



**cestaria
tecelagem**

COVILHÃ:

TECER SABERES

cestaria

tecelagem

COVILHÃ:

TEGER SABERES

Américo Rodrigues
Diretor-Geral das Artes

Hélio Fazendeiro
Presidente da Câmara
Municipal da Covilhã

**Programa Nacional
Saber Fazer Portugal**

**COVILHÃ:
TEGER SABERES**

**Laboratório de Intervenção
Territorial**

Programa

Rota: Trama

**O TERRITÓRIO
DA COVILHÃ**

**Modos de fazer – o
território das artes e
dos ofícios**
Álvaro Domingues

A Lã
Rosa Pomar

**O desenho técnico da
tecelagem artesanal
portuguesa: preservar
a memória e a identi-
dade territorial**
Guida Fonseca e
Fernando Rei

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

O Simbólico

A Inteligência Material

A Minúcia Técnica

O Abrigo

A Paisagem

DOSSIÊ

**Reinterpretação de
padrões históricos a
partir do arquivo do
Museu de Lanifícios da
Universidade da Beira
Interior**
Ana Luísa Vidal

**Lã, Água e Cor – As
Cores da Goldra**
Marta Leite

**Moléculas que tingem:
uma viagem química
pelas cores naturais**
Cristina Barrocas
Dias

AS MATÉRIAS-PRIMAS

Barro

Bracejo

Junco

Lã

Vime

OBRAS CITADAS

BIOGRAFIAS

FICHAS TÉCNICAS

Exposição

Livro

O Programa Nacional Saber Fazer Portugal afirma-se como uma plataforma estratégica para a valorização das artes e dos ofícios tradicionais, estruturando-se em quatro eixos fundamentais: preservação, formação, capacitação e promoção. Esta abordagem integrada tem consolidado uma rede colaborativa em expansão, que reúne artesãos, pequenas unidades produtivas, instituições culturais, investigadores, público em geral e novas gerações.

Destaco a criação do Repositório Nacional do Saber Fazer, uma ferramenta digital, dinâmica e em permanente atualização, que identifica e mapeia os agentes envolvidos na produção artesanal. Trata-se de um instrumento que confere visibilidade e prestígio aos artesãos, contribuindo para a sua valorização cultural e económica.

O Laboratório de Intervenção Territorial «Covilhã: Tecer Saberes» inscreve-se numa lógica de aprofundamento e reflexão, e resulta da colaboração entre o Programa Nacional Saber Fazer Portugal e o Município da Covilhã, no âmbito da Trienal de Design da Covilhã, em parceria com a Universidade da Beira Interior e o Plano Nacional das Artes.

A iniciativa propõe estudar e divulgar técnicas ancestrais, muitas delas em risco de desaparecimento. A sua salvaguarda faz-se através de ações de formação e estratégias de comunicação que permitam a sua continuidade e renovação.

Integrada neste Laboratório, a exposição «Produção artesanal portuguesa: a atualidade do saber-fazer ancestral.» destaca as artes e ofícios da Serra da Estrela. O tema «Tecer Saberes» dá centralidade à trama e ao tear, como metáforas da ligação entre tecelagem e cestaria, duas técnicas profundamente enraizadas no território nacional. Ao destacar estas práticas, sublinha-se a sua capacidade de adaptação às exigências contemporâneas: produção em escala humana, respeito pelo ambiente e valorização da transmissão de saberes.

Valorizar as artes e os ofícios é reconhecer que a produção artesanal tradicional continuará a oferecer soluções sustentáveis e eficazes aos novos desafios ambientais, sociais ou económicos. É neste compromisso que se inscreve o trabalho desenvolvido.

Agradeço a todas e a todos os que contribuíram para esta iniciativa com dedicação, conhecimento e espírito coletivo. É através deste esforço partilhado que se tecem os futuros das artes e dos ofícios portugueses.

Hélio Fazendeiro

Presidente da Câmara Municipal da Covilhã

COVILHÃ

Cidade Criativa da UNESCO em Design

É comum ouvir-se dizer que, antes de fazer, é preciso saber fazer, e o Programa Nacional Saber Fazer, coordenado pela Direção-Geral das Artes, sabe como fazer saber.

Antes de projetar, é preciso compreender. Antes de inovar, é preciso reconhecer as raízes que moldam a forma e a função. O saber-fazer ancestral é a matriz em que o design contemporâneo encontra autenticidade, combinando memória e inovação em processos criativos que dão corpo à identidade de um território.

Foi nesse espírito que o Município da Covilhã acolheu, com entusiasmo e visão estratégica, a resposta positiva da Direção-Geral das Artes de realizar o LIT Covilhã: Tecer Saberes, numa oportuna convergência temporal com a Trienal Internacional Design Covilhã 2025, evento que consolidou a nossa presença na Rede de Cidades Criativas da UNESCO em Design. Aqui, o design não é apenas disciplina estética, mas linguagem transversal que conecta artesanato, tecnologia, cultura e sustentabilidade.

O Laboratório de Intervenção Territorial e a exposição «Produção artesanal portuguesa: a atualidade do saber-fazer ancestral» materializaram essa convergência. Ao reunir artesãos, designers, escolas, investigadores e agentes culturais, criaram-se cenários de experimentação, oficinas e processos colaborativos em que a tradição dialogou com o design crítico e contemporâneo. O resultado foi um ecossistema criativo que valorizou a materialidade dos objetos, a inteligência das técnicas e a poética da forma.

Na Covilhã, tecelagem e tingimento natural, práticas profundamente enraizadas, ganharam novas leituras através do design como ferramenta de mediação e transformação. Cada oficina, *masterclass* ou visita guiada constituiu uma experiência imersiva, em que a pedagogia do fazer se traduziu em inovação social, cultural e estética. Ao mesmo tempo, os painéis da conferência internacional «Os Dias da Primavera» ampliaram a reflexão sobre os desafios do design e dos ofícios no século XXI: sustentabilidade, cultura digital, transmissão de saberes, novas linguagens visuais e inclusão.

Este livro nasce desse processo. É um registo editorial que dá visibilidade ao cruzamento entre tradição, criatividade e projeto, entre práticas vernaculares e metodologias contemporâneas. Mais do que documentar, propõe pensar o design como ferramenta de ligação entre património material e imaterial, identidade e futuro, território e mundo.

Saber. Fazer. Saber Fazer. Fazer Saber.

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 as Artes e Ofícios Tradicionais, 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 infor-

mada 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) são propostas de dinamização das práticas artesanais locais, num trabalho colaborativo com a comunidade, através do encontro, da cocriação, da interdisciplinaridade e da experimentação. O trabalho desenvolvido nos LIT proporciona momentos de partilha e de reflexão com diversos intervenientes das artes e ofícios, no âmbito do que são as atribuições de cada um — artesãos, unidades de produção artesanal, municípios, entidades com competências na formação, na investigação, na promoção e comercialização —, permitindo conhecer e mapear a realidade de cada lugar. Os LIT promovem oficinas de partilha de conhecimento, apresentam os produtos e serviços artesanais de forma contextualizada, informada e criativa, e reforçam a identidade de cada território.

O LIT *Covilhã: Tecer Saberes* resulta da colaboração entre o Programa Nacional Saber Fazer Portugal e o Município da Covilhã, no âmbito da Trienal Internacional de Design da Covilhã, em parceria com a Universidade da Beira Interior e o Plano Nacional das Artes.

Optou-se por este território serrano não apenas pela sua centralidade no interior do país, mas sobretudo pela densidade e diversidade de saberes artesanais que aí se preservam. A Serra da Estrela e as regiões circundantes constituem um verdadeiro laboratório natural de tradições, em que a relação com a paisagem e o uso das matérias-primas endógenas — lã, madeira, vime — se articula com práticas artesanais e com a cultura local, em plena consonância com os objetivos do Programa Nacional Saber Fazer. É neste contexto que se destacaram a tecelagem, praticada na Covilhã, no Fundão, em Couveia e na Guarda, por exemplo, e a cestaria, com formas singulares como as cestas da cereja de Alcongosta ou a cestaria de Conçalo, na Guarda.

Embora centrado na região da Serra da Estrela, o Programa Nacional Saber Fazer — e a sua exposição — mantém o âmbito nacional, promovendo o diálogo e a representatividade de diferentes territórios e práticas artesanais.

É neste contexto que a exposição «Produção artesanal portuguesa: a atualidade do saber-fazer ancestral»¹ destacou a trama, utilizada na tecelagem e na cestaria — técnicas artesanais ancestrais emblemáticas da região em foco, mas igualmente disseminadas pelo território nacional. No tear, os fios da urdidura esticados longitudinalmente definem o comprimento da peça

e os fios da trama que se cruzam transversalmente definem a largura do tecido que é medido pelo pente. Na cestaria o processo é semelhante, com as varas mais rijas a formarem a estrutura da base do cesto e as varas mais flexíveis a passarem alternadamente, num movimento contínuo onde a trama vai dando forma à peça.

O LIT incluiu oficinas de experimentação, realizadas em parceria com o Plano Nacional das Artes, dedicadas ao público escolar do Agrupamento de Escola (AE) Frei Heitor Pinto da Covilhã, AE Serra da Gardunha no Fundão, AE Pedro Álvares Cabral de Belmonte, e AE Pêro da Covilhã, da Escola Secundária Campos Melo e Escola Secundária Quinta das Palmeiras da Covilhã, e a Escola Profissional Agrícola Quinta da Lageosa da Covilhã. O Museu de Lanifícios — Núcleo da Real Fábrica Veiga acolheu *masterclasses* de Tecelagem e de Tingimento que tinham como objetivo o aprofundamento do conhecimento técnico sobre os ofícios têxteis.

A convite da Trienal de Design da Covilhã, foram promovidos dois painéis na Conferência Internacional «Os Dias da Primavera», dedicados ao tema «Conhecimento e intervenção territorial». Estes encontros reuniram projetos e experiências de âmbito nacional e internacional, evidenciando a importância da articulação entre arte, produção artesanal, investigação e desenvolvimento territorial.

1. A Exposição «Produção artesanal portuguesa: a atualidade do saber-fazer ancestral», atualizada, aumentada e adaptada a cada território, já esteve patente em Luxemburgo, Caldas da Rainha, Odemira, Ponte de Sor e, agora, na Covilhã.

Oficinas de Experimentação de Tecelagem

As oficinas de experimentação de tecelagem incidiram sobre o reconhecimento do ciclo do linho e a experimentação da tecelagem manual. A sessão iniciou-se com uma visita à Casa das Tecedeiras, onde foram apresentados os processos associados ao linho e o respetivo património material. Seguiu-se a aprendizagem prática em tear tradicional, com exercícios de cruzamento da teia e da trama, utilizando linhas de algodão e tecidos reaproveitados. Os participantes produziram pequenas amostras têxteis que ilustram a compreensão dos princípios básicos da tecelagem.

Formadora: Sónia Latado

Local: Casa das Tecedeiras, Janeiro de Cima — Fundão

Público-alvo: Alunos do 3.º ciclo do ensino básico

Parceria: Plano Nacional das Artes

Oficinas de Experimentação de Vime

As oficinas de experimentação de vime abordaram a importância socioeconómica e cultural da cestaria na região da Beira Interior. Incluíram a contextualização histórica da prática artesanal e a demonstração do processo de colheita e preparação do vime. Na componente prática, os participantes realizaram o entrelaçamento inicial que constitui a base do cesto tradicional, explorando técnicas de estruturação e flexibilidade do material.

Formador: Fernando Nelas

Local: ANIL — Associação Nacional dos Industriais de Lanifícios, Covilhã e Escola Profissional Agrícola Quinta da Lageosa da Covilhã

Público-alvo: Alunos do ensino secundário e profissional

Parceria: Plano Nacional das Artes

Oficinas de Experimentação de Bracejo

As oficinas de experimentação de bracejo tiveram como objetivo promover o contacto direto com fibras vegetais e o reconhecimento das matérias-primas locais. A sessão iniciou-se com a apresentação do bracejo e das suas aplicações mais comuns, seguida da

execução de uma pequena peça funcional, permitindo a aplicação prática de técnicas básicas de entrançamento e torção.

Formadora: Isabel Martins

Local: Agrupamento de Escolas Pedro Álvares Cabral (Belmonte),
Agrupamento de Escolas Pêro da Covilhã e ANIL — Associação
Nacional dos Industriais de Lanifícios, Covilhã

Público-alvo: Alunos do 5.º, 8.º e 9.º anos do ensino básico

Parceria: Plano Nacional das Artes

Masterclass de Tecelagem

A *masterclass* de tecelagem com a duração de dois dias, para um público com alguns conhecimentos de tecelagem, teve como objetivo o aprofundamento de técnicas manuais de produção têxtil. A formação abrangeu as etapas de conceção e execução — leitura e construção de debuxo, elaboração do projeto, urdimento, enfição e tecelagem — culminando na produção de peças finais representativas da aplicação das competências adquiridas.

Formador: Fernando Rei

Local: Museu de Lanifícios — Núcleo da Real Fábrica Veiga, Covilhã

Masterclass de Tingimento

A *masterclass* de tingimento abordou os princípios da tinturaria natural, incluindo a extração de corantes de origem vegetal, a preparação das fibras e a modificação cromática. As metodologias de trabalho foram baseadas em receitas históricas associadas à Real Fábrica dos Panos, atualmente estudadas no âmbito do projeto de investigação REVIVE. Os participantes realizaram amostras de tingimento em lã e registaram as respetivas formulações.

Formadora: Marta Leite

Local: Museu de Lanifícios — Núcleo da Real Fábrica Veiga, Covilhã

Público-alvo: Público em geral

A parceria estabelecida com a Universidade da Beira Interior (UBI) e o Museu de Lanifícios visa promover a articulação entre o conhecimento académico e o saber-fazer artesanal. Esta colaboração

insere-se na missão do Programa de fomentar a investigação, a experimentação e a valorização das práticas artesanais no contexto contemporâneo, criando sinergias entre instituições de ensino superior, entidades culturais e comunidades locais.

No âmbito das *masterclasses* de Tecelagem e Tingimento, esta aproximação resultou na participação de duas investigadoras convidadas que, com os seus estudos e reflexões, contribuíram para o trabalho de investigação e criação desenvolvidos na região.

A investigadora Ana Luísa Vidal apresenta um texto (ver pág. 166) sobre a reinterpretação de padrões históricos a partir do arquivo do Museu de Lanifícios, realçando o papel da coleção têxtil e industrial na formação de designers e na renovação sustentável do setor da moda.

Por seu turno, a investigadora Marta Leite apresentou o projeto «Água e Cor — As Cores da Coldra» (ver pág. 170), que se centra na experimentação de corantes naturais e na valorização da paisagem e das matérias-primas locais, integrando saberes tradicionais e práticas ecológicas contemporâneas.

Estes contributos refletem o compromisso mútuo do Programa Nacional Saber Fazer e da Universidade da Beira Interior de promover o diálogo entre a investigação científica e a prática artesanal tradicional, articulando o património material e imaterial da região com a inovação e a sustentabilidade.

Através desta colaboração, o Laboratório de Intervenção Territorial *Covilhã: Tecer Saberes* reforça a importância da interligação entre instituições de ensino, museus e comunidades, promovendo uma compreensão mais abrangente e integrada dos saberes que definem a identidade cultural e produtiva da região.

ENCONTRAR

Exposição. Conferência

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

Local: ANIL — Associação Nacional dos Industriais de Lanifícios, Covilhã

Conferência «Conhecimento e intervenção territorial»

Painel Nacional

Oradores: Guida Fonseca e Fernando Rei, Rosa Pomar, Tiago Fróis

Moderação: Helena Martelo, DCARTES / Programa Nacional Saber Fazer Portugal

O painel integrou a programação da Conferência Internacional «Os Dias da Primavera». A sessão reuniu profissionais e investigadores da tecelagem, da lã e do barro, com o objetivo de refletir sobre os processos de investigação, experimentação e transmissão de saberes associados aos ofícios tradicionais.

O acesso ao conhecimento sobre as aptidões tradicionalmente reconhecidas pelas comunidades, como os processos, instrumentos, objetos e artefactos, consubstancia o trabalho desenvolvido no território nacional pelos convidados deste painel. Procurou apresentar-se o cenário atual, através da singularidade do trabalho de investigação de cada um, e os desafios e oportunidades deste setor.

Conhecer a tecnologia utilizada — Guida Fonseca e Fernando Rei apresentaram o trabalho de levantamento e sistematização dos padrões tradicionais e das formas de representação gráfica na tecelagem artesanal portuguesa. A investigação, em curso, inclui a recolha de testemunhos orais e escritos, bem como o estudo de peças têxteis e respetivos debuxos, com vista à publicação de um livro sobre a história do têxtil artesanal português.

Procurar a matéria-prima e transformar — Rosa Pomar abordou os desafios associados à utilização da lã autóctone portuguesa, face à escassez de unidades de transformação. Referiu da extrema desvalorização da lã enquanto matéria-prima enquanto principal causa do seu aproveitamento e escoamento. Por outro lado, chamou a atenção para os problemas que afetam a produção industrial de fios, visto todas as áreas de produção têxtil dependerem desses produtos, incluindo a produção artesanal. A intervenção sublinhou a importância da reativação das cadeias produtivas locais e do trabalho em pequena escala.

Fazer para manter o saber — Tiago Fróis, das Oficinas do Convento (Montemor-o-Novo), apresentou o trabalho de investigação e criação desenvolvido a partir da matéria Terra e da tradição do fabrico de tijolo artesanal. Através de práticas colaborativas, o projeto procura resgatar a cadeia de produção tradicional e integrar o saber-fazer na experimentação atual.

O painel sublinhou a necessidade de um compromisso a longo prazo na promoção e salvaguarda das artes e ofícios, através de políticas transversais que reforcem a cooperação entre diferentes áreas governativas e consolidem o papel das comunidades na transmissão dos saberes.

Painel Internacional

Oradores: Ciprian Stefan, Museu ASTRA, Roménia, Marcelo Rosenbaum, IACT, Brasil e Jingyi Lu, Róng Design Library, China

Moderação: Rita Jerónimo, DCARTES / Programa Nacional Saber Fazer Portugal

A acessibilidade ao conhecimento, a disponibilização de informação e recursos (materiais, naturais e técnicos) e a investigação em torno das artes tradicionais constituíram o mote para a organização deste momento de partilha de experiências e boas práticas em diferentes organizações e territórios.

Revitalizar e institucionalizar os ofícios tradicionais — o Museu ASTRA, nas palavras de Ciprian Stefan, assume-se enquanto um espaço acessível e inclusivo que fomenta a diversidade e a sustentabilidade, apoiando-se na participação das comunidades, proporcionando experiências diversas para educação, reflexão e partilha de conhecimento. Trabalha nas áreas do património cultural imaterial, destacando o valor dos recursos humanos da região. O programa de formação profissional e certificação de competências convoca as instituições políticas no reconhecimento oficial do estatuto dos artesãos tradicionais, contribuindo para o alargamento das funções da instituição Museu.

Trabalhar para e com a Comunidade — Marcelo Rosenbaum, do Instituto A Gente Transforma, destacou a valorização do conhecimento ancestral, popular e tradicional, a escuta ativa e o trabalho de cocriação com as comunidades, tendo em vista, através de projetos de arquitetura e design, promover a transformação social. O compromisso a longo prazo com as comunidades permite promover o impacto dos projetos ao nível da permanência das populações nos seus territórios e da conservação dos recursos naturais perante o avanço da crise climática.

Investigar e disponibilizar o conhecimento — Jingyi Lu apresentou a Róng Design Library, localizada na China, onde a promoção da aplicação do conhecimento ancestral em práticas contemporâneas é feita através da investigação em diferentes áreas de estudo, da preservação do conhecimento e da disponibilização da informação sobre materiais, técnicas, formas e padrões, através de da combinação entre um espaço físico e uma plataforma digital.

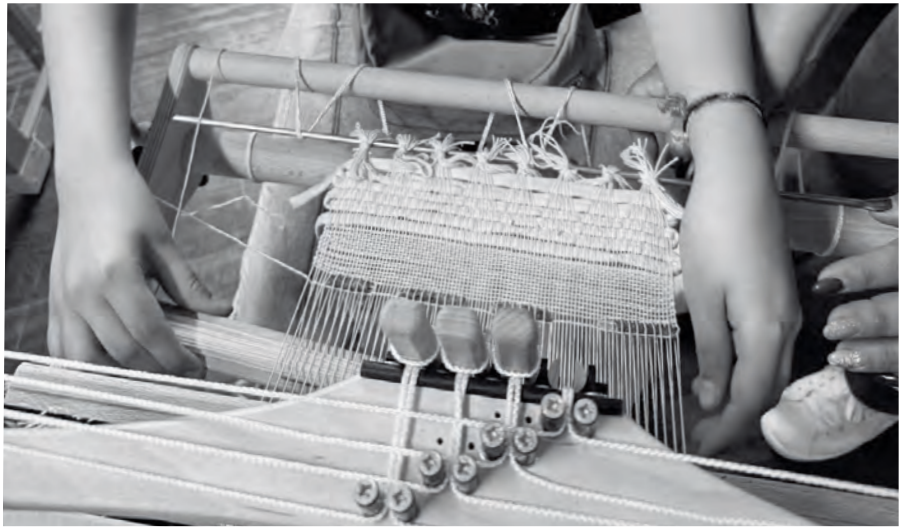
Local: Teatro Municipal da Covilhã

Parceria: Trienal Internacional de Design da Covilhã

CONHECER**Visitas**

Foram realizadas visitas orientadas à exposição «Produção artesanal portuguesa: a atualidade do saber-fazer ancestral», no pavilhão da ANIL — Associação Nacional dos Industriais de Lanifícios da Covilhã, dirigidas ao público em geral e aos estudantes envolvidos nas oficinas escolares.

As visitas, conduzidas pela equipa do Programa Nacional Saber Fazer Portugal, tiveram como objetivo promover a compreensão da relevância dos saberes tradicionais na produção contemporânea e sensibilizar os participantes para práticas de consumo responsável e valorização de recursos locais.



**Oficina de Experimentação de Tecelagem
Com Sónia Latado
Casa das Tecedeiras, Janeiro de Cima – Fundão**



Oficina de Experimentação de Vime

Com Fernando Nelas

**ANIL – Associação Nacional dos Industriais de Lanifícios, Covilhã e Escola Profissional
Agrícola Quinta da Lageosa da Covilhã**



**Oficina de Experimentação de Bracejo
Com Isabel Martins**

**Agrupamento de Escolas Pedro Álvares Cabral (Belmonte), Agrupamento de Escolas Pêro da
Covilhã e ANIL – Associação Nacional dos Industriais de Lanifícios, Covilhã**



Masterclass de Tecelagem
Com Fernando Rei
Museu de Lanifícios – Núcleo da Real Fábrica Veiga, Covilhã



Masterclass de Tingimento
Com Marta Leite
Museu de Lanifícios – Núcleo da Real Fábrica Veiga, Covilhã



Conferência «Conhecimento e intervenção territorial»

Painel Nacional: Guida Fonseca e Fernando Rei, Rosa Pomar, Tiago Fróis

Moderação: Helena Martelo, DGARTES / Programa Nacional Saber Fazer Portugal

Painel Internacional: Ciprian Stefan, Museu ASTRA, Roménia; Marcelo Rosenbaum, IAGT, Brasil e Jingyi Lu, Róng Design Library, China

Moderação: Rita Jerónimo, DGARTES / Programa Nacional Saber Fazer Portugal

Teatro Municipal da Covilhã

As Rotas Saber Fazer cruzam-se com os Laboratórios de Intervenção Territorial. Em conjunto, sugerem uma multiplicidade de caminhos pelo território continental e insular, convidam a uma leitura temática por locais e entidades e contribuem para um maior conhecimento das artes e ofícios tradicionais. Na plataforma digital do Programa Saber Fazer é possível explorar as diferentes Rotas, cada uma acompanhada por um mapa, onde se assinalam pontos de interesse que remetem para um espaço de conhecimento, prática e aprendizagem do respetivo tipo de produção. As Rotas Saber Fazer organizam-se em três ações estruturantes: **Encontrar** os profissionais nas suas oficinas ou nos locais de comercialização dos seus produtos; **Conhecer** museus e outros espaços onde se preservam e se contam as histórias dos artefactos e dos seus autores; e **Fazer**, em oficinas e espaços equipados, aprendendo e experimentando, de forma informada e acompanhada.

O Laboratório de Intervenção Territorial *Covilhã: Tecer Saberes* explorou o cruzamento de duas artes ancestrais muito presentes neste território serrano — a tecelagem e a cestaria —, evidenciando a diversidade de técnicas que entrelaçam matérias-primas distintas em todo o país. Tal como as restantes, esta Rota não tem ponto de partida nem de chegada, podendo ser percorrida no seu todo ou parcialmente, sem qualquer ordem preestabelecida.

Na cestaria, os cestos de madeira rachada são utilizados em atividades agrícolas, piscatórias, comerciais e domésticas. Cada região imprimiu formas singulares a esta prática: o grande cesto vindimo no Douro, as canastras do litoral e centro para transporte do peixe, ou os cestos da apanha da cereja no Fundão. Hoje, esta é uma das variantes mais ameaçadas de desaparecimento, devido à exigência técnica do trabalho e à escassez de madeiras adequadas.

A tecelagem, por sua vez, acompanha a história das comunidades humanas desde sempre. Em Portugal, o linho, a lã, a seda e o algodão transformaram-se em tecidos de uso corrente, com especial destaque para mantas e cobertores de lã que se encontram, do interior ao litoral e às ilhas. Nas oficinas e cooperativas, e muitas vezes em contexto familiar, estas práticas têm-se reinventado, mantendo-se vivas no presente.

Ao percorrer a Rota, entre teares e entrelaçados, descobrimos como os gestos resistem ao tempo, reinventam usos e continuam a marcar o ritmo da vida e da economia local, contribuindo ativamente para o quotidiano.





















































































O TERRITÓRIO DA COVILHÃ

Foi a arte do povo que formou pouco a pouco a alma da nação fundindo, amalgamando, nacionalizando os gestos, os modos, as formas, os ritmos, as vozes das populações que se sucederam na Península. (...) A arte do nosso povo é a História viva da Pátria, o seu alfabeto de imagens.¹

Assim falava António Ferro no tempo em que a ditadura do Estado Novo romaneava o bom povo camponês como um dos referentes míticos da pátria. O tom romântico e paternalista e a «festa das cores» eram diametralmente opostos à miséria que grassava nos campos que, pela mesma voz da propaganda, eram retalhos pitorescos do Éden e do Jardim da Europa à beira mar, como cantava Tomás Ribeiro em 1862, continuando o pensamento de Johann Gottfried Herder (1744-1803), filho de tecelão, filósofo, crítico da racionalidade iluminista, precursor do romantismo e de um nacionalismo orgânico fundado no Volksgeist, no espírito do povo, da sua língua, ofícios, crenças, costumes, tradições e valores. Em Portugal, será Orlando Ribeiro a figura central do modo de pensar a geografia do povo distribuído por regiões que lhes fixavam identidades.

Hoje, quando falamos de artes e ofícios tradicionais, sabemos que estamos a invocar um conjunto de questões que, no geral, se relacionam com esse legado que já vai com mais de dois séculos.

Intensamente tecnológico, o mundo hiper-sobre-moderno em que vivemos reduz quase tudo aos interesses da valorização do capital, da desmultiplicação infinita das mercadorias e do consumo, da volatilidade das coisas e das ideias, de um presentismo² em que tudo é imediato, para hoje, instantâneo. O caudal diluviano da «informação» que circula nas redes sociais ameaça tudo o que demora a pensar e a viver, e os prodígios da digitalização e da informatização têm estado mais do lado do aplanamento do mundo e da modernidade líquida³. Tanto frenesim que já vinha embalando desde a denominada revolução industrial, abriu caminho à vertigem dos tempos, à época das catástrofes, das ameaças, dos riscos. Tudo que é sólido se dissolve no ar, escreviam Marx

e Engels no Manifesto Comunista (1848) a propósito do efeito abrasivo do capitalismo liberal e da sua «maquinária» fabril e ideológica: a produção concentra-se e automatiza-se; face a essa massificação, os camponeses e artesãos naufragaram, proletarizaram-se, urbanizaram-se. Modernidade e tradição são incompatíveis. Viria o tempo das massas e, nas palavras de Herbert Marcuse, do Homem Unidimensional.

Com o ocaso do sagrado e do pensamento mágico, a dimensão encantatória do mundo perde-se nas malhas do desencantamento absorvido pelo pensamento racional e científico-técnico, pela procura do conforto e da satisfação do consumo no grande oceano dos objectos e do sistema dos objectos, estimulando a obsolescência acelerada, a sensação de que faltam sempre novos objectos e proezas tecnológicas.⁴

Não admira por isso que a nostalgia se venha instalando como expressão de uma necessidade de um lugar seguro, enraizado na terra, na comunidade (a nostalgia do acolhimento), nas coisas feitas com as mãos, no respeito pela finitude dos recursos, pela ética, pelo legado cultural de uma tradição ou ancestralidade. Podem-se listar muitos modos de existência desta atitude em muitas tendências de consumo, no turismo, na gastronomia, na invocação da natureza, da sustentabilidade, da regeneração, de tudo que é adjectivado como genuíno, participado..., ou outra qualquer palavra que exorcize aquilo que está conotado com a voragem da globalização, dos seus objectos e valores, da ansiedade em que nos achamos.

Em Portugal, país que passou por um processo de modernização tardio, intermitente e desigualmente distribuído pela sociedade e pelo mapa, a nostalgia e o sentimento de perda agem de modo poderoso. Saído bruscamente de uma ruralidade pobre e pré-moderna logo a seguir à Segunda Grande Guerra, durante a ditadura salazarista, o «povo das aldeias» emigrou massivamente. Esse processo de desruralização significou o fim do mundo rural e da sua trilogia fundadora que era também a base de uma construção identitária: uma economia agrícola centrada na auto-subsistência, na esfera familiar e na gestão da escassez; uma cultura assente na tradição, na religiosidade, no estranhamento do diferente, do estrangeiro ou do moderno; e uma paisagem que reflectia os modos de produzir e habitar, as tecnologias e sistemas de produção, os padrões de povoamento, as marcas remotas do passado e do contexto geofísico.⁵ Território era uma palavra

totalizante, invocadora das permanências, do enraizamento de «uma sociedade e do seu modo dominante de subsistência. O modo dominante de pensar o artesão — os seus saberes e conhecimentos tecnológicos —, posiciona-o invariavelmente enquanto membro ou herdeiro de práticas e visões do mundo pré-modernas e respectivos «territórios», e essa é uma questão bastante limitadora. Ser refém da tradição é, ao mesmo tempo, expor-se ao poder dissolvente da hipermodernidade que ameaça apagar, manipular, re-inventar essa mesma tradição.

Contudo, o território é uma construção social constantemente sujeito a mudanças — e não um âmbito físico, um terreno neutro que designa e caracteriza tudo o que nele está contido. Por essa razão, o desafio de voltar a religar os saberes, as artes e ofícios tradicionais, a memória, o desenvolvimento e a construção identitária, com o território, revela-se uma tarefa problemática.

Compreende-se o bom acolhimento e a aura associada aos objectos das origens, encantados com as histórias dos seus modos passados de existência, do valor do artesão e da forma como coloca a sua dignidade e virtuosismo naquilo que produz, ainda não alienado pela rotina repetitiva na fábrica, dono de uma ética de trabalho onde está em jogo o cuidado de fazer bem, de colocar tudo o que se sabe na produção de coisas únicas.⁶

Quando Paul Klee dirigia o Curso de Design na Bauhaus em Dessau (1927-1931), a tecelã responsável pela Weaving Workshop (a única oficina que existiu durante os 15 anos da celebrada escola) era Gunta Stölzl. O desafio de Gunta era o de integrar os saberes e modos de trabalho das artes e dos ofícios tradicionais na filosofia Bauhaus, i.e., na lógica radicalmente modernizante da Bauhaus e da produção mecânica⁷. O virtuosismo do conhecimento sobre a complexidade e as possibilidades e limitações do tear Jacquard e dos cartões perfurados com a codificação das instruções para produzir um padrão, permitiu-lhe combinar soluções tecnológicas com o pensamento e o trabalho artísticos. A tapeçaria 5 Coros / 5 Acordes, é um prodígio de beleza, composição, harmonia, de cores vibrantes, de luminosidade. A reprodução técnica das obras artísticas não implica necessariamente aquilo que Walter Benjamin chamava a perda da aura da obra de arte, a corrupção do seu carácter único e irrepitível.⁸ O «território» que formou a arte e o modo de fazer de Gunta Stölzl foi o próprio ecossistema Bauhaus e a formação em escolas artísticas por onde passou antes de aí enraizar.

Não é o mesmo território que confinava e dava sentido aos saberes tradicionais convencionais, sua geografia, originalidade e marcador de referência.

Aqui chegados se poderá melhor perceber o nexos que se pode construir entre território e identidade, tal como está expresso no Programa Saber Fazer, quando afirma que a missão é a de preservação e o reconhecimento da produção artesanal tradicional em Portugal, promovendo o conhecimento vernacular, o desenvolvimento sustentável e o consumo responsável através das artes tradicionais.

Enquanto construção social, o território pode ser entendido como dispositivo de produção e conservação de um potencial e de um legado vernacular (a palavra que os romanos antigos usavam para denominar o escravo que tinha nascido na casa do senhor), se não existirem tensões provocadoras de dinâmicas de desterritorialização, i.e., de acumulação de referentes culturais da mais diversa proveniência, com origem em processos globais e genéricos relativamente indiferentes a contextos territoriais, juntamente com a própria erosão acelerada das tradições locais e dos grupos e práticas sociais que as mantinham, e a instalação de uma espécie de «música do mundo», cacofonia ou amálgama de referências e novas sínteses. Essa é a questão.

Teremos, então: a fluidez em vez da estabilidade; a fragmentação em vez da homogeneidade; as redes de relações organizadas segundo vínculos e pertenças múltiplas; distintas espacialidades e vivências cruzadas no mesmo espaço de proximidade; a crescente disjunção entre território, subjectividades e mobilizações colectivas; o pulsar intenso e permanente do caudal que circula nos sistemas de produção e distribuição de informação e o rápido desaparecimento dos processos de territorialização próprios do passado; o efeito nivelador das instâncias de regulação e de normalização, dos mercados, dos aparatos técnicos, etc. Tudo nesta longa lista contribui para a coexistência simultânea de escalas e contextos territoriais no dia a dia e na vida dos indivíduos ou na organização da economia, a banalização de genéricos à escala global, a dificuldade em manter especificidades, as multi-pertenças, a facilidade com que referências provenientes de diversos espaços e tempos se fundem; a aceleração da mudança, numa palavra, os territórios fluídos da modernidade líquida, como diria Zigmunt Bauman aqui já citado. Marc Augé diz que vivemos a era da sobre-modernidade, e que a sobreabundância de tempos,

espaços e acontecimentos provoca colapsos, amnésias e relações efémeras e superficiais com lugares que se transformam em não-lugares ou aquilo que outros denominam *placeness*. Os lugares são heterotopias, como disse Michel Foucault.

Covilhã, a praça militar defensora do território fronteiriço, a Beira, ainda o reino estava em convulsões, a cidade dos cristão-novos, trapeiros donos de teares, lavadouros, pisões e tinturarias e engenhos onde se fabricavam os panos que Gil Vicente refere na Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela, (1527), da Fábrica de Sarjas e Baetas (1677), do fabrico dos fardamentos para o exército (1710), a cidade-fábrica, a Manchester Lusitana, etc., é uma mistura instável, um cruzamento de mundos, passagem das canadas que conduziam os rebanhos transumantes para os pastos da Serra da Estrela ou, em sentido inverso, para as terras baixas. Covilhã existia nos vales apertados de alto potencial energético das Ribeiras da Carpinteira e da Goldra, dos engenhos hidráulicos, da Real Fábrica de Panos (1758), dos estendedouros da lã e dos cardadores, do trabalho mal pago, dos mestres e empresários, dos movimentos luditas contra a tecnologia dos teares mecânicos «morram os engenheiros! Fogo aos engenhos» (1845-46), dos anarquistas, artesãos, operários e patrões, dos ingleses e irlandeses, da electricidade, da tuberculose e dos sanatórios, dos ares rarefeitos e do turismo, da Escola Industrial (1884) e das grandes fábricas que tiraram trabalho aos tecelões, da lã que vinha da Nova Zelândia, do trabalho das crianças, das lutas operárias, do autoritarismo do Estado Novo, das máquinas obsoletas: no século XX, mais do que sons de flautas pastoris descendo do alto da serra para os vales, subiam dos vales para o alto da serra queixumes, protestos, rumores dos homens que, às vezes, se uniam e reivindicavam um pouco mais de pão.⁹ Em 1940 a Covilhã concentrava cerca de 60% da produção nacional de tecidos e os baixos salários e o proteccionismo do Estado conservou essa hegemonia por mais algum tempo. A democracia e a nova legislação do trabalho, a perda do mercado colonial, a abertura dos mercados, a tecnologia obsoleta ditaram a quase extinção.¹⁰

De tudo isto (que não é tudo) transborda uma poética sem fim. É desse material que se extraem encantos para falar do que se quiser que lhe pertença. Território e identidade são coisas em construção e, na voragem da globalização e muito antes disso, aquilo que é tradicional, vernacular e local pode ser apenas uma questão de adjectivação que se pode argumentar de variada

maneira. Vale mais perguntar para que serve.

Servirá para encantamentos, para exercícios de distinção, para aumentar a visibilidade e o interesse, para construir significações e discriminações positivas, para comunicar, para criar riqueza e auto-estima. Não é pouco.

O autor escreve segundo a anterior ortografia.

1. António Ferro, 1940, citado em ALVES, Vera Marques (2007), «Camponeses Estetas no Estado Novo: Arte Popular e Nação na Política Folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional. Lisboa: ISCTE/Dep. Antropologia, Lisboa, 2007, p.82. (tese de doutoramento). Ver tb. João Leal (2000) *Etnografias portuguesas (1870-1970)*. Cultura popular e identidade nacional. Lisboa: Dom Quixote.
2. François Hartog (2003) *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris: Ed. du Seuil.
3. Zigmunt Bauman (2000) *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
Zigmunt Bauman (2004), *Community (Seeking Safety in an Insecure World)*, Oxford: Polity Press/Blackwell Publishing
4. Jean Baudrillard (1996), *Le Système des Objets*. Paris: Callimard.
5. Álvaro Domingues (2012) *Vida no Campo*. Porto: Dafne.
6. Richard Sennet (2008) *The Craftsman*. New Haven & London: Yale University Press.
7. Tai Smith (2014) *Bauhaus Weaving Theory: from feminine craft to mode of design*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
8. Walter Benjamin (1936) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit / L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Allia (2012).
9. Ferreira de Castro (1947) *A Lã e a Neve*. Lisboa: Guimarães Editora (ed. de 1980), 12.
10. Elisa Calado Pinheiro (2016), Breve contextualização histórica da indústria de lanifícios da Beira Interior. Covilhã: Museu de Lanifícios da UBI. Adélia Fernanda C. C. Oliveira Mineiro (2016) *Tortosendo, uma Vila durante o Estado Novo, 1933-1974 — história e memória de um núcleo industrial*, Salamanca: Universidade de Salamanca/Faculdade de Geografia e História (tese de doutoramento)
Rodrigo João L. B. Dias (2022) *A produção de lanifícios na Ribeira da Carpinteira, Covilhã - Uma perspetiva arqueológica*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (dissertação de mestrado em Arqueologia)
Ubimuseum — revista online do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior. Chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgiclfefindmkaj/https://www.ubimuseum.ubi.pt/no4/home_htm_files/Ubimuseum%2004.pdf

À data de redacção deste texto, a possibilidade de produzir têxteis em lã a partir de matéria-prima nacional e inteiramente processada em Portugal encontra-se na iminência de desaparecer.

O sector dos lanifícios do nosso país assenta historicamente na existência de um tecido sempre frágil de unidades manufacturadas interdependentes, dedicadas a cada uma das etapas de transformação da matéria-prima no produto final, a montante das quais se encontra o sector da produção de gado ovino. De forma muito resumida, uma vez tosquiada a lã é escolhida e tipificada, lavada, cardada ou penteada, fiada e tingida. A partir do fio produzem-se depois tecidos para confecção de vestuário, malhas, têxteis-lar e outros. Além destes usos, a lã em rama (ou seja, não transformada em fio) é usada tradicionalmente na indústria da chapelaria, na produção de feltros e em diversos tipos de enchimentos. Se nenhuma destas indústrias trabalha exclusivamente com matéria-prima nacional (a regra é aliás recorrerem maioritariamente a lãs importadas), a possibilidade de desenvolver produtos 100% *made in Portugal* depende da existência e laboração em território nacional de empresas que garantam cada um dos elos desta cadeia: gado, tosquia, lavadouro, penteação, fiação, tinturaria, tecelagem, etc. Acontece que o lavadouro pertencente à Sociedade Têxtil Manuel Rodrigues Tavares (o maior da península Ibérica e único no nosso país a prestar a outras empresas serviços de lavagem de lãs) se encontra, em 2025, na iminência de encerrar definitivamente.

A ênfase colocada numa unidade industrial, aparentemente deslocada numa publicação dedicada ao trabalho dito artesanal, serve para introduzir a relação estreita que nesta área existe entre indústria e artesanato. A verdade é que, com excepção de produções inteiramente manuais de pequeníssima escala, todo o nosso artesanato têxtil recorre à indústria para obter os fios com que tece ou borda. O livro-catálogo *PROGRAMA NACIONAL SABER FAZER PORTUGAL*, editado em 2024, ilustra bem esta dependência: com excepção do barrete de orelhas madeirense feito por Isabel da Eira (p. 225), todas as peças em lã aí reproduzidas recorrem ao fio industrial. Mesmo micro-produções quase exclusivamente manuais não referidas nessa obra, como as mantas da Oficina de Tecelagem de Mértola ou os célebres tapetes criados por Fátima Comes de Lamas de Orelhão recorrem à indústria para obter fio para teias ou lavagem da matéria-prima. Pôr em evidência esta relação entre artesanato e indústria não retira qualquer valor ao primeiro.

Antes acrescenta importância à segunda e alerta para as irreversíveis consequências que decorrerão do interromper da fileira.

Uma fibra em risco de extinção?

Em 1960 o mundo consumia anualmente cerca de 1,5 milhões de toneladas de lã limpa, correspondentes a cerca de 10% de todas as fibras têxteis usadas pela indústria (os sintéticos de base fóssil representavam já 0,7 milhões de toneladas). Em 2023 o consumo de lã limpa foi de 0,9 milhões de toneladas, correspondentes a 1,1% do total de fibras têxteis, contra 89,7 milhões de toneladas (!) de fibras sintéticas. Estes dados mostram, por um lado, uma diminuição em termos absolutos da quantidade de lã absorvida pela indústria e, por outro, uma marcada redução da proporção desta fibra na composição dos têxteis produzidos. Consumimos actualmente muito mais têxteis do que no passado¹ mas usamos cada vez menos lã.

A crescente popularidade das fibras sintéticas a partir da segunda metade do século XX, intimamente ligada, nas últimas décadas, ao fenómeno globalizado da *fast fashion*, determinaram que a lã praticamente desaparecesse do nosso quotidiano. Em casa os cobertores deram lugar a edredons, o ar condicionado tornou obsoleto o casaco de malha, o tapete tornou-se raro e o vestuário em geral perdeu progressivamente a sua função primordial de agasalho para se tornar objecto de consumo. A penetração dos sintéticos no sector têxtil (no qual são actualmente maioritários e em constante crescimento) é um fenómeno paralelo ao da hegemonia dos plásticos (feitos aliás a partir do mesmo ingrediente de base) sobre todos os materiais anteriormente usados, com custos ambientais e de saúde que continuamos a ignorar.

Em 2023, Portugal teve uma produção estimada de 6 218 toneladas² de lã suja³ (potencialmente correspondentes a cerca de 3 000 toneladas de lã limpa), produzida por um efectivo ovino de 2 217 000 animais⁴. Destes, 146 585 animais⁵ (ou seja apenas 6.6%) constituem o efectivo total das 16 raças ovinas autóctones portuguesas, entre as quais se contam raças em risco de extinção como a Churra do Campo (1 033 fêmeas), Churra Badana (2 051 fêmeas) e Saloia (2 377 fêmeas)⁶.

O destino dado a esta lã não consta de nenhuma estatística nacional e permanece em geral uma incógnita que urge esclarecer. A nível europeu, estima-se que entre 40 e 60% da lã produzida não seja absorvida pela indústria. Isto significa que, só em Portugal, destruímos anualmente mais de 3 000 toneladas de matéria-prima.

Fora a que é directamente encaminhada para aterros sanitários, vemo-la por todo o país a ser enterrada, queimada ou abandonada em pilhas que se decompõem lentamente junto às explorações.

A grande indústria globalizada não se compadece com uma matéria-prima de ciclo anual, heterogénea e dispersa. A lãs com procura pelos diversos ramos do sector têxtil são as que provêm de países e empresas que se especializaram na produção de lãs em rama totalmente normalizadas e sem variações entre lotes, capazes de abastecer um mercado focado na grande escala e no baixo preço.

Em Portugal, e por esta mesma razão, as fiações e tecelagens trabalham sobretudo com lãs importadas. E no entanto, como vimos acima, temos não só matéria-prima disponível como (talvez por pouco tempo) uma fileira intacta que nos permite, sem sair do território nacional, transformá-la em produto acabado. Temos também, por outro lado, um sector de lanifícios historicamente frágil, em geral conservador e marcado por sucessivas falências ao longo das últimas décadas.

No seu conjunto, as lãs portuguesas, como muitas das lãs europeias, não são actualmente competitivas no mercado internacional. Não tanto pelas suas qualidades intrínsecas (*finesse*, comprimento, frisado, cor, etc.), muitas vezes deterioradas por más condições de tosquia e armazenamento, mas antes pela dispersão de parte do efectivo por explorações de pequena escala⁷ e, principalmente, por o sector (sobretudo nas primeiras etapas de processamento da matéria-prima) não conseguir, mercê de uma estrutural falta de visão a longo prazo e de investimento, oferecer o que os mercados interno e externo procuram em termos de limpeza e homogeneidade. O panorama geral dos últimos anos⁸ tem sido o da perda progressiva de valor de todas as nossas tipologias de lã, tendo-se atingido, no presente, valores de €0/kg. A desvalorização da matéria-prima acarreta consequências sérias ao nível do sector produtivo (que conduzem, num ciclo vicioso, a uma desvalorização ainda mais acentuada): quando a venda da lã deixa de cobrir sequer a despesa da tosquia anual dos animais (indispensável por motivos de saúde e sanidade) e se torna unicamente uma fonte de prejuízo para os produtores, não há qualquer motivação para que estes invistam no melhoramento ou mesmo na manutenção das suas características e em tosquias que não destruam a matéria-prima. Também a preservação das raças autóctones é afectada por este quadro: se a rentabilidade das explorações passou a depender exclusivamente das vertentes produtivas *carne e/ou leite*,

os velos perderam progressivamente as suas virtudes originais, tornando-se cada vez mais grosseiros, pequenos (Serra da Estrela) ou cobrindo-se de pêlo morto⁹ (Churra Bragançana). A exiguidade e não actualização da informação relativa à qualidade da lã das nossas raças nas poucas publicações que lhes são dedicadas revela bem esta falta de interesse. A perda daquela que foi durante séculos a principal fonte de rendimento gerado por estes animais (lembremo-nos de que o gado ovino se chamou até ao século XX gado *lanar*) conta-se entre os motivos que levam os produtores a optar por raças exóticas (hoje ironicamente designadas *raças de interesse nacional*), mais produtivas e associadas à pecuária intensiva, em detrimento das raças autóctones e de todas as práticas culturais que delas estão dependentes.

Nos últimos anos temos assistido na Europa ao nascimento de inúmeros pequenos projectos individuais e empresariais de valorização das lãs locais (entre os quais se conta o da autora deste texto), na sua maioria espoletados por um renovado interesse, a partir da viragem do século, pelas artes têxteis enquanto *hobby* e forma de expressão. Este movimento, posto em marcha por um segmento minoritário, essencialmente urbano e feminino, é indissociável de várias outras tendências: da redescoberta de um mundo rural em vias de desaparecimento (e em parte romantizado) e do saber-fazer de base artesanal à procura de produtos com menor impacto negativo sobre o meio ambiente e a nossa saúde individual. A diferentes escalas, esses projectos de valorização têm gerado interesse, manifestações artísticas e produtos de grande valor acrescentado e pequena pegada ecológica que conquistam públicos de nicho e suscitam cada vez mais a curiosidade da indústria. Mas, todos somados, estes projectos estão longe de constituir uma solução para o problema existente, não absorvendo senão uma quantidade ínfima da matéria-prima disponível, e a sua escala não é suficiente para viabilizar a sobrevivência das unidades locais de transformação da matéria-prima de que dependem em absoluto.

O sucesso destes projectos, tanto em solo nacional como no estrangeiro, é no entanto prova de que é possível produzir com alta qualidade, em solo nacional, com lã portuguesa. Os lanifícios são aliás historicamente parte estruturante da cultura material do país, das suas origens à industrialização. E são (ou foram) em lã boa parte dos têxteis mais emblemáticos e presentes ainda no imaginário dos portugueses: camisas de pescador, tapetes de Arraiolos,

camisolas poveiras, capas de honras mirandesas, mantas alentejanas, etc. E não nos esqueçamos de que a lã é a única fibra têxtil em que o país (e o continente europeu) tem possibilidade de ser auto-suficiente. Mas existem entraves que dificultam ou atrasam a redescoberta da lã.

À luz dos regulamentos europeus, a lã *suja* (ou seja, a lã tosquiada que ainda não foi sujeita a lavagem industrial), é classificada como um «desperdício de origem animal de categoria 3» e equiparada ao sangue, vísceras e carcassas animais¹⁰. Esta classificação, que tem resistido a variadas iniciativas de alteração ao longo dos anos¹¹, não só impede a sua utilização nas explorações agrícolas¹², como burocratiza, complexifica e encarece o seu processamento pela indústria têxtil. O iminente fecho do lavadouro da STMRT, atrás referido, decorre aliás também da questão da gestão dos efluentes gerados pela lavagem da lã que, podendo potencialmente ser aproveitados como fertilizante agrícola como acontece em França¹³, carecem em Portugal obrigatoriamente de encaminhamento para uma ETAR¹⁴.

Paralelamente, as políticas e objectivos da UE para o sector têxtil¹⁵, face aos quais a lã (local, disponível, renovável, biodegradável, reciclável, etc.) se prefigura teoricamente como a fibra que cumpre todos os requisitos de sustentabilidade, não têm contribuído para promover o uso desta fibra ou para remover os obstáculos à sua utilização.

No país vizinho, a dimensão do problema de falta de escoamento para a lã produzida tem dado origem a medidas políticas de emergência, como a autorização temporária do seu uso em processos de compostagem¹⁶ e pressionado para que este uso, actualmente interdito, possa ser contemplado pela legislação nacional¹⁷. No nosso país não foram até hoje tomadas quaisquer medidas nesse sentido.

Não existe também, a nível nacional, qualquer tipo de certificação de origem aplicável às lãs autóctones ou nacionais. Colmatar esta falha, à semelhança do que já se faz por exemplo no país vizinho com o selo «100% raza autóctone»¹⁸, estimularia a procura destas lãs por parte de empresas nacionais e estrangeiras (que cada vez mais procuram matérias-primas rastreáveis e de baixa pegada ecológica), com uma conseqüente valorização das mesmas. Esta valorização contribuiria naturalmente para dignificar e tornar mais atractivo o trabalho do criador de raças ovinas autóctones.

Não podemos ainda deixar de mencionar que o trabalho manual e as práticas oficinais foram, ao longo das últimas décadas, progressivamente removidos dos currículos do ensino obrigatório. A actual disciplina de Educação Tecnológica (2º ciclo do Ensino Básico)¹⁹ não contempla a aprendizagem de qualquer técnica têxtil (nem, aliás, de nenhuma outra técnica oficial), ao contrário do que acontecia até inícios da década de 1990²⁰. O contacto precoce com (e conhecimento sobre) as matérias-primas naturais (fibras animais e vegetais, barro, madeira, etc.) e suas ferramentas e técnicas de trabalho é a melhor forma de formar cidadãos mais aptos a valorizar os produtos do Saber-Fazer artesanal e mais conscientes enquanto consumidores.

Conclusão

A preservação da integridade da *fileira lanar* em Portugal (entendida como a possibilidade de conceber e criar produtos em território nacional desde a matéria-prima ao objecto acabado) é essencial à salvaguarda das nossas raças ovinas autóctones, à sobrevivência da produção de lanifícios portugueses (tanto artesanais como industriais) e a uma maior sustentabilidade do sector têxtil.

Existe um paradoxo óbvio em promovermos o uso de energias renováveis enquanto permitimos o contínuo aumento da produção de fibras têxteis de base fóssil com todos os problemas ambientais daí decorrentes. Há uma contradição flagrante em subsidiar a produção pecuária e destruir como resíduo um dos seus principais produtos. É urgente redescobrir a lã como fibra têxtil local, disponível e sustentável e isso só poderá ser feito com base em decisões políticas que dignifiquem a lã portuguesa e (por impossível que pareça no momento presente), relevem o verdadeiro custo da opção pelos sintéticos.

3 milhões de kg de lã limpa em Portugal são uns meros 280g por cidadão, por ano. Meia camisola. Ou o estofos de um assento num transporte público. Políticas de estímulo à utilização de lã em equipamentos públicos (estofos, isolamento térmico e acústico, fardamentos, vestuário anti-fogo, decoração, etc.) premiarão boas práticas sem recurso à necessidade de subsidiação.

A mudança é possível.

1. A nível global, uma média de 16.5kg de fibras têxteis por pessoa em 2025 contra 8.3kg em 1975. Textile Exchange, Materials Market Report [<https://textileexchange.org/app/uploads/2024/09/Materials-Market-Report-2024.pdf>], 2024. Na Europa, cada cidadão consumiu em média 19kg de têxteis em 2022. Circularity of the EU textiles value chain in numbers [<https://www.eea.europa.eu/en/analysis/publications/circularity-of-the-eu-textiles-value-chain-in-numbers>], 2025.
2. Produção de lã; Anual (2023) — INE, Estatísticas da produção animal.
3. Designação dada à lã entre o momento da tosquia e o da primeira etapa do processamento industrial, a lavagem. No processo de lavagem, a lã perde cerca de metade do seu peso original.
4. Efetivo ovino; Anual (2023) — INE, Inquérito aos efetivos animais.
5. Evolução das raças autóctones 2017-2023, DGAV [<https://www.dgav.pt/animais/conteudo/recursos-geneticos-animais/dados-estatisticos-grga/>].
6. Idem (dados de 2023).
7. Ou seja, muitos pequenos rebanhos dispersos pelo país, frequentemente em regiões isoladas, sem a existência de uma rede de pontos de concentração, selecção e recolha das lãs que potencie o seu encaminhamento para a indústria. Se nos ciclos de valorização da matéria-prima este trabalho tem sido levado a cabo por intermediários que trabalham a título individual, na presente conjuntura estas lãs não chegam em muitos casos a sair da casa do criador/pastor.
8. Com excepção de um breve período já neste século em que a China adquiriu quantidades significativas de lã suja, o que conduziu a um aumento conjuntural expressivo do valor/kg pago aos produtores.
9. Chama-se «pêlo morto» (*kemp* em Inglês) a um tipo de fibras curtas e grosseiras presentes em velos não seleccionados. Estas fibras não feltram, não absorvem pigmentos, conferem um toque áspero e são praticamente impossíveis de remover por processos mecânicos. Impedem a utilização dos velos em que ocorrem na produção de têxteis de qualidade.
10. Regulation (EC) No 1069/2009 and Regulation (EU) No 142/2011.
11. Veja-se, por exemplo, «(Re-)Categorisation of sheep wool as a renewable raw material», Parliamentary question - E-002498/2024, European Parliament, 12/11/2024 [https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/E-10-2024-002498_EN.html].
12. Como matéria fertilizante e compostável ou para *mulching*, por exemplo.
13. Veja-se a infografia da penteadora Dumortier em <https://peignagedumortier.fr/fibre-animale/>
14. «Guarda: encerramento do último lavadouro põe em causa a sobrevivência da lã em Portugal», Público, 22/07/2025 [<https://www.publico.pt/2025/07/22/local/noticia/guarda-encerramento-ultimo-lavadouro-poe-causa-sobrevivencia-portugal-2140851>]

15. Ecodesign for Sustainable Products Regulation. Making sustainable products the norm in the EU, European Commission [https://commission.europa.eu/energy-climate-change-environment/standards-tools-and-labels/products-labelling-rules-and-requirements/ecodesign-sustainable-products-regulation_en]
16. «El Gobierno de Aragón autoriza la mezcla de lana y estiércol para uso como abono», Interempresas Ovino, 04/03/2025 [<https://www.interempresas.net/ovino/Articulos/589859-El-Gobierno-de-Aragon-autoriza-la-mezcla-de-lana-y-es-tiercol-para-uso-como-abono.html>]
17. «Reclaman la regulación de la lana como enmienda orgánica para suelos agrícolas», Interempresas Ovino, 14/05/2015 [<https://www.interempresas.net/ovino/Articulos/597171-Reclaman-la-regulacion-de-la-lana-como-enmienda-organica-para-suelos-agricolas.html>].
18. Real Decreto 505/2013, de 28 de junio, por el que se regula el uso del logotipo «raza autóctona» en los productos de origen animal: https://www.mapa.gob.es/dam/mapa/contenido/ganaderia/temas/zootecnia/razas-ganaderas--arca/legislacion/docs/rd-505_2013.pdf
19. 2.º Ciclo do Ensino Básico. Educação Tecnológica. Direcção-Geral de Educação, 2.º ciclo do ensino básico geral, Aprendizagens Essenciais [https://www.dge.mec.pt/sites/default/files/Curriculo/Aprendizagens_Essenciais/2_ciclo/2c_educacao_tecnologica.pdf]
20. Por contraste note-se que em 1985-86 os manuais escolares portugueses para este mesmo nível de ensino previam, para a disciplina obrigatória de Trabalhos Manuais, a aprendizagem das seguintes técnicas: dobragens, cartonagem, modelação, trabalhos em madeira, cestaria, tecelagem, tapeçaria tecida, jardinagem e trabalhos em metais. Veja-se, por exemplo Lourenço, António (et al.), *Trabalhos Manuais*, 2º Ano. Lisboa, Inst. de Tecnologia Educativa, 1985-1986.

**O DESENHO TÉCNICO DA TECELAGEM ARTESANAL
PORTUGUESA: PRESERVAR A MEMÓRIA
E A IDENTIDADE TERRITORIAL**

A tecelagem artesanal esteve profundamente enraizada em todo o território nacional e foi-se adaptando às singularidades geográficas de cada região, das suas gentes e das matérias-primas disponíveis. Nos teares, gerações de tecedeiras e tecelões foram produzindo tecidos para o uso doméstico, para momentos festivos ou como herança a transmitir. O tear foi uma presença comum em muitos lares portugueses, sendo os tecidos produzidos para consumo doméstico ou de terceiros e recorrendo aos fios produzidos em casa, como o linho, a lã e a seda (mais raro), ou ao algodão disponível no mercado. Era normalmente uma atividade feita em alguns períodos do ano, sobretudo durante o inverno, quando os trabalhos agrícolas eram menos intensos, mas também aos serões, durante todo o ano.

Vivemos rodeados de tecidos produzidos em teares, das mais diversas formas e com inúmeras funções. A industrialização, com processos cada vez mais rápidos e sofisticados, trouxe grandes mudanças à nossa relação com os têxteis e aos hábitos de consumo. No entanto, a essência intrínseca da tecelagem e o princípio mecânico de um tear permanecem os mesmos até hoje, acompanhando a longa viagem dos recursos e ferramentas para produzir tecidos: o cruzamento ortogonal de dois sistemas de fios — a teia e a trama. De diferentes cruzamentos destes dois vetores resultam estruturas que produzem efeitos e padrões, dos mais simples aos mais complexos.

Tradicionalmente os tecidos dariam origem a peças para o vestuário (capuchas, capas, saias, calças, aventais, casacos, bonés, polainas), para a casa (mantas, cobertas, colchas, lençóis, toalhas, guardanapos, sacos, taleigos, tapetes) ou ainda para outros usos (alforges, monelhas, sacos para diferentes fins).

Os teares eram construídos em ambiente doméstico, por carpinteiros ou curiosos, replicando modelos conhecidos, aos quais, por vezes, se incutiram pequenos melhoramentos. O mesmo acontecia com os acessórios que apoiam o trabalho da tecelagem, nomeadamente urdideiras, dobadeiras, sarilhos, lançadeiras e caneleiros. Estes trabalhos eram desenvolvidos em divisões diferentes da casa, varandas ou arrecadações denominadas «casa do tear», ou mesmo nas «lojas», partilhando o espaço com os animais.

O ofício de tecer era transmitido de geração em geração a alguns elementos da família. Havia também «mestras» ou «mestres», que detinham o conhecimento de urdir e montar as teias, que davam apoio a várias tecedeiras ou tecelões.

Todo o conhecimento sobre a tecelagem ia sendo transmitido oralmente e através da prática, tanto no que diz respeito aos componentes e aos acessórios do tear, como às estruturas dos tecidos, às técnicas de execução, assim como aos cálculos necessários para a urdidura e colocação das teias no tear. Muito raramente havia representações gráficas desse processo, documentação ou materiais pedagógicos de apoio à aprendizagem ou execução.

Refira-se que em toda a Península Ibérica os teares tradicionais são de dois, três ou quatro quadros de liços. São estes os componentes do tear que definem a produção dos tecidos, determinando as suas estruturas, efeitos e padrões. Assim, este é um ofício naturalmente ligado aos conceitos fundamentais da geometria e da lógica combinatória da linguagem matemática. Cada quadro de liços num tear representa um vetor (de ação) dentro de um sistema numérico de possibilidades, com sequências regulares ou variáveis. O cruzamento entre teia e trama corresponde assim à intersecção de eixos perpendiculares. Cuja repetição produz padrões visuais e texturas que revelam construções geométricas.

As principais estruturas usadas na tecelagem tradicional portuguesa são o tafetá e a sarja. Numa divisão básica, podemos considerar dois grupos: os tecidos simples como o tafetá, a sarja e os seus derivados; e os tecidos compostos, de maior complexidade técnica e executiva como os tecidos de dupla face usados nos cobertores, as sarjas de opostos típicas das mantas alentejanas e as sarjas ampliadas, usados nas cobertas de padrões mais complexos usados no Norte Centro de Portugal e no arquipélago dos Açores. Os tecidos de tafetá são geralmente executados em teares de dois quadros, enquanto os de sarja e os compostos requerem de três a quatro quadros.

No tear de dois quadros, os fios da teia são distribuídos alternadamente nos liços, num sistema binário (1-2). Premindo alternadamente os pedais (premedeiras ou peanhas) do tear, é produzido um espaço (a cala), pela separação dos fios da teia em dois planos, onde se insere a lançadeira que transporta o fio da trama. É este o princípio para a execução de um tecido. Se pensarmos em mais que dois quadros, multiplicam-se as possibilidades que permitem a execução de tecidos de sarja e dos seus derivados, bem como tecidos de outras tipologias de maior complexidade, que designamos por compostos. Nesses, são usadas combinações alternadas de duas estruturas (tafetá e sarja), utilizando,

no mínimo, duas lançadeiras com fios de diferentes naturezas e cores, cada uma passando em movimentos diferenciados, seguindo uma determinada sequência — a ordem de marcha.

Podemos identificar estas tipologias como o cinturão de monge (canastra, quadrados, blocos); os cobertores de dupla face; os olhos; os arrendados; as sarjas de opostos e as sarjas ampliadas. Não incluímos nesta classificação os efeitos e desenhos resultantes da manipulação de trama, conhecida como «puxados», «borbotos», «moscas» ou «felpo».

O conhecimento técnico necessário à execução dos padrões mais complexos e elaborados estava no domínio restrito de apenas algumas tecedeiras ou tecelões, constituindo muitas vezes o seu 'segredo'. Referimo-nos ao elemento primordial para a criação destes padrões, a remissa ou repasso, ou seja, a sequência de enfiamento dos fios da teia nos liços dos respetivos quadros, e que determina o debuxo. Trata-se de sequências numéricas aplicadas a três ou quatro quadros, possibilitando uma multiplicidade de combinações.

A esses elementos técnicos acrescem outros fatores a ter em consideração na produção de um tecido, tais como a natureza das matérias-primas, a espessura do fio e o processo de fiação, o debuxo, o cálculo de densidade da teia e o aperto da trama, que muito influenciam os aspetos táteis, visuais e a flexibilidade do tecido.

Há cerca de cinquenta anos assistiu-se, em Portugal, ao abandono progressivo da tecelagem artesanal. Os teares foram ficando emudecidos nas aldeias e a tecelagem caseira foi perdendo importância, quer seja pela introdução de novas peças de vestuário e demais têxteis provenientes da indústria, quer pelo abandono da produção de fios artesanais. Agravou-se ainda por outros fatores como o êxodo rural e pelo desinteresse na utilização e produção deste tipo de tecidos, tanto para a utilização doméstica como para comercialização.

Com o abandono da tecelagem, assistiu-se ao declínio dos teares e dos seus acessórios, cujo estado de degradação lhes ditou a sentença de acabarem numa lareira, levando à perda do conhecimento tecnológico necessário para a continuidade e preservação de muitas e valiosas tipologias e padrões.

Nas últimas três décadas têm sido desenvolvidas várias ações de formação para capacitar as pessoas para a prática da tecelagem artesanal. No entanto, essas formações nem sempre incluem os conhecimentos tão necessários para a interpretação dos

padrões, no sentido de os perpetuar ou até de os recriar, uma vez que dependem de muito tempo para a interpretação e execução do debuxo. O debuxo é o método que permite analisar e interpretar os tecidos, representando graficamente as estruturas e os padrões, com recurso a códigos universais, que podem ser lidos por todos os que se dedicam a este ofício. Trata-se de uma ferramenta simples que deve estar ao alcance de todos possibilitando a leitura dos esquemas como método indispensável para a preservação e transmissão deste conhecimento cultural e patrimonial.

Para evitar essa perda de conhecimento, sentimos necessidade de iniciar um trabalho de investigação que já abrange todo o território nacional na busca de testemunhos orais e materiais. É uma perda que levaria ao esquecimento da enorme riqueza dos padrões usados na tecelagem artesanal portuguesa. No desenvolvimento da nossa pesquisa, assumiu elevada importância a visita a museus (etnográficos, rurais, municipais e nacionais), casas de tecedeiras, herdeiros de peças de tecelagem, feiras de velharias, entre tantos outros.

Nessa longa jornada, foi-nos sendo revelado muito mais do que poderíamos prever inicialmente. Debruçámo-nos sobre a análise dos tecidos identificados nas muitas recolhas efetuadas, sobretudo os padrões em que foram utilizados três ou quatro quadros de liços, por serem os de maior complexidade técnica e interpretativa.

Pela análise do padrão do tecido, obtemos as coordenadas para a sua execução (a remissa e a ordem de marcha), assim como a representação gráfica do debuxo. Esse registo foi feito com recurso a papel e posterior transferência para suporte informático, recorrendo a programas informáticos de debuxo.

Foram ainda observados e identificados outros aspetos dos tecidos, como a densidade da teia (número de fios por centímetro) e o aperto da trama. Tivemos em consideração as características dos fios usados em ambos os vetores, as cores e outros fatores relevantes. Este processo tem sido um esforço tão desafiante quanto enriquecedor, no qual os fatores humanos, territoriais e culturais são predominantes.

Nesse processo de investigação, constatamos que as colchas, as cobertas e as mantas apresentam maior complexidade técnica dos padrões. Era nesta tipologia de peças que a tecedeira ou o tecelão expressava o orgulho da sua sabedoria e domínio da técnica.

Através deste trabalho de pesquisa, registo e documentação, assim como da formação ministrada, podemos afirmar um grande avanço na salvaguarda e na perpetuação deste saber em várias regiões onde corria o risco de desaparecer.

Um outro aspeto interessante é encontrar as ligações e contaminações que levaram à presença de determinados padrões em algumas regiões, como por exemplo no Minho, no Barroso, no Alentejo e nos Açores. As riquíssimas cobertas resultam certamente do saber-fazer que foi levado por movimentos migratórios, principalmente da América do Norte e do Brasil. Esta é uma outra viagem que certamente nos revelará novas histórias.

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 artesãos, 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 seleção 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 nosso 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.

106 As máscaras portuguesas são o exemplo que elegemos para destacarmos a dimensão simbólica destes artefactos. Elas participam de rituais que dão sentido a um 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 ocultadas. 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 novas e mais alargadas audiências, motivando a continuidade da produção e reinvenção das máscaras.









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.

114 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.

Pote produzido na roda de oleiro e cozido em forno de lenha. Possui um rebordo acentuado, formado por um anel côncavo sob o bordo, onde é colocada água para impedir a entrada de insetos atraídos pelo mel. É fechado com uma tampa hermética de cortiça.



António Luz (n.1952), aprendeu muito novo o ofício de marceneiro, ao qual dedicou parte da sua vida. Há cerca de quinze anos sentiu a necessidade de se reinventar e começou a trabalhar a cortiça, matéria-prima abundante no concelho de onde é natural. Atualmente, produz tanto peças utilitárias como peças decorativas, apostando num design contemporâneo.

A Casa do Barro, na aldeia do Telhado, valoriza as artes e os ofícios tradicionais, o saber-fazer ancestral e a identidade e a cultura locais. São desenvolvidas iniciativas com a comunidade local e com diversos oleiros, como Alberto Azevedo, Carlos Lima ou Vasco Baltazar.

POTE MELEIRO

Olaria de barro vermelho

18 x Ø 17 cm

Cedência da Câmara Municipal do Fundão

Peça produzida no âmbito da atividade

«Fornada 2024», Telhado, Fundão



A «bruxa aberta» é um objeto de uso doméstico utilizado para aquecer ou cozinhar alimentos. É moldada na roda do oleiro, depois é trabalhada com as mãos, adquirindo uma forma circular com bordo esvasado, lábio arredondado, fundo plano e duas asas. Depois, fica a secar até atingir a dureza necessária para ser perfurada. A bruxa, crivada de orifícios, é colocada sobre brasas vivas ou, no caso, sobre o fogão de barro.

BRUXA ABERTA

Olaria de barro vermelho

11 x 29 cm

Cedência da Câmara Municipal do Fundão

Peça produzida no âmbito da atividade

«Fornada 2024», Telhado, Fundão



O fogão de serradura é um objeto utilitário destinado a cozinhar ou aquecer alimentos em lume brando. No seu interior é colocada serradura prensada para acender e sustentar o fogo. O bordo apresenta elevações sobre as quais se coloca o recipiente com os alimentos a preparar.

FOGÃO DE SERRADURA

Olaria de barro vermelho

34 x 30 cm

Cedência da Câmara Municipal do Fundão

Peça produzida no âmbito da atividade «Fornada 2024», Telhado, Fundão



A tesoura de tosquia é formada por duas lâminas alongadas cruzadas por um rebite, apresentando dois orifícios redondos com a função de dedeiras. Apesar da generalização da tosquiadeira elétrica, a tesoura de tosquia ainda continua a ser utilizada pelos pastores.



Mateus Miragaia é natural da terra dos ferreiros, Donfins. Começou a aprender a arte de fazer tesouras aos 15 anos na oficina de familiares. No auge da sua atividade, a produção anual aproximava-se das duas mil unidades. Atualmente continua a forjar e a afiar tesouras de tosquia para todo o país, embora em muito menor quantidade.

TESOURA DE TOSQUIA

Ferro e aço

26 x 12 cm

Coleção Programa Nacional

Saber Fazer Portugal

Mateus Miragaia

Donfins, Guarda



Tapeçaria em junco produzida em tear manual. Após urdida a teia, com fio de juta, a esteira é tecida em junco natural enxofrado para ficar maleável e mais claro ou tingido com diferentes cores. Pode também ser decorada com padrões.



Maria das Neves Ramos Pedro (n. 1950) regressou a Portugal no final dos anos setenta, depois de ter estado emigrada, e através do Instituto de Emprego e Formação Profissional, fez um curso promovido pela Câmara Municipal de Santarém. Desde então, tem-se dedicado à arte de trabalhar o junco.

CARPETE DE JUNCO

Tecelagem de junco

250 x 160 cm

Coleção Programa Nacional

Saber Fazer Portugal

Maria das Neves Ramos Pedro
Santarém



Em Alcongosta, no concelho do Fundão, a população vive essencialmente da apanha da cereja.

A cesta de madeira rachada serve para a sua apanha e transporte. Grande parte da comunidade dominava a arte da produção da cesta produzida em madeira de castanho. Esta é usualmente munida de um gancho em madeira (chamado combo) na asa, para poder ser pendurada à árvore.



Luís Rolão (n. 1944), em pequeno, aprendeu com o pai a fazer cestos de castanho para a apanha da cereja. Depois de ter estado emigrado trinta anos em França, regressou a Portugal e voltou à cestaria de madeira rachada. Nos últimos anos, tem-se defrontado com uma consequência dos incêndios florestais: a dificuldade em encontrar rebentos grossos de castanho, pois têm de ter um mínimo de 4 anos para serem usados na cestaria. Ainda continua a trabalhar nas horas vagas.

GESTA DA CEREJA

Cestaria de madeira rachada

50 x 40 x 40 cm

Coleção Programa Nacional Saber Fazer

Portugal

Luis Rolão

Alcongosta, Fundão



A barreleira é uma cesta de esparto com tampa usada pelas mulheres do barrocal algarvio para transportar a roupa à cabeça, quando iam lavar à ribeira ou aos lavadouros públicos. Algumas mulheres também usavam a barreleira para fazer a barrela da roupa branca, que é um processo de lavagem da roupa. Este exemplar é uma reinterpretação contemporânea.



Isidoro Ramos (n. 1964) contactou com o esparto no seio familiar, tendo-lhe sido transmitidas as técnicas para trabalhar esta fibra. Atualmente, elabora peças em esparto, tanto utilitárias como decorativas: alcofas, tapetes, candeeiros, entre outras, participando em diversos projetos com designers e arquitetos.

BARRELEIRA

Entrelaçado de esparto

40 x Ø 50 cm

Coleção Programa Nacional Saber Fazer Portugal

Isidoro Ramos

Alte, Loulé



A lancheira é uma reinterpretação de uma peça tradicional e é feita com empreita de palma — palmeira anã característica da região do Algarve.



Valentina Silva (n. 1954) aprendeu a fazer empreita desde os 11 anos com a mãe e a madrinha. Nessa altura faziam alcofas e berços para bebés. Mais tarde, começou a vender nos armazéns de Loulé as peças feitas em empreita de palma. Atualmente, cria peças a partir de peças tradicionais, misturando diferentes tonalidades de palma. Parte da palma que utiliza é preparada por si e a restante é adquirida no mercado.

LANCHEIRA

Empreita de palma

25 x 30 x 15 cm

Coleção Programa Nacional Saber Fazer

Portugal

Valentina Silva

Loulé



A sevilhana é uma peça muito característica da região do Algarve. Antigamente, a sua forma era mais direita, hoje é mais aberta. Apresenta duas tonalidades de palma: uma verde e outra branca tratada com enxofre, e é cozida com o fio de palma.

SEVILHANA

Empreita de palma

40 x 50 x 20 cm

Coleção Programa Nacional Saber Fazer

Portugal

Valentina Silva

Loulé



Com uma utilização muito versátil, a canastra sempre foi usada na agricultura e no trabalho doméstico. A canastra maior também servia de berço para os bebés. Nas zonas piscatórias, as peixeiras utilizavam este cesto na cabeça ou debaixo do braço.



José Luís Dias (n. 1962) e o irmão aprenderam com o pai, cesteiro e pequeno agricultor. No final dos anos oitenta, fez o curso de aperfeiçoamento de cestaria na CEARTE. Ao longo do seu percurso foi produzindo vime e adaptando o seu trabalho às exigências do mercado, usando as mesmas técnicas para fazer novos cestos com outras funções.

CANASTRA

Cestaria madeira rachada

15 x 70 x 40 cm

Coleção Programa Nacional

Saber Fazer Portugal

José Luís Dias

Aveleira, Vila de Rei



A técnica utilizada é a espiral cosida que começa pelo centro e do fundo para cima, agrupando o bracejo em molhos com o mesmo diâmetro e ligando-os através de um fio que pode ter cor.



Isabel Martins (n. 1958) depois de aprender a técnica de trabalhar o bracejo (*Stipa gigantea* Link) abundante na região onde vive, tornou-se artesã e começou a criar peças inspiradas nas suas viagens e feiras de artesanato. As suas peças refletem o trabalho que desenvolve de recuperação de técnicas ancestrais, com funções utilitárias e decorativas.

TAÇAS

Cestaria em bracejo (*Stipa gigantea* Link)

Ø 40 cm (máx.)

Coleção Programa Nacional

Saber Fazer Portugal

Isabel Martins

Malcata, Sabugal



Abundante na região de Odemira, a espécie vegetal *Stipa gigantea* Link, depois de seca e entrançada, é tradicionalmente utilizada na produção de objetos ligados à vida rural, como cestas e alcofas, vassouras e capachos.



Vitória Pacheco (n. 1959) iniciou a sua exploração da arte da cestaria de forma autónoma, desconstruindo objetos para compreender a técnica e procurando no território de Odemira fibras vegetais adequadas. Atualmente é a única artesã a trabalhar com gramíneas silvestres, que colhe no campo, conferindo aos objetos que cria diferentes formas e utilidades.

GESTOS

Entrançado de «esparto» (*Stipa gigantea* Link)

Ø 34 x 16 cm

Coleção Programa Nacional Saber Fazer Portugal

Vitória Pacheco
Longueira, Odemira



O adufe é um instrumento tradicional da música popular portuguesa, essencialmente usado na região centro do país. Este pandeiro bímembra-nofone, feito de pele curtida esticada sobre armação quadrada de madeira, tem um som característico, vibrante e marcante. Muitas vezes é decorado com fitas (chamadas maravalhas) coloridas. Historicamente, o adufe tem sido sobretudo utilizado em celebrações ligadas ao ciclo quaresmal e pascal.



José Relvas (n. 1951) vem de uma longa tradição familiar na construção de adufes, o que faz há mais de 40 anos na sua pequena oficina em Idanha-a-Nova, para músicos portugueses e de todo o mundo, em diferentes tamanhos.

ADUFE

Couro e madeira

40 x 40 x 5 cm

**Cedência da Câmara Municipal
de Idanha-a-Nova**

José Relvas

Idanha-a-Nova



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

144 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.

No território nacional encontramos diferentes modelos de violas regionais, de que se destaca, no território da Beira Baixa, a Viola Beiroa, também chamada de Bandurra ou Viola de Castelo Branco. Este cordofone distingue-se pela sua cintura de caixa mais estreita e por possuir, a par das cinco ordens de cordas, duas cordas adicionais, muito agudas, as requintas.



Eduardo Loio (n. 1971) é doutorando em património cultural e museologia na Universidade de Coimbra, presidente da Associação Cultural Museu da Música de Coimbra, onde lidera projetos de preservação, estudo e divulgação do património musical de Coimbra. Valoriza instrumentos tradicionais como a viola toeira e o Guitarrinho, promovendo a sua construção, ensino e integração na prática musical contemporânea.

VIOLA BEIROA

Construção de violas de arame

89 x 32,5 x 10 cm

**Cedência da Associação Recreativa
e Cultural Viola Beiroa**

Eduardo Loio
Coimbra



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, com cores, motivos e pontos que a diferenciam

150 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 mais ou menos 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, cuidado e habilmente entrançado e cosido pelas artesãs da ilha do Pico.





Este conjunto de banho em fio de algodão cru e tingido, destaca-se pela particularidade do desenho e pela alta durabilidade do tecido final. Resultado de um encontro entre gerações, reinventa os tradicionais usos e padrões destas peças e reforça a importância da transmissão de um saber com forte impacto económico e identitário neste território serrano: a tecelagem manual.



João Manuel Ferreira de Jesus (n. 1948) começou a trabalhar aos 13 anos numa fábrica e, aos 18, já era mestre tecelão. Com a decadência da indústria têxtil na sua terra, recuperou os teares manuais da família e criou o seu próprio negócio. Já reformado, continua a tecer com paixão, mantendo viva a tradição artesanal.



Inês Barreiros (n. 1986) em 2018 conheceu o mestre João Jesus e apaixonou-se pela complexidade da tecelagem. Designer de formação, encantou-se pelos teares manuais antigos e decidiu mudar de rumo. Desde então, passa os dias com o mestre e dedica-se à tecelagem. Em 2023, criou a Fio handmade, marca centrada na produção artesanal com identidade contemporânea.

TOALHAS

Tecelagem de algodão

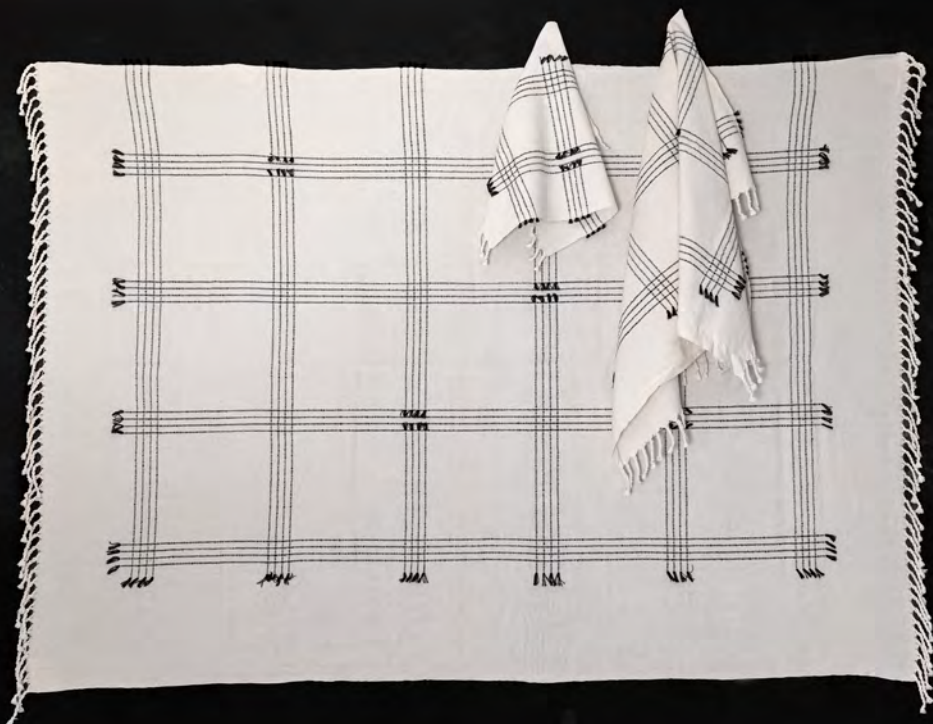
150 cm (alt. máx.)

Coleção Programa Nacional Saber Fazer

Portugal

João Jesus Ferreira e Inês Barreiros

Gouveia



Lamas de Orelhão era um núcleo ativo da produção de cobertores em lã natural de ovelha churra badana, espécie autóctone da região de Trás-os-Montes. Todo o processo de preparação da lã, a partir da tosquia, é feito manualmente pela artesã. A mistura de diferentes tonalidades da lã pura, dá uma beleza particular à carpete.



Fátima Gomes (n. 1955) filha e neta de tecedeiras, nasceu e cresceu no meio da lã. Ainda na escola, ela e o irmão aprenderam com a mãe, ajudando nas tarefas relacionadas com o processo de tratamento da lã. Esteve emigrada mais de uma década e, quando regressou, voltou a trabalhar com a mãe. É uma tecedeira que se dedica ao fabrico de carpetes, tapetes e cobertores de lã de ovelha, tudo em cores naturais.

COBERTOR

Tecelagem de lã

250 x 160 cm

Coleção Programa Nacional Saber Fazer

Portugal

Fátima Gomes

Lamas de Orelhão, Mirandela



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.



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 dossiê de textos acadêmicos, produzido por docentes da Universidade da Beira Interior, oferece um percurso interpretativo que articula a reflexão crítica e o conhecimento especializado sobre três dimensões fundamentais: o território das artes e ofícios, a historicidade do saber-fazer e a relevância do desenho técnico para a preservação de técnicas artesanais tradicionais.

Reinterpretação de padrões históricos a partir do arquivo do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior

Ana Luísa Vidal

O papel do Museu no têxtil na educação do designer de moda

A coleção têxtil do Museu de Lanifícios integra uma grande diversidade de amostras de tecidos produzidos no séc. XX por empresas portuguesas de lanifícios. É um recurso que pode valorizar e ressignificar o saber-fazer da tecelagem artesanal, através de várias abordagens. Por exemplo, o estudo das amostras industriais permite evidenciar o que é único e insubstituível na manufatura e promover a releitura de padrões e técnicas artesanais aplicados ao design.

Os tecidos e referências históricas são uma fonte de inspiração e inovação, não só para artesãos, mas também para designers, investigadores e professores. Neste texto apresenta-se uma experiência de educação de designers de moda.

Nos últimos anos, os museus têxteis e de vestuário têm sido reconhecidos como importantes plataformas de

aprendizagem na área da moda (Marcketti & Gordon, 2023; Yan & Li, 2023). Estas instituições aportam valor educacional intrínseco, particularmente quando inseridas no contexto universitário, ao proporcionar experiências de aprendizagem significativas para os estudantes através da análise da cultura material (La Frenz & Mida, 2013; Marcketti & Gordon, 2023; Steele, 2015).

No *Handbook of Museum Textiles* (2023, p.342) a autora Marcketti destaca as coleções têxteis e de vestuário como repositórios de fontes primárias fundamentais. No entanto, a literatura também aponta uma lacuna importante na aplicação sistemática dessas mesmas ferramentas no ensino de moda. Em contexto académico, quando deparados com coleções museológicas os estudantes revelam dificuldades na interpretação dos objetos e alguns reagem como meros observadores de elementos estáticos

(Steele, 1998; Yan & Li, 2023). A in experiência na interpretação de artefactos como fontes de investigação deve-se, segundo Marcketti & Gordon (2023), ao facto de a prática de ensino atual incidir sobretudo no uso de texto ou imagens sem explorar as coleções como fontes ativas de pesquisa. Estas autoras sugerem a aplicação da *Taxonomy of Significant Learning Experience de Fink* (2013) ao estudo de coleções têxteis e de vestuário, para um processo de aprendizagem modificador e centrado no museu como uma plataforma educacional. Esta abordagem permite que os docentes adotem estratégias baseadas na evidência para aprofundar o conhecimento dos estudantes, conectando-os de maneira mais eficaz com os temas e o mundo que os rodeia (Marcketti & Gordon, 2023). No caso específico das coleções têxteis do Museu de Lanifícios, (Salvado, 2022) nota que são uma ferramenta valiosa que oferece suporte, tanto a investigadores como a designers, para cruzar técnicas tradicionais com tecnologias e linguagens contemporâneas, para inovar e responder a necessidades sociais.

A herança têxtil industrial: reinterpretação de padrões históricos

A experiência aqui apresentada visou a integração do património têxtil industrial em práticas de educação de design de moda. Com início em fevereiro de 2024 e com duração de 45 horas, foi aplicada a uma turma de 43 estudantes finalistas da licenciatura de Design de Moda da Universidade da Beira Interior, no contexto da disciplina de Projeto. As aulas decorreram no

Museu de Lanifícios, no núcleo da Real Fábrica Veiga. A escolha deste espaço foi estratégica, pois proporcionou uma vivência direta com o património industrial, adotando a perspectiva de autores como Falk e Dierking (2000) que defendem a relevância da experiência imersiva museológica na aprendizagem significativa.

A metodologia empregue foi fundamentada na *Taxonomy of Significant Learning de Fink* (2013), organizada em várias etapas. Iniciou-se com a apresentação aos alunos do enunciado intitulado de «Exercício Exploratório de Padrões Históricos» cujo objetivo final era a criação de novas propostas de padrões, baseadas na reinterpretação do padrão histórico *pied-de-poule* e alicerçadas em amostras têxteis do arquivo do Museu de Lanifícios, do fundo documental Renée Delimbeuf, «Dessinateur de Tissus».

Assim, a partir de amostras têxteis do ano 1960, de tecidos 100% lã, com estrutura de sarja batávia de 4, os alunos foram convidados a explorar o padrão *pied-de-poule*. A estrutura de sarja batávia de 4 é uma das mais básicas no contexto da tecelagem, mas oferece grande versatilidade de combinações de cores para criar padrões (Brahic, 1992), como o intemporal *pied-de-poule*. Para facilitar uma análise diacrónica, foram consultadas edições da revista *L'Officiel* de 1960, onde este padrão se evidenciava como tendência proeminente da época, transversal às estações do ano. Esta análise foi complementada pela observação das tendências de moda primavera/verão e outono/inverno de 2025, recolhidas da revista internacional

de tendências VIEW.

Posteriormente, os estudantes foram desafiados a desenvolver novas propostas de padrões a partir de uma relação direta com as referências têxteis do arquivo, respetiva cultura técnica e estética, e recurso a técnicas manuais e digitais. Para uma parte da concretização do exercício foram reaproveitados tecidos de stocks parados, doados por empresas têxteis da região covilhanense, promovendo assim uma gestão sustentável dos recursos disponíveis.

A etapa de natureza técnica apresentou também, para além da aprendizagem sobre padrões têxteis, uma oportunidade para os alunos incorporarem o legado da herança têxtil no design de moda de hoje. Pretende-se que esta abordagem metodológica incentive o pensamento crítico sobre como reinterpretar têxteis históricos, ressaltando que a inovação deve surgir de um entendimento sistemático do passado intrinsecamente conectado com o presente.

Esta dinâmica teórico-prática foi complementada pela metodologia do *sketchbook* fundamentando-se na filosofia da célebre designer têxtil Zandra Rhodes. Rhodes, numa entrevista conduzida por Duff (2013), defende a importância do desenho como prática contínua e exploratória, com recurso ao *sketchbook* como ferramenta essencial da expressão têxtil. Neste exercício, o *sketchbook* mostrou-se crucial para o registo do desenvolvimento de ideias, consolidando a evolução estética e técnica do processo de design. No final, o exercício resultou na realização de um grande

número de amostras têxteis, padrões digitais e respetivos *sketchbooks*.

Conclusão

O saber-fazer urge como elemento essencial de salvaguarda, de continuidade do conhecimento técnico têxtil que incorpora valores intrínsecos nos produtos industriais e de moda, e afirma a herança cultural como motor de desenvolvimento sustentável. A qualificação dos designers com recurso à transmissão de conhecimentos e técnicas associados à cultura material constitui, portanto, um pilar fundamental para a promoção de práticas sustentáveis e duradouras na indústria da moda. Assim, é pertinente reconhecer o papel preponderante que o Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior pode desempenhar na educação em design de moda, para iniciar a mudança de paradigma na formação dos futuros profissionais que contribuirão para uma indústria mais sustentável culturalmente.

Este exercício conectou os estudantes com a cultura têxtil industrial da Covilhã e permitiu reconhecer como o design de moda aporta o grande potencial para renovar a herança cultural local. Para revelar o impacto da experiência apresentada neste texto, destaca-se a exposição «Histórias Tecidas. Do Debuxo e do Cardado Covilhã», cujo painel «Padrões Intemporais em Moda» apresenta peças da coleção primavera/verão 2025 do designer português Dino Alves, com reinterpretações contemporâneas do *pied-de-poule*. A seleção específica das peças expostas ilustra a importância do conhecimento histórico e técnico-esté-

tico na formação dos estudantes, para compreender como significados do passado permanecem relevantes nas leituras contemporâneas do século XXI.

Lã, Água e Cor – As Cores da Coldra

Marta Leite

As Cores da Coldra é um projeto artístico desenvolvido na Covilhã que mapeia as tonalidades da Ribeira da Coldra, usando receitas tradicionais de tingimento em fibras naturais. Cruza saberes ancestrais com práticas sustentáveis, evocando a identidade têxtil local.

A Ribeira da Coldra

«O tecido urbano da Covilhã, delimitado pelas Ribeiras da Carpinteira (a Norte) e da Coldra (a Sul), foi definido e estruturou-se ele próprio em função dos lanifícios».

Os lanifícios constituem a primeira grande indústria nacional desde o século XII, com destaque para a Covilhã, onde, entre os séculos XIII e XIV, a produção de lã envolvia grande parte da população ativa (Pinheiro, 1998). Esta herança persiste na toponímia da cidade. Dado o processo complexo de transformação da lã, este estudo centra-se na tinturaria, uma etapa que exigia abundância de água, justificando a proximidade a cursos fluviais.

Água e lã entrelaçam-se na geografia histórica do têxtil. Este texto incide sobre a Ribeira da Coldra, a sul da Covilhã, em cuja proximidade se instalou a antiga Real Fábrica de Panos entre outras unidades de tinturaria.

A ligação entre a Coldra e a tinturaria poderá anteceder a própria Real Fábrica, o que levanta questões sobre a origem do nome «Coldra». *Coldra*, *Degoldra* ou *Ribeira dos Pisões*, o nome não é consensual. Este último sugere a existência, no século XVIII, de 14 pisões nas margens (Madureira, 1997; Pinheiro, 1998). Já *Degoldra* carece de etimologia clara. O termo *Coldra*, é encontrado em galego com múltiplos significados. Segundo o *Dicionário de Dicionários do Instituto de Língua Galega*, os primeiros registos escritos remontam a 1745 pelo padre Martín Sarmiento, que afirma *goldra* ser *gualda* em castelhano (*Reseda* em latim), em português, *Lirio-dos-Tintureiros*. «Planta tintureira que tingem os panos brancos de amarelo e os azuis de verde» (Sarmiento, 1745). Acrescenta ainda que é uma planta do «Cénero *Isatis (pastel)*», segundo o sistema do botânico Tournefort. Poderão ter nascido lírios que tingiam

de amarelo nas margens da Ribeira da Coldra?

No Wikcionário em inglês, «goldra» remete para *Reseda luteola* L., cuja etimologia liga-se à palavra proto-germânica *walþijō* ou *walþō*, relacionada com campos ou *floresta*. Embora especulativas, estas associações oferecem pistas para interpretar a relação entre o nome da ribeira e a tinturaria natural.

Que plantas eram usadas na Real Fábrica de Panos?

A Real Fábrica de Panos, fundada em 1764, junto à Ribeira da Coldra, seguiu o modelo da Tinturaria dos Cobelins, em França, com mestres franceses a reformarem a manufactura portuguesa (Custódio, 1998). As receitas de tingimento aí utilizadas são hoje alvo de investigação no projeto REVIVE.

O *lírio-dos-tintureiros* foi escolhido para o artigo «Yellow Dyes of Historical Importance: A Handful of Weld Yellows from the 18th-Century Recipe Books of French Master Dyers Antoine Janot and Paul Cout». Tendo como respaldo este texto, e a receita de Paul Cout (séc. XVIII, França) de 1763, no projeto artístico experimentou-se a qualidade tintória das plantas que hoje crescem nas margens da Coldra. Assim, iniciou-se o processo com a lavagem das fibras de lã. A mordentagem foi feita com 16% de alúmen em relação à quantidade de fibra, adicionando por vezes 8% de cremor tártaro. No tingimento, adaptou-se a receita de Cout, usando plantas das margens da Coldra, ajustando a quantidade de planta recomendada (68%), para 65% – 500% da matéria têxtil, de maneira a

alcançar a intensidade de cor desejada. Durante 12 meses, colheram-se 17 espécies vegetais para testes cromáticos, entre as quais contam-se: oliveira, castanheiro, liquidâmbar, figueira, videira, sabugueiro, hortênsia, amora silvestre, alecrim, trevo, ervilhaca-vermelha, cardo-das-víboras, malva, regalo-da-horta, tintureira, fetos, flores silvestres. O foco na flora silvestre evidencia a relevância ecológica destas espécies «desobedientes» (Botelho, 2023) e o seu potencial enquanto matéria corante e não só.

No contexto do projeto REVIVE, três investigadores listaram 13 matérias corantes do inventário de 1788 da Real Fábrica de Panos, referido no catálogo do Museu de Lanifícios. Por ordem de abundância: pau-amarelo, anil, pau-fus-tete, lírio-dos-tintureiros, pau-brasil, sumagre, pau-campeche, urzela, pastel, ruiva, cochonilha, galha e sândalo. A presença do lírio-dos-tintureiros em quarto lugar evidencia a sua utilização na Real Fábrica de Panos. Alguns corantes eram importados, como o anil (Brasil e Espanha), pau-brasil (Brasil), campeche (México) e urzela (Cabo Verde). Já a ruiva era cultivada na Covilhã e noutras regiões (Custódio & Ribeiro, 1998). Para além disso, os resíduos das tinturarias marcaram a paisagem até à década de 1980, agravados com a introdução de corantes sintéticos no final do século XIX, afetando profundamente a Ribeira da Coldra.

Colheita e sustentabilidade

A colheita das plantas decorreu tanto em caminhadas solitárias como no contexto das oficinas de tinturaria natural,

realizadas no Museu de Lanifícios. Importa, no entanto, destacar o ato de recolher — distinto da colheita agrícola em larga escala —, caracterizado pela surpresa, ligação ao local e recusa de práticas extrativistas. Trata-se de um gesto afetivo, que reforça o vínculo com a paisagem e fomenta uma relação de cuidado e respeito pela natureza. Esta abordagem aproxima-se da noção de Gaia, desenvolvida por Lynn Margulis, que propõe uma visão cooperativa da vida, desafiando a centralidade do ser humano.

Nas oficinas, promoveu-se uma colheita consciente, observando a abundância das espécies e respeitando o equilíbrio do ecossistema. Seguiram-se os princípios da «colheita honrada» de Robin Wall Kimmerer: pedir autorização, evitar colher o primeiro ou o último exemplar, não recolher mais de metade da planta, usar com respeito, não desperdiçar, partilhar, agradecer e retribuir.

Conclusão

Partindo de um lugar, e de um riacho, procura-se neste projeto realçar a emergência ecológica em que vivemos, propondo alternativas ao ritmo acelerado e sistema de produção vigentes na área do têxtil e não só.

É de enfatizar a importância de estabelecer uma harmonia entre a preservação cultural e ambiental. O estudo das receitas históricas permite-nos conhecer a herança têxtil da região. Este conhecimento, aliado às atuais investigações no âmbito da ecologia e universo vegetal e fúngi concede a construção de um futuro mais sustentável. Ao aplicar este conhecimento,

por meio da arte e da investigação, procura-se combinar o saber tradicional com práticas contemporâneas. O trabalho artístico pretende não só incentivar, mas também provocar uma reflexão sobre as técnicas ancestrais de tinturaria natural e explorar os seus potenciais usos hoje, seja em contextos domésticos, artesanais ou até industriais.

Moléculas que Tingem: Uma Viagem Química pelas Cores Naturais

Cristina Barrocas Dias

O fascínio humano pela cor remonta a tempos imemoriais, e o emprego de corantes naturais no tingimento de fibras têxteis constitui uma prática milenar, amplamente difundida entre diferentes culturas e regiões ao longo da história. A mais antiga evidência conhecida do uso de corantes provém de fibras de linho tingidas encontradas na caverna de Dzudzuana, na atual Geórgia, datadas de aproximadamente 36.000 anos antes do presente.

Este achado, substancialmente anterior à domesticação de plantas e ao advento da agricultura no Crescente Fértil, sugere que sociedades de caçadores-recoletores já atribuíam valor estético e simbólico à cor, demonstrando um interesse consciente pela modificação cromática de materiais naturais.

Os corantes naturais são obtidos predominantemente de fontes vegetais, embora também possam derivar de insetos, líquenes ou moluscos.

Tradicionalmente utilizados no tingimento de fibras têxteis, esses corantes também podem ser aplicados a outros materiais e, após alguma manipulação prévia, podem ser utilizados como lacas em pintura. Até meados do século XIX, quando foi sintetizado o primeiro corante artificial — a malveína —, a coloração de materiais têxteis baseava-se nestes corantes naturais. Alguns, como o índigo, alcançaram difusão global devido à sua estabilidade e intensidade cromática, enquanto outros mantiveram um uso restrito a determinadas regiões, refletindo especificidades ecológicas e culturais locais, como é o púrpura de Tiro. O valor cultural e simbólico atribuído à cor contrasta com a limitação cromática intrínseca das fibras têxteis naturais, as quais apresentam, em geral, tonalidades neutras, como creme, castanho ou preto — exemplificadas pela coloração da lã das ovelhas. As fibras têxteis naturais dividem-se

em dois grandes grupos consoante a sua origem biológica: fibras vegetais, como o linho e o algodão, e fibras animais, como a lã e a seda. A composição química destes materiais é fundamentalmente distinta. As fibras vegetais são constituídas maioritariamente por celulose — um polissacárido formado por unidades de glucose — acompanhada por hemicelulose e proporções variáveis de lenhina. O teor de lenhina influencia as propriedades da fibra: o algodão, por conter menos lenhina que o linho, é uma fibra mais macia ao toque. Por sua vez, as fibras de origem animal têm natureza proteica. A lã e a seda são compostas por proteínas — queratina e fibroína — formadas por cadeias de aminoácidos. A composição e a sequência destes aminoácidos variam entre espécies, conferindo características específicas às fibras. Por exemplo, a lã de angorá é mais fina e macia que a lã ovina comum, sendo que mesmo entre diferentes raças de ovelha se observam variações estruturais nas proteínas da lã.

A natureza química do substrato a tingir é determinante na aplicação do corante natural. Fibras de origem proteica, como a lã e a seda, são geralmente mais reactivas que as vegetais. A lã, sendo mais resistente que a seda, permite a utilização de condições de tingimento mais efectivas, nomeadamente temperaturas mais elevadas. A natureza do corante também é crucial para a sua aplicação, pois, para o tingimento ser eficaz, o cromóforo presente no corante deve ser «ligado» à fibra, de modo que não se desprenda com o uso e a lavagem. O significado

químico da palavra «ligado» será discutido mais adiante. Consoante o método de aplicação, os corantes naturais dividem-se em três grupos: corantes de mordente, corantes diretos e corantes de tina. Os corantes de mordente são os mais abundantes, incluindo a maioria dos corantes amarelos e vermelhos. Os corantes diretos são relativamente poucos e originam principalmente cores amarelas e laranjas.

O corante de tina mais conhecido é o índigo. Na Tabela, são apresentados exemplos de corantes naturais.

No caso dos corantes de mordente e corantes diretos, o processo de tingimento requer a extração dos cromóforos — os compostos químicos responsáveis pela cor — do corante natural, utilizando água como solvente, de forma a obter um banho corante capaz de transferir a cor para o substrato que se pretende tingir. Em algumas plantas tintureiras apenas se utiliza a parte aérea, como no caso do lírio-dos-tintureiros, enquanto noutras é a raiz que é empregue, como na garança.

No tingimento com corantes diretos, as fibras são imersas no banho de corante, e os cromóforos formam ligações intermoleculares relativamente fracas com as fibras têxteis. Devido à fraqueza dessas ligações, a estabilidade da cor durante a lavagem não é muito alta. Estes corantes são mais utilizados no tingimento de fibras de origem vegetal.

No tingimento com corantes de mordente, utiliza-se um mordente para ligar o cromóforo à fibra têxtil. O mordente pode ser um ião metálico, como alumínio, ferro ou cobre, ou um

mordente vegetal, como os taninos. Os mordentes metálicos promovem a ligação química da cor à fibra e influenciam a cor final da fibra. Por exemplo, ao tingir uma fibra com o corante vermelho garança (*Rubia tinctoria*), obtém-se a cor vermelha com o mordente de alumínio, mas a cor é escura arroxeada se usar o mordente de ferro. A diferença de cor resulta do facto de que a cor da fibra não corresponde à cor do cromóforo, mas sim à cor do complexo formado entre o cromóforo (neste caso, a alizarina) e o ião metálico. Ao alterar o ião metálico, modifica-se o composto químico resultante, e, consequentemente, a cor também se altera.

O tingimento com índigo, um corante de tina, envolve um processo distinto dos demais métodos de coloração. Este corante pode ser obtido a partir de várias plantas, cuja utilização varia consoante a região geográfica. Na Europa, eram empregues *Isatis tinctoria* e *Polygonum tinctorum*; na Ásia, *Indigofera tinctoria*; e, na América Central e do Sul, *Indigofera suffruticosa*. Nenhuma destas plantas contém o cromóforo índigo na sua forma final, mas todas produzem precursores hidrossolúveis e incolores. A produção do corante baseia-se num processo de fermentação natural das folhas, seguido de uma etapa de oxidação promovida pela introdução de ar. Esta sequência conduz à formação e precipitação do pó azul característico — o índigo. Independentemente da planta utilizada, o cromóforo índigo é quimicamente idêntico. Contudo, a qualidade e a intensidade da cor do pó obtido podem variar. Por exemplo, o índigo

europeu era considerado de qualidade inferior, apresentando um tom azul mais claro devido à menor pureza, quando comparado com o índigo asiático. O tingimento com índigo envolve a redução química do corante insolúvel, formando leucoíndigo, uma forma solúvel em água de cor verde-clara. As fibras são imersas na solução de leucoíndigo, absorvendo o corante. Quando expostas ao ar, ocorre a oxidação do leucoíndigo, regenerando o índigo insolúvel e azul — a cor das fibras passa de verde-clara a azul. A fixação ocorre por forças intermoleculares fracas, resultando em baixa resistência à lavagem.

Durante séculos, o tingimento foi uma arte transmitida oralmente, com poucos registos escritos sobre os métodos utilizados pelos mestres tintureiros para reproduzir os tons entre lotes.
















A concentração de cromóforos nas plantas tintureiras varia consoante as condições edafoclimáticas, pelo que repetir apenas as quantidades indicadas numa receita e as condições de tingimento não garante a obtenção do mesmo tom.

Outra limitação dos corantes naturais é a sua sensibilidade à luz, sendo sujeitos à fotodegradação. Os corantes amarelos são os mais instáveis, seguidos dos vermelhos. Entre estes, destaca-se negativamente o pau-brasil, cuja cor se degrada rapidamente, passando de um vermelho rosado a tons de creme. Apesar da sua baixa estabilidade, este corante teve grande importância em Portugal devido à sua disponibilidade. A sua ampla utilização nos tapetes de Arraiolos, entre os

séculos XVII e XIX, explica a tonalidade de cor de grão que caracteriza o fundo dos exemplares conservados em museus, bem como das reproduções feitas atualmente pelas bordadeiras de Arraiolos.

O domínio dos corantes naturais só começou a declinar com a descoberta do primeiro corante sintético, a mauveína, sintetizada em Inglaterra por William Henry Perkin em 1856. Perkin produziu acidentalmente o corante de cor púrpura enquanto tentava sintetizar o quinino, um medicamento para a malária. A produção comercial da mauveína marcou o início da indústria de corantes sintéticos, que acabaram por substituir os corantes naturais em muitas aplicações. Os corantes sintéticos apresentam uma elevada estabilidade da cor, além da capacidade de reprodução consistente e controlada dos tons desejados durante o processo de tingimento, facilitando os processos de aplicação industrial padronizada. Apesar de não serem isentos de impacto ambiental, os corantes naturais apresentam, em geral, uma pegada ecológica significativamente inferior à dos corantes sintéticos, cuja produção envolve derivados do petróleo e gera resíduos tóxicos. No contexto da indústria da moda, marcada por elevados níveis de poluição, os corantes naturais surgem como uma alternativa mais sustentável, especialmente quando integrados em cadeias de produção de pequena escala e com práticas agrícolas responsáveis.

Alguns corantes naturais

NOME COMUM	NOME CIENTÍFICO	COR DO CROMÓFORO	MODO DE TINGIMENTO
Lírio-dos-tintureiros	<i>Reseda luteola L.</i>		mordente*
Macela-dos-tintureiros	<i>Anthemis tinctoria L.</i>		mordente*
Vassoura-dos-tintureiros	<i>Genista tinctoria L.</i>		mordente*
Serratula-dos-tintureiros	<i>Serratula tinctoria L.</i>		mordente*
Cebola amarela	<i>Allium cepa L.</i>		mordente*
Açafrão	<i>Crocus sativus L.</i>		directo
Anato	<i>Bixa orellana L.</i>		directo
Curcuma	<i>Curcuma longa L.</i>		directo
Caranca	<i>Rubia tinctoria L.</i>		mordente*
Pau-brasil	<i>Caesalpinia brasiliensis L.</i>		mordente*
Pau-campeche	<i>Haematoxylon campechianum L.</i>		mordente*
Cochinilhas americanas	<i>Dactylopius coccus Costa</i>		mordente*
Querme	<i>Kermes vermilio Planchon</i>		mordente*
Índigo	<i>Indigofera spp.</i>		tina
Púrpura-de-Tiro	<i>Muricidae spp.</i>		tina

*dependendo do mordente utilizado, a cor da fibra pode ser diferente da cor do cromóforo

As Matérias-Primas

A produção artesanal tradicional de bens para o nosso 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 artesão. Destacamos aqui apenas algumas das mais utilizadas nas áreas de produção artesanal abordadas na Covilhã.

«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. Os vulgares calcários que todos conhecemos na paisagem são um bom exemplo. Os minerais dessas rochas são resultado da erosão de outras rochas, que por acumulação em estratos/camadas,

formam bancadas na paisagem.

«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. Desse modo, as partículas mais pesadas depositam-se primeiro, as outras depositam-se de acordo com o seu peso pelo decorrer do caminho e as mais leves depositam-se mais à superfície, nos locais chamados depósitos argíliticos ou jazidas.» (ALMEIDA, 2018). 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 soen-ga, 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.

BRACEJO**Nome comum:**

bracejo, baracejo, garacejo

Nome científico:Poaceae – *Stipa gigantea* Link**Distribuição no****território nacional:**

espécie com ampla distribuição, em especial nas Beiras, Ribatejo, Extremadura, Alentejo Litoral e Algarve.

O bracejo, também designado por *baracejo* ou *garacejo*, é o nome comum atribuído a uma espécie espontânea, amplamente distribuída em Portugal e que, para a ciência, é conhecida como *Stipa gigantea* Link. Este nome científico é aceite pelos autores da *Flora Iberica* (vol. 19: 98), obra de referência dedicada ao inventário e estudo da flora vascular da Península Ibérica e Ilhas Baleares (1986–2021).

O epíteto específico *gigantea* alude ao porte elevado que estas plantas podem atingir, chegando até aos 245 cm de altura.

O bracejo ocorre em comunidades herbáceas xerofíticas e pode desenvolver-se em condições ambientais muito diversas, desde prados perenes até arribas litorais, tolerando uma amplitude térmica que pode oscilar entre -15 °C e +30 °C. Prefere zonas de forte exposição solar e resiste tanto ao frio como à seca.

Em Portugal, como em outras regiões

onde o bracejo é utilizado como matéria-prima (Espanha e Marrocos), os seus caules são colhidos no início do Verão, processados e preservados para uso posterior. Destaca-se, em particular, o uso na cestaria (cestos, alcofas e canastras), mas também outros, como material de enchimento, coberturas temporárias, fabrico de vassouras, chapéus, peças de mobiliário simples (bancos) e alimento para o gado bovino. Esta diversidade de aplicações resulta das propriedades físicas dos caules, que aliam robustez e leveza. No caso da cestaria, o bracejo é suficientemente leve para facilitar o transporte dos cestos, mas também suporta cargas agrícolas consideráveis. O Despacho n.º 5348/2025, de 9 de maio, do Instituto do Emprego e da Formação Profissional, inscreveu o «Bracejo de Sortelha — Sabugal» no Registo Nacional de Produções Artesanais Tradicionais Certificadas, reforçando o valor cultural destas peças e

valorizando, também, a região onde as mesmas são criadas. Existem outras áreas do nosso país onde a arte de trabalhar o bracejo se mantém, como em Pombal (freguesia da Ilha).

A técnica da espiral cosida, também utilizada noutros materiais, é considerada uma das mais antigas, na história da cestaria. Consiste em conduzir um feixe de caules, reunidos em forma de canudo (em Sortelha, designa-se pavio), a partir de um ponto central, correspondente ao centro da base da peça. Em torno deste núcleo, vai-se formando uma espiral contínua, fixada pela costura, que orienta o crescimento e a forma do objeto.

À semelhança do que se observa em outras tradições artesanais, o uso do bracejo tem um papel significativo na relação ecológica estabelecida entre as populações das Beiras e os seus recursos naturais. Essa relação manifesta-se no conhecimento dos *habitats* desta espécie, na gestão empírica dos locais onde as plantas se desenvolvem, no conhecimento preciso do período de colheita adequado, assim como das corretas práticas de processamento pós-colheita. Trata-se de um conjunto de saberes técnicos e ecológicos, integrados num tradicional sistema de transmissão oral.

JUNCO**Nome comum da planta:**

junco

Nome científico da planta:*Juncus* spp.**Distribuição no****território nacional:****género com ampla
distribuição.**

Com 34 espécies e subespécies, distribuídas do Minho aos Açores, da orla litoral ao interior montanhoso e às planícies alentejanas, os juncos são ubíquos no território nacional.

O nome do género — *Juncus* — tem origem direta no latim e foi publicado pelo botânico sueco Carl von Linné [Lineu] (1707–1778), na obra *Species Plantarum* (vol. 1: 325), editada em Maio de 1753 e que marcou o início da nomenclatura botânica contemporânea. O latim *juncus* está relacionado com o verbo *jungo*, que significa «unir», «atar», aludindo ao uso dos caules destas plantas para os cordéis e barações utilizados na faina agrícola. Este é o género-tipo para a família Juncaceae.

Na língua portuguesa, o nome «junco» segue a tradição latina vernacular e é utilizado com grande amplitude semântica, porque tanto pode referir-se a espécies da família Juncaceae («juncos verdadeiros»), como a outras

plantas que, no contexto do uso agrícola e para artesanato. Esta sobreposição de nomes comuns é frequente em «botânica popular», mas, do ponto de vista científico, importa distinguir as espécies para compreender a sua diversidade, ecologia e usos. Os caules dos juncos são muito apropriados para entrançar e tecer e, no nosso país, têm sido utilizados em cestaria, assentos de cadeiras, coberturas para sombreamento, esteiras e «paredes» leves em ambientes agrícolas, hoje reconfigurados como elementos decorativos.

Onde persistem zonas húmidas funcionais, conhecimento tradicional e práticas sustentáveis, este património biocultural mantém-se vivo.

LÃ**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. «No geral, entre os pastores, é costume dizer-se que, numa escala que varia até à lã grosseira, existe a lã merina do tipo mais fino, a lã cruzada,

menos fina que a anterior, e finalmente a lã churra, esta, considerada a lã mais grosseira.» (CHAMBINO, 2008). 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.

«A lã oferece isolamento térmico mesmo quando molhada, é elástica e maleável mas simultaneamente resiste ao uso sem deformar e existe em diferentes cores naturais podendo também ser facilmente tingida. Para além disso, pode ser fiada em todas as espessuras desejadas sem recurso a mais apetrechos do que um simples fuso de madeira.» (POMAR, 2013)

VIME

Nome comum:
Salgueiro-francês;
Vimeiro;
Vimeiro-branco;
Vimeiro-do-norte;
Vimeiro-fêmea;
Vimieiro;
Vimieiro-francês,
Vimeiro-ordinario

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. v. *alba
(Salgueiro-Branco ou
sinceiro); *Salix alba* L.
v. *vitellina* (vi-
meiro-amarelo); *Salix*
***fragilis* L. (vimeiro,**
vimeiro-vermelho,
vimeiro-brózio);
***Salix purpurea* L.**
(vime-vermelho,
salgueiro-de-ca-
sac-roxa); *Salix*
***triandra* L. (salgue-**
iro-com-fol-
has-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). Existem várias espécies de vimeiros ou salgueiros — cerca de 70 identificados na Europa. Em Portugal estão identificadas 12 espécies nativas e 5 espécies exóticas introduzidas no território, para além de diversas variedades híbridas, num total de 57 variedades.

A identificação das variedades 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*, 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*

produz ramos muito delgados, amplamente utilizados em cestaria fina e de trabalho mais complexo.

Como as próprias denominações correntes indicam, esta matéria-prima é utilizada em várias colorações, mas também em diferentes comprimentos e espessuras das varas.

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. A irrigação controlada do terreno é fundamental para a produção de varas de vime rijas. 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

κ 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).

κ Página 84

CHABERT, José, e ANDRADE, Luis Pinto de. *Glossário de termos ingleses da tecnologia lanar*. Lisboa, Direcção-Geral de Desenvolvimento Rural, 2002.

CHAVES, João Ubach. *A Indústria dos Lanifícios e os seus problemas*. Lisboa, 1957.

MORAIS, Mário Coelho. *A lã. Como conhecê-la. Importância da produção lanar na rendibilidade da ovinicultura*. Lisboa, IROMA, 1989.

Raças autóctones Portuguesas. coord. Direcção Geral de Alimentação e Veterinária. S.l, DCAV, 2013.

REGO, Artur Figuerô. *O Problema da Lã. Comunicações apresentadas pelos Médicos Veterinários da Secção de Produção e Comércio de Lãs da Junta Nacional dos Produtos Pecuários, ao 1º Congresso de Ciências Agrárias, em 1943*. Lisboa, Ed Junta Nacional dos Produtos Pecuários, 1946.

SILVA, Manuel Alves da. *A lã, fibra maravilhosa*. Lisboa, Lourenço Serra Bandinhas, 1955.

κ Página 94

ANDRADE, Alexandra (coord.). *Tecelagem Antiga dos Açores*. Ponta Delgada: Secretaria Regional da Economia — Centro Regional de Apoio ao Artesanato, 7-27, 2004.

BERNARDO, Alice, FONSECA, Guida & REI, Fernando. *Tipologias de Tecelagem de Vinhais*. Porto: Saber Fazer (Publicação digital), 2022.

DAVISON, Marguerite Porter. *A Handweaver's Pattern Book*. Pennsylvania. 1951. MARQUES, Alexandra, NIELSEN, Mizette & FONSECA, Guida. *Mantas Alentejanas*. Lisboa: Gradiva Editores, 2023.

MAUREAU, Xavier, FONSECA, Maria Cecília & ALTAFIN, Glória. *Tecelagem manual no triângulo mineiro: uma abordagem tecnológica*. Brasília: MEC — Subsecretaria do Património Histórico e Artístico Nacional, 1984.

MEDEIROS, Carlos Laranjo & LOPES, Filomena. *Tecelagem Tradicional — Motivos e Padrões*. Lisboa: Livros e Leituras, 2000.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, GALHANO, Fernando & PEREIRA, Benjamim. *Tecnologia Tradicional Portuguesa — O Linho*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 118-151, 1991

OBRAS CITADAS

κ Página 166

BRAHIC, M. (1998). *A tecelagem*. Editorial Estampa.

DUFF, L. (Entrevistador). (2005). In discussion with Zandra Rhodes. Em J. Davies & L. Duff (Eds.), *Drawing — The Process* (pp. 92—99). Intellect Ltd.

FALK, J. H., & DIERKINC, L. D. (2000). *Learning from museums: Visitor experiences and the making of meaning*. AltaMira Press.

FINK, L. D. (2013). *Creating significant learning experiences: An integrated approach to designing college courses* (Revised and updated ed.). Wiley.

LAFRENZ, L., & MIDA, I. (2013). *Engaging students with objects: Preliminary experiments in reviving a dormant fashion research collection*. International Textile and Apparel Association Annual Conference Proceedings.

MARCKETTI, S. B., & GORDON, J. (2023). *Educational value of clothing and textile museums*. In C. Reifarh (Ed.), *Handbook of museum textiles* (pp. 341—354). Wiley. <https://doi.org/10.1002/9781119983903.ch18>.

SALVADO, R. (2022). *Desenho de tecidos, uma cultura a preservar*. In B. Coutinho (Ed.), *Portugal Pop: A moda em português 1970—2020* (pp. 510—523). Câmara Municipal de Lisboa — MUDE.

STEELE, V. (1998). *A Museum of fashion is more than a clothes-bag*. *Fashion Theory*, 2(4), 327–336. <https://doi.org/10.2752/2/136270498779476109org/10.2752/136270498779476109>.

κ Página 180

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.

κ Página 182

CASTROVIEJO, S., DEVESA, J.A., ROMERO ZARCO, C., BUIRA, A., QUINTANAR, A. & AEDO, C. (eds.) (2020). *Flora iberica. Plantas vasculares de la Península Ibérica e Islas Baleares* Vol. XIX (I). Gramineae (partim). Real Jardín Botánico, CSIC, Madrid.

flora-on.pt [27 janeiro 2026].

OBRAS CITADAS

κ Página 184

powo.science.kew.org [28 janeiro 2026].

LINNÉ, C. (1753). *Species Plantarum* (vol.1). Impensis Laurentii Salvii, Holmiae (Estocolmo).

CAFFIOT, F. (1934). *Dictionnaire illustré latin-français*. Librairie Hachette, Paris.

κ Página 185

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.cmdanhanova.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.

κ Página 187

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**AUTORES DE TEXTOS****Álvaro Domingues**

é doutorado em Geografia Humana e professor associado e investigador da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. É sócio efectivo da Academia das Ciências de Lisboa. Entre outras obras, é autor de Portugal Possível e Paisagem Portuguesa (2023, Museu da Paisagem, e Fundação Francisco Manuel dos Santos, com Duarte Belo), Paisagens Transgénicas (Museu da Paisagem, 2021), Volta a Portugal (Contraponto, 2017), Território Casa Comum (com N. Travasso, FAUP, 2015), A Rua da Estrada (Dafne, 2010), Vida no Campo (Dafne, 2012).

Cristina Barrocas Dias

é professora catedrática na Universidade de Évora. Coordena as linhas temáticas de Ciência para as Artes no Laboratório HERCULES e de Ciência e Tecnologia para o Património Cultural no Laboratório Associado IN2PAST. A sua investigação incide na análise orgânica por cromatografia acoplada à espectrometria de massa e na análise de isótopos estáveis, com aplicação ao estudo e conservação do património cultural.

Fernando Rei

nascido em Aboim da Nóbrega, é tecelão e formador. Depois de se licenciar em Educação pela Universidade do Minho e concluir um mestrado em Estudos da Criança, fundou a marca TEARTE, dedicando-se à produção e investigação de tecidos artesanais e cruzando técnicas tradicionais com abordagens contemporâneas. O seu trabalho distingue-se pela recriação de padrões históricos e folclóricos, pela inovação, pelo uso de fibras naturais e pelo diálogo entre artesanato e moda.

Guida Fonseca

artista têxtil, é formadora na área têxtil (tecelagem, tapeçaria, tinturaria natural). Cria e expõe internacionalmente obras de arte têxtil. Colabora regularmente com o Saber Fazer. Desenvolve um trabalho de pesquisa, salvaguarda e reinterpretação da nossa tecelagem tradicional. Realizou uma pesquisa sobre a tinturaria no arquipélago dos Açores, que se concretizou na exposição Cores da Terra: A Tinturaria nas Ilhas, em 2019, no Museu Francisco Lacerda, em S. Jorge, e respectiva publicação de catálogo. É autora e coautora de várias publicações técnicas. Produziu textos e outros conteúdos didáticos nas áreas da Tecelagem e Debuxo, para o Porto Fashion & Fabric Museum. Em coautoria com Alexandra Marques e Mizette Nielsen, produziu o livro Mantas Alentejanas — Perpetuar o Saber Fazer, Gradiva Publicações, 2023.

Luís Mendonça de Carvalho

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.

Luísa Vidal

é doutoranda e professora assistente convidada no IPCA, onde leciona Projeto em Design de Moda. Licenciada em design de moda pela ESAD e mestre pela Domus Academy, Milão, destacou-se com um dos melhores projetos de final de curso segundo a Vogue Talents Italia. Com experiência internacional em alta-costura, cruza herança e design na prática e na pedagogia. Entre os vários projetos dos quais fez parte, destaca-se a liderança do projeto da UBI na Bienal de Arte Têxtil. A sua última publicação foi na Textile Institute World Conference 2025, com um poster científico.

Marta Leite

concluiu o Mestrado em Artes Visuais, na Universidade das Artes de Berlim. Presentemente é doutoranda em Media Artes na Universidade da Beira Interior. É investigadora do i*Artes e bolsreira do projeto REVIVE. Trabalha na intersecção dos campos do desenho, da pintura, instalação e materiais têxteis, tendo como tema de investigação a paisagem e o relacionamento humano com eventos fugazes, transitórios e efémeros, problematizando questões decorrentes do uso de materiais orgânicos. Expõe regularmente desde 2006.

Rosa Pomar

é designer e investigadora. Tem desempenhado um papel central na divulgação da lã portuguesa, promovendo o conhecimento sobre as raças autóctones e a importância da sua preservação. Fundou uma marca de fios produzidos integralmente em Portugal, acompanhando todas as etapas, da matéria-prima ao produto final. É também autora de Malhas Portuguesas, livro de referência sobre a história do tricot em Portugal, e conta com duas décadas de trabalho de campo sobre o saber-fazer artesanal e industrial das lãs nacionais.

FICHA TÉCNICA

EXPOSIÇÃO

21 de março —

21 de junho de 2025

Pavilhão da Anil, Covilhã

Organização

Ministério da Cultura,
Juventude e Desporto

Américo Rodrigues, Diretor-Geral
das Artes

Município da Covilhã

Hélio Fazendeiro, Presidente
Regina Couveia, Vereadora da
Cultura

Curadoria

Programa Nacional Saber Fazer
Portugal / Direção-Geral das Artes

Consultoria

Álbio Nascimento
Kathi Stertzig / THE HOME PROJECT
DESIGN STUDIO

Produção

Helena Martelo, Helga Serôdio
Irina Matos, Raquel Janeirinho, Rita
Bárbara, Rita Jerónimo - Programa
Nacional Saber Fazer Portugal /
Direção-Geral das Artes, Patrícia
Pinto - Município da Covilhã

Desenho de expositores

Joana Vilhena

Design gráfico

Ophelia Estúdio - Design e Comuni-
cação

Textos

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

Construção

J.C. Sampaio

Montagem

Helga Serôdio, Raquel Janeirinho -
Programa Nacional Saber Fazer
Portugal / Direção-Geral das Artes
Américo Castanheira, Bruno
Araújo, Diogo Machado, Luís
Canário Rocha, Miguel Ângelo
Marques, Pedro Carvalho -
Município da Covilhã

Comunicação

Making Digital Simple
Programa Nacional Saber Fazer
Portugal / Direção-Geral das Artes
Município da Covilhã

Fotografia

João Grama / Estúdio Peso
Lino Silva / Brisa d'Aplausos
Pepe Brix / PEPEBRIX
Vasco Célio / Stills

Filme A VOZ AQUI É O GESTO

Jorge Murteira

Transportes

Caiola
Município da Covilhã

Seguros

Special Insurance

Agradecimentos

Um agradecimento especial a todos os artesãos, autores e instituições que gentilmente colaboram na exposição através da cedência de peças, fotografias e material documental.

FICHA TÉCNICA

LIVRO**Título**

Cestaria Tecelagem
Covilhã: Tecer Saberes

Coordenação-Geral

Américo Rodrigues
Diretor-Geral das Artes

Coordenação editorial

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

Consultoria

Álbio Nascimento, Kathi Stertzig /
THE HOME PROJECT DESIGN STUDIO

Textos

Programa Nacional Saber Fazer
Portugal / Direção-Geral das Artes
Álbio Nascimento, Kathi Stertzig
Álvaro Domingues
Ana Luísa Vidal
Cristina Barrocas Dias
Guida Fonseca
Fernando Rei
Jorge Murteira
Luís Mendonça de Carvalho
Marta Leite
Rosa Pomar

Créditos fotográficos

João Grama / Estúdio Peso
(pág. 134)
Jorge Murteira (pág. 161)
Lino Silva / Brisa d'Aplausos
(pág. 46-51, 156)
Pepe Brix / Pepe Brix (pág. 32-35,
40-45, 52-69, 108-111, 117, 119, 121,
123-125, 127, 129, 131, 133, 135-137,
139-141, 146, 147, 152-155, 157)
Vasco Célio / Stills (pág. 70-73, 116,
122, 138, 190-196)

Artesãos retratados

António Luz (pág. 116)
Eduardo Loio (pág. 146)
Fátima Comes (pág. 156)
Inês Barreiros (pág. 154)
Isabel Martins (pág. 136)
Isidoro Ramos (pág. 128)
João Manuel Jesus (pág. 154)
José Luís Dias (pág. 134)
José Relvas (pág. 140)
Maria das Neves Ramos Pedro
(pág. 124)
Maria Valentina Silva (pág. 130)
Mateus Miraçaia (pág. 122)
Vitória Pacheco (pág. 138)

Design gráfico

barbara says...

Tipo de letra

Ludwig Pro Grotesk N.º 9

Papel

Imitilin Allpack

Munken Lynx

Impressão

Maiadouro

Tiragem

1000 exemplares

Depósito Legal

561708/26

ISBN

978-989-8518-19-4

Data

Fevereiro 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

Campo Grande, 83 — 1.º

1700-088 Lisboa

T. (+351) 210 102 528

E. saberfazer@dgartes.pt

programasaberfazer.gov.pt

[instagram.com/programasaberfazer](https://www.instagram.com/programasaberfazer)

[facebook.com/ProgramaSaberFazer](https://www.facebook.com/ProgramaSaberFazer)

[youtube.com/@programasaberfazer](https://www.youtube.com/@programasaberfazer)

Coleção Editorial Programa Saber Fazer

#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



Financiado por



Em parceria com





PROGRAMA NACIONAL
**SABER
FAZER**
— PORTUGAL