁵. Em Marrocos, na região do Anti-Atlas, ocorre a subespécie *Dracaena draco* (L.) L. subsp. *ajgal* Benabid & Cuzin que, desde 2020, alguns autores consideram ser uma espécie autónoma: *Dracaena ajgal* (Benabid & Cuzin) Rivas Mart., Molero Mesa, Marfil & G. Benítez. Em Cabo Verde encontra-se a subespécie *Dracaena draco* subsp. *caboverdeana* Marrero Rodr. & R.S. Almeida que, desde 2017, alguns autores consideram suficientemente distinta para justificar o seu reconhecimento como espécie, sob a designação de *Dracaena caboverdeana* (Marrero Rodr. & R.S. Almeida) Rivas Mart., Lousã, J.C. Costa & Maria C. Duarte. Os dragoeiros da Macaronésia e Marrocos constituem, assim, um complexo evolutivo diversificado que revela uma história marcada por dispersões antigas, seguidas de isolamento prolongado⁶. A etimologia do género *Dracaena* Vand. ex L. deriva do grego *drákaina* [= dragão-fêmea, serpente monstruosa], enquanto o epíteto específico *draco* provém do latim e significa dragão. Esta ligação ao dragão alude a uma lenda antiga, que relaciona a resina obtida destas plantas com este animal mítico. Foi na obra *Species Plantarum* (1762)⁷ que Lineu descreveu esta espécie, atribuindo-lhe o nome *Asparagus draco* L. e na qual referiu o exemplar que Pehr Löfving (1729–1756) encontrara no Convento da Graça, em Lisboa, e ao qual atribuiu o nome *Asparagus*

draconis. Na 12.^a edição de *Systema Naturae* (1767), Lineu passou a incluir esta espécie no género *Dracaena*, sob a designação de *Dracaena draco* (L.) L., nome que se mantém válido⁸.

Desde a Antiguidade clássica que se comercializa uma substância resinosa conhecida como «sangue-de-dragão», cuja cor intensa alimentou numerosas lendas e tradições. O nome popular deriva da aparência desta matéria obtida dos caules, quando a planta sofre lesões. Inicialmente transparente, logo oxida, tomando uma cor que evoca a do sangue. Do ponto de vista fisiológico, o sangue-de-dragão é uma resposta de defesa já que é libertado quando ocorre uma lesão mecânica, ataque biológico ou outro tipo de stress. No período clássico, esta substância não foi obtida dos dragoeiros da Macaronésia, já que estes apenas foram conhecidos após os europeus terem iniciado a exploração das ilhas atlânticas, a partir do século XIV. A origem do sangue de dragão clássico localizava-se na ilha de Socotorá, actualmente parte do Iémen, onde existem as últimas florestas naturais de dragoeiros, que pertencem à espécie *Dracaena cinnabari* Balf.f., morfologicamente próxima da espécie que encontramos nos arquipélagos insulares portugueses. Ao longo dos séculos, o sangue-de-dragão foi utilizado em diversas aplicações artesanais, artísticas e medicinais. Como corante natural, utilizou-se na preparação de vernizes, tintas e pigmentos para

pintura. Alguns violeiros (*luthiers*), como Antonio Stradivari (c.1644-1737), incluíram a resina de dragoeiro na composição do verniz, com o qual terminavam o acabamento dos instrumentos de corda, aproveitando as propriedades corantes e protectoras da resina⁹.

Na medicina tradicional, o sangue-de-dragão gozou de grande reputação, pois enquadrava-se nos princípios orientadores da Doutrina das Assinaturas, amplamente difundida na Europa dos séculos XVI e XVII. Segundo esta concepção pré-científica, a aparência das plantas revelava, por desígnio divino, as suas propriedades terapêuticas. Por ter uma cor que evocava a do sangue, a resina de dragoeiro era usada como cicatrizante, adstringente e hemostático, sendo aplicada no tratamento de feridas e hemorragias. Embora muitas destas utilizações pertençam agora ao domínio da medicina histórica e popular, o interesse científico pelas propriedades químicas da resina persiste¹⁰. Uma das mais notáveis colecções de dragoeiros existentes nos Açores encontra-se no parque do Museu do Vinho, na ilha do Pico. Este núcleo inclui exemplares centenários que constituem uma das maiores concentrações desta espécie em toda a Macaronésia. No passado, as folhas dos dragoeiros existentes na ilha do Pico foram utilizadas pelos tanoeiros para calafetar o vasilhame e pelos vicultores, na amarra de enxertos da vinha¹¹. Actualmente, são aplicadas na produção de capachos, chapéus e

objectos decorativos.

Apesar da sua importância histórica, ecológica e cultural, o dragoeiro encontra-se sujeito a diversas ameaças.

As populações naturais diminuíram significativamente, em resultado da perda e fragmentação dos habitats, da acção humana e dos herbívoros introduzidos, da competição com espécies exóticas e das mudanças climáticas. A capacidade de renovação natural da espécie é reduzida. De acordo com a Lista Vermelha da União Internacional para a Conservação da Natureza (IUCN), o dragoeiro é uma espécie em perigo de extinção¹².

O valor simbólico do dragoeiro contribuiu, igualmente, para a sua importância cultural. Em várias ilhas da Macaronésia, a árvore tornou-se um elemento identitário da paisagem e do património local, figurando em obras literárias, representações artísticas e iniciativas de valorização ambiental. Já Gaspar Frutuoso a ele se referiu em *Saudades da Terra*, uma obra seminal sobre a história insular. Alguns dragoeiros centenários são monumentos naturais e atraem visitantes de todo o mundo. A espécie beneficia de medidas de protecção, programas de conservação, reprodução em viveiro e recuperação de habitats, que procuram assegurar a sua sobrevivência. A preservação do dragoeiro representa não apenas a protecção de uma espécie botânica singular, mas também a salvaguarda de um importante legado cultural associado à história e à identidade das ilhas atlânticas.

1. Madera, P.; Attorre, F.; Habrová, H.; Van Damme, K. (2021). Dragon Trees, Tertiary Relicts in Current Reality. *Forests* 12: 756.
2. Jura-Morawie J.; Monroy, P.; Marrero, A.; Tulik, M. (2021). Aerial Root Structure and Its Significance for Function in *Dracaena draco*. *Journal of Plant Growth Regulation* 40: 486–493.
3. Jura-Morawiec, J.; Marcinkiewicz, J. (2020). Wettability, water absorption and water storage in rosette leaves of the dragon tree (*Dracaena draco* L.). *Planta* 252: 30.
4. Maděra, P.; Attorre, F.; Van Damme, K. (2025). New knowledge in dragon tree research. *J. For. Sci.* 71: 205–217.
5. Vahalík, P.; Drapela, K.; Prochazkova, A.; Patočka, Z.; Balkova, M.; Šenfeldr, M.; Lengalova, K.; Kalivodova, H.; Vaničková, L.; Lvončík, S.; Maděra, P. (2020): Metrics of growth habit derived from the 3D tree point cloud used for species determination. A new approach in botanical taxonomy tested on dragon tree group example. *Forests* 11: 272.
6. Durán, I.; Marrero, A.; Msanda, F.; Harrouni, C.; Gruenstaeudl, M.; Patiño, J.; Caujapé-Castells, J.; García-Verdugo, C. (2020). Iconic, threatened, but largely unknown: Biogeography of the Macaronesian dragon trees (*Dracaena* spp.) as inferred from plastid DNA markers. *Taxon* 69: 217–233.
7. Linnaeus, C. (1762). *Species Plantarum, exhibentes plantas rite cognitae, ad genera relatas, cum differentiis specificis, nominibus trivialibus, synonymis selectis, locis natalibus, secundum systema sexuale digestas. Editio secunda. Tomus I. Holmiae: Impensis Direct. Laurentii Salvii*
8. Linnaeus, C. (1767). *Systema Naturae per Regna Tria Naturae, Secundum Classes, Ordines, Genera, Species, cum Characteribus, Differentiis, Synonymis, Locis. Editio XII. Tomus II. Holmiae: Laurentius Salvius.*
9. Jura-Morawiec J.; Marcinkiewicz J.; Caujapé-Castells J. (2023). Unraveling the role of dragon's blood in the undisturbed growth of dragon trees. *Trees* 37: 993–999.
10. Gupta, D.; Bleakley, B.; Gupta, R. K. (2007). Dragon's blood: Botany, chemistry and therapeutic uses. *Journal of Ethnopharmacology* 115: 361–380.
11. César, C. (2005). *Dragoeiros do Museu do Vinho (Pico-Açores). Direcção Regional da Cultura.*
12. Silva, L.; Caujapé-Castells, J.; Lobo, C.; Casimiro, P.; Moura, M.; Elias, R.B.; Fernandes, F.; Fontinha, S.S.; Romeiras, M.M. (2021). *Dracaena draco*. The IUCN Red List of Threatened Species 2021: e.T30394A119836316. <https://dx.doi.org/10.2305/IUCN.UK.2021-2.RLTS.T30394A119836316.en>. (21 June 2026).
13. Frutuoso, C. (1873). *As Saudades da Terra* (revisor Álvaro Rodrigues de Oliveira). *Tipografia Funchalense.*

FIGUEIRA

Nome comum:
figueira [miolo de
figueira]

Nome científico:
Ficus carica L.

**Distribuição no
Território Nacional:**
cultivada e
naturalizada em
Portugal continen-
tal e insular.

A figueira é uma espécie cultivada desde a Antiguidade, intimamente associada à história agrícola e cultural das civilizações mediterrâneas, havendo autores que sugerem uma domesticação iniciada há cerca de 11.000 anos, no contexto das primeiras sociedades agrícolas¹. O nome do género (*Ficus*) provém do latim clássico e era o nome atribuído à figueira e ao seu fruto, enquanto o epíteto específico (*carica* = “da Cária”) alude à Cária, região situada no Oeste da Ásia Menor, na qual existiam muitas figueiras, referidas por Plínio, o Velho, na obra História Natural (13.10 *in ficorum autem Caricas*)². As figueiras têm uma simbiose reprodutiva com as vespas (himenópteros) da espécie *Blastophaga psenes* (Linnaeus, 1758), que utilizam algumas flores femininas para efetuarem a oviposição³. A sua distribuição natural estende-se

do Mediterrâneo oriental até à Ásia Central e ao Afeganistão⁴, e a difusão para ocidente acompanhou as migrações humanas e as redes comerciais fenícias, gregas e romanas. Em Portugal, a sua presença é muito antiga (arqueófito) e a sua dispersão deveu-se a aves e outros animais, permitindo que esta espécie se instalasse em muros, taludes, escarpas, margens de linhas de água, ruínas e terrenos abandonados, comportamento que revela uma elevada capacidade de adaptação⁵. Adquiriu grande importância em regiões de Portugal Continental, como Mirandela, Torres Novas e, sobretudo, no Algarve, nas quais se produzem figos de elevada qualidade⁶. O grande produtor mundial de figos é a Turquia, e embora Portugal tenha uma forte tradição nesta área, a produção tem diminuído desde a década de 1960, devido a alterações na dieta e nos padrões

de utilização das terras agrícolas⁷. Além do consumo em fresco ou secos, os figos são tradicionalmente utilizados na preparação de doces, compotas e aguardentes. A medicina popular também lhes atribui propriedades terapêuticas, recomendando-os contra inflamações da garganta e como laxante, enquanto o látex da planta pode ser aplicado no tratamento de algumas patologias dermatológicas⁸.

Nos Açores, a figueira acompanha a história do povoamento do arquipélago desde os primeiros colonos. Introduzida, provavelmente, por habitantes provenientes de regiões continentais portuguesas, onde a espécie era comum, naturalizou-se rapidamente nestas ilhas, crescendo em ravinas, escarpas costeiras e terrenos de baixa altitude, inferiores a 500 m⁹.

Embora o principal aproveitamento desta espécie seja o das infrutescências (o figo é uma infrutescência – sícone – constituída por numerosos frutos), as figueiras possuem outras aplicações, materiais e simbólicas, das quais se destacam a utilização da madeira e dos ramos jovens em diversas aplicações artesanais, como na delicada arte açoriana do miolo de figueira.

A arte do miolo de figueira é uma das expressões artesanais mais singulares da cultura portuguesa, profundamente identitária do arquipélago. Criada a partir da medula branca dos ramos jovens, combina virtuosismo técnico e sensibilidade estética, reproduzindo flores, figuras humanas,

embarcações e paisagens com extraordinária minúcia.

Origem da arte do miolo de figueira

A origem exata desta arte permanece incerta, embora a tradição a associe aos conventos femininos açorianos do século XVII. As freiras utilizariam o miolo branco dos ramos jovens da figueira para criarem flores ornamentais e pequenas figuras destinadas sobretudo a presépios. Muitas artes delicadas e minuciosas desenvolvidas em Portugal nasceram em ambientes monásticos, onde o tempo, a disciplina manual e a dimensão devocional favoreciam trabalhos de enorme precisão.

Após a secularização dos conventos, a técnica foi preservada e transmitida por artesãos laicos, e embora tenha existido em várias ilhas açorianas, foi sobretudo na ilha do Faial que esta tradição conseguiu sobreviver até aos nossos dias¹⁰.

Na tradição iconográfica cristã, a figueira está, frequentemente, associada à Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal devido ao versículo 3.7 do Livro do Génesis [*Então, abriram-se os olhos aos dois e, reconhecendo que estavam nus, coseram folhas de figueira umas às outras e colocaram-nas, como se fossem cinturas, à volta dos rins*] e, assim, os figos são símbolos de tentação e pecado. Contudo, se representados junto

a Jesus Cristo, ou nas suas mãos, simbolizam a Redenção, de acordo com uma interpretação do versículo 15.22 da 1.ª Carta aos Coríntios

[E, como todos morrem em Adão, assim em Cristo todos voltarão a receber a vida]¹¹.

O processo artesanal

A execução das peças em miolo de figueira exige um conhecimento técnico muito específico. A matéria-prima é recolhida apenas durante o período de dormência da figueira, entre novembro e fevereiro, quando os ramos jovens não possuem folhas, nem frutos. Fora desse período, a medula torna-se demasiado húmida e frágil para ser trabalhada. Após o corte, os ramos são descascados para revelar o interior branco e macio, o miolo de figueira. Este material é deixado secar durante alguns dias antes de ser utilizado.

O miolo é fixado numa pequena estrutura de madeira denominada cortadeira, permitindo ao artesão obter finíssimas lâminas com o auxílio de facas ou lâminas afiadas. Outras ferramentas especializadas ajudam a modelar pétalas, folhas, figuras humanas ou elementos decorativos. Um pequeno instrumento chamado riscador permite gravar detalhes subtis, como nervuras florais.

As diferentes partes são posteriormente coladas – no passado, com goma-arábica, atualmente com colas líquidas –, formando composições de extraordinária delicadeza.

Mesmo uma pequena flor pode exigir várias horas de trabalho, enquanto conjuntos complexos exigem centenas de horas.

A fragilidade do material contrasta

com a precisão alcançada pelos artesãos. O resultado possui uma aparência quase etérea, semelhante ao marfim, ao osso esculpido ou à porcelana, embora muito mais leve.

Prestígio artístico e memória cultural

O reconhecimento internacional desta arte começou no século XIX, quando obras da artesã Emília Madrugá Ferreira foram premiadas na Exposição de Paris de 1855. Desde então, o miolo de figueira passou a ser visto não só como curiosidade regional, mas como expressão artística de elevado requinte técnico. Entre os maiores nomes desta tradição destaca-se Euclides Silveira da Rosa (1907–1979), autor das extraordinárias composições hoje preservadas no Museu da Horta. As suas obras representam aldeias açorianas, monumentos, embarcações históricas, cenas marítimas, aviões e costumes populares, utilizando milhares de fragmentos de miolo de figueira^{12,13}. Estas miniaturas demonstram algo importante: esta arte não é mero artesanato decorativo. Existe nela uma dimensão documental e memorialista. As peças preservam paisagens, técnicas tradicionais, embarcações desaparecidas e diversos aspetos da vida açoriana.

Uma tradição em risco

Atualmente, poucos artesãos dominam esta técnica. A extrema exigência do processo, a fragilidade das peças e a reduzida rentabilidade económica dificultam a continuidade

da tradição. O valor cultural desta arte foi oficialmente reconhecido pelo Governo Regional dos Açores através da Portaria n.º 89/1998, que certifica e protege esta expressão secular. Contudo, o reconhecimento legal do seu valor não garante a sobrevivência cultural. Muitas tradições desaparecem não por falta de valor cultural, mas por não encontrarem continuidade na transmissão geracional, sustentabilidade económica ou integração na vida contemporânea.

A arte do miolo de figueira constitui uma das manifestações poéticas do património artesanal português.

Mais do que simples artesanato, estas obras revelam uma relação profunda entre natureza, memória e identidade cultural. Num tempo marcado pela produção massificada e pela velocidade, o miolo de figueira recorda o valor do tempo dedicado à criação artística, à precisão manual e à atenção ao detalhe.

1. Falistocco E. 2020. The Millenary History of the Fig Tree (*Ficus carica* L.). *Advances in Agriculture, Horticulture and Entomology* 2020 (4): 1-8.
2. Plínio. 1960. *Natural History* Volume IV (Libri XII-XVI). The Loeb Classical Library. Harvard University Press, Cambridge, MA, USA.
3. Cook, J. M., Rasplus, J.-Y. 2003. Mutualists with attitude: Coevolving fig wasps and figs. *Trends in Ecology & Evolution*, 18(5), 241–248.
4. Royal Botanic Gardens, Kew. 2026. Plants of the World Online: *Ficus carica* L. powo.science.kew.org (16 junho 2026).
5. Pérez-Jordà C., Peña-Chocarro L., García Fernández M., Vera Rodríguez J C. 2017. The beginnings of fruit tree cultivation in the Iberian Peninsula: plant remains from the city of Huelva (southern Spain). *Vegetation History and Archaeobotany* 26: 527-538.
6. Sánchez C., Vasilenko P., Santos M. 2021. Figo Preto de Torres Novas – Características Qualitativas e Nutricionais. *Vida Rural* (Junho): 62-67.
7. FAOSTAT 2023. Food And Agriculture Organization Of The United Nations. Production/ Yield quantities of Figs in Portugal 1969-2021. www.fao.org/faostat (16 junho 2026).
8. Corsépius Y. 1997. *Algumas Plantas Medicinais dos Açores* (2.^a edição). Fernando Dimas Ramos, Lda.
9. Costa C. 1956. A Figueira nas Tradições Populares Açorianas. *Boletim da Comissão Reguladora dos Cereais do Arquipélago dos Açores* 24: 171-175.
10. Arruda L. (sem data). *Enciclopédia Açoriana. Figueira*. <http://www.culturacores.azores.gov.pt/ea/pesquisa/Default.aspx?id=6787> (16 junho 2026).
11. Alves, H., Henriques, A. (coord.). 2012. *Bíblia Sagrada* [Bíblia dos Capuchinhos]. Difusora Bíblica, Fátima.
12. Museu da Horta 1994. *As Mãos de Euclides Rosa*. <http://www.museu-horta.azores.gov.pt/conteudos/14/> (16 junho 2026).
13. Rosa S. 2018. *Construção de uma Exposição Temporária no Museu da Horta: Concepção, Museografia e Mediação* [Tese de Mestrado em Património, Museologia e Desenvolvimento]. Universidade dos Açores, Ponta Delgada.

Raças autóctones:**Ovinos:**

**Bordaleira Entre
Douro e Minho
Campaniça
Churra Algarvia
Churra Badana
Churra da Terra
Quente
Churra do Campo
Churra do Minho
Churra Galega
Bragançana (Branca
e Preta)
Churra Galega
Mirandesa
Merina Branca
Merina da Beira Baixa
Merina Preta
Mondegueira
Saloia
Serra da Estrela**

Caprinos:

**Algarvia
Bravia
Charnequeira
Preta de Montesinho
Serpentina
Serranda**

A lã é uma fibra de origem animal, obtida maioritariamente do pêlo da ovelha e do carneiro. A fibra de lã está envolvida pela suarda, uma substância biológica que a torna macia e a protege dos elementos e atritos.

A qualidade e características da lã variam conforme a origem. Em Portugal, a lã mais usada é de origem ovina, onde se identificam 16 raças autóctones e três tipos principais: lã branca, preta e cinzenta. A estes correspondem três categorias: lãs merinas, feltreiras (cruzadas) e longais (grosseiras). De forma geral, as lãs merinas são mais finas que as feltreiras, e as lãs longais são as mais grossas de todas. Geralmente, a tosquia dos animais é realizada entre abril e junho. De seguida, a lã é lavada (para tirar a gordura natural e poeiras), seca e amaciada, para finalmente ser cardada. A cardação tem duas fases:

o «emborrar» (para as fibras mais grossas) e o «imprimir» (para as fibras mais finas). O objetivo geral da cardação é obter uma uniformidade na cor e na textura. Ao final da cardação, as fibras criam uma mecha que está pronta para passar a fição. A fição manual é feita com duas ferramentas, uma roca e um fuso, construídos com varas de madeiras maciças. A parte superior da roca, o roquil, apresenta muitas vezes elementos decorativos em cana ou cortiça (CARVALHO; SÁ, 2015). O fio pode também ser feito na roda de fiar, que consiste numa roda assente num banco tripé e movida por um pedal. A roda de fiar é mais eficiente e resulta numa torcida mais consistente. As primeiras fiações mecânicas da revolução industrial seguem o princípio da roda de fiar manual.

LINHO
.....**Nome comum da
planta: linho****Nome científico da
planta:**
Linum usitatissimum
L. (floração azul)
Linum bienne Mill.
(floração azul)**Distribuição no
território nacional:**
**existência um pouco
por todo o território,
considerando a
diversidade de
espécies existentes.**
**Os linhos de uso têxtil
(mais fibrosos)
preferem climas
húmidos e frescos,
enquanto os linhos
oleaginosos (para
produção de óleo de
linhaça) ocorrem em
climas mais tempera-
dos e quentes
(D'Ambrosio *et al.*
2018). Encontrado em
prados vivazes ou
anuais, clareiras de
matos, bermas de
caminhos. Em locais
frescos e em solos
com alguma humidade
e, geralmente,
profundos. A sua
floração é de Fevereiro
a Junho (Flora-On).**

O linho é uma fibra vegetal proveniente de plantas da família das Linaceae, do tipo herbáceo. O caule contém fibras muito resistentes (cujo comprimento atinge até 90 cm, apresentando diâmetros entre 12 e 16 microns), que após muitos *tormentos* se transforma no fio utilizado na produção de tecidos. Os designados *tormentos* referem o conjunto de etapas que compõem o longo processo de transformação das fibras vegetais nos fios para tecer e bordar.

Apesar de estar presente de forma espontânea em grande parte do

território nacional, a planta do linho foi cultivada com maior incidência no norte e centro do país, onde o clima, mais húmido e fresco, é mais adequado. A origem da utilização das fibras do linho na produção de tecidos é incerta. A referência mais antiga é atribuída ao Egípto, onde o linho foi amplamente cultivado e utilizado. O vestígio mais remoto da sua cultura e utilização em Portugal é da Idade do Bronze (2000 a.C), na Serra de Monchique. No entanto, a falta de investimento no desenvolvimento desta cultura de forma sistemática, resultou num

decréscimo desta importância, a partir do séc. XV. O *bragal*, designação atribuída ao pano de linho nacional, era de natureza grosseira. Os panos de linho fino eram de importação e tinham a designação de *lenço*. A industrialização da produção têxtil nacional, incrementada pelas políticas pombalinas a partir do séc. XVIII, não abrangeram o linho, que manteve características de produção doméstica e de pequena escala. Apenas em meados do séc. XIX surge uma unidade fabril dedicada aos tecidos de linho, em Torres Novas. Entre os anos 40 e 80 do séc. XX a cultura do linho foi desenvolvida para fins industriais, com sementes importadas, mais produtivas do que as locais.

As variedades de linhos nacionais mais cultivadas são o *linho-galego*, o *linho-mourisco* e o *linho-riga-nacional*. Existem outras designações regionais, mas que se referem a um destes três. “O linho Galego é o mais vulgarizado e predomina nos distritos de Viana do Castelo, Braga, Porto, Aveiro, Viseu, Vila Real e Guarda. Convêm-lhe terras frescas e clima húmido (...). É uma variedade da Primavera que se semeia em Abril ou início de Maio, e se colhe em Junho. O linho *mourisco* predomina nos distritos a Sul do Tejo, e ainda nos de Bragança, Santarém e Castelo Branco. A fibra é mais comprida que a do *galego*, mas mais escura e grosseira. Possui a capacidade de se adaptar a terrenos argilosos ou mesmo muito pobres. É uma variedade de Inverno, que se semeia após as primeiras chuvas, nos meses de Outubro e Dezembro, e se colhe em Maio. O *riga nacional* é pouco cultivado, aparecendo apenas

nos distritos da Guarda e outras partes do Minho. A fibra deste linho é mais comprida e menos fina que a do *galego* e mais curta e fina que a do *mourisco*. É também uma variedade da Primavera.” (PEREIRA, 1985: 6). Apesar desta identificação do linho *galego* e do linho *mourisco* a botânica classifica-os como sendo da mesma espécie (*Linum bienne* Mill), não existindo “entidades taxonómicas” próprias que os distingam. A época da sementeira tem algumas variações regionais, entre março e abril. A germinação acontece em cerca de 4 dias. O tempo de crescimento e maturação da planta é de cerca de 2 meses. É necessário conhecer o ponto certo de maturação para realizar a apanha, que é realizada à mão, arrancando a planta pela raiz, normalmente entre maio e junho, escolhendo o tempo seco. A flor deverá ter fenecido dando lugar a cápsulas fechadas que contêm as sementes e os caules adquirem uma coloração amarela. O linho é estendido ao sol por um 1 ou 2 dias para secar, antes de ser *ripado*, utilizado um *ripador*, uma peça de madeira com dentes, por onde se fazem passar as hastes, para separar a semente (linhaça). Segue-se a *curtimento ou alagamento*, durante o qual se mergulham os molhos de hastes em água, em ribeiras ou tanques, os *aguadeiros do linho*, de modo a macerar e dissolver a matéria exterior que envolve as fibras, permitindo a sua separação. A etapa demora entre 7 e 12 dias em função da temperatura da água. No final é lavado para separar as fibras de todas as impurezas. A *secagem* dura entre 8 e 15 dias, em que o linho se estende aberto ao sol. A etapa seguinte, denominada *fabricação*,

inclui diversas fases: A escolha das hastes, com seleção das mais longas e inteiras, em que a separação das fibras é feita num pente de dentes grossos verticais, mantendo-se na mão as que são boas; a *maçagem* (*masgado*) que separa as cascas das fibras, batendo os molhos de linho com um maço de madeira ou uma pedra de superfície uniforme, ao longo de todo o comprimento das fibras. Este processo também podia ser feito através de engenho de tração animal ou hidráulica. Cada molho é torcido e amassado (*moído*) para completar a remoção dos vestígios dos tascos; a *espadelagem* completa o processo de limpeza das fibras do linho, batendo em feixes, com uma espadela de madeira com um lado afiado, sobre um cutelo de madeira, libertando-as dos últimos resíduos de casca e outras impurezas. Neste processo separaram-se também os *tascos*, fibras mais grossas e quebradas, que são fiadas e utilizadas para a execução de tecidos grosseiros como a serapilheira ou estopa; depois do linho *espadelado* é passado pelo *sedeiro*, uma etapa designada por *assedagem*, em que os feixes de fibras são passados por um pente com dentes de ferro ou cobre, polidos e afiados, presos num cepo de madeira. A disposição destes dentes, mais ou menos apertada, varia em função da finura pretendida para o linho, passando-se por vários *sedeiros* até atingir o fio mais fino. As fibras que vão sendo retiradas em cada *sedeiro* são aproveitadas para fazer os tecidos de grossuras intermédias, conhecidos por estopa e por estopinha. No final, o linho é acondicionado em feixes torcidos sobre si mesmos, conhecidos por *estrígas*, ficando pronto para passar para a fase da fiação.

A fiação é o processo de fazer o fio ou linha a partir da fibra. Na produção artesanal são utilizados uma roca e um fuso ou uma roda de fiar. A roca pode ser de madeira ou cana,

composta por um cabo com uma *torre* em forma cônica, onde se prende a *estríga* ou *manelo* - linho a fiar. O cabo da roca é preso na cinta do avental. As rocas e os fusos são feitos por carpinteiros. Também podiam ser feitos pelos homens da casa ou pelos namorados que as ofereciam às namoradas. Após a fiação o fio é *meado* (acondicionado em meadas), utilizando um *sarilho* ou *zangarilho*.

As meadas de linho passam depois por um processo de branqueamento que conhece diferentes procedimentos conforme a prática local. Estes podem consistir na sua cozedura num forno de lume brando ou em água a ferver, depois das meadas serem empapadas em cinza ou excrementos de animais. Depois de lavado na *barrela* e arrefecido, as meadas de linho são deixadas a secar e a corar ao sol. Depois de seco, o linho é convertido em novelos com o auxílio de uma *dobadoura*, ficando o fio pronto para a urdidura do tear (EPFBM/CEEV, 1983).

Os utensílios relacionados com o processo do linho e com os seus *tormentos* revestem-se de um carácter simbólico e em muitos casos têm uma dimensão estética que varia de região para região. Isso é visível na decoração de *espadelas*, *espadeladouros*, rocas e fusos. Também a terminologia relacionada com as diferentes etapas e as formas privilegiadas de alguns desses utensílios têm variantes próprias de cada lugar.

VIME**Nome comum:****Salgueiro-francês;****Vimeiro;****Vimeiro-branco;****Vimeiro-do-norte;****Vimeiro-fêmea;****Vimieiro;****Vimieiro-francês,****Vimeiro-ordinário****Nome científico:****Salicaceae – *Salix viminalis* L. (vimeiro-****do-norte,**
vimeiro-fêmea),**Salicaceae – *Salix fragilis* L.****(vimeiro-francês,**
vimeiro-frágil)**Listagem resumo das**
espécies de *Salix*
usadas para cestaria
em Portugal:***Salix alba* L. var. *alba***
(SALGUEIRO-BRANCO
ou sinceiro); *Salix****alba* L. var. *vitellina***
(vimeiro-amarelo);***Salix fragilis* L.**
(vimeiro, vimeiro-ver-**melho, vi-**
meiro-brózio);***Salix purpurea* L.**
(vime-vermelho,**salgueiro-de-ca-**
sac-roxa); *Salix****triandra* L.**
(salgueiro-com-**folhas-de-amendoeira);**
Salix viminalis* L.*(vimeiro-do-norte,**
vimeiro-francês,**vimeiro-branco, vima,**
vimeiro-fêmea,**salgueiro-francês);**
Salix x rubra* Huds.*Distribuição no**
território nacional:**Noroeste ocidental;****Noroeste montanhoso;****Nordeste leonês;****Terra fria;****Centro-norte;****Centro-oeste arenoso.****No Algarve, encontra-**
-se em Monchique e**no Vale do Guadiana.**
O primeiro tem a**característica**
particular de ser**mais claro do que o**
habitual. Ilha da**Madeira e Arquipélago**
dos Açores.

O vime é uma fibra vegetal proveniente do vimeiro ou salgueiro. Estes assumem a forma de árvores ou arbustos, com ramos geralmente flexíveis, que crescem junto à água, nas margens de rios e ribeiras. A terminologia «salgueiro» refere a planta espontânea, o «vimeiro» refere a planta quando é cultivada para produção de cestaria. (FERNANDES, 2019).

A identificação das espécies utilizadas em cestaria na Península Ibérica apontam para a ocorrência em território português dos salgueiros espontâneos — *Salix triandra* L. e *Salix purpurea* L. — e, de entre os salgueiros cultivados

em vimiais ou vimieiros, o mais frequentemente utilizado em cestaria é o *Salix fragilis* L., que produz varas de vime num tom avermelhado escuro. O *Salix viminalis* L. é também frequentemente cultivado, fornecendo vimes direitos, compridos e muito flexíveis. Os caules da *Salix triandra* L. são utilizados descascados ainda frescos (resultando no vime branco) ou após cozedura. O *Salix purpurea* L. produz ramos muito delgados, amplamente utilizados em cestaria fina e de trabalho mais complexo. O vime de cultivo é disposto no vimeiro, em terreno com características de

aluvião, em fileiras de cepas de onde brotam as varas utilizadas na cestaria. O excesso de água pode levar o vimeiro a produzir varas muito brandas.

A sazonalidade do corte das varas varia em função da área geográfica, entre novembro e fevereiro. A apanha anual em Conçalo, na Guarda, é realizada durante o mês de fevereiro, num momento em que as varas ainda não têm seiva. No Algarve, em Aljezur, o vime é colhido «durante o mês de agosto, junto às ribeiras. Tem de ser neste mês, quando a erva está meio seca, «para não ganhar o bicho» (BRANCO e SIMÃO, 1997).

Os artesãos que plantam o próprio vime, por vezes, dão-lhe formas específicas, por exemplo, uma determinada curvatura que facilita a construção de objetos como cestos ou mobiliário.

As varas do vime são escolhidas e acondicionadas em baraço enrolado, para serem cozidas em grandes caldeiras, com água a ferver em fogo lento, para ganhar as propriedades de conservação e tornar o material mais fácil de trabalhar. Na etapa seguinte, a secagem é feita de forma natural, ao ar livre. Neste processo, o vime adquire uma coloração castanha-escura. Para que a matéria-prima fique em branco, o vime não deve ser fervido.









OBRAS CITADAS, BIOGRAFIAS E FICHAS TÉCNICAS

OBRAS CITADAS

↵ Página 11

Resolução do Conselho de Ministros n.º 89/2020, de 23 de outubro.

Ministério da Cultura. Estratégia Nacional para as Artes e Ofícios Tradicionais 2019-2024 Cultura (disponível em portugal.gov.pt).

Ministério do Planeamento. PRR – Recuperar Portugal. Construindo o Futuro. Lisboa, 22 de abril de 2021 (disponível em recuperarportugal.gov.pt).

Orientação Técnica N.º 3/C04-i02/2022. Fundo de Salvaguarda do Património Cultural, 6 de maio de 2022 (disponível em recuperarportugal.gov.pt).

↵ Página 68

RIBEIRO, Luís da Silva. (1956), *Indústrias terceirenses de carácter artístico e a sua valorização*. in Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira. Vol. XIII.

CORTES-RODRIGUES, Armando. (1968), *A Arte Popular em Portugal. Ilhas Adjacentes e Ultramar*. Açores. Lisboa, Ed. Verbo.

ATAÍDE, Luís Bernardo Leite de. (1973-1976), *Etnografia, arte e vida antiga dos Açores*. 4 volumes. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

FELQUEIRAS, José J.C. Jordão. (2002), O desconhecido Mobiliário Açoreano do Século de Ouro. A propósito do despropósito Contador de Argote, in revista *Mvsev*, publicação do Círculo Dr. José de Figueiredo, IV Série, Nº11. Porto.

LANCHANS, Franz-Paul de Almeida. (1985), *Ofícios Antigos Subsistentes nas Ilhas dos Açores. Flores e Corvo*. Angra do Heroísmo, Secretaria Regional de Educação e Cultura.

LANCHANS, Franz-Paul de Almeida. (1988), *Ofícios Antigos Subsistentes nas Ilhas dos Açores. Graciosa*. Angra do Heroísmo, Secretaria Regional de Educação e Cultura.

LIMA, Rui de Abreu e LIMA Eglantine Morais de. (1996), *Artesanato Tradicional Português*, vol. II: Açores. Lisboa, Associação Industrial Portuguesa.

LOPES, Frederico. (1979), *Ilha Terceira. Notas Etnográficas*. Angra do Heroísmo, Instituto Histórico da Ilha Terceira.

MARTINS, Francisco Ernesto de Oliveira. (1981), *Mobiliário Açoreano. Elementos para o Seu Estudo*.

Angra do Heroísmo, Secretaria Regional de Educação e Cultura.

MARTINS, Francisco Ernesto de Oliveira (1985), *Festas Populares dos Açores*. Angra do Heroísmo, Direcção Regional dos Assuntos Culturais.

MARTINS, Rui de Sousa. (1985), *O Barro. A Técnica e a Arte. A Cerâmica dos Açores e as Olarias de Vila Franca do Campo*. Ponta Delgada, Universidade dos Açores. Santos, J. M. (1989), *Os Açores nos Séculos XV e XVI*. Angra do Heroísmo, Direcção Regional dos Assuntos Culturais.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de e PEREIRA, Benjamim Enes. (1987), *Instrumentos Musicais Populares dos Açores*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

↩ Página 74

BLAKELEY, Matthew. *Rock Glazes Unearthed*. Publicação do autor, 2021.

CARDEW, Michael. *Pioneer Pottery*. Longman, 1969.

FOURNIER, Robert. *Illustrated Dictionary of Practical Pottery*. Wiley & Sons, 1977.

FRASER, Harry. *Ceramic Faults and its Remedies*. A&C Black, 1994.

COMES, Celso Figueiredo. *Argilas, o que são e para que servem*. Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.

HAMER, Frank and Janet. *Potters Dictionary*. A&C Black, 1975. KINGERY & VANDIVER. *Ceramic Masterpieces – Art, Structure, Technology*. The Free Press, 1986.

KUSAKABE & LANCET. *Japanese Woodfired Ceramics*. kp books, 2007.

LEACH, Bernhard. *A Potter's Book*. Faber&Faber, 1940.

De Montmollin, Daniel. *Pratiques des Émaux 1300°C. La Revue de la céramique et du verre*, 2005.

RHODES, Daniel. *Clays and Glazes for the Potter*. Greenberg Editions 1957

OBRAS CITADAS

RHODES, Daniel. *Stoneware and Porcelain – The Art of High-Fired Pottery*, Chilton, 1959

RHODES, Daniel. *Kilns – Design, Construction and Operation*. Pitman, 1968

ROGERS, Phil. *Ash Glazes*. A&C Black, 1991

YANAGI, Soetsu. The Unknown Craftsman – A Japanese Insight to Beauty. – *Kodansha International*; Illustrated edition, 2013

⌂ Página 80

ALMEIDA, José Alfredo Ferreira. *A viola de arame nos Açores*. Ponta Delgada: Publiçor, 2010.

ATAÍDE, Luís Bernardo Leite. *Viola de arame ou viola da terra*. Insulana. Ponta Delgada. Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1947.

FERREIRA, Manuel. *A viola de dois corações*. Ponta Delgada. Publiçor, 2010.

FRUTUOSO, Caspar. *Saudades da terra*. rev. do texto e reformulação de índices, Jerónimo Cabral. Ponta Delgada. Instituto Cultural, 2005.

NASCIMENTO, Wellington. *Viola da Terra: Património e identidade açoriana*. Dissertação de Mestrado/UAç, 2013.

NEMÉSIO, Vitorino. *Açorianidade. in Insula*, Vol.1, n.º 7/8, p. 59. Ponta Delgada. Oficina de Artes, 1932.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia, 2000.
Alguma leitura complementar

ATAÍDE, Luís Bernardo Leite de. (1973-1976), *Etnografia arte e vida antiga dos Açores*. 4 volumes. Biblioteca Geral da Universidade Coimbra.

CORTES-RODRIGUES, Armando. (1968), *A Arte Popular em Portugal*. Ilhas Adjacentes e Ultramar. Açores. Lisboa, Ed. Verbo.

FELQUEIRAS, José J.G. Jordão. (2002) *O desconhecido Mobiliário Açoreano do Século de Ouro*. A propósito do despropósito Contador de Argote”, in revista Mvsev, publicação do Círculo Dr. José de Figueiredo, IV Série, Nº11. Porto.

LANGHANS, Franz-Paul de Almeida. (1985), *Ofícios Antigos Subsistentes nas Ilhas dos Açores*. Flores e Corvo. Angra do Heroísmo, Secretaria Regional de Educação e Cultura.

LANGHANS, Franz-Paul de Almeida. (1988), *Ofícios Antigos Subsistentes nas Ilhas dos Açores*. Graciosa. Angra do Heroísmo, Secretaria Regional de Educação e Cultura.

LIMA, Rui de Abreu e LIMA Eglantine Morais de. (1996), *Artesanato Tradicional Português, vol II: Açores*. Lisboa, Associação Industrial Portuguesa.

LOPES, Frederico. (1979), *Ilha Terceira. Notas Etnográficas*. Angra do Heroísmo, Instituto Histórico da Ilha Terceira.

MARTINS, Francisco Ernesto de Oliveira (1985), *Festas Populares dos Açores*. Angra do Heroísmo, Direcção Regional dos Assuntos Culturais.

MARTINS, Francisco Ernesto de Oliveira. (1981), *Mobiliário Açoreano. Elementos para o Seu Estudo*. Angra do Heroísmo, Secretaria Regional de Educação e Cultura.

MARTINS, Rui de Sousa. (1985), *O Barro. A Técnica e a Arte. A Cerâmica dos Açores e as Olarias de Vila Franca do Campo*. Ponta Delgada, Universidade dos Açores.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de e PEREIRA, Benjamim Enes. (1987), *Instrumentos Musicais Populares dos Açores*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

RIBEIRO, Luís da Silva. (1956), *Indústrias terceirenses de carácter artístico e a sua valorização*. in *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*. Vol. XIII.

⌵ Página 156

CARREIRO DA COSTA, Francisco (1913-1981). Licenciado em Ciências Histórico-Filosóficas, foi um professor, intelectual e político açoriano que se notabilizou pela sua obra de etnografia e como dirigente cultural. Sócio ativo das diversas agremiações culturais de que fazia parte, colaborou com assiduidade nas revistas *Açoreana* e *Instituto* e no *Boletim da Comissão Reguladora dos Cereais do Arquipélago dos Açores*, de que foi redator principal e editor e onde publicou os seus trabalhos mais importantes.

↵ Página 160

ATAÍDE, Luís Bernardo Leite de. *Etnografia, arte e vida antiga nos Açores*, Universidade de Coimbra, 1973.

DIAS, Francisco Maduro.

Artesanato nos Açores, 1953.

DIAS, Urbano de Mendonça. A Vida de Nossos Avós (9 vols.) tip. A Crença, Vila Franca do Campo, 1948.

FERREIRA, José Maria Cabral.

Artesanato, Cultura e Desenvolvimento Regional – Um estudo de Campo e Três Ensaio Breves, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

↵ Página 166

ALMEIDA, Ana João. (2018). *Manual de Iniciação à Cerâmica*. Edição de autor.

ANDRADE, Alexandra, *Cerâmica dos Açores*. Centro Regional de Apoio ao Artesanato, São Miguel, 2014.

FRICKE, Johann. (1981). *A Cerâmica*. 2ª edição. Editorial Presença: Lisboa.

MOREIRA, José Carlos Balacó. (1990). “Matérias primas não-metálicas para o abastecimento da indústria cerâmica” in *Cerâmicas* nº5, P. I-XII. Caldas da Rainha.

↵ Página 178

CARVALHO, Ana Maria, coord.; SÁ, Isabel (2015). *Usa e serás Mestre! Estórias de plantas e de saber-fazer*. Vimioso: Aldeia. CHAMBINO, Eddy (2008). *Pastores, Guardiões de uma paisagem*. In Câmara Municipal de Idanha-a-Nova. https://www.cmdanhano.pt/media/21032/pastores_guardioes_de_uma_paisagem.pdf [Consultado em 4 de novembro de 2022].

POMAR, Rosa (2013). *Malhas Portuguesas*. Civilização Editora. *Recursos genéticos*. In Sociedade Portuguesa de Ovinotecnia e Caprinotecnia. https://www.ovinosecaprinos.com/recursos_f.html [Consultado em 11 de Novembro de 2022].

MEDEIROS, Carlos; LOPES, Filomena Lopes e TOSTÕES, Ana (2000). *Tecelagem Tradicional: Motivos e padrões*. Coleção Artes e Ofícios Tradicionais. Lisboa: Livros e Leituras, Lda.

↵ Página 179

ESCOLA PREPARATÓRIA DE FREI BARTOLOMEU DOS MARTIRES/ CENTRO DE ESTÁCIO DE EDUCAÇÃO VISUAIS (1983). *Artes e tradições de Viana do Castelo*. Coleção Arte e Artistas, nº4. Lisboa: Terra Livre/DCD.

ESCOLA PREPARATÓRIA DE
BRAGANÇA/ CENTRO DE ESTÁGIO
DE EDUCAÇÃO VISUAL (1984). *Artes
e Tradições de Bragança*. Coleção
Arte e Artistas, nº7. Lisboa: Terra
Livre/DCD.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de;
GALHANO, Fernando; PEREIRA,
Benjamim (1978). *O Linho:
Tecnologia Tradicional
Português*. Lisboa: Centro
de Estudos de Etnologia.

PERDICAÇÃO, Teresa; CALVET, Nuno
(2002). *Tesouros do Artesanato
Português*, Vol.II: Têxteis.
Lisboa: Verbo

PEREIRA, Benjamim (1985). *Têxteis:
Tecnologia e Simbolismo*. Lisboa:
IICT/ Museu de Etnologia.

Webgrafia:
Linum bienne [disponível em
flora-on.pt]

*Linho: a planta que conquistou
o Antigo Egito* [disponível em
escoladebotanica.com.br]

↵ Página 182

BRANCO, Conceição; SIMÃO, Jorge.
(1997). *Modos de Fazer. Guia do
artesanato algarvio*. Região de
Turismo do Algarve.

IEFP — Instituto do Emprego e
Formação Profissional. (2013).
*Idades Entrelaçadas. Formas e
memórias das artes de trabalhar
fibras vegetais*.

FERNANDES, Manuel Miranda.
(2019). Estudo etnobotânico da
matéria-prima usada na cestaria
de vime em Gonçalo (Guarda).
Guarda Ninhos: Guarda.

BIOGRAFIAS**Francisco dos Reis Maduro-Dias**

é licenciado em História.

Pós-graduações em Museologia Social e Gestão e Conservação da Natureza.

Foi diretor do Gabinete da Zona Classificada Património Mundial UNESCO e do Museu de Angra do Heroísmo, presidente da Comissão Executiva da Rede de Museus e Coleções Visitáveis dos Açores, e professor de Antropologia e Etnografia, na Universidade dos Açores.

Colabora com o Instituto de Investigação e Tecnologias Agrárias e do Ambiente da Universidade dos Açores e desenvolve projetos de valorização e qualificação do Património Cultural, Turismo Cultural e da Paisagem.

Luís Mendonça de Carvalho

é biólogo, mestre em bioquímica e fisiologia de plantas, doutor em sistemática e morfologia de plantas (etnobotânica) pela Universidade de Coimbra.

Professor coordenador com agregação no Instituto Politécnico de Beja, onde fundou e dirige o Museu Botânico. Investigador no Instituto de História Contemporânea da FCSH – Universidade Nova de Lisboa/Universidade de Évora. Visiting Scholar na Universidade de Harvard.

Madalena San-Bento

é licenciada em História, lecionou diversas disciplinas nesta área e na de português, tendo também desempenhado vários cargos e funções no âmbito desta atividade profissional, que ainda exerce, em mais do que um nível de ensino. É membro da direção do Instituto Cultural de Ponta Delgada, conferencista em palestras de temática variada, e membro do júri de concursos literários. Colabora assiduamente com a imprensa e revistas da especialidade e foi comentadora convidada da RTP Açores.

Exerceu também funções como diretora da Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada. É escritora, com várias obras premiadas por instituições governamentais.

Maria do Rosário Silva Soares

é licenciada em Sociologia, com pós-graduação e mestrado em Património, Museologia e Desenvolvimento. Técnica superior do Serviço de Desenvolvimento Agrário. Responsável pela biblioteca e autora de várias publicações de trabalhos relacionados com diversas culturas agrícolas da ilha de São Miguel, e um outro sobre a evolução da Bovinicultura Micaelense, Feiras e Exposições, bem como trabalhos de análise de inquéritos sobre o Impacto da Formação Profissional Agrária e da Horticultura Micaelense.

BIOGRAFIAS**Renato Costa e Silva**

é escultor, ceramista, investigador, construtor de fornos e formador. Tem dedicado grande parte da sua vida à cerâmica e à cozedura a lenha de alta temperatura, numa busca de apuramento estético como também de materiais e técnicas. O contacto regular com mestres japoneses e viagens de estudo à Europa, EUA e Japão têm enriquecido 45 anos de produção de louça e escultura em cerâmica. Conta com participações em simpósios, exposições, tendo obras em espaços públicos e privados.

Wellington Nascimento

é licenciado em Património Cultural pela Universidade dos Açores e mestre em Património, Museologia e Desenvolvimento pela mesma universidade, e doutorando em História da Arte pela Universidade de Évora. É músico, investigador do CHAM – Centro de Humanidades da Universidade dos Açores e da Universidade Nova de Lisboa e investigador colaborador do CHAIA – Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora. É técnico superior na Direção Regional da Cultura – Açores, onde coordena projetos ligados ao Património Imaterial, e desenvolve ainda atividades de investigação nas áreas do Património, Museologia e Musicologia.

FICHA TÉCNICA

EXPOSIÇÃO

19 de julho – 12 outubro 2025
 Arquipélago – Centro de Artes
 Contemporâneas, São Miguel
 Ribeira Grande, São Miguel

Organização

Ministério da Cultura, Juventude
 e Desporto
 Américo Rodrigues, Diretor-Geral
 das Artes

Centro de Artesanato e Design
 dos Açores
 Alexandra Andrade, Coordenadora

Arquipélago - Centro de Artes
 Contemporâneas
 Ricardo Esperanço, Diretor

Curadoria

Direção-Geral das Artes /
 Programa Nacional Saber Fazer
 Portugal

Consultoria

Álbio Nascimento, Kathi Stertzig /
 THE HOME PROJECT DESIGN STUDIO

Produção

Helena Martelo, Helga Serodio,
 Raquel Janeirinho, Rita Jerónimo
 Direção-Geral das Artes / Programa
 Nacional Saber Fazer Portugal

Aida Bizarro, Ana Pereira
 Centro de Artesanato e Design
 dos Açores

Beatriz Brum, Dalila Couto
 Arquipélago – Centro de Artes
 Contemporâneas

Desenho de expositores

Joana Vilhena

Desenho expositivo

Kathi Stertzig / THE HOME PROJECT
 DESIGN STUDIO

Design gráfico

Ophelia Estúdio – Design
 e Comunicação

Textos e legendas

Direção-Geral das Artes /
 Programa Nacional Saber Fazer
 Portugal
 THE HOME PROJECT DESIGN STUDIO

Construção

J.C. Sampaio

Instalação de peças

Helga Serodio, Raquel Janeirinho
 Direção-Geral das Artes /
 Programa Nacional Saber Fazer
 Portugal

Kathi Stertzig
 THE HOME PROJECT DESIGN STUDIO

Diogo Daniel, João Machado, João
 Marques, João Silva, Raquel Teves
 Arquipélago – Centro de Artes
 Contemporâneas

Acolhimento e Vigilância

Diogo Torres, Filipe Simas,
 José Paulo dos Santos,
 Nuno Roque, Patrícia Bento,
 Pedro Batista, Ricardo Ferreira,
 Sabrina Vieira

Seguros

Special Insurance

Arquipélago – Centro de Artes
 Contemporâneas

Comunicação

Making Digital Simple

Helena Martelo
 Programa Nacional Saber Fazer
 Portugal / Direção-Geral das Artes

André Vieitas
 Centro de Artesanato e Design dos
 Açores

Andreia Oliveira, Bárbara Pacheco,
 Mariana Carvalho
 Arquipélago — Centro de Artes
 Contemporâneas

Fotografia

João Crama / Estúdio Peso
 Lino Silva / Brisa D'Aplausos
 Paulo Pinto / Matéria Triangular
 Pepe Brix / PEPEBRIX
 Vasco Célio / Stills

Filme

A VOZ AQUI É O GESTO
 Jorge Murteira

Transportes

RNTrans

FICHA TÉCNICA

LIVRO**Título**

Açores: Do Oceano, as Artes
Cestaria . Tecelagem .
Fibras vegetais

Coordenação-Geral

Américo Rodrigues
Diretor-Geral das Artes

Coordenação editorial

Maria João Ferreira
Direção-Geral das Artes /
Programa Nacional
Saber Fazer Portugal

Consultoria

Álbio Nascimento, Kathi Stertzig /
THE HOME PROJECT DESIGN STUDIO

Apresentação institucional

Américo Rodrigues, Diretor-Geral
das Artes
Maria João Carreiro, Secretária
Regional da Juventude, Habitação
e Emprego

Textos

Direção-Geral das Artes /
Programa Nacional Saber Fazer
Portugal
Álbio Nascimento, Kathi Stertzig /
THE HOME PROJECT DESIGN STUDIO
Francisco dos Reis Maduro-Dias
Madalena San-Bento
Jorge Murteira
Luís Mendonça de Carvalho
Rosário Soares
Renato Costa e Silva
Wellington Nascimento

Legendas

Helena Martelo, Helga Serodio,
Maria João Ferreira,
Raquel Janeirinho

Créditos fotográficos

Créditos fotográficos
Estúdio Peso: 34-39, 64-67
Matéria Triangular: 40-63, 68-73,
109-125, 131-138, 145
Stills: 102, 103, 139-143, 153-157
Pepe Brix: 151, 159
Jorge Murteira: 163

Artesãos retratados

Aida Bairos: 36, 3, 118
Alcídio Andrade: 41, 43, 110
João Andrade: 42, 112
Ricardo Simas: 68, 108
Cerâmica Vieira: 70, 71
Bento Silva: 124
Hugo Raposo: 130
Aurélia Rocha: 134
Maria de Fátima Costa: 138
Berta Paiva: 140
Lina Silva: 142
Rosa Mendonça: 150
Casa de Trabalho de Nordeste: 154
Alzira e Carminda Nunes: 156
Maria de Lurdes Lindo: 158

Design gráfico

barbara says...

Tipo de letra

Ludwig Pro Grotesk N.º 9

Papel

Imitilin Allpack
Munken Lynx

Impressão

Nova Gráfica, Lda

Campo Grande, 83 — 1.º

1700-088 Lisboa

T. (+351) 210 102 528

Tiragem

1000 exemplares

E. saberfazer@dgartes.pt

programasaberfazer.gov.pt

instagram.com/programasaberfazer

facebook.com/ProgramaSaberFazer

youtube.com/@programasaberfazer

Depósito Legal

568685/26

ISBN

978-989-8518-20-0

Data

Agosto de 2026

Edição

© Ministério da Cultura, Juventude
e Desporto / Direção-Geral das
Artes / Programa Nacional Saber
Fazer Portugal

Nenhuma parte deste livro pode
ser reproduzida ou transmitida
de qualquer forma ou por qualquer
meio, incluindo fotocópia, gravação
ou informação computadorizada,
sem permissão dos editores.

Desenvolveram-se todas as
diligências no sentido de creditar
as imagens de forma adequada
sempre que aplicável. Quaisquer
erros ou omissões não são
intencionais e deverão ser
comunicados aos editores, que
tudo farão para que os mesmos
sejam corrigidos em caso de
reimpressão. Programa Nacional
Saber Fazer Portugal

COLEÇÃO EDITORIAL

#1

Programa Nacional
Saber Fazer Portugal
ISBN 978-989-8518-07-1



#2

Bordado Cerâmica Cutelaria
Diálogos nas Caldas da Rainha
ISBN 978-989-8518-08-8



#3

Cordofones Fibras Vegetais

Odemira: Da paisagem à sonoridade

ISBN 978-989-8518-09-5



#4

Cortiça

Ponte de Sor: Criar no tempo da cortiça

ISBN 978-989-8518-10-1



#5

Cestaria Tecelagem

Covilhã: Tecer Saberes

ISBN 978-989-8518-19-4



Financiado por



Em parceria com

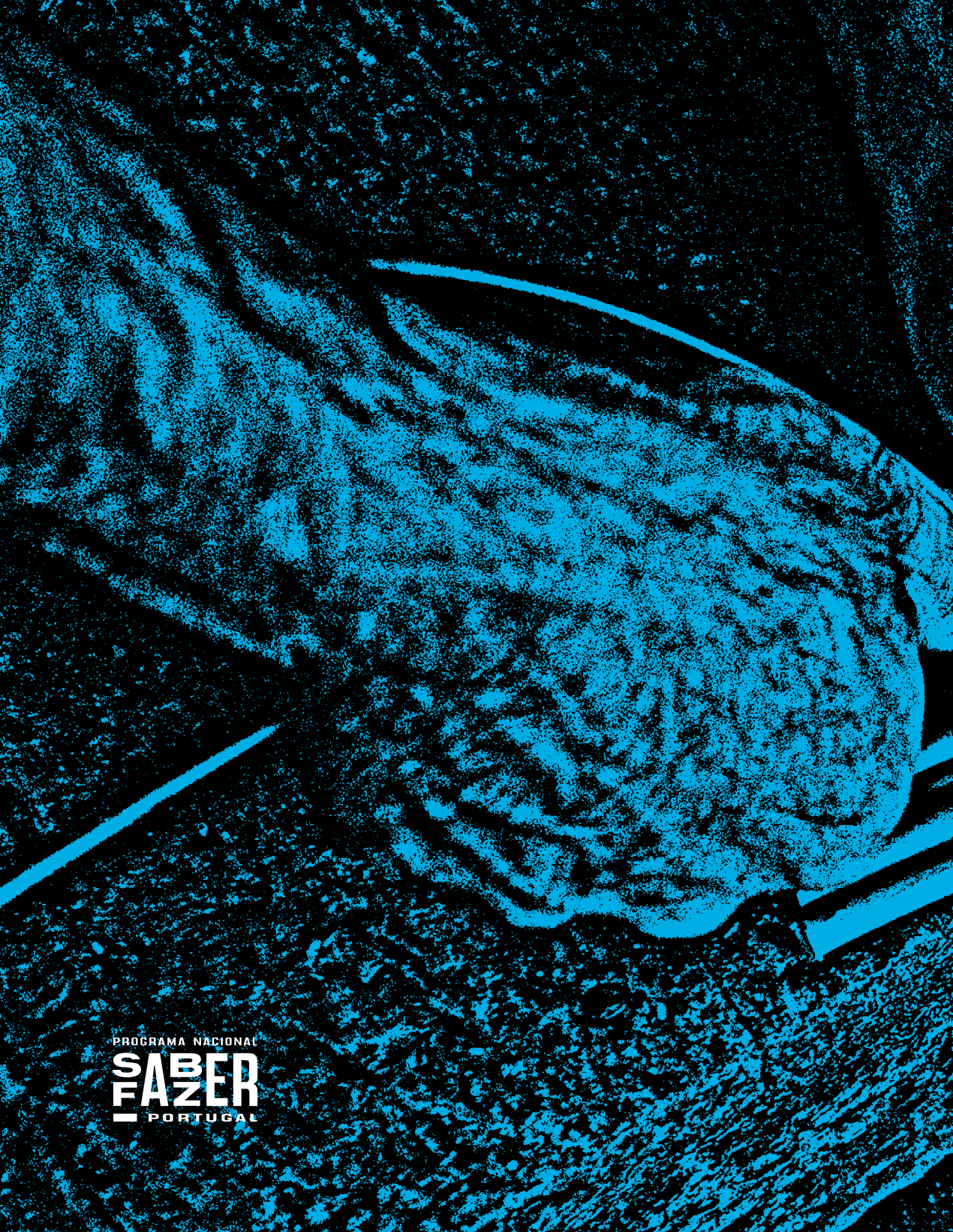


SECRETARIA REGIONAL DA
JUVENTUDE, HABITAÇÃO
E EMPREGO



**CENTRO DE ARTESANATO
E DESIGN DOS AÇORES**





PROGRAMA NACIONAL
SABER
— PORTUGAL