



PROGRAMA

NACIONAL

saber

fazer

PORTUGAL





PROGRAMA

NACIONAL

saber

fazer

PORTUGAL

**PROGRAMA NACIONAL
SABER FAZER
PORTUGAL**

**Repositório
de informação
e documentação
sobre produção
artesanal nacional**

**Atividades pedagógicas
e informativas**

**Laboratórios
de Intervenção Territorial
e Rotas**

Rede Saber Fazer

**ARTES E OFÍCIOS
NO TERRITÓRIO**

Barro Negro

Bordados

**Gestaria de Madeira
Rachada**

Gestaria de Vime

Empreita de Palma

Latoaria

Mobiliário de Bunho

Olaria

Palitos de Lorvão

Renda de Bilros

Tecelagem de Lã

ENSAIOS

**O saber-fazer
vernacular:
contemporâneo, relevante
e necessário
Álbio Nascimento,
Kathi Stertzig**

**Antigos Saberes,
Novos Fazeres:
a atualidade
do saber-fazer
ancestral
Catarina Oliveira**

**Cultura, Ecologia
e Etnobotânica
Luís Mendonça
de Carvalho**

138

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

O Simbólico

A Inteligência Material

A Minúcia Técnica

O Abrigo

A Paisagem

Espaço Fazer

262

MATÉRIAS-PRIMAS

Barro

Bunho

Gana

Cortiça

Junça

Lã

Linho

Palma

Seda

Vime

296

OBRAS CITADAS

FICHAS TÉCNICAS

Livro

Exposição

O PROGRAMA NACIONAL SABER FAZER PORTUGAL

O Programa Nacional Saber Fazer Portugal¹ foi criado através da Resolução do Conselho de Ministros n.º 89/2020, de 23 de outubro, contendo a Estratégia Nacional para as artes e ofícios, numa iniciativa da área governativa da Cultura, elaborada em 2019, em articulação com as áreas da Economia e do Trabalho, visando a definição e implementação de medidas para a «salvaguarda, reconhecimento e desenvolvimento sustentável da produção artesanal nacional»². A aposta nas artes e ofícios como meio de promoção de uma identidade própria do saber-fazer português, teve subjacente o entendimento que este sector pode ter impacto cultural, social e económico³.

No quadro geral dos normativos internacionais, a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial emanada pela UNESCO (2003), veio desenvolver e consolidar o reconhecimento da importância de definir e salvaguardar o que deve ser considerado Património Cultural Imaterial (PCI), considerando as aptidões ligadas ao artesanato tradicional, bem como os instrumentos, objetos e artefactos a elas associados, como uma das suas manifestações. Aquela veio também definir que uma das condições para que as medidas a adoptar para uma preservação e valorização eficaz e duradoura é o envolvimento das próprias comunidades, uma vez que são estas os principais agentes da sua produção, manutenção e recriação, e é neste sentido que é importante «que as comunidades, os grupos e, sendo o caso, os indivíduos reconheçam como fazendo parte integrante do seu património cultural. Esse património cultural imaterial, transmitido de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interacção com a natureza e da sua história, inculcando-lhes um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo, desse modo, para a promoção do respeito pela diversidade cultural e pela criatividade humana»⁴. Esta Convenção expressa aqui também o potencial de inovação das práticas e conhecimento artesanal, da sua capacidade evolutiva e de atualização e não como uma coisa estática, presa ao passado, com um contributo importante no desenvolvimento de bem-estar social.

As artes e ofícios tradicionais, pelo uso que fazem de matérias-primas não poluentes, numa relação de respeito pelos ecossistemas, sem comprometer a sua renovação; pelo seu modelo de produção a uma escala humana, e valor cultural que lhes é amplamente reconhecido, têm também em si algumas das

8 respostas para o cumprimento de alguns dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) definidos por todos os Estados-Membros das Nações Unidas em 2015.

Neste sentido, a Estratégia definida assenta em quatro eixos fundamentais — preservação, educação, capacitação e promoção — e 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, como o mapeamento e levantamento do saber-fazer no território, destinado a caracterizar, monitorizar, informar e agir eficazmente sobre o setor.

A recolha, organização, produção e disponibilização de conhecimento sobre as práticas artesanais aumenta 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 de praticantes, proporcionando o acesso às artes tradicionais em experiências práticas contextualizadas e acompanhadas, sob a forma de programas de aprendizagem, incubação e estágio.

Implementar modelos próprios de aprendizagem vocacional, com abordagens que estimulem o potencial económico e criativo destas artes e que resultem na transformação qualitativa do setor.

Capacitação

Assistência, capacitação e inovação estratégica

Apoiar e capacitar os artesãos e as unidades produtivas artesanais através de medidas individuais e setoriais. Tal implica manter o setor informado e atualizado através de consultoria estratégica, desenvolvimento dedicado de produto e investigação técnica, no âmbito da qualificação do produto, dos serviços e da comercialização. Este acompanhamento é feito no terreno e tem também como objetivo proporcionar o acesso a diferentes mercados e a diversas parcerias criativas e comerciais.

Promoção

Valorização cultural e económica

Desenvolver mostras e publicações temáticas para aumentar o reconhecimento do produto artesanal e elevar o seu estatuto, através do incentivo ao uso e consumo informados. Trabalhar para reposicionar o produto no mercado nacional e internacional e divulgar a sua relevância cultural. Integrar as artes e ofícios na estratégia de comunicação internacional de Portugal, e criar novas leituras do território nacional em Rotas Saber Fazer e outras propostas de turismo criativo. Promover a produção artesanal portuguesa como atividade contemporânea, atualizada e em constante transformação — uma proposta concreta para um futuro sustentável.

O mesmo desenvolvimento exponencial da Humanidade que permitiu uma melhoria das condições de vida das populações sem precedentes, trouxe consigo um pico de crescimento demográfico e o preço da degradação ambiental e atual crise climática que vivemos, revelando uma aguda ineficácia no combate a muitas desigualdades e mal estar social. Os efeitos da pandemia COVID-19 vieram não apenas reforçar a necessidade de uma rápida e efetiva concertação mundial para atuar rapidamente no sentido de uma reversão da contínua deterioração do Planeta; como veio também desestabilizar profundamente alguns efeitos positivos do desenvolvimento económico e social. Foi neste sentido que ao nível da União Europeia foi criado o Mecanismo de Recuperação e Resiliência (MRR) no âmbito do qual foi criado o Plano de Recuperação e Resiliência (PRR) permitindo a cada Estado-Membro «planear um conjunto de reformas e investimentos emergentes para atenuar o impacto económico da crise provocada pela doença COVID -19»⁵.

O Plano PRR — *Recuperar Portugal, Construindo o Futuro*⁶ contempla vários domínios de atuação, entre os quais está incluído o da *Cultura* (Componente 4) que tem como objetivo geral «valorizar as artes, o património e a cultura enquanto elementos de afirmação da identidade, da coesão social e territorial e do aumento da competitividade económica das regiões e do país através do desenvolvimento de atividades de âmbito cultural e social de elevado valor económico.»⁷, sendo um dos seus desenvolvimentos a *Implementação do Programa do Programa Saber Fazer*. O reconhecimento da fragilidade do setor das artes e ofícios, agudizada no contexto de uma pandemia que paralisou o país, transmite uma mensagem de reconhecimento da sua importância.

Em conformidade com o modelo de governação dos fundos europeus atribuídos a Portugal através do Plano de Recuperação e Resiliência e definidos pelo Decreto-Lei n.º 29-B/2021, de 4 de maio, foi celebrado um Contrato com o Fundo de Salvaguarda do Património Cultural, no qual a Direção-Geral das Artes foi constituída como a entidade responsável pela concretização da Medida de Investimento «C04-i02-m03 — Implementação do Programa Saber Fazer»⁸, no período de 2022-2025, alargando assim as suas responsabilidades nos domínios das artes performativas e visuais, às artes e ofícios tradicionais, contribuindo para assumir a contemporaneidade da produção artesanal e a sua importância no mundo atual.

De acordo com a Orientação Técnica N.º 3/C04-i02/2022 que acompanha este Contrato celebrado em maio de 2022: «Uma das dimensões do Investimento “RE-C04-i02 — Património Cultural” passa por valorizar o património cultural imaterial e os recursos endógenos, permitindo o incremento de produtos de maior valor acrescentado, através da criação de rotas e da promoção de iniciativas de dinamização do “Saber Fazer” com conclusão em 31/12/2025.»⁹.

Os principais objetivos que este financiamento visa e cuja monitorização e implementação ficaram a cargo da DGARTES consistem em «intervenções de valorização e dinamização dos recursos endógenos e das técnicas tradicionais, incluindo a criação de um repositório de informação e documentação sobre produção artesanal nacional, a criação e funcionamento de laboratórios e rotas do “Saber Fazer”, com comercialização de produtos, e a realização de atividades pedagógicas e informativas sobre técnicas tradicionais». Estas irão constituir as ações consideradas como prioritárias para aferir o cumprimento dos marcos e metas contratualizadas, cabendo à DGARTES definir «as tipologias de património e técnicas tradicionais a salvaguardar e dinamizar», bem como «os âmbitos territoriais e materiais dos laboratórios e Rotas Saber Fazer a criar e das atividades pedagógicas e informativas sobre técnicas tradicionais a realizar».

No alinhamento do que foi definido como uma das ações consideradas prioritárias para o período de implementação do Programa Saber Fazer foi criada e disponibilizada ao público a plataforma digital alojada em programasaberfazer.gov.pt, atualmente uma das faces visíveis do Programa Saber Fazer, na qual faseadamente vão sendo destacadas e documentadas práticas artesanais do nosso país, incluindo os protagonistas e detentores desse conhecimento. Esta pretende ser um espaço digital de referência para o saber-fazer nacional que emana do repositório de informação que se encontra a ser desenvolvido com o mapeamento e identificação dos agentes locais implicados na produção, estudo, valorização, formação e divulgação da produção artesanal. Estamos a falar dos artesãos, pequenas unidades de produção, espaços oficiais de formação ou experimentação, e entidades ligadas à promoção, formação e investigação no sector, institutos, associações, museus, arquivos, entre outros.

As artes que constituíram o ponto de partida em 2022 para o desenvolvimento deste repositório foram o Barro Negro, a Cestaria de Vime, a Empreita de Palma, a Latoaria, o Mobiliário de Bunho, e Tecelagem de Lã. Durante o ano de 2023 foram adicionadas a Renda de Bilros, a Olaria, os Bordados (começando pelos Bordados de Castelo Branco), Palitos de Lorvão e Cestaria de Madeira Rachada.

Esta plataforma digital tem como principais objetivos reunir e disseminar conhecimento sobre a produção artesanal tradicional de uma forma integrada e dinâmica, cruzando informação relativa ao conhecimento técnico de cada arte ou ofício com a identificação dos artesãos que têm o saber consolidado pela experiência e prática continuadas; dos artefactos e processos de produção; às matérias-primas e a sua relação com a paisagem natural do país. Há também aqui lugar para a divulgação de documentos fotográficos e filmicos de arquivo cedidos por algumas entidades públicas que têm à sua guarda fundos históricos ou que se encontram atualmente a produzir documentação.

Cada prática artesanal pode ser conhecida através da sua distribuição num mapa do país, onde se assinalam os vários pontos de interesse pelos quais poderemos viajar para contactar com quem se dedica à produção e comercialização, à transmissão de conhecimento, preservação e divulgação. Diferentes tipos de

públicos poderão ter também acesso a sugestões de leitura e recursos multimídia. Através da *Agenda e Notícias* procuramos também dar visibilidade às iniciativas que decorrem em todo o país e a programação do próprio Programa Saber Fazer.

Os critérios que têm sido orientadores desta seleção faseada das artes têm sido: contemplar artes que estivessem claramente a desaparecer, tendo como exemplo o Mobiliário de Bunho (com apenas 2 artesãos identificados); destacar artes reconhecidas como parte da identidade cultural de determinada região, como o Barro Negro e a Empreita de Palma; incluir artes que tivessem representação em todo o território nacional, como a Latoaria, Cestaria de Vime e a Tecelagem de Lã; e representar a diversidade de matérias-primas: matérias de origem mineral (argila); vegetal (vime, bunho e palma); animal (lã) e de produção industrial (metal).

Estes serão os critérios que continuarão a nortear a identificação faseada das muitas atividades artesanais que faltam ainda documentar à medida que o trabalho for avançando e a par de outros que venham a ser considerados relevantes.

De acordo com os objetivos definidos, desde o início dos trabalhos para a implementação do Programa Saber Fazer que se têm desenvolvido diferentes experiências e modelos de oficinas de experimentação para diferentes tipos de públicos, direcionados para estimular o interesse para o valor da produção artesanal, para a sua importância patrimonial, sustentabilidade ambiental e necessidade de sensibilizar para a captação de mais praticantes. Estas oficinas foram orientadas por artesãos mestres no conhecimento que envolve todo o processo de colheita e transformação da matéria-prima, como na técnica e criação dos respectivos produtos finais.

Entre as atividades desenvolvidas na comunidade escolar, destacam-se as oficinas de bracejo, bunho e empreita de palma conduzidas por Isabel Martins, Manuel Ferreira e Vanessa Flórido, para um universo de 50 alunos e professores do Ensino Básico e 53 alunos e professores do Ensino Artístico, na zona da grande Lisboa. Na zona de Guimarães, foram realizadas oficinas de bracejo e vime orientadas por Isabel Martins, Manuel Oliveira e Rosa Oliveira para um universo de 45 alunos e professores do Ensino Básico. No município de Castro Daire, 105 alunos e professores do Ensino Secundário participaram em oficinas de barro negro, realizadas por Sérgio Amaral, Xana Monteiro e Carlos Lima. No município de Penacova tiveram lugar oficinas de manufatura de palitos de Lorvão, sob a orientação de Fátima Lopes, para um universo de 23 alunos e professores de diferentes níveis de ensino.

Destacamos as oficinas dirigidas ao público adulto que integraram o programa das Comemorações do 25 de abril de 2023 que tiveram lugar na residência oficial do Primeiro-Ministro, no jardim do Palacete em São Bento. Foram contempladas a cardação e fiação manual com utilização de fuso suspenso, com Fátima Gavinho, para um universo de 40 pessoas; a tecelagem, com Marta Almeida, para 40 participantes; a empreita de palma, com a Vanessa Flórido (Projeto TASA) e a participação de 40 pessoas; e a cestaria em tabúa, por Cristina Fonseca para 30 pessoas. Foi ainda desenvolvida uma instalação artística participativa designada *Liberdade: Passado Presente e Futuro*, dinamizada por alunos e professores do curso de cerâmica da Escola Artística António Arroio, com a participação de Cristina Fonseca, autora das estruturas em fibras vegetais.

A instalação artística *Liberdade: Passado Presente Futuro* foi constituída por 3 momentos que visaram explorar o passado, o presente e o futuro da liberdade, através de atividades criativas e participativas utilizando elementos vegetais e cerâmicos. O público que visitou o jardim neste dia, foi convidado a participar, explorando de forma artística as vivências, memórias e ideias que para cada um marcam esta celebração e as múltiplas relações com a Liberdade, através da inscrição dos seus comentários e pensamento em elementos cerâmicos.

Entre as atividades realizadas para público adulto, são de referir ainda oficinas que estiveram integradas nos Laboratórios de Intervenção Territorial como: oficinas de tinturaria natural aplicada à seda, por Fátima Gavinho, para 13 utentes e técnicos da Associação de Pais e Amigos de Pessoas Portadoras de Deficiência (APPACDM) de Castelo Branco, bem como para outro público adulto; oficina de bordado de Castelo Branco, ministrado por Maria Rosa Gonçalves (Centro de Interpretação do Bordado) para 10 pessoas; visitas orientadas ao Centro Sericícola e Museu da Seda da APPACDM de Castelo Branco para 25 participantes; ao Centro de Interpretação do Bordado de Castelo Branco, e ao Museu Tavares Proença Júnior, pela especialista em têxteis portugueses, Ana Pires, para 15 participantes.

Merecem ainda ser referidas aqui as 22 oficinas que integraram a exposição «Produção artesanal portuguesa: a atualidade do saber-fazer ancestral» que se encontram descritas na secção relativa à Representação Oficial Portuguesa na Bienal *De Mains de Maîtres*, decorrida no Luxemburgo, dirigidas pelos respetivos mestres nas várias técnicas artesanais ali apresentadas, provenientes de várias zonas do país, e para um total de 144 participantes.



Oficina de Palma
Escola Básica Querubim Lapa, Lisboa



Oficina de Palma
Escola Artística António Arroio, Lisboa



Oficina de Vime
Escola Básica das Taipas, Lisboa



Oficina de Vime
Escola Básica das Taipas, Guimarães



Oficina de Bracejo
Escola Básica das Taipas, Guimarães



Oficina de Bunho
Escola Artística António Arroio, Lisboa
Escola Básica Querubim Lapa, Lisboa

Os Laboratórios de Intervenção Territorial (LIT) consistem em propostas de dinamização dos lugares das práticas artesanais através do encontro, da cocriação, interdisciplinaridade e experimentação; dando visibilidade aos produtos e serviços artesanais de forma contextualizada, informada e criativa. Estes LIT têm por objetivo contemplar e proporcionar momentos de reflexão e partilha em torno de determinadas práticas artesanais, como forma de conhecimento das diferentes realidades do país e de identificação dos desafios apontados pelos diferentes intervenientes locais no sector das artes e ofícios: artesãos, unidades de produção, agentes patrimoniais, económicos, turísticos entre outros.

Os LIT cruzam-se com as Rotas Saber Fazer, apontadas também como um dos objetivos contratualizados no âmbito do PRR. Estas pretendem oferecer uma leitura temática e cruzada do território através de uma viagem através de vários locais e entidades que contribuam para um maior conhecimento sobre as artes e ofícios. Estas Rotas apresentam-se na plataforma digital Saber Fazer, cada uma delas suportada pelo mapa do país no qual se assinalam os pontos de interesse que correspondem a um espaço de conhecimento, prática e aprendizagem de um determinado tipo de produção, formando uma rede viva de lugares para **encontrar**, **conhecer** e **fazer**. Neste sentido, os primeiros LIT realizados decorreram em locais do país com uma ligação muito próxima a três das Rotas¹⁰ que o Programa Saber Fazer se propôs desenvolver — a Rota do Barro Negro, a Rota dos Palitos de Lorvão e a Rota do Fio de Seda —, tendo a sua programação sido definida pela convocação de entidades identificadas como relevantes para as práticas artesanais em questão (artesãos, investigadores, agentes económicos, patrimoniais e turísticos, entre outros), prevendo momentos de experimentação e formação, de modo a ir ao encontro das três ações estruturantes das Rotas Saber Fazer: **encontrar** — ir ao encontro dos artesãos nos seus locais de trabalho e de comercialização de produtos; **conhecer** — visitar museus e outros espaços que preservam e dão a conhecer as histórias dos artefactos e de quem os produz e **fazer** — experimentar e aprender a fazer de forma informada e acompanhada, em oficinas e espaços equipados.

Entre os dias 15 e 23 de setembro de 2023, teve lugar em Castro Daire o LIT «Apanhar o Tempo: Encontros do Barro



Negro» que incidu sobre a olaria de barro negro, uma prática artesanal muito identitária deste concelho e em particular da freguesia de Ribolhos. A sua organização foi partilhada entre a Câmara Municipal de Castro Daire, União de Freguesias Mamouros, Alva e Ribolhos, o Agrupamento de Escolas de Castro Daire, o Plano Nacional das Artes, a Associação Binaural e a Direção-Geral das Artes, através do Programa Saber Fazer.

Aquele contemplou um encontro de reflexão e partilha de conhecimentos, com a participação de académicos, oleiros e ceramistas, colecionadores e artistas. Decorreram ainda oficinas de barro negro dirigidas à comunidade escolar cujas peças que daí resultaram foram posteriormente cozidas segundo o processo da soenga, construída no âmbito desta iniciativa. Esta foi também uma oportunidade para a inauguração pela Junta de Freguesia de Ribolhos da *Oficina de Barro Negro*, um pequeno espaço museológico que a partir de agora será um recurso disponível à comunidade.

Foi possível contar com o envolvimento de oleiros e ceramistas de outros municípios que também têm o barro negro como uma importante marca cultural identitária, tendo resultado numa experiência colaborativa que transpôs fronteiras regionais, reafirmando a relevância do papel que o Programa Saber Fazer poderá ter na aproximação de territórios administrativa e politicamente díspares e tantas vezes com aspetos culturais comuns e não exclusivos.

A Olaria de Barro Negro, ou Louça Preta, constitui uma tipologia de produção em olaria. Esta denominação compreende um universo de produções com especificidades distintas, integradas em realidades geográficas diversas, que resultam em artefactos muito variáveis, inclusive na cor, apresentando uma gama diversificada entre o cinza-claro, o metalizado e o preto. A matéria-prima e o processo de produção é em tudo semelhante ao de outras produções de olaria, sendo característica diferenciadora o processo de cozedura ou queima. Esta é realizada em atmosfera redutora, o que confere às peças as suas cores finais. Entre os séculos XVII e o século XX, chegaram a estar identificados em Portugal 53 locais de produção deste tipo de loiça, distribuídos entre o norte interior e o centro do país.

Em 2003 apenas estavam em atividade 8 centros oleiros: Vilar de Nantes (Chaves), Bisalhães (Vila Real), Santa Maria de Galegos (Barcelos), Condar (Amarante), Fazamões (Resende), Molelos (Tondela), Miranda do Corvo (Coimbra) e Olho Marinho (Vila Nova de Poiares) (IEFP, 2019). Numa tentativa de promover esta arte e chamar a atenção para a sua relevância cultural, em 2016 o processo de produção da loiça preta de Bisalhães entrou para a Lista do Património Cultural Imaterial que Necessita de uma Salvaguarda Urgente da UNESCO. Atualmente encontram-se em atividade 9 núcleos de olaria de barro negro, em alguns casos com uma nova geração de oleiros que têm vindo a introduzir novas formas de trabalhar a arte, numa resposta natural ao seu tempo, mantendo o essencial da sua especificidade e identidade.



A soengá é uma cova aberta numa clareira, de tamanho variável em função da quantidade de loiça. Chega a ter vários metros de diâmetro, podendo cozer mais de uma centena de peças. «Com duração de cerca de duas horas, a atividade compreende três momentos distintos, denominados de aquecimento (destinado a evitar que a loiça se parta por efeito de uma brusca elevação da temperatura), cozedura e abafamento.» (IEFP, 2003)



O LIT «Palitos de Lorzão: saberes partilhados», decorreu entre os dias 13 e 14 de outubro de 2023, no Centro Interpretativo do Mosteiro de Lorzão, em colaboração com o Município de Penacova. Integraram o programa oficinas de experimentação da arte de fazer palitos, com alunos do Agrupamento de Escolas de Penacova, sob a orientação de Fátima Lopes, mas também um momento de encontro para reflexão e partilha em torno desta prática artesanal que já perdeu a grande expressão económica que teve em tempos na região. Estiveram presentes representantes do Município, Direção-Geral do Património Cultural, CEARTE e Programa Saber Fazer, com testemunhos de quem é detentor do conhecimento da manufatura de palitos, nomeadamente, Luis Silva, representante do Grupo Etnográfico de Lorzão, e a artesã Fátima Lopes, com moderação de David de Almeida, professor e autor de várias obras sobre o património e a história local. Poucas são as pessoas desta região que não têm uma história familiar ligada aos palitos, desde os mais jovens que estiveram nas oficinas até aos próprios elementos do executivo do Município. Esta partilha foi feita de forma bastante afetiva por todos e foi notório que apesar do declínio desta prática do ponto de vista económico, esta não deixa de estar ainda bem inscrita no presente através da estreita ligação à identidade cultural local e valorização enquanto património comum.

A manufatura dos palitos consiste numa atividade característica de diversas comunidades do Município de Penacova, com uma importância expressiva na economia local. No processo tradicional de produção de palitos convergem dois tipos de saberes tradicionais locais. Em primeiro lugar, o conhecimento das espécies vegetais endógenas e dos procedimentos de seleção, abate e preparação das madeiras, nomeadamente de salgueiro e choupo, destinadas à confeção de palitos. Em segundo lugar, o saber necessário à laminação das madeiras, que com um utensílio simples e muita destreza, aprendida e desenvolvida em contexto familiar desde a infância, transforma um pedaço de madeira num fino palito esculpido.



«O fio de seda: saberes partilhados», em Castelo Branco, em parceria com o Município e a Associação de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental de Castelo Branco (APPACDM), no qual estiveram representadas entidades de diferentes locais do país que têm em comum desenvolver trabalho em torno da seda, e que também estão identificadas na Rota do Fio de Seda. Para além da presença de investigadores e especialistas, marcaram presença museus que contemplam na sua missão não apenas a divulgação do ciclo da seda, como o Centro de Ciência Viva de Bragança; mas também a sua produção e transformação, como são o caso do Museu da Seda e do Território de Freixo de Espada à Cinta e o Museu da Seda de Castelo Branco. Realizámos oficinas de tinturaria natural aplicada à seda dirigidas aos utentes da APPACDM e a outro público adulto e oficinas de bordado de Castelo Branco para público interessado; e visitas guiadas ao Centro Sericícola da APPACDM e às coleções do Centro de Interpretação do Bordado e do Museu Francisco Tavares Proença Júnior, orientadas por Ana Pires, especialista em têxteis tradicionais portugueses, fazendo assim uma ponte com a ligação de Castelo Branco à seda através da história e particularidades do bordado de Castelo Branco. Destacou-se a necessidade de continuar a promover o diálogo entre pessoas e organizações de diferentes regiões com linhas de trabalho em comum e contributos complementares.

A Rota do Fio de Seda propõe um percurso entre vários locais do país com ligações, mais ou menos recentes, à história da seda em Portugal. A produção de seda em território nacional, sobreviveu como uma prática residual e artesanal, maioritariamente doméstica, muito circunscrita a algumas regiões do país. Atualmente, os poucos locais de produção de seda no país são Freixo de Espada à Cinta e Castelo Branco. Apesar de constituírem dois exemplos muito distintos, quer nos métodos de produção e transformação, quer nos seus antecedentes históricos, têm em comum aliarem a produção à componente museológica.

É através do estabelecimento de parcerias e trabalho em rede para a partilha de informações e reforço das competências de todos os que atuam direta ou indiretamente no setor das artes e ofícios, que será possível melhor caracterizar os desafios, informar e agir no sector.

A constituição da Rede Saber Fazer é por isso transversal a todos os objetivos e medidas preconizadas pelo Programa Saber Fazer. Por todo o país persistem práticas artesanais que manifestam a identidade heterogénea do território, constituindo-se como uma autêntica rede viva do saber-fazer. Trata-se de um conhecimento concreto que resiste em pequenas unidades de produção distribuídas pelo país. Estas atividades são apoiadas e desenvolvidas através de programas e equipamentos públicos e privados que importa identificar e conectar em rede.

Objetivos da Rede Saber Fazer:

- Constituir uma rede de informação, espaços, comunidades e eventos que assumem os referenciais de boas práticas e de qualidade para o setor das artes e ofícios;

- Estimular a cooperação institucional e o trabalho em rede a nível nacional e internacional;

- Incentivar o alargamento da partilha de conhecimentos técnicos e artísticos;

- Promover o diálogo e a cooperação entre entidades de várias regiões do país que tenham no seu território práticas e manifestações artesanais comuns.

1. Após ter sido criado em 2020 com a designação de Programa Saber Fazer pela citada Resolução de Conselho de Ministros, o nome do Programa foi reformulado em 2023 para Programa Nacional Saber Fazer Portugal.
2. Resolução do Conselho de Ministros n.º 89/2020, de 23 de outubro, p.6.
3. *Estratégia Nacional do Saber Fazer Português 2019-2024 Cultura*. Lisboa: Ministério da Cultura (disponível em portugal.gov.pt).
4. UNESCO (2003). «Convenção para a salvaguarda do património cultural imaterial». Paris, 17 de outubro de 2003.
5. Decreto-Lei n.º 29-B/2021, de 4 de maio, 1.ª Série.
6. Ministério do Planeamento. «PRR — Recuperar Portugal, Construindo o Futuro». Lisboa, 22 de abril de 2021 (disponível em recuperarportugal.gov.pt).
7. *Idem*, p. 103.
8. Esta medida está integrada no investimento «RE-C04-i02 — Património Cultural» do Plano de Recuperação e Resiliência (PRR) que por sua vez está enquadrado pela Componente C04 — Cultura do PRR.
9. Orientação Técnica N.º 3/C04-i02/2022. Fundo de Salvaguarda do Património Cultural, 6 de maio de 2022 (disponível em recuperarportugal.gov.pt).
10. As rotas desenvolvidas até à data e apresentadas na plataforma programasaberfazer.gov.pt são: Rota da Cestaria de Vime, Empreita de Palma, Latoaria, Mobiliário de Bunho, Barro Negro, Mantas e Cobertores de Lã, Renda de Bilros, Fio de Seda, Palitos de Lorrvão, Talhas, Bilhas para a Água e Cestos de Madeira.

ARTES E OFÍCIOS NO TERRITÓRIO



BARRO NEGRO











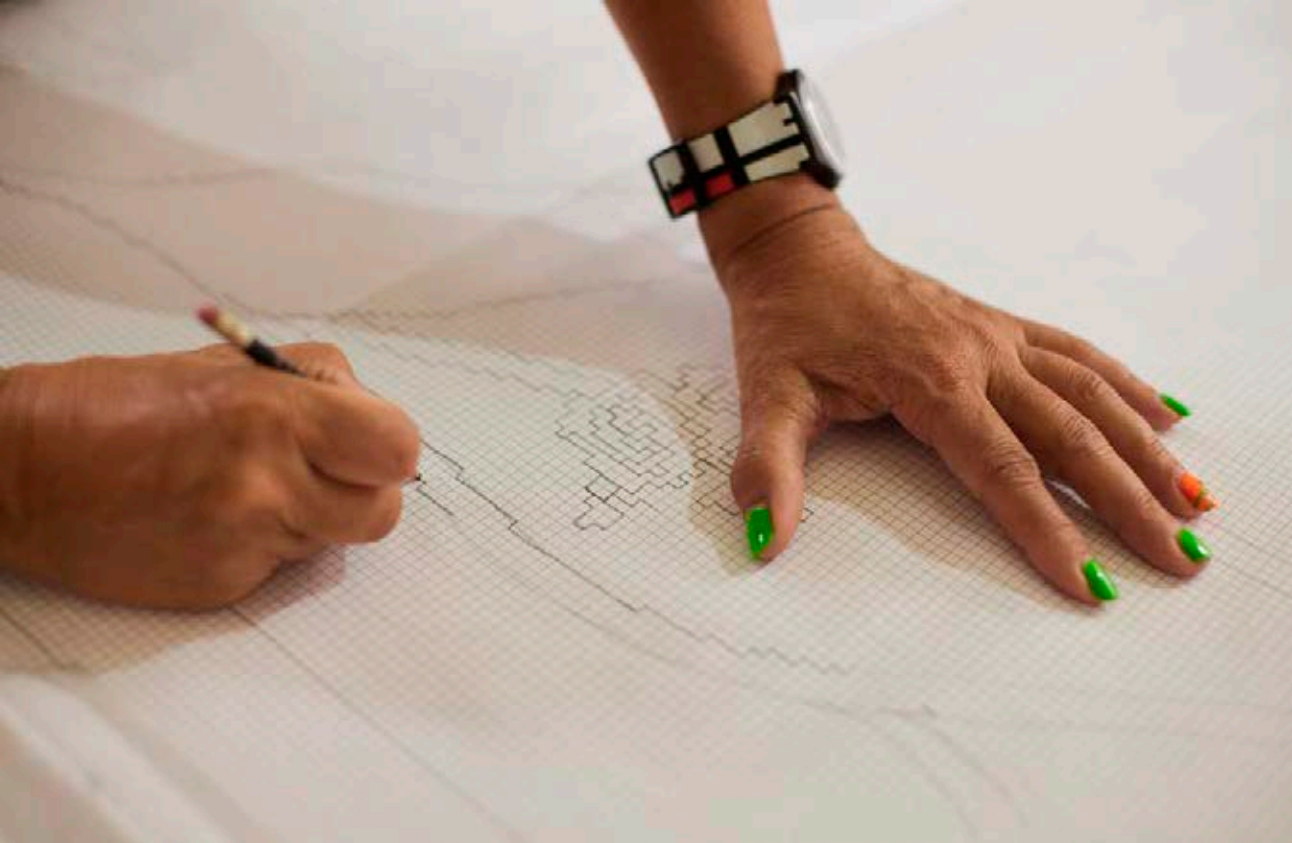






BORDADOS













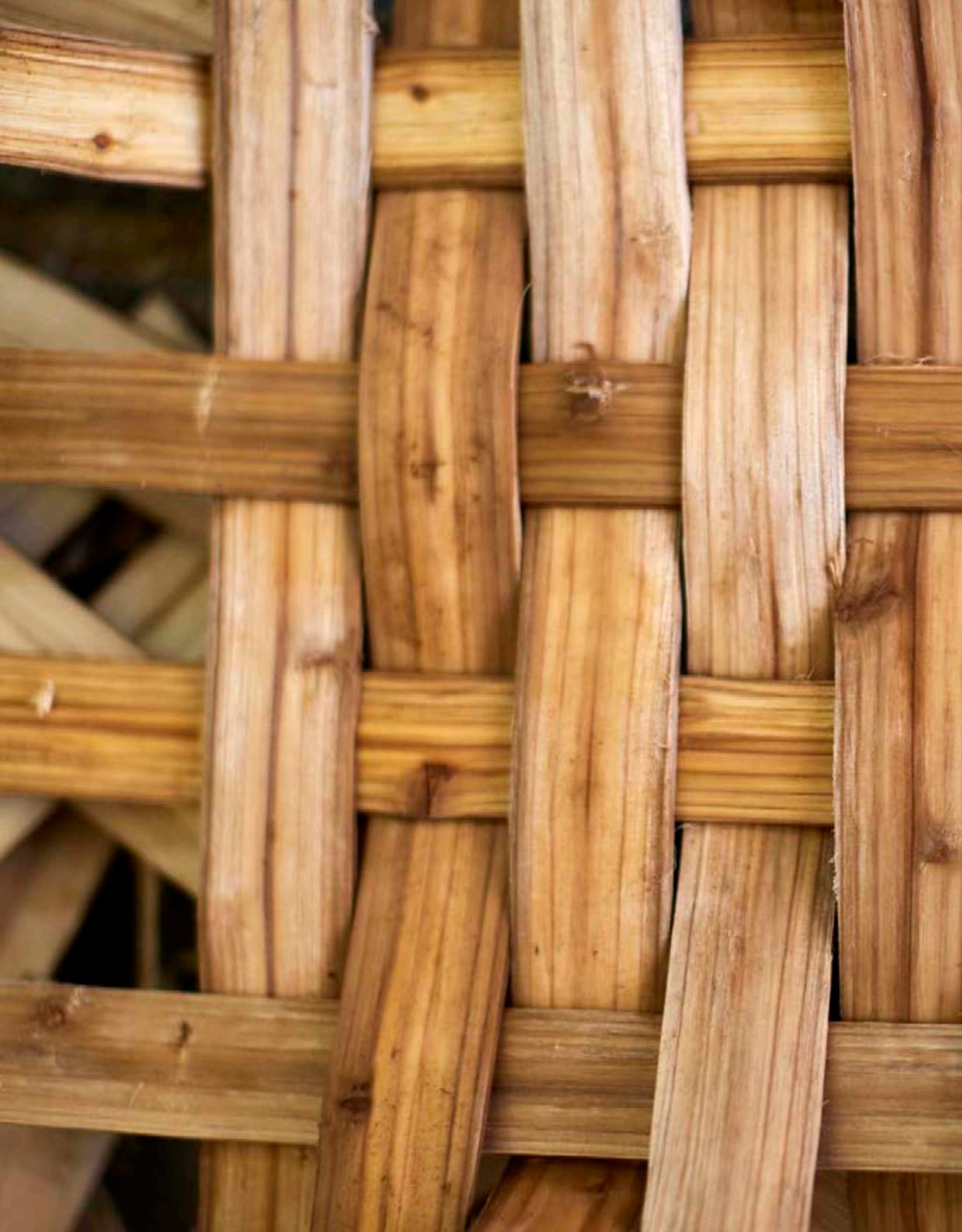
CESTARIA DE MADEIRA RACHADA

CESTAS DE MEIA ARO

















CESTARIA DE VIME

















EMPREITA DE PALMA

















LATOARIA





1009

CAFETERIA
52

1009

31
FUNIL



GUDAR

LH











MOBILIÁRIO DE BUNHO

















OLARIA

















PALITOS DE LORVÃO









RENDA DE BILROS



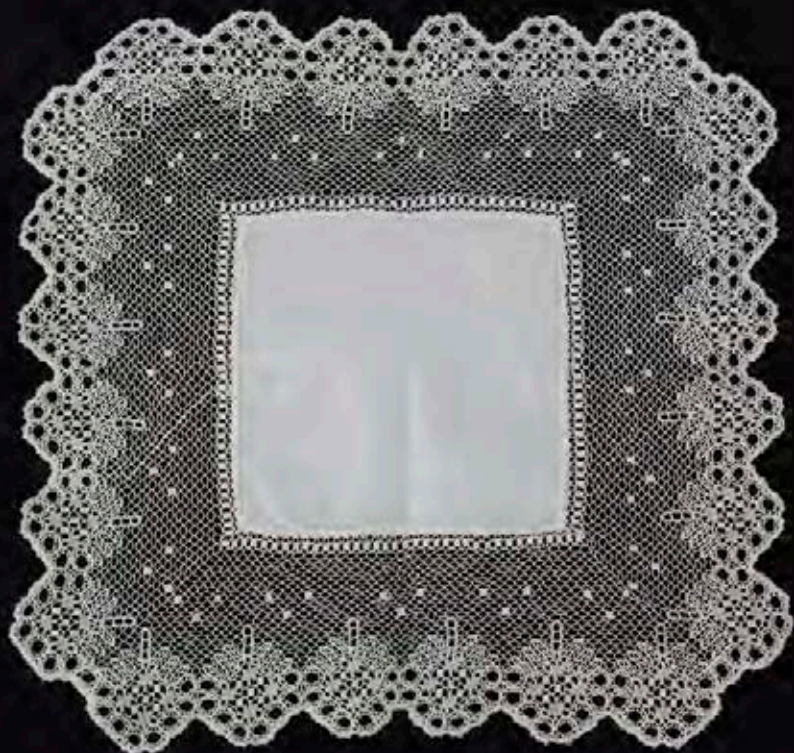


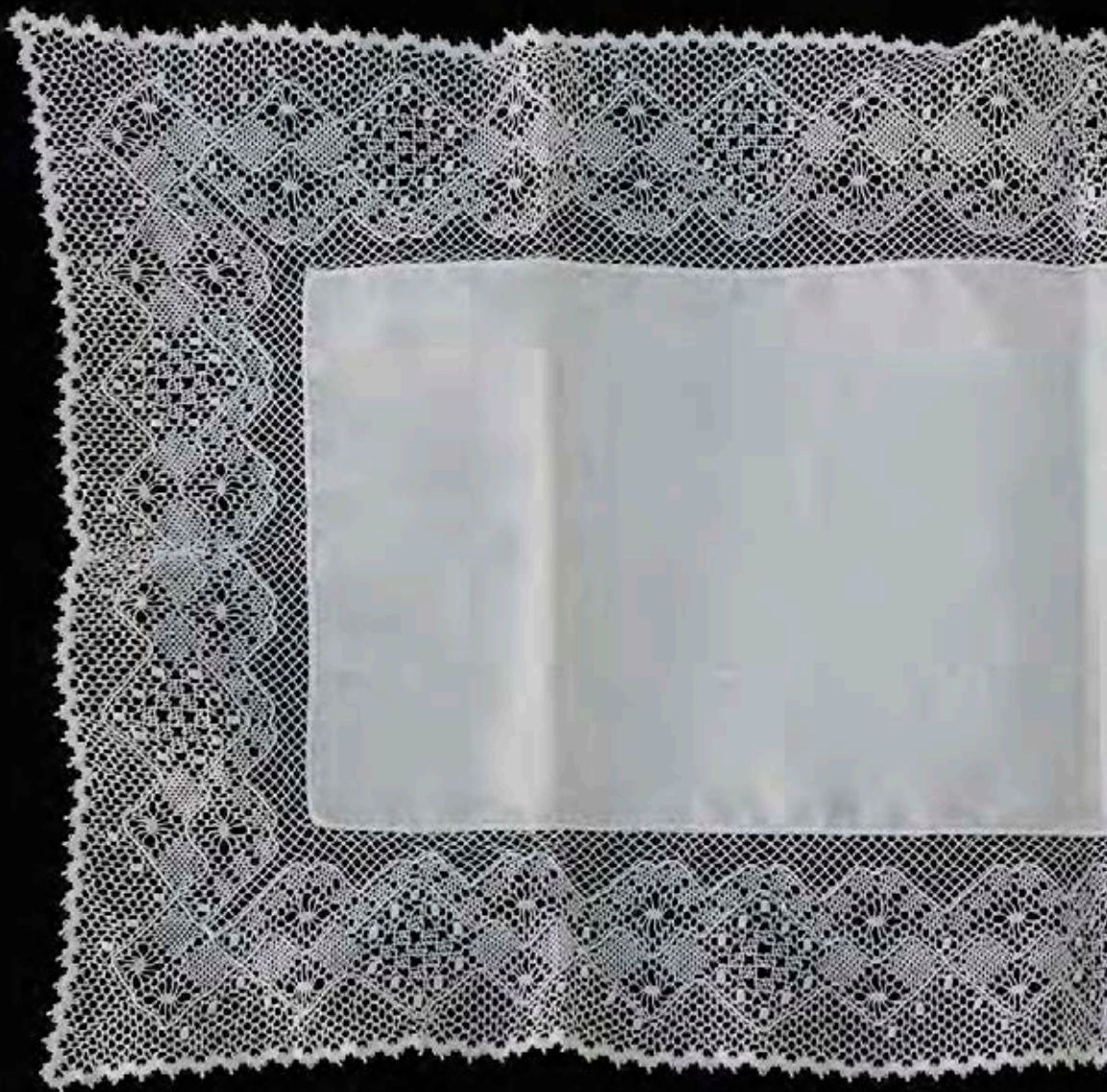
















TECELAGEM DE LÃ























Álbio Nascimento
Kathi Stertzig
The Home Project Design Studio

O SABER-FAZER VERNACULAR:
CONTEMPORÂNEO, RELEVANTE E NECESSÁRIO

1. Como

As artes e ofícios tradicionais percorreram um longo caminho. Estão aprovados pelo tempo, pertenceram a muitos «passados» e foram várias vezes atualizados. As suas técnicas e os utensílios que deles resultam, profundamente enraizados nos costumes diários e no ambiente doméstico, têm contudo vindo a desaparecer do nosso quotidiano. Apesar disso, tendencialmente está a ressurgir, com renovado vigor, o interesse pelo carácter autêntico destes produtos, o que desencadeia o interesse pelas suas técnicas de produção, as quais voltam a ser utilizadas, por vezes reinventadas, adaptadas ou aprimoradas.

A valorização do trabalho manual, combinada com o interesse contemporâneo por produtos artesanais e diferenciados, está a revitalizar um sector que chegou a considerar-se moribundo. Há novos praticantes, sobretudo em ambiente urbano, a enriquecer o cenário e a criar novos paradigmas, mas os modelos que emergem acabam por distanciar-se excessivamente das técnicas e do conhecimento ancestral dos mestres, que continuam a operar na periferia. A maioria dos novos artesãos começa por adotar modelos internacionais, ou seja, a renovação do sector está a acontecer pelo lado de fora, sem dar continuidade às técnicas tradicionais e à sua relação com os lugares.

Um novo entendimento destas artes enquanto património cultural é tanto mais pertinente quanto permite consolidar uma visão holística do sector, destacando a sua função social, a viabilidade económica e a relação privilegiada com a paisagem natural.

As artes e ofícios tradicionais são frequentemente praticados como actividade secundária, e geralmente começam por necessidade ou por puro lazer. O que une todos os praticantes, antigos e novos, é o fascínio pela criação, por controlar todo o processo de produção e por transformar algo com as próprias mãos, usando um material natural, muitas vezes plantado, colhido e trabalhado pela mesma pessoa.

É urgente preservar matérias-primas e práticas ancestrais e, conseqüentemente, dar continuidade à memória cultural e artesanal dos lugares. É preciso cultivar o desejo de criar manualmente, combinando novas informações e conhecimentos antigos, aprendendo lado a lado e entre si, sem hierarquias e assim alcançar algo novo, ao mesmo tempo preservando e aprimorando o que já existe

2. O quê

Artesanato, artes tradicionais, arte popular, artes e ofícios: todas estas expressões remetem para significados e interpretações diferentes. As fronteiras entre elas não são estanques, antes representam a diversidade de abordagens e perspectivas nas quais o saber-fazer se manifesta. Seria difícil, problemático e até contra-producente estabelecer uma definição única ou sintética para um sector tão heterogéneo. Contudo, são essenciais definições conceptuais claras, com vista ao entendimento, enquadramento e posicionamento de todas as partes que constituem e constroem o sector. Em Portugal, somente em 1980 surge uma delimitação institucional específica do conceito de artesanato e de artes e ofícios tradicionais¹. O sector era então entendido como instrumento particularmente importante na resolução de problemas de (des)emprego: criação e manutenção de postos de trabalho; formação de jovens; fixação de população no interior do país. Nesta perspectiva, o artesão e a actividade que desempenha são predominantemente definidos por comparação com a produção em massa do sector industrial, e não pelas suas características intrínsecas e únicas.

Em 2001, foi aprovado, e revisto em 2002, o estatuto do artesão e da unidade produtiva artesanal. O conceito de artesão passa a ser associado à sua actividade específica deste modo: «O trabalhador que exerce uma actividade artesanal, por conta própria ou por conta de outrem, inserido em unidade produtiva artesanal reconhecida. O exercício da actividade artesanal [...] supõe o domínio dos saberes e técnicas que lhe são inerentes, bem como um apurado sentido estético e perícia manual.»².

Como requisito, a sua actividade «deve caracterizar-se pela fidelidade aos processos tradicionais, em que a intervenção pessoal constitui um fator predominante e o produto final é de fabrico individualizado e genuíno, sem prejuízo da abertura à inovação». Esta abertura à inovação significa que a «fidelidade aos processos tradicionais [...] deve ser compatibilizada com a inovação». Por sua vez, o processo de inovação nas artes e ofícios define-se pela adesão às regras do mercado («adequação do produto final às tendências do mercado e a novas funcionalidades»); pela melhoria das condições de trabalho através das novas tecnologias («adaptação dos processos produtivos, equipamentos e tecnologias de produção»); e pela «utilização de novas matérias-primas por razões de maior adequação ao resultado final pretendido [...], desde que,

no caso da produção de bens de raiz tradicional, tal substituição não descaracterize o produto»³.

Esta especificação de «inovação» no contexto das artes e ofícios, explicitamente entendida à parte dos processos de criação e produção tradicionais, transmite a ideia de que — assim como na indústria de massas — a renovação do sector é feita através da adaptação do produto ao mercado e através do avanço tecnológico. O conhecimento vernacular ou o desenvolvimento pessoal e profissional do artesão não são entendidos como agentes deste processo. No entanto, é impreterível considerar a intervenção humana e a componente intangível (o conhecimento, o saber-fazer) como recursos fulcrais da inovação de qualquer actividade e até da própria sociedade. As mudanças a que assistimos no presente dizem-nos que é tão útil quanto oportuno procurar na tradição os mecanismos de inovação e de transformação da cultura. Nos processos inerentes às práticas tradicionais reside um potencial palpável de reinvenção e renovação, assente no ciclo ritualístico da repetição, do acordo e do compromisso entre as partes. Com estes processos temos muito a aprender sobre continuidade, consistência e consequência, que ajudam a repensar uma cultura material assente na inconstância da indústria dos mercados de tendências.

3. Porquê

Contexto

De norte a sul do País, fora dos grandes centros urbanos, encontramos uma vasta diversidade de práticas artesanais que refletem a identidade heterogénea do território, formando uma autêntica rede viva do saber-fazer. Este conhecimento tangível persiste em pequenas unidades de produção espalhadas por um País onde as cidades mantêm laços estreitos com o mundo rural. Estimular esta rede humana de artes e ofícios promove a partilha de conhecimentos técnicos e artísticos, fortalece as relações interpessoais e renova continuamente a interpretação dos lugares, a sua história, população e tradições.

Fazer hoje, com o saber de sempre

Os fatores que hoje parecem pôr em causa a continuidade das artes e ofícios não são diferentes dos que afetam a indústria de massas ou dos que preocupam o consumidor comum: a crise climática, a digitalização, a inteligência artificial, a economia global. A produção artesanal tradicional, pela relação equilibrada com

o meio ambiente, pela escala humana da sua produção e pelo assumido respeito pela cultura, constitui uma resposta sábia e válida às questões mais pertinentes do nosso tempo. Para entendermos essa resposta, é importante saber escapar ao ritmo da inovação artificial das megatendências, re-aprendendo a apreciar os códigos visuais e soluções únicos, que emergem do produto artesanal e enriquecem a cultura material tornando-nos menos reféns dos estilos, tendências e modelos estéticos uniformes dos mercados globais. É, por isso, essencial desenvolver o espaço contemporâneo da pequena escala artesanal, destacando o seu papel na discussão global sobre sustentabilidade, comércio, consumo, bem-estar e funcionamento das economias locais e circulares.

Os artesãos que hoje produzem com técnicas e tecnologias ancestrais estão a fazê-lo no contexto do mundo atual, executando na contemporaneidade soluções validadas pelo tempo e pelo uso, perfeitamente capazes de responder às necessidades do presente. Estes produtos e serviços devem deixar de ser entendidos como um velho modelo de negócios e passar a fazer parte das novas cadeias de valor. Da mesma forma, devem passar a fazer parte das rotinas quotidianas e dos hábitos de consumo dos nossos dias, com naturalidade e sem preconceitos.

Percepção e representação

Termos como «artesanato» e «tradição» são habitualmente perspectivados por contraposição a «inovação», «design» ou «contemporaneidade», distinguindo-se o «antigo» do «novo», o «passado» do «presente». Esta ideia preconcebida separa o «pensar» do «fazer», as mãos da cabeça, a concepção da produção, e posiciona o artesão como um executor de objetos quase arqueológicos, dependente de outras disciplinas para fazer parte do mundo contemporâneo. Contudo, o entendimento do que o artesão representa nos nossos dias não pode depender de uma renovação externa das artes e ofícios. Resolver esta dissonância entre realidade e representação do sector implica também clarificar as leis e os estatutos que o orientam e definem. Implica também afirmar de forma categórica a autonomia, aptidão e qualidade do trabalho artesanal. A envolvência do artesão nas questões actuais será tanto mais intensa quanto mais independência lhe for reconhecida.

Impacto ambiental

Os modelos de produção das artes e ofícios tradicionais constituem uma alternativa ecologicamente responsável à insustentabilidade da grande indústria. Além de serem menos poluentes, geram menos desperdício de bens e matérias-primas, privilegiando uma relação de proximidade com a envolvente social e ambiental. Os materiais utilizados são maioritariamente provenientes da natureza, e a sua colheita e utilização está em perfeita consonância com o ciclo biológico dos territórios. Os artefactos produzidos com baixa tecnologia são compreensíveis, reparáveis e descartáveis.

Aprender com as mãos

A transmissão de conhecimento faz parte do código genético da cultura de trabalho das artes e ofícios, onde o saber-fazer passa do mestre para o aprendiz, do habilidoso para o curioso, em sucessivas gerações, e assim é preservado. Além do desenvolvimento cognitivo, a prática das técnicas artesanais — o aprender com as mãos — proporciona o acesso ao património material e imaterial, através da construção de competências e referências. O desenvolvimento da perícia manual e o trabalho com materiais naturais introduzem noções de sentido estético, ajudam a compreender o valor artístico dos objetos e desvendam a beleza do processo criativo. A transmissão do saber-fazer é inclusiva e capacitante, demonstrando que a aprendizagem de uma arte é um processo de reinvenção, busca de independência e realização pessoal.

Sustentabilidade financeira

A actividade artesanal distingue-se pelo seu estatuto independente, a sua natureza de produção irrepitível e o seu relacionamento social de confiança com o lugar de origem, refletido, por exemplo, no uso de técnicas locais e de materiais autóctones. Trata-se também de uma actividade constituída maioritariamente por capitais próprios, onde o envolvimento pessoal na gestão é elevado, pois a continuidade e o sucesso do negócio têm implicações directas na economia familiar e de proximidade. Tais características são ainda sublinhadas pelo facto de o principal património deste sector ser imaterial — o conhecimento, a aptidão e a experiência — e portanto aplicável noutros fins. O que esta descrição nos revela é um modelo económico altamente versátil, capaz de se adaptar à fluidez dos mercados, sobretudo pela resposta

individualizada às necessidades dos consumidores. As condições existentes dentro do sector permitem assumir riscos e inovar, numa constante e ágil renovação interna. O potencial de reinvenção, a capacidade de gerar confiança e autoestima nos praticantes e a promoção do interesse pela cultura e pelo património são fatores que potenciam o sucesso destes negócios.

4. Propósito

Se os padrões sustentáveis de produção e consumo são o foco da atenção, as artes e ofícios podem tornar-se um *leitmotiv* para a sociedade em geral, e o saber-fazer poderia recuperar o seu valor original⁴. A produção artesanal tradicional, pela sua relação equilibrada com o meio ambiente, escala de operação e respeito pela cultura, pode constituir «um protótipo para o desenvolvimento sustentável, possibilitando bem-estar social em harmonia com a natureza»⁵, desempenhando assim um papel estratégico na concretização destes objetivos. Para tal é preciso estabelecer a produção artesanal tradicional como um sector viável, sustentável e relevante, que contribui activamente para o património cultural e para o desenvolvimento social e económico do País.

As artes e ofícios necessitam de uma visão firme e consequente — políticas públicas que as afirmem como um sector aberto, informado e autónomo, que desempenha um papel activo na cultura e na sociedade contemporâneas. Que entenda os seus produtos e serviços como parte do quotidiano, a serem reconhecidos e valorizados por todas as partes interessadas: produtores, comerciantes e consumidores.

Os autores escrevem segundo a anterior ortografia.

-
1. Portaria n.º 1099/80 de 29 de Dezembro. *Diário da República* n.º 299/1980 – Série I.
 2. Artigo 4.º, Secção I, Capítulo II, Decreto-Lei n.º 110/2002 de 16 de Abril. *Diário da República* n.º 89/2002 – Série I-A.
 3. Artigos 5.º e 6.º, Secção I, Capítulo II, Decreto-Lei n.º 110/2002 de 16 de Abril. *Diário da República* n.º 89/2002 – Série I-A.
 4. Hasenhütl, C. (2018). Entrevista com Christine Ax em *The Journal of Modern Craft*, volume 11 — issue 1, Março 2018 p. 69.
 5. *Idem*.

Catarina Oliveira

Investigadora na área do Património Cultural Material e Imaterial

**ANTIGOS SABERES, NOVOS FAZERES:
A ATUALIDADE DO SABER-FAZER ANCESTRAL**

Moldar o barro a partir da terra argilosa e criar recipientes para cozinhar ou levar água; entrançar fibras vegetais para acondicionar e transportar bens; fiar a lã ou o linho para vestir, proteger do frio; talhar a pedra para fabricar utensílios para a caça, ou o corte; trabalhar a madeira para criar uma colher... São gestos que identificam o homem, enquanto espécie, desde tempos imemoriais. Mas que ao mesmo tempo o diferenciam — nas suas diferentes culturas e geografias — pelas matérias utilizadas, formas e decorações relacionadas com o seu universo de crenças e usos ligados a necessidades quotidianas.

Resultam de saberes-fazer ancestrais herdados dos tempos em que errávamos em busca de caça, plantas, frutos, e mais tarde quando lançámos à terra as primeiras sementes e domesticámos animais. Nessa altura, o homem comum tinha um conhecimento mais vasto, profundo e variado do meio envolvente do que a maioria dos seus descendentes modernos. Se hoje, enquanto colectivo humano, sabemos muito mais a um nível individual, o homem na pré-história era mais hábil e conhecedor do mundo natural, das terras, das pedras, dos animais, das plantas e de como, na relação com o meio, garantir a sua sobrevivência¹.

De alguma forma, quando olhamos para o mundo rural de há 100 anos, ainda encontramos este homem sábio, conectado com o seu território, dominando o uso e transformação das matérias com vista à sobrevivência da sua comunidade.

Algúidares de barro para amassar o pão, cântaros para a água, panelas para cozinhar no lume de chão, alcofas de empreita para os figos e alfarrobas, canastras de cana para a azeitona, cadeiras empalhadas com tabúa, vassouros de palma, almotolias para levar o azeite à mesa... eram objectos, produzidos artesanalmente, por mãos experientes, que davam resposta a usos e necessidades colectivas ligadas ao trabalho rural, à pesca, ao transporte e acondicionamento de bens, à vida doméstica.

Surgiam da necessidade e do engenho, a partir das matérias disponíveis na envolvente próxima. Nasciam do território, dos seus recursos (matérias vegetais e animais, terra/barro, pedra, metais), envolvendo o conhecimento dos seus ciclos de crescimento, apanha, das técnicas de extracção e transformação.

São expressão de saberes-fazer, de técnicas eminentemente manuais passadas entre gerações de pais para filhos, de mestre para aprendiz, mediados pelo olho, pela mão, pela ferramenta. Ver, fazer, errar, tornar a fazer... Uma repetição constante de gestos e

de formas apuradas ao longo de séculos.

Têm uma história longa, no contexto de determinadas comunidades e lugares, e acabam por se tornar elementos identificadores da sua cultura e identidade.

Os objectos e as técnicas ancestrais evocam histórias e memórias...

A partir de meados do século passado, as artes tradicionais sofreram um forte declínio. Algumas extinguíram-se quase por completo (albardeiro, caldeireiro, abegão, ferreiro, ferrador) e muitas outras estão à beira de desaparecerem (a tecelagem em linho, o trabalho em esparto).

O desaparecimento do mundo rural, como o conhecíamos então, levou a alterações nos quotidianos das populações e das suas necessidades que se reflectiram na sua cultura material. Acresce que, ao mesmo tempo, novos materiais, como o plástico, vieram destruir ou reformular indústrias como a cestaria, olaria ou latoaria.

Mantendo-se hoje alguns artesãos a trabalhar nestas artes é questionável se podemos continuar a falar de artes e ofícios tradicionais, pois na verdade, mudaram as motivações da produção e do consumo, os lugares sociais de produtores e consumidores e a relação entre ambos. A «tradição» reside hoje mais nas características materiais dos objectos, nas técnicas utilizadas (ainda que em alguns casos se tenha introduzido maquinaria), algumas vezes nas matérias-primas (pois frequentemente deixaram de ser locais) e menos ainda nos usos.

O que fazer então com estes objectos artesanais antigos quando os contextos sociais que os justificavam se alteraram, quando os seus usos se perderam?

O que fazer com o desaparecimento dos detentores destes saberes-fazer e com a quebra nos contextos e mecanismos de transmissão de saberes?

O que fazer com as técnicas e detentores que ainda persistem?

Que destinatários e contextos para o seu usufruto?

Que novos usos?

Que valor(es) para a sociedade contemporânea?

Como é que os museus e outros agentes culturais e artísticos podem contribuir para esta reflexão e utilizá-los como mediadores com a comunidade e seus públicos?

Hoje cresce a consciência que os objectos, saberes e técnicas tradicionais são um património comum, simultaneamente material (matérias-primas, ferramentas, oficinas) e imaterial (saberes-fazer,

gestos, usos, memórias) que é urgente salvaguardar.

Historicamente ligados às necessidades colectivas, orientam-se agora para a procura de outros usos, novos e renovados, explorando dimensões de inovação, criatividade e sustentabilidade.

Actualmente os produtos artesanais, testemunhos das culturas ancestrais, produzidos com matérias-primas locais e naturais, estão a ser alvo de um interesse renovado. Há jovens a aprender, a criar e a inovar em artesanato, há designers a investir nas artes tradicionais e há novos mercados a surgir.

Por todo o País se procura resgatar técnicas ancestrais ameaçadas de extinção pela produção massificada. Os objectos e artes tradicionais concorrem frequentemente com um «artesanato» produzido industrialmente, em série, sem ligação ao meio local, baseado em estereótipos. Objectos inúteis «para turistas», «para recordação». Mas têm conseguido afirmar-se nesta procura de novos consumidores, para quem funcionam como repositórios e sinais de «tradição», «localidade», «autenticidade».

Neste processo de reformulação, reinvenção, procura de novos usos, continua determinante o engenho, a criatividade e a capacidade de adaptação às necessidades, que os detentores destes saberes-fazer já antes revelavam. Em alguns processos, intervêm elementos externos à comunidade — artistas plásticos, designers — propondo novas formas, utilizações da cor ou ligações entre materiais diferentes, aliás já comuns em alguns dos mesteres antigos. Noutros, é a criatividade popular, que explora e incorpora novos materiais, numa lógica já antiga de reaproveitamento do que está à mão.

Segue-se um caminho que pretende garantir sustentabilidade e autenticidade na produção e comercialização de objectos de memória a partir das matérias locais (o barro, a palma, a cana, a madeira, a cortiça, o linho, a lã,...) e que acredita que as artes tradicionais têm um valor cultural inestimável e vão ao encontro dos princípios da economia circular, do consumo responsável e da necessária sustentabilidade dos nossos recursos naturais.

Salvaguardar o saber-fazer ancestral. Que ideias podem inspirar este caminho?

Acreditamos na actualidade da produção artesanal, do saber-fazer ancestral e na sua relevância para a sociedade contemporânea. Acreditamos que o caminho passa por conhecer, preservar, educar, transmitir/capacitar e promover.

Regressar ao saber e ao fazer

Na Antiguidade, Aristóteles classificou o homem em três categorias: *homo sapiens* (o que conhece e aprende), *homo faber* (o que faz, produz) e *homo ludens* (o que brinca, o que cria). Hoje parecemos viver na era do *homo accumulator*. O aumento global do consumo ao longo do séc. XX conduziu a uma acumulação exacerbada de objectos, a maior parte descartáveis e inúteis, com um custo ambiental incalculável para o planeta.

É urgente passarmos de consumidores passivos a criadores activos, fazer e criar mais do que comprar e ter. Como escrevia Sophia de Mello Breyner Andresen «O mundo do ter perturba e paralisa e desvia em seus circuitos o estar, o viver, o ser. Dai-me a claridade daquilo que é exactamente o necessário. Dai-me a limpeza de que não haja lucro. Que a vida seja limpa de todo o luxo e de todo o lixo».

Redescobrir estes objectos artesanais, usá-los, produzi-los (mesmo que só no contexto das muitas dinâmicas de aprendizagem que encontramos hoje na oferta educativa de museus e outros agentes culturais) é conectarmo-nos com o que é ser humano, com uma simplicidade antiga.

A mão, o gesto, o tangível

A obra artesanal, ao contrário da produzida em série, «preserva as impressões digitais — reais ou metafóricas — do artesão que a criou. Essas impressões são um signo: a cicatriz quase invisível que denota a irmandade original dos homens, e a sua separação. Além de ser feito por mãos humanas, o artesanato também é feito para mãos humanas.^{2»}

Na era da tecnologia, da comunicação digital, o fazer à mão, a reaprendizagem de gestos milenares, como entrançar a palma, moldar o barro, fiar a lã, tecer o linho, talhar a madeira, reconectamo-nos com o nosso passado e a nossa condição humana.

A transmissão destes saberes-fazer, quer com o intuito de passar conhecimento e formar novos artesãos, quer no contexto de actividades educativas abertas a públicos diversos, mostram que essa necessidade de fazer com as mãos, de reaprender gestos antigos, está viva em muitos de nós.

Diversidade cultural *versus* homogeneização

Como nos recorda ainda Octávio Paz, no seu ensaio «O artesanato, o uso e a contemplação», a tecnologia impõe uniformidade sem promover unidade. Ao eliminar a diversidade de sociedades e culturas, a tecnologia elimina a própria História, pois «a maravilhosa

variedade de diferentes sociedades é a verdadeira origem da História: encontros e conjunções de grupos e culturas dessemelhantes, com técnicas e ideias muito divergentes». Ao preservar as diferenças, os artesãos defendem-nos da uniformidade artificial da tecnologia e da improdutividade da geometria. As técnicas e os objectos artesanais, elementos identificadores de diferentes geografias e tradições culturais, serão uma forma de preservar a diversidade, num mundo cada vez mais homogeneizado. Serão uma forma de humanizar a sociedade, o nosso estar, o nosso habitar.

A paisagem e a sabedoria ecológica ancestral ligada aos recursos naturais

A paisagem, com a sua geologia, o solo, as formas do relevo, o curso dos rios, a temperatura e os ventos, condicionaram como o homem se instalou, ergueu casarios, tirou os frutos da terra, traçou caminhos. Ao longo dos séculos fomos agindo sobre a paisagem, modificando-a, utilizando os seus recursos e adaptando-a às nossas necessidades, seguindo conhecimentos e experiência transmitidos de geração em geração, mas procurando sabiamente manter o seu equilíbrio ecológico, integridade e sustentabilidade.

Da terra nasceu uma cultura material profundamente ligada ao aproveitamento e transformação dos recursos naturais, e ao conhecimento dos ciclos que regulam os tempos para serem colhidos/extraídos, conservados e trabalhados.

Os objectos artesanais revelam a paisagem próxima (terras argilosas, canaviais, salgueiros ou vimes junto às linhas de água, palmeiras anãs ou esparto nas zonas de serra, florestas de castanheiros, montados de sobre e azinho, rebanhos de cabras ou ovelhas). Essa capacidade de evocarem a paisagem é uma das suas forças.

Mas eles manifestam também uma sabedoria ancestral ligada à natureza e serão úteis para o despertar de uma consciência ecológica e um renovado sentido ético nas relações sociais das pessoas com os recursos naturais (água, terra, plantas, animais) com vista à sustentabilidade dos territórios e, quem sabe, à sobrevivência da nossa espécie.

A autora escreve segundo a anterior ortografia.

-
1. HARARI, Yuval N. (2017). *Sapiens. Breve História da Humanidade*. Amadora: Elsinore, 28.ª edição
 2. PAZ, Octávio (2006). *O artesanato, o uso e a contemplação* (disponível em artisol.org.br)

Luís Mendonça de Carvalho

Diretor do Museu Botânico do Instituto Politécnico de Beja

Titular da Cátedra UNESCO em Etnobotânica

CULTURA, ECOLOGIA E ETNOBOTÂNICA

As plantas nativas, assim como outros recursos naturais existentes no nosso território, determinaram o padrão social, económico e cultural que nos caracteriza.

A flora nativa portuguesa não era muito variada em plantas que pudessem ser utilizadas na alimentação, permitindo, apenas, uma alimentação frugal e um estilo de vida ascético. No entanto, tinha, e ainda mantém, outros recursos, determinantes para a génese de uma diversidade de artes e ofícios que não só responderam às necessidades de um determinado momento, mas que se adaptaram ao longo de séculos e, ainda hoje, nos permitem ter uma diversidade cultural notável.

O território português, com uma área de, aproximadamente 92.000 km², apresenta uma geografia muito variada: altas montanhas, planícies extensas, férteis lezírias, zonas com forte influência marítima, para além de arquipélagos com uma orografia monumental. Toda esta diversidade, primariamente geológica, determinou o tipo de solo típico das diferentes regiões portuguesas. O solo e o clima conjugados, favoreceram a instalação de comunidades vegetais a eles adaptadas. Nestas, os animais encontram alimento, refúgio ou presas e, assim, a natureza foi seguindo o seu curso evolutivo, originando a multiplicidade de espécies que caracteriza a área onde o nosso País se localiza.

Os povos que aqui se estabeleceram, e se sucederam, vindos do Mediterrâneo Oriental, da Península Itálica, do Norte da Europa e do Norte de África trouxeram não só profundas alterações culturais e sociais, mas também novas plantas que se adaptaram, e hoje consideramos como «nossas». Plantas que são símbolos culturais de regiões portuguesas, como o trigo (palha), com que se fazem amuletos (Alentejo) e etéreos bordados (Açores), ou ainda a figueira, de cujos ramos jovens se extrai o «miolo» com o qual se esculpe uma arte única, sublime.

Até meados do século xx, a sociedade portuguesa foi, maioritariamente, rural, e quase todas as actividades se desenvolviam de acordo com os ciclos naturais das plantas. Havia um secular conhecimento, não só sobre as necessidades das plantas agrícolas, mas também sobre o uso potencial da flora espontânea, existente onde a agricultura não era possível. Nestas zonas, cresciam plantas utilizadas para satisfazer outras necessidades fundamentais ao conforto humano, como os juncos, utilizados nas croças que protegiam o corpo das inclementes condições atmosféricas, mas que também se podiam utilizar na manufactura de cestos. Neste grupo

de plantas, estão também a tabúia, o bunho e o bracejo, utilizados em múltiplos fins, como cadeiras, assentos para bancos e objectos decorativos. O próprio solo no qual as comunidades vegetais se desenvolvem, é matéria-prima para se criarem magníficos objectos de arte, com uma programação visual única, de que são exemplo as talhas do Alentejo, a louça negra de Bisalhães ou a olaria pedrada de Nisa.

As plantas são os recursos naturais mais abundantes, previsíveis e próximos dos humanos e é nas plantas que os humanos confiaram para satisfazer as suas necessidades mais imediatas, que não se esgotavam na alimentação. A madeira obtida após o corte total, ou parcial, das árvores, foi durante milénios a fonte primária de combustível, mas também permitiu que o seu trabalho, progressivamente mais elaborado, nos conduzisse a peças surpreendentes pelo vigor técnico e artístico, como as colheres bordadas da arte pastoril. Esta arte esteve naturalmente ligada às regiões nas quais a pastorícia era uma faina significativa: o Alentejo e as Beiras. Os pastores passavam parte dos seus dias ao ar livre, imersos numa contínua solidão, e a singularidade da sua profissão impelia-os a ocupar o tempo criando artefactos com azinho, bunho, buxo, cana, cortiça e outros materiais disponíveis nos ecossistemas pelos quais conduziam os seus rebanhos. Com um lápis, o pastor definia o desenho da peça que ia criar e esculpia-a com uma faca ou navalha que trazia sempre consigo. Para além das colheres de namorados, outros objectos caracterizam esta arte, como as cáguedas (fechos das coleiras de couro para o gado, às quais estão fixos os chocalhos) ou os chavões (marcadores para pães e bolos confeccionados em fornos comunitários). Os estojos para proteger as lâminas dos machados corticeiros também eram artigos habituais na arte pastoril, assim como os brinquedos para crianças.

A cortiça é uma matéria-prima obtida do sobreiro — a Árvore Nacional de Portugal — e é necessário um elevado virtuosismo técnico para efectuar o seu descortiçamento: sensibilidade apurada para saber quando e como retirar as camadas exteriores do caule, sem o danificar, para que a árvore se possa manter em produção durante mais de dois séculos. A cuidada observação da natureza, produziu um conhecimento empírico que se manteve ao longo de gerações e que agora permite ao nosso País, ser o líder mundial na produção de cortiça e gestão dos montados. Apesar da produção de rolhas ser o destino primordial da cortiça, outros objectos continuam a ser construídos com este material, como o

tropeço (banco baixo, leve e confortável) feito com placas de cortiça unidas com pregos de madeira; o tarro (recipiente isotérmico para transporte de refeições); o cocharro ou cocho (colher para beber água vertida de cântaros ou em fontes) e as máscaras utilizadas durante o Carnaval de Cóis, artefactos que caracterizam a cultura tradicional das regiões onde o sobreiro é uma árvore culturalmente relevante.

Regressando às madeiras que se obtêm nos nossos ecossistemas, as mesmas também se utilizaram para cabos de instrumentos fundamentais às práticas agrícolas, como as enxadas, os ancinhos, e os machados, mas também para pequenos objectos, como as facas e as navalhas. As máscaras esculpidas em madeira para uso em épocas festivas, no Nordeste de Portugal, ou os requintados palitos de madeira de salgueiro (Lorvão, Penacova) são outros exemplos do engenhoso trabalho artístico dos nossos artesãos.

O conhecimento técnico necessário à extracção de fibras, a partir do caule de plantas (linho) e da pelagem dos animais (lã), foi uma etapa fundamental da evolução cultural humana e, em Portugal, este conhecimento ancestral ainda se mantém vivo. O linho é a matriz sobre a qual se borda com seda e se fazem as colchas de Castelo Branco, que evocam locais paradisíacos, exóticos, repletos de elementos naturais e, na ilha de São Jorge, são as colchas de ponto alto, de algodão e lã, que nos remetem para elaborados padrões vegetalistas. Todas estas obras de arte nos relembram não só o decisivo papel dos recursos naturais na nossa cultura mas, também, a importância simbólica que, ao longo de séculos, a natureza tem tido na arte humana.

Os nossos antepassados foram exímios na observação dos ecossistemas e no uso das matérias-primas que neles existiam. Actualmente, alguns objectos tradicionais estão em risco crítico de extinção cultural porque perderam a sua principal função utilitária, mas podem, no entanto, continuar a ser manufacturados como símbolos culturais das suas comunidades, ou resgatados para usos ecologicamente sustentáveis. Esta transição de uma função utilitária para uma matriz simbólica pode estimular a sua permanência porque, em sociedades cada vez mais uniformes, estes são símbolos identitários que devem ser preservados. Ligam-nos a comunidades que habitaram o nosso território e que nos legaram este património único.

Os jovens têm, em relação às gerações que os precederam, um maior acesso a conhecimento científico, o que lhes permite

compreender como a intervenção humana nos ecossistemas criou uma dinâmica que conduziu a graves perturbações do equilíbrio natural. As alterações que, no último século, fizemos no mundo natural podem colocar em causa a nossa existência como espécie ou, pelo menos, a nossa existência com os padrões civilizacionais que conhecemos. Esta mais profunda compreensão, deve ser concomitante com a vontade de preservar a nossa herança bio-cultural, desenvolvida em estreita harmonia com a Natureza. Embora as tradições derivem de necessidades sociais, económicas e culturais específicas de um determinado tempo e, como tal, estejam sujeitas às leis que regem as necessidades e os interesses de uma sociedade, seria lamentável que pudéssemos perder parte do nosso património devido aos efeitos da globalização. Por esta razão, se deve apoiar, de forma activa, todas as acções que visem preservar e difundir o nosso secular património natural e cultural.

O autor escreve segundo a anterior ortografia.

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

Ao longo dos séculos, 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 carácter autêntico e holístico destes utensílios, o que desencadeia uma recuperação das suas técnicas de produção, que voltam a ser procuradas, adaptadas ou aprimoradas.

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

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

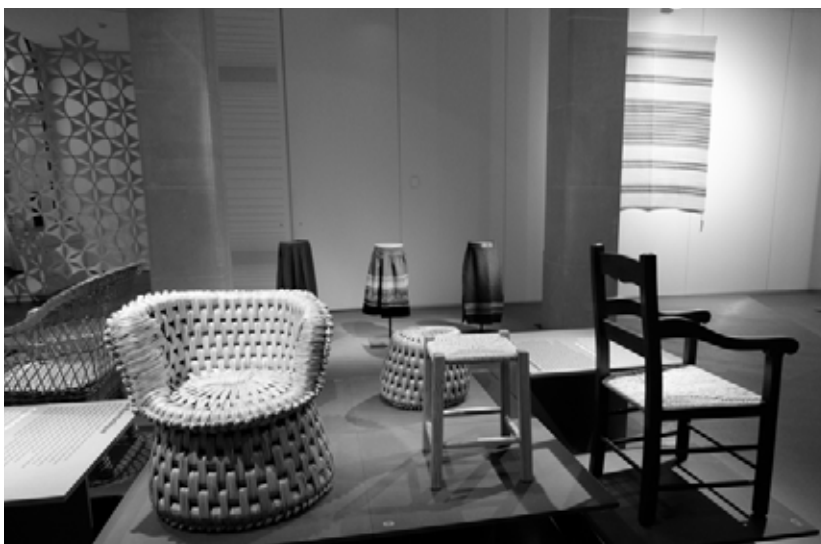
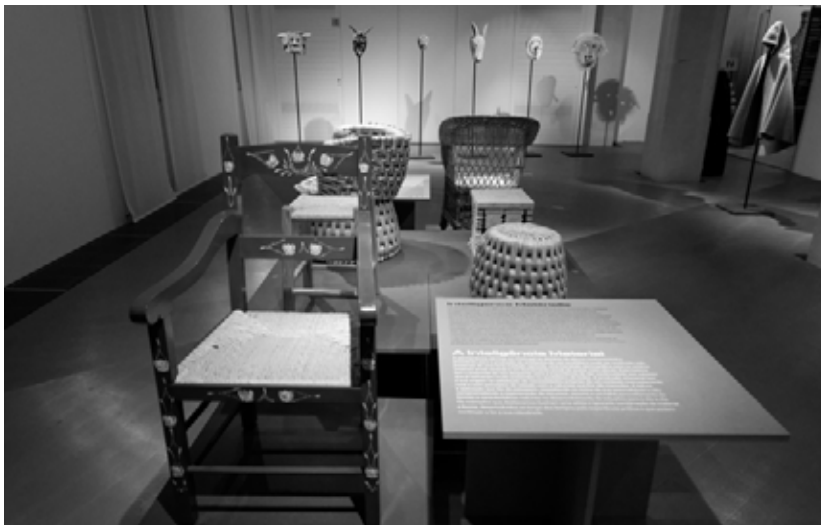
A cultura da produção artesanal destaca-se pela qualidade das propostas que apresenta para as novas cadeias de valor. Os produtos e serviços artesanais, concebidos e produzidos localmente, podem voltar a fazer parte das rotinas quotidianas e dos hábitos de consumo dos nossos dias, pela sua qualidade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

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

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



Produção artesanal portuguesa: a atualidade do saber-fazer ancestral
Representação Oficial Portuguesa na Bienal “De Mains de Maîtres”
19 Liberté, Luxemburgo
23 – 26 de novembro 2023















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.

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.

Reinterpretação da produção artesanal mais emblemática do município de Penedono, a cestaria em junça, hoje uma marca certificada. Abundante na região, a junça tem sido utilizada na produção de utensílios de trabalho agrícola, nomeadamente de extração de azeite.



Catarina Martins (n. 1976) nasceu na freguesia de Antas, no concelho de Penedono, local onde também trabalha. Aprendeu a arte da cestaria em junça com os artesãos da aldeia de Beselga e em 2018 frequentou um curso de formação para a certificação da marca «Junça da Beselga — Penedono», promovido pela associação Trinta Moios de Sal — Artesanato e Design e pelo Município de Penedono. A par das peças tradicionais cria outras inspirando-se na natureza, na história e nas lendas da sua aldeia. Os trabalhos que mais vende são as máscaras, intituladas de «juncetos», nome derivado da matéria-prima utilizada, a junça, que apanha no campo na sua aldeia, no fim do mês de junho.

JUNCETO

Cestaria de junça

60 x 50 cm

Cedência de Origem Comum

Catarina Martins. Penedono



Máscara desenvolvida no âmbito do Projeto Guarda-Ninhos, uma experiência de empreendedorismo inclusivo, que visou a criação de valor social e económico a partir da reinvenção da cultura da região da Guarda, neste caso da cestaria de vime.



Hélder Saraiva (n. 1976) nasceu em terra de cesteiros, na freguesia de Gonçalo, concelho da Guarda, onde também tem a sua oficina e espaço de venda. Aprendeu a arte da cestaria com o seu pai, à qual se tem dedicado nos últimos anos. Foi selecionado pela ADM Estrela, Associação Social e Desenvolvimento, para integrar o projeto ONEP — On Inclusive Entrepreneur / Empreendedorismo Inclusivo. Desde 2015 que cultiva o seu próprio vime.

MÁSCARA

Cestaria de vime

50 x 44 cm

Cedência de Câmara Municipal da Guarda

Hélder Saraiva. Gonçalo, Guarda



Os caretos do Entrudo de Lazarim, apresentam-se com as máscaras na cor natural e o traje, feito orgulhosamente pelos próprios, que pode ser de palha, folhelho, canas, cortiça, sarapilheira, ou desperdícios de tecidos. A madeira de amieiro é utilizada, por não ter cheiro e por absorver a transpiração do rosto.



Adão de Castro Almeida (n. 1962) nasceu na freguesia de Lazarim no concelho de Lamego. Construiu a sua primeira máscara quando tinha cerca de 16 anos, influenciado pelo artesão Afonso Almeida Castro — que construía as características máscaras de madeira do Carnaval de Lazarim. É funcionário público no Município de Lamego e representa os construtores de máscaras em eventos oficiais nacionais e internacionais. As suas máscaras de eleição são de animais e de diabos, que nunca são pintadas, uma das características das máscaras do Carnaval de Lazarim. A matéria-prima que utiliza é o amieiro e a construção das máscaras é realizada de outubro a maio, quando a madeira do amieiro se encontra húmida.

CARETO DO ENTRUDO

Entalhe de madeira de amieiro

58 x 26 x 16 cm

Coleção do Estado

Adão de Castro Almeida. Lazarim, Lamego



Depois de um acentuado declínio pela década de 1960, a festa do Carnaval de Podence é hoje uma forte marca cultural identitária na região e elemento de atração turística, classificada como Património Cultural Imaterial Nacional, tendo levado à revitalização da produção das máscaras e do traje dos Caretos. Para além do latão a máscara pode ser feita de madeira ou de couro.



Sofia Pombares (n. 1999) dá continuidade ao projeto que iniciou



com o seu marido **Luís Filipe Costa** (1985-2023) de manter viva a produção das máscaras de lata ou de couro, características do Carnaval de Podence (Macedo de Cavaleiros). É responsável pela loja-oficina da Quinta do Pomar, dedicada aos Caretos do Entrudo Chocalheiro, já classificado como Património Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO, uma das principais atrações turísticas desta aldeia transmontana. Para além da produção artesanal das máscaras, também se dedica à tecelagem do traje, que juntamente com a máscara, fazem parte da forma como os rapazes se apresentam na festa tradicional do Carnaval. Recebeu este conhecimento e prática do seu marido, natural desta aldeia, e que já havia aprendido estas artes com o avô e a mãe. Luís Filipe Costa começou a fazer máscaras em 2014 e publicou no livro *Caretos de Podence — História, Património e Turismo*, a sua tese de mestrado em História da Arte, Património e Turismo Cultural (Faculdade de Letras / Universidade de Coimbra).

CARETO DO ENTRUDO

Trabalho em latão e policromia

20 cm (alt)

Coleção do Estado

Sofia Pombares e Luís Filipe Costa.

Podence, Macedo de Cavaleiros



Figura icónica das festividades de inverno no Nordeste de Portugal. O chocalheiro «bravo» da freguesia da Bemposta sai à rua no dia de Ano Novo, exibindo alguns elementos simbólicos ligados à fertilidade: a serpente e as laranjas que lhe são colocadas nas pontas dos chifres. Está associado à figura do Diabo, que nestes dias foi condenado a fazer peditório pela Nossa Senhora das Neves e pelo Menino Jesus.



Casimiro Lavrador (n. 1965) nasceu na Bemposta, concelho de Mogadouro, onde antes de se dedicar à construção de máscaras, começou por ser chocalheiro nas festas de mascarados características do nordeste transmontano, nas quais se combinam elementos simbólicos remanescentes de antigos rituais propiciadores da fertilidade dos campos cultivados. As madeiras que utiliza provêm de árvores como freixo, noqueira, amoreira ou buxo, estas últimas já difíceis de conseguir.

MÁSCARA DE CHOCALHEIRO «BRAVO»

Entalhe de madeira de figueira,
com policromia, cabelo
70 cm (alt)
Cedência do autor

Casimiro Lavrador. Bemposta, Mogadouro



A Corrida ao Entrudo nas aldeias de xisto de Cóis são um exemplo de revitalização de uma prática que se tornou tradição. A Associação Lousitânea é a responsável pela atual vitalidade desta festa carnavalesca que tem hoje a máscara de cortiça como elemento identitário. O aproveitamento de velhos cortiços das abelhas remonta a um tempo de uso criativo de poucos recursos.

Jorge Lucas (n. 1968), natural da Pena, Lisboa, deixou a vida na capital em 2011 (com a sua mulher e as suas duas filhas gémeas) para integrar os diversos projetos da Lousitânea. Sendo um dos responsáveis pela recriação da Corrida do Entrudo das Aldeias de Xisto de Cóis e membro da organização do evento, Jorge Lucas tem um papel fundamental na recuperação do património cultural de Cóis. Ainda nos dias de hoje cria máscaras de cortiça, com inspiração na fauna e flora da Serra da Lousã.

MÁSCARA DA CORRIDA AO ENTRUDO

Entalhe de cortiça

30 x Ø 30 cm

Cedência da Lousitânea — Liga dos Amigos da
Serra da Lousã

Jorge Lucas. Aigra Nova, Góis



A Inteligência Material

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

A cestaria de vime é uma das práticas mais presentes nas artes e ofícios em Portugal e tem como principais centros de produção a localidade de Gonçalo, no concelho da Guarda, e a Camacha, na ilha da Madeira. O mobiliário é uma das suas aplicações e as cadeiras têm sido um dos produtos mais comercializados e apreciados.



Fernando Nelas (n. 1953), natural e residente em Gonçalo, no concelho da Guarda, começou a trabalhar o vime quando tinha 11 anos. A sua oficina fica na sua habitação onde expõe os seus trabalhos, alguns deles de grande dimensão. Foi homenageado em 2016 com a Medalha Municipal de Mérito, Grau Prata, atribuída pelo Município da Guarda e selecionado pela ADM Estrela, Associação Social e Desenvolvimento, para integrar o projeto ONEP — On Inclusive Entrepreneur / Empreendedorismo Inclusivo. Desde 2003 que na sua plantação, apanha e prepara vime verde, vime amarelo, vime espanhol e salgueiro-branco.

CADEIRA DE ABA

Cestaria de vime

90 x 69 cm

Coleção do Estado

Fernando Nelas. Gonçalo, Guarda



O bunho é uma fibra macia e maleável, ao mesmo tempo que apresenta resistência ao desgaste, o que atribui durabilidade aos produtos com que é feita. É um material vegetal perfeito para criar e empalhar bancos e cadeiras confortáveis.



Manuel Ferreira (n. 1955) iniciou a arte do mobiliário de bunho em 1989, quando frequentou a formação *Conservação do Património — Mobiliário em Bunho*. De forma a apoiar esta arte, a Câmara Municipal de Santarém doou um espaço, as ferramentas utilizadas durante o curso e a matéria-prima que sobrou do estágio, permitindo-lhe começar o seu negócio. Atualmente apanha o bunho perto de sua casa e dá formações para que esta arte não seja extinta. Recebeu um diploma atribuído pela Câmara Municipal de Santarém, que o designou como Embaixador Scalabitano do Bunho e recentemente foi um dos cesteiros premiados na edição de 2022 da Feira Internacional de Cestaria de Salt (Espanha).

CADEIRA

Mobiliário de bunho

80 x Ø 60 cm

Coleção do Estado

Manuel Ferreira. Santarém



κ (Ver página 172)



Manuel Pica (n. 1960) aprendeu sozinho a arte de empalhar assentos com bunho. Começou por fazer brinquedos da sua infância e cadeiras em miniatura e só depois as famosas cadeiras alentejanas. Recolhe o bunho junto à ribeira e é na sua oficina em Baleizão, concelho de Beja, que restaura e constrói cadeiras, combinando a técnica de entrelaçar as fibras vegetais com habilidades de carpintaria.

BANCO COM EMPALHAMENTO

Marcenaria em pinho e empalhamento

em bunho

45 x 30 cm

Coleção do Estado

Manuel Pica. Baleizão, Beja



κ (Ver página 172)

Joaquim Boavida (n. 1964) natural do Redondo, distrito de Évora, aprendeu a arte do empalhamento em criança numa oficina, onde ia nas férias escolares. Aos 19 anos iniciou o seu negócio em parceria com a sua esposa, Cristina Boavida, que pinta as suas peças. Compra a madeira e apanha o bunho na Ribeira de Fronteira.

CADEIRÃO ALENTEJANO

Marcenaria em pinho e empalhamento
em bunho

168 x 54 x 49 cm

Coleção do Estado

Joaquim Boavida. Redondo



κ (Ver página 172)



Artur Fonseca (n. 1946) aprendeu a trabalhar com o bunho quando tinha 10 anos com outros artesãos de Secorio, concelho de Santarém. Foi aos 40 anos que começou a trabalhar por conta própria na sua oficina. Apanha o bunho, habitualmente nos meses de junho e julho, que depois é seco e armazenado para o trabalhar durante o resto do ano. Atualmente, é um dos dois únicos artesãos que em Portugal se dedicam à produção de mobiliário em bunho, uma arte em vias de extinção iminente.

TANHO

Mobiliário de bunho

37 x Ø 36 cm

Coleção do Estado

Artur Fonseca. Secorio, Santarém



Pelas suas características macias, amortecedoras e resistentes, a cortiça é uma das matérias-primas utilizadas tradicionalmente na produção de assentos, desde as formas mais rústicas, aproveitando desperdícios de cortiça, às formas mais requintadas como este exemplar.



António Adélio Real (n. 1948) é natural de Portalegre e trabalha a cortiça e a madeira para fazer o que se convencionou chamar de arte pastoril: tarros, tropeços, saleiros e cochos. Os tarros são bordados com motivos geométricos inspirados em peças antigas. Para além da cortiça, faz artefactos como colheres, garfos, cáguas ou chavelhas em pau de buxo, madeira de laranjeira e miolo de azinho.

TROPEÇO

Arte pastoril em cortiça

32 x 35 x 30 cm

Coleção do Estado

António Adélio Real. Portalegre



A propriedade térmica da cortiça agora amplamente reconhecida, há muito tempo que é utilizada no sul de Portugal para a produção de recipientes, originalmente usados pelos trabalhadores agrícolas para transportar o farnel para o campo, com pão, azeitonas e gordura de porco, numa região que atinge temperaturas muito elevadas no verão.

TARRO BORDADO

Arte pastoril em cortiça

50 x Ø 40 cm

Coleção do Estado

António Adélio Real. Portalegre



O cucharro toma a forma natural dos nós do tronco do sobreiro e é comumente utilizado para beber água, fazendo uso das características assépticas da cortiça natural, leve, resistente às quedas e ao contacto prolongado com a humidade.

CUCHARRO

Arte pastoril em cortiça

26 x 12 cm

Coleção do Estado

António Adélio Real. Portalegre



Pote grande de barro no qual, seguindo um conhecimento ancestral que remonta ao período romano, se fermenta, acondiciona e envelhece vinho, numa prática que se mantém viva na região sul de Portugal. São muito poucos os oleiros que ainda fabricam talhas, contrariando o crescente interesse por este tipo de vinho, cujos sabor e aroma são enriquecidos pelo contacto com o barro e o revestimento de pez.



António Mestre, filho de um oleiro de Beringel, cresceu a ver produzir peças na roda e trabalhou desde sempre a arte da olaria. Produz peças tradicionais de grandes dimensões, potes, talhas, vasos, ânforas e fornos de pão. Acompanha todo o processo desde a extração do barro até à cozedura em forno tradicional.

TALHA

Olaria de barro vermelho

160 cm (alt)

Coleção do Estado

António Mestre. Beringel, Beja



A forma e porosidade do barro favorecem o processo de transpiração da água, mantendo-a fresca mesmo estando muito calor. As bilhas de barro são uma solução natural milenar para conter e refrescar a água com baixos custos energéticos.



Quirino Ferreira (n. 1954), aprendeu a arte da olaria com o seu pai. Em parceria com os seus irmãos, dirige o negócio de família, a Olaria Quirino Ferreira, localizada no Carapinhal, Miranda do Corvo.

BILHA DE 2 BICOS

Olaria de barro negro

30 cm (alt)

Coleção do Estado

Olaria Quirino Ferreira.

Carapinhal, Miranda do Corvo



Vários são os pratos portugueses que não dispensam o uso de recipientes de barro na sua confeção. A chanfana, é um guisado à base de carne de cabra, mergulhada em vinho tinto, que na sua versão mais apreciada vai a assar em forno de lenha numa caçoila de barro.



A **Olaria Artantiga**, localizada em Molelos (Tondela), é uma empresa de uma renovada geração de oleiros, os irmãos Luís Carlos e José Manuel Lourosa, que adequa técnicas e formas mais tradicionais aos usos atuais. São hoje uma das olarias que mantém viva a produção de loiça preta característica desta região do país, desempenhando um importante papel na sua promoção turística e económica.

CAÇOILA

Olaria de barro negro

20 x 30 cm

Coleção do Estado

Olaria Artantiga. Molelos, Tondela



O nome cataplana designa o objeto e ao mesmo tempo a receita que nele é cozinhada. É muito apreciada pela sua durabilidade e eficácia, permitindo uma confeção dos alimentos com maior rentabilização do calor e um menor uso de gordura.



Analide do Carmo (n. 1948) natural de Loulé, iniciou o ofício de caldeireiro na Caldeiraria Barracha, com cerca de 11 anos. Adquiriu a sua formação com o mestre de oficina Ricardo Pinguinha, com quem trabalhou até aos 27 anos, altura em que passou a trabalhar na indústria cimenteira. Retomou a atividade quando recebeu um convite da Câmara Municipal de Loulé para ser formador no curso de caldeiraria artesanal, implementado pelo projeto Loulé Criativo, com o objetivo de revitalizar este ofício na região.

CATAPLANA

Caldeiraria em cobre e estanho

15 x Ø 38 cm

Coleção do Estado

Analide do Carmo. Loulé



O alguidar é até hoje um dos utensílios universalmente necessários em qualquer cozinha pela sua versatilidade. É utilizado para lavar alimentos, amassar, transportar, servir e conservar. Na sua forma anterior à difusão dos plásticos, quando quebrava ainda era reparado. O seu vidrado vibrante garante-lhe a sua impermeabilidade no contacto com a água e com a comida.



A Olaria AGP foi fundada em 1982 por Álvaro Gaspar Pedrosa na Bajouca (Leiria), de onde é natural. Dedicar-se ao fabrico de peças tradicionais em barro vermelho moldando-as de forma tradicional. Inicialmente a sua produção destinava-se aos Estados Unidos da América, atualmente a Alemanha e a Suíça são os seus principais compradores.

ALGUIDAR

Olaria de barro cinzento e vidrado

Ø 50cm

Coleção do Estado

Olaria AGP. Bajouca, Leiria



O alguidar torto ou pingadeira, como também é conhecido noutros locais do país, é um engenhoso utensílio que permite assar arroz no forno e ao mesmo tempo uma espetada de carne que sobre ele vai pingando a gordura e o sabor.



César Teixeira (n. 1969) aprendeu a trabalhar a roda aos 17 anos, num curso de formação profissional promovido pela Junta de Freguesia de Condar (Amarante), de onde é natural. Em 1998 a Junta de Freguesia ofereceu-lhe um espaço para produção e venda das suas produções de barro negro. Desde 2017 que organiza soengas abertas ao público e dá formações promovidas pelo Instituto do Emprego e Formação Profissional (IEFP).

ALGUIDAR TORTO

Olaria de barro negro

15 x 20 x 25 cm

Coleção do Estado

César Teixeira. Gondar, Amarante



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 decorativo de determinados

200 artefactos, chega a ser comparável a técnicas que são próprias de outros materiais: as colheres de madeira, que fazem parte de uma arte conhecida como pastoril, são «bordadas»; as composições decorativas da técnica do empedrado da olaria de Nisa assemelham-se a rendas sobre o barro e a palha de trigo é usada como um fio para bordar com requintada delicadeza. Estes e outros artefactos pretendem destacar a sofisticação que sobressai da minúcia técnica. A delicadeza das formas apuradas não é conseguida apenas através de máquinas e ferramentas de precisão. Aliás, não há maquinaria que consiga executar algumas destas técnicas.

A arte da filigrana, verdadeira renda de fio de ouro ou de prata, desempenhou o papel de afirmação de estatuto social e elemento simbólico de ostentação no contexto rural do norte litoral do país, onde hoje adquire um valor afetivo e patrimonial. Condomar é um reconhecido centro de produção de ourivesaria e em particular de filigrana.



A marca **AC Filigranas**, teve o seu início como oficina tradicional em 1970, fundada pelo pai de António Oliveira Cardoso, com quem este aprendeu a arte de trabalhar a filigrana. A partir de 1990 a empresa passou a ser gerida por António e pela sua esposa Rosa Cardoso. Em 2014, foi criada a marca, após terem recebido inúmeras encomendas, na sequência da atriz Sharon Stone ter exibido em Los Angeles um dos corações produzidos por António e Rosa, impulsionando assim a indústria da ourivesaria nacional e da filigrana.

CORAÇÃO DE VIANA

Filigrana em ouro

13,5 cm (alt) e fio cordão de 70 cm

Cedência da AC Filigranas

AC Filigranas. Gondomar



A renda de bilros pode ser encontrada em várias partes do mundo, com maior incidência em comunidades litorais ligadas à pesca. A complexidade da sua elaboração resulta do uso de utensílios específicos também eles produzidos manualmente — os bilros, que são verdadeiras esculturas de madeira torneada.

A Associação para Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde



(ADAPVC) foi criada em 1984, com o objetivo de «inventariar, preservar e promover» as artes e ofícios tradicionais, com particular atenção à rendas de bilros. Para dar continuidade aos seus objetivos destacam-se várias iniciativas como a Oficina, que funciona no Museu da Renda de Bilros, e a organização da Feira Nacional de Artesanato. A Associação foi agraciada pela Câmara Municipal, em 2012, com a Medalha de Mérito Municipal pela importância do trabalho desenvolvido.

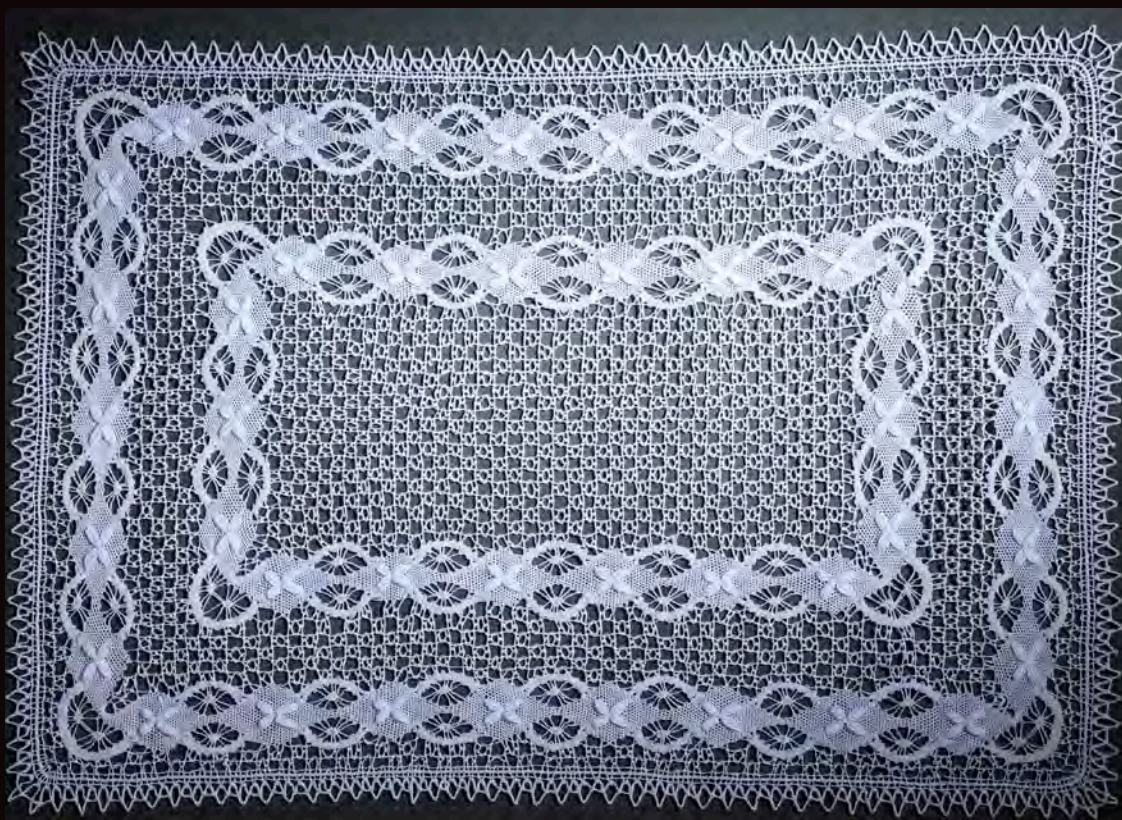
PANO DAS CARTOLAS

Renda de bilros com linha de algodão

52 x 37 cm

Coleção do Estado

Maria José Rocha (ADAPVC), Vila do Conde



As composições decorativas que caracterizam o empedrado da olaria de Nisa são elaboradas através da incrustação de quartzo fragmentado em pedrinhas muito pequenas, criando um efeito de rendilhado sobre o barro. É tão mais apreciado quanto mais minucioso for.



António Louro (n. 1949) natural de Nisa, aprendeu a arte da olaria em criança com o pai, com quem trabalhou até ir para o serviço militar. Exerceu funções na Junta Autónoma de Estradas e em 1984 retomou a atividade de oleiro na oficina do pai, de quem herdou o negócio em parceria com a sua esposa,



Maria da Graça, que se ocupa da aplicação nas peças do empedrado que tanto caracteriza a olaria de Nisa. Em 2003 foram um dos vencedores do Prémio Nacional do Artesanato, instituído pelo Instituto do Emprego e Formação Profissional (IEFP).

CÂNTARO OU POTE

Olaria de barro vermelho e quartzo

40 x Ø 33 cm

Coleção do Estado

Antônio Louro, Graça Piedade. Nisa



A delicadeza dos trabalhos em miolo de figueira e escamas de peixe resulta do trabalho hábil e firme dos artesãos dos Açores. A criatividade e engenho na base da criação destes pequenos ornamentos, recorrendo a matérias-primas disponíveis localmente, não só revelam uma exímia minúcia como são bem a representação da estreita ligação com o meio e consequente sustentabilidade.



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

ESCULTURA EM MIOLO DE FIGUEIRA

Entalhe do miolo de ramos de figueira

17 x 12 cm

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

Maria de Fátima Costa. Faial, Açores



A delicadeza dos trabalhos em miolo de figueira e escamas de peixe resulta do trabalho hábil e firme dos artesãos dos Açores. A criatividade e engenho na base da criação destes pequenos ornamentos, recorrendo a matérias-primas disponíveis localmente, não só revelam uma exímia minúcia como são bem a representação da estreita ligação com o meio e consequente sustentabilidade.



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

COMPOSIÇÕES COM ESCAMAS DE PEIXE

Berta Paiva. Capelas, S. Miguel, Açores

Escamas de peixe e fio de canotilho

10 X 12 cm

Coleção do Estado



Produzida há vários séculos, a cantarinha das prendas ou dos namorados manteve até hoje a mesma forma, com ajustes na decoração ao gosto de cada época. É ornamentada com motivos florais estilizados, feitos com relevos e com a aplicação de pó fino de mica, que lhe confere o característico brilho. Chegou aos nossos dias envolta de um imaginário popular, no qual teria a função de oferenda de namoro ou para guardar as prendas de casamento dadas aos noivos.



Maria Fernanda Braga (n. 1965) nasceu em Portimão e mudou-se para Guimarães por amor, quando o seu marido a pediu em namoro, oferecendo-lhe uma Cantarinha dos Namorados. Em 1997 ingressou num curso de olaria, integrado num Projeto de Conservação do Património Cultural. Após a conclusão do curso instalou o seu atelier na Casa do Povo de Fermentões. A Cantarinha dos Namorados é a peça que mais produz, mas também se dedica a peças mais contemporâneas, como presépios. Desde 2022 que é oficialmente certificada para a produção da tradicional Cantarinha dos Namorados.

**CANTARINHA DAS PRENDAS
OU DOS NAMORADOS**

Olaria de barro vermelho e mica branca

29 cm (alt)

Coleção do Estado

Maria Fernanda Braga. Guimarães



Os bordados com palha de trigo sobre tule são uma produção artesanal identitária da ilha do Faial, nos Açores, com aplicações na moda feminina, nomeadamente, vestidos de noiva, véus, mantilhas, e em acessórios, como bolsas.



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

LENÇO

Bordados de palha de trigo

sobre tule de algodão

19 x 19 cm

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

Lina Silva. Faial, Açores



As colheres bordadas incluem-se no que se convencionou chamar de «arte pastoril» que engloba vários utensílios de uso quotidiano esculpido pela habilidade dos pastores, em madeira, chifre ou cortiça, entre eles os fechos de coleira do gado, as cabaças esculpidas, os polvorinhos em chifre decorado e os tarros.



O **Mal Barbado** é sobre memória comum e sobre reconhecer o valor das coisas simples, dos objetos do quotidiano que sempre foram próximos, mas ignorados. Conta-se a história do Portugal rural, do tempo e das coisas feitas com tempo. Na oficina do Mal Barbado produzem-se objetos do dia-a-dia, em madeira, inspirados na arte pastoril alentejana e focados nos utensílios de cozinha, enquanto espaço de convívio, partilha e encontros. As mãos por detrás do Mal Barbado pertencem a André Panoias (n. 1995): artesão, designer e curioso. Licenciado em Design pela Universidade de Évora e Mestre em Design de Produto e Serviços pela Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, tem a sua oficina no Centro Histórico de Évora.

COLHERES BORDADAS

Arte pastoril em madeira

21 cm (comp. máximo)

Coleção do Estado

André Panoias (Mal Barbado), Évora



A produção manual de palitos teve grande expressão económica na região centro de Portugal, município de Penacova. Para além da sua utilidade no modo de servir alimentos, na sua versão mais elaborada adquirem a forma de pequenos objetos escultóricos. Trata-se de um conhecimento em vias de desaparecimento, consequência das normativas e regulamentações na área da segurança alimentar. Os conhecimentos tradicionais, de carácter etnobotânico e artesanal, utilizados no processo de produção de palitos estão classificados como Património Cultural Imaterial Nacional desde 2016.



Fátima Lopes (n. 1966), natural de Ronqueira, no concelho de Penacova. Aprendeu a trabalhar a madeira com a sua mãe com mais ou menos 12 anos, idade com que começou a fazer os tradicionais palitos de flor. Mais tarde passou a criar outro tipo de peças esculpidas, como as representações da Rainha Santa Isabel ou os mochos. Conta com a ajuda do marido João, que corta os salgueiros e choupos que crescem nos seus terrenos à beira-rio. Conquistou dois prémios na final regional do concurso «World Food Gifts Challenge».

PALITOS DECORADOS

Entalhe de madeira de salgueiro branco

10 cm (alt)

Coleção do Estado

Fátima Lopes. Lorrvão, Penacova



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 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 artesãos. Dos Açores, destacamos o chapéu de folha de dragoeiro, cuidado e habilmente entrançado e cosido pelas artesãs da ilha do Pico.

Peça emblemática do traje regional da ilha da Madeira, atualmente produzido pelo Projeto Enfia o Barrete, com objetivos de recuperação do uso da lã de ovelha local e desenvolvimento de trabalho de pesquisa. As tosquias, hoje em desuso, constituíam um acontecimento de grande importância na vida da população rural, das zonas serranas.

O projeto **Enfia o Barrete** surge na sequência de um workshop de barretes de vilão seguido de uma mostra deste produto regional na Loja de Artesanato da Madeira, promovido pelo Instituto do Vinho, do Bordado e do Artesanato da Madeira (IVBAM). Esta iniciativa incentivou duas artesãs, Luz Ornelas e Irina Andrusko a criar este projeto com o objetivo de dinamizar a preservação do tradicional barrete de orelhas, ao mesmo tempo que promovendo a lã de ovelha e outras fibras naturais, incentivando a utilização da matéria-prima local.

**BARRETE DE ORELHAS
OU BARRETE DE VILÃO**

Tricot de lã

30 x Ø 52 cm

Coleção do Estado

Isabel da Eira (Enfia o Barrete).
Camacha, Madeira



O uso do palmito, ou a folha da palmeira, para a produção de artefactos tem uma longa tradição na Madeira, em especial na Ilha do Porto Santo, pela abundância de palmeiras ali existentes. A confeção dos chapéus com esta fibra tornou-se mais comum após a quebra na produção de trigo, uma vez que era com palha de trigo que se faziam inicialmente os chapéus.



Maria Amélia Melim (n. 1930) aprendeu com o seu pai a arte do palmito e reside e trabalha na Ilha de Porto Santo (Madeira). Trabalha em sua casa e faz os tradicionais chapéus de palmito que vende para uma loja de artesanato da ilha. No passado, era frequente fazer chapéus com a palha de trigo, quando este era abundante e acessível. Com a queda desta matéria-prima, o uso do palmito passou a ser o mais comum. A apanha da matéria-prima é feita por um conhecido seu, a seu pedido, de acordo com as suas indicações acerca das folhas mais adequadas para o seu trabalho.

CHAPÉU

Entrançado de palmito

11 x Ø 32 cm

Coleção do Estado

Maria Amélia Melim. Porto Santo, Madeira



O chapéu em dragoeiro, apresenta uma elegância que lhe vale o estatuto de chapéu para dias de festa.

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

CHAPÉU

Entrançado de folha de drageiro

12 x Ø 35 cm

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

Maria Alzira Neves e Maria Conceição Neves.

Pico, Açores



Apesar de se consolidar como uma produção emblemática da região apenas no início do século XX, as colchas de Castelo Branco parecem transportar influências antigas trazidas do Oriente e que estão patentes na sua iconografia bordada, como a árvore da vida, a romã, os pássaros, entre outros.



O Centro de Interpretação do Bordado



foi constituído como uma aposta do Município na valorização do Bordado de Castelo Branco, tendo como objetivos gerais a formação, produção, divulgação, promoção da inovação e a sua certificação. Para além de espaço museológico e loja, acolhe também a Oficina-Escola de Bordado de Castelo Branco, que reúne uma equipa de bordadoras certificadas que se ocupam da produção e da componente de mediação do espaço expositivo.

COLCHA A ÁRVORE DO PARAÍSO

Bordado de Castelo Branco sobre linho industrial com fio de seda 100% natural
233 x 168 cm

Cedência do Município de Castelo Branco/
ALBIGEC

Lurdes Baptista, Gracinda Marques,
Ana Pereira, Anabela Rosindo e Rosa Gonçalves
(Centro de Interpretação do Bordado)



Recriação pela marca À Capucha da capa tradicional de burel de uso feminino ou masculino usada nas zonas serranas do norte e centro de Portugal. Este projeto combina o design urbano com a recuperação e preservação da tecelagem manual por um grupo de mulheres de uma comunidade do norte do país.

A marca À **CAPUCHA!**, sediada no Porto, fundada em 2013 por Maria Ruivo (n. 1986) e por Raquel Pais (n. 1985), é um atelier criativo que desenvolve projetos de design de comunicação e que explora as relações entre o saber-fazer e a cultura material e imaterial. Apoiada numa tradição centenária, esta marca produz as capuchas inspiradas no agasalho tradicional português feito em burel, usado por pastores e lavradores das pequenas aldeias. A À **CAPUCHA!** trabalha com artesãs locais e explora a técnica do trabalho manual em burel trazendo uma nova abordagem a este saber ancestral seja na cor, corte ou acabamento.

CAPA "ILHA"

Tecelagem de burel e pele

90 cm (alt)

Cedência de À Capucha

À Capucha, em colaboração com Helena Cardoso
e Grupo de Artesãs de Arões.

Arões, Vale de Cambra



A Casa de Trabalho de Nordeste preserva as técnicas ancestrais de manufatura do traje regional micaelense, bordado ou feito em tear, habitualmente destinado aos Ranchos Folclóricos da região ou da diáspora. Esta saia é uma reinterpretação de uma saia rica, feita manualmente pela técnica do «puxado» ou «ponto alto», e com a participação dos estilistas José António Tenente e Isabel Roque.



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

SAIA RICA

Tecelagem de lã e algodão

90 x 70 cm

Cedência de Casa de Trabalho de Nordeste

Casa de Trabalho de Nordeste, em colaboração
com José António Tenente e Isabel Roque.

São Miguel, Açores



A reprodução de trajes regionais para serem usados por grupos etnográficos, permitiram manter vivas algumas técnicas têxteis, padrões e combinações de cor tradicionais, que vêm a ser recuperadas para outras aplicações na moda. O avental é um dos elementos mais ricos do traje regional do Minho e representa aqui a qualidade da tecelagem artesanal em lã no norte do país.



Fernando Rei (n. 1973) licenciou-se em Educação (Universidade do Minho) e é mestre em Estudos da Criança (Universidade do Minho), área de especialização em Associativismo e Animação Sociocultural.

Desenvolveu trabalho de pesquisa em torno dos lenços de namorados e é autor do livro «Lenços de Namorados de Aboim da Nóbrega». Integrou a equipa que trabalhou para a certificação dos Lenços de Namorados. Atualmente é artesão e formador na área têxtil (tecelagem) e faz pesquisa, interpretação e (re)produção de tecidos para o vestuário tradicional. Detém a marca TEARTE desde 2014, através da qual produz e comercializa tecidos para o vestuário e acessórios de moda.

**AVENTAL DO TRAJE REGIONAL
DO BAIXO MINHO**

Tecelagem de lã com teia de algodão

70 x 100 cm

Coleção do Estado

Fernando Rei (TEARTE).

Aboim da Nóbrega, Vila Verde



As Capuchinhas são uma cooperativa constituída por quatro mulheres que preservam os métodos tradicionais de produção de vestuário em burel, linho e lã, tecidos em teares manuais, com um design renovado e aplicado à roupa do quotidiano.



A **Cooperativa Capuchinhas** foi criada nos anos de 1980, na aldeia de Campo Benfeito, na serra de Montemuro. A origem do seu nome vem da capucha, capa usada pelos pastores para se abrigarem do frio e da chuva durante o inverno. As quatro artesãs, fundadoras da Cooperativa, dedicam-se à produção de vestuário em burel, linho e lã, tecido em teares manuais, utilizando métodos tradicionais com um design contemporâneo. As suas coleções são originais e desenhadas exclusivamente pela designer Paula Caria. Para a confeção das suas peças em malha e tecelagem manual utilizam o fio de linho cru ou de cor branca, para o tingimento da lã são utilizados tintos naturais apanhados na aldeia de Campo Benfeito.

SAIA "ANTRACITE"

Tecelagem de lã antracite e lã tingida com tintos naturais de feito e folha de noqueira

77 x 55 cm

Coleção do Estado

Capuchinhas.

Gosende, Castro Daire



Para além de se manter viva a produção de mantas em Reguengos de Monsaraz, fazendo uso dos mesmos teares manuais, preserva-se um património ligado à região. Para além de abrigo de pastores, as mantas também eram a forma de pagamento por trabalho agrícola prestado e objeto de prestígio pelo valor que foram adquirindo.



A Fabricaal - Fábrica Alentejana de Lanifícios

tem os seus antecedentes na década de 1930, quando António Durão montou uma oficina para que várias pessoas pudessem exercer no local o trabalho lanífico, fundando assim uma pequena fábrica onde empregou mestres e aprendizes. Aí veio mais tarde a concentrar-se, pela mão de José Rosa, a totalidade das pequenas indústrias de mantas de Reguengos de Monsaraz, dando-lhe o nome de Fábrica Alentejana de Lanifícios. Aprimorou as técnicas de produção, bem como o design e a qualidade, criando a imagem de marca das Mantas de Reguengos. Contribuiu para o seu reconhecimento internacional, quando em 1958 lhe foi atribuída a Medalha de Ouro na Exposição Universal de Bruxelas. Foi em 1977 que Mizette Nielsen assumiu o negócio e materializou o conceito das mantas intemporais. Manteve o prestígio e a qualidade dos tecidos reguenguenses, introduzindo inovações. Em 2020, a Fábrica passou para as mãos de 3 portugueses amantes do Alentejo, que assumem como principal objetivo dar continuidade ao trabalho da Fábrica, introduzindo simultaneamente novos produtos e conceitos, que dão novas funcionalidades aos tecidos tradicionais.

MANTA "ALVORADA"

Tecelagem de lã de ovelhas merino

220 x 170 cm

Cedência de Fabricaal - Fábrica Alentejana de
Lanifícios

Sofia Brito (Fabricaal).

Reguengos de Monsaraz



Cobertor característico da região da Serra da Estrela, produzido a partir da lã de ovelhas autóctones, de forma completamente artesanal. Teve como função original proteger os pastores do frio e da chuva durante as suas longas estadias no campo com os rebanhos, pela sua eficácia na regulação da temperatura e impermeabilidade. Mantém hoje a sua funcionalidade como roupa de cama.



A Associação O Genuíno Cobertor de Papa (2018) foi criada com o objetivo de preservar a produção artesanal do cobertor de papa tradicional. Funciona nas instalações da antiga fábrica de cobertores de papa Jofrei, do senhor José Freire, em Maçainhas, utilizando o equipamento aí instalado. Para além da manutenção da unidade produtiva artesanal, a Associação tem vindo a ter um papel preponderante na preservação do conhecimento associado à produção artesanal do cobertor de papa original, e na promoção da sua diferenciação das versões industriais. Foi também finalista do Prémio Nacional de Artesanato de 2019, na categoria «Prémio Promoção para Entidades Privadas» e foi finalista regional na categoria «Artesanato» no Concurso televisivo das 7 Maravilhas da Cultura Popular. Em 2020 concorreu ao Programa Tradições da EDP Portugal com o projeto Papachurra, tendo ficado entre os 10 projetos vencedores.

COBERTOR DE PAPA BORDADO

Tecelagem de lã de ovelhas churra
mondegueira e churra do campo

230 x 168 cm

Coleção do Estado

Associação O Genuíno Cobertor de Papa.

Maçainhas de Baixo, Guarda



A Colcha das Palmas, uma peça icónica da tecelagem produzida na ilha dos Açores, com maior relevância na ilha de S. Jorge, é um exemplo de como influências de outras paragens viajaram e se fixaram num produto distintivo local.

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



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

COLCHA DAS PALMAS

Tecelagem de ponto alto com fio

de algodão e fio de lã de ovelha

250 x 212 cm

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

Maria Alzira Nunes e Maria Carminda Nunes.

Fajã dos Vimes, S. Jorge, Açores



Écharpe produzida segundo os moldes mais artesanais, desde a criação do bicho da seda, passando pela extração do fio dos casulos, até à sua fiação e posterior tecelagem em tear. Trabalho desenvolvido pela artesã residente do museu municipal, que tem vindo a apostar na preservação, valorização e divulgação do processo mais ancestral de obtenção do fio de seda em Portugal. O padrão da écharpe foi inspirado numa das janelas do período manuelino existentes no concelho.

O Museu da Seda e do Território, antigo Museu do Território e da Memória, localizado no centro histórico de Freixo de Espada à Cinta, foi inaugurado a 18 de agosto de 2015, na antiga Casa da Caldeira. Alberga todo o acervo etnográfico, arqueológico e geológico do antigo espaço museológico, juntando-se a este o espólio dedicado a todo o processo de produção da seda que é obtida neste território de forma 100% artesanal. Dispõe de uma sala de exposição, na qual é apresentado todo o ciclo da seda, desde a criação do bicho da seda até à sua tecelagem manual; de uma oficina de tecelagem onde são produzidas peças pelas artesãs que ali trabalham e ainda um espaço de venda.

ÉCHARPE

Tecelagem de seda natural 100% artesanal

180 x 22 cm

Cedência do Município de Freixo de Espada à
Cinta

Júlia Braz (Museu da Seda e do Território).

Freixo de Espada à Cinta



A Croça, originalmente usada como capa pelos pastores, resulta da sobreposição de diferentes camadas de junco, tecido e torcido, formando um inigualável conjunto impermeável à chuva e ao vento, feito exclusivamente com palha e a sabedoria das mãos.



Cristina Cardoso (n. 1987) é natural e residente em Vale de Papas, uma aldeia da serra de Montemuro, concelho de Cinfães, onde tem o seu atelier Casinhas de Colmo. Dedicar-se a fazer miniaturas das casas características da aldeia, com cobertura de colmo; croças, as capas usadas pelos pastores feitas de junco; e os brezes, nome pelo qual são conhecidos os cestos desta região, feitos com palha e silvas. Comercializa ainda alguns produtos biológicos, como compotas, biscoitos e chás.

CROÇA OU PALHOÇA

Entraçado de junco

170 cm (alt)

Coleção do Estado

Cristina Cardoso (Casinhas de Colmo).

Vale de Papas, Cinfães



A técnica de entrançar a folha da palmeira para a produção de objetos de uso quotidiano é uma prática enraizada na região do Algarve. Com muita criatividade e domínio de execução, a criadora desta peça idealizou uma abordagem pouco convencional à empreita de palma, expandindo as aplicações desta técnica.



Maria João Gomes (n. 1967) recorda-se dos avós trabalharem a palma e a cana quando era criança, mas é quando regressa a Portugal, em 2010, que aprende com Maria Cremilde, uma artesã de Loulé, a trabalhar a palma. Em 2016 cria a marca Palmas Douradas, com uma nova abordagem de trabalhar a folha da palmeira através de um design contemporâneo, respeitando e mantendo os métodos de fabrico ancestrais. Já trabalhou com nomes da moda como Filipe Faisca e Christian Louboutin. Apanha a sua própria palma na serra algarvia, que depois seca e prepara na açoteia do seu atelier, no Museu do Traje de São Brás de Alportel.

CONJUNTO DE COLAR E SAIA

Empreita de palma

Ø 180 cm

Cedência de Ana Lua Caiano

Maria João Gomes (Palmas Douradas).

S. Brás de Alportel



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 empreitada 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.

FILME A VOZ AQUI É O GESTO

© DGARTES/ 2023

Imagem, som, edição e realização de

Jorge Murteira



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

São lugares marcados por paisagens distintas, por territórios diversos, onde se encontram os protagonistas deste filme. A rodagem começou num espaço insular, na Lombinha da Maia, em São Miguel, Açores, onde pudemos observar a cardação, a fiação e a tecelagem da lã de ovelha. Seguiu-se a cidade de Castelo Branco, onde foi documentado o processo da seda, do casulo ao tear. Rumo ao Sul, no Algarve e Alentejo, deparámo-nos 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 filme 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 aprumo 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

Espaço Fazer

Os gestos que representam os movimentos próprios de cada técnica e da manipulação de cada material são aqui representados pela presença dos mestres de algumas artes tradicionais. A realização de oficinas é parte integrante desta exposição, proporcionando o contacto direto com materiais e matérias-primas e a oportunidade de ter uma experiência de iniciação em seis artes. Este espaço de oficinas permite vivenciar o fazer, pelas mãos de quem tem o saber de anos de aperfeiçoamento continuado, indispensável à mestria de todo o trabalho de execução manual.

Bordado de Castelo Branco

Numa oficina de bordado de Castelo Branco é reproduzida uma amostra dos principais pontos utilizados e que podem ser até 48. Contudo, a maior parte do tempo de aprendizagem é dedicado ao ponto frouxo, também chamado de ponto de Castelo Branco, por ser este o que predomina neste tipo bordado. Esta oficina foi conduzida por Anabela Rosindo e Maria Rosa Gonçalves do Centro de Interpretação do Bordado de Castelo Branco.

Cestaria em bunho

Manuel Ferreira é um dos poucos mestres exímios na utilização do bunho para a produção de mobiliário e cestaria e é ele que inicia os participantes desta oficina na técnica de empalhamento de uma garrafa com bunho, proporcionando o contacto direto com esta fibra vegetal semelhante a um junco gigante que cresce em ambientes inundados, junto a cursos de água com um toque macio, confortável e leve.

Cestaria em cana

A cana, apesar de ter um crescimento espontâneo um pouco por todo o país, é no sul que conhece uma das suas maiores aplicações tradicionais, a da confeção de cestos e canastras. Domingos Vaz domina o conhecimento das várias utilizações da cana, desde a sua utilização na produção dos tradicionais cestos da região do Algarve, até à sua aplicação na construção de pequenos brinquedos, jogos tradicionais, chamarizes de pássaros e instrumentos musicais.

Cestaria em vime

A cestaria em vime é um tipo de produção existente um pouco por todo o país e que conhece nos Açores formas locais próprias, como as cestas folhas de trevo ou as cestas do camponês. Alcídio Andrade foi o responsável por esta oficina, na qual iniciou os participantes na manufatura de um pequeno cesto simples com vime que trouxe consigo de Água de Pau, na ilha de S. Miguel.

Empreita de palma

Foi uma atividade económica com grande expressão no Algarve, durante vários séculos, como produto de exportação para embalagem e transporte de bens alimentares. A proposta de Maria João Comes para esta oficina passa por aprender a fazer uma trança de

7 ramais com as folhas de palma que a própria colheu no mato algarvio, fazer corda (baracinha ou tamissa) e, a partir destes dois elementos, dar forma a uma pequena cesta ou um individual, dependendo da destreza de cada um.

Renda de bilros

A renda de bilros assume hoje um carácter patrimonial, sendo uma das artes mais notáveis da tradição têxtil portuguesa. Conduzidos pela experiência e exímia destreza de Isabel Carneiro, experiente rendilheira da Associação para a Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde, os participantes foram desafiados a executar uma amostra de renda, utilizando os três utensílios habituais necessários, como a almofada, bilros e o cartão com o desenho da renda marcada através de picotado, aos quais se juntam a linha e os alfinetes.

As Matérias-primas

A produção artesanal 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/ou 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.



BARRO



«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 hidrico (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 argílicos 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 produzidas noutros países, como Espanha.

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 feira, onde é amassado. Ao dispersar em água, está-se a separar os agregados e a homogeneizar a massa que se vai trabalhar. Para alterar a consistência das pastas são frequentemente misturadas várias argilas e inertes, de modo a obter a melhor resposta do material, em função do tipo de trabalho a realizar. Os inertes são minerais sem propriedades plásticas que reduzem a contração das pastas durante a secagem. Inertes típicos são: sílica, chamote, areia, molochite, cinza, xisto e talco.

Podem ainda ser usados componentes fundentes como o cálcio, sódio, feldspato e boro, que resultam na vitrificação ou podem mudar o ponto de fusão da pasta. As condições da cozedura têm influência sobre os resultados finais. Depende do tipo de forno ou queimas usadas e da temperatura. Para obter acabamentos diferentes aplicam-se técnicas diversas, com serradura ou a queima com redução de oxigénio. Existem fornos a gás, fornos elétricos, fornos a lenha com diferentes configurações e a soenga, que é a forma primitiva de queima de barro. A cerâmica negra é um exemplo do resultado da técnica de queima numa atmosfera redutora, que se deve a uma combustão com défice de oxigénio que deixa as peças com tons entre o preto e o cinza.



BUNHO

**Nome comum da
planta:**
Bunho ou Buinho

**Nome científico
da planta:**
*Schoenoplectus
lacustris* (L.) Palla
subsp. *lacustris* / Nome
antigo: *Scirpus
lacustris* L.

**Distribuição no
território nacional:**
Em todo o território,
com maior incidência
no centro e sul do país.
Surge em zonas
húmidas e alagadiças,
como riachos, lagoas,
pântanos e paúis.





O bunho é uma espécie de junco gigante, semelhante à espadana ou junco-das-lagoas, também conhecida por erva-de-esteira. Tem potencial ornamental pela sua corpulência, robustez e beleza das suas inflorescências. Contribui para o controle da erosão das zonas ribeirinhas e para a purificação da água.

Cresce em maciços densos, nas margens e, mais raramente, nos leitos de lagoas, açudes, valas e cursos de água lênticos. Preferentemente em águas doces e permanentes. (Flora-On Portugal Continental). Erva vivaz, tem caules redondos, verdes, lisos e sem folhas. Pode atingir 3 metros de altura. As folhas, em forma de tira, desenvolvem-se em ambiente permanentemente inundado, mas também resiste a secas. As flores apresentam-se em conjuntos pouco densos de espiguilhas ovais de coloração vermelho-acastanhada, perto do topo dos caules. A floração acontece entre junho e setembro. A apanha ocorre nos meses de junho, julho e agosto, com a folha ainda verde.

O bunho é ceifado com foices ou gadanhas. Após a ceifa, é espalhado no chão, onde seca ao sol, de ambos os lados, durante alguns dias. É escolhido e preparado em molhos atados com barços, também feitos de bunho, ficando pronto para ser trabalhado pelo artesão. Durante a secagem não pode apanhar humidade ou chuva. A armazenagem deve ser feita em local bem seco, para que não ganhe bolor, uma vez que demora cerca de seis meses a perder a totalidade da água.

É essencial dominar o processo de secagem e saber reconhecer o ponto certo para que fique nem macio demais (o que dificulta a produção), nem demasiado seco (porque fica quebradiço e fere as mãos durante a produção). Depois de seco, o bunho tem uma degradação biológica natural lenta e as fibras resistem à tração durante vários anos.



CANA
.....

**Nome comum da
planta:**
Gana-de-roca;
Gana-vieira;
Gana-do-reino

Família:
Poaceae

Espécie:
Arundo donax L.

Desenvolve-se perto de linhas de água, lagoas e outras massas de água. Pode formar comunidades denominadas canaviais que surgem em campos agrícolas incultos, taludes e baldios. É uma espécie abundante e muito resistente, considerada invasora em muitas regiões do mundo, onde foi plantada e naturalizada, nomeadamente em Portugal. Pela sua rigidez e resistência, a cana tem sido amplamente utilizada em vedações de terrenos agrícolas, na construção de cabanas, no forro interior dos telhados, na produção de cestaria e de esteiras.



CORTIÇA

Nome comum da planta: Sobreiro, sobreira, chopo, chaparro

Nome científico da planta: *Quercus suber* L.

Distribuição no território nacional: Dominante em sobreirais e montados de sobro, mas também acompanhante noutros tipos de bosques e matas. Apesar de existir em todo o território nacional, predomina no Sul.

Trata-se da casca da árvore sobreiro (*Quercus suber* L.), também conhecida como sobro ou chaparro, uma das várias espécies de carvalho que fazem parte da floresta nativa portuguesa. São necessários 25 anos para se dar início à extração da cortiça numa árvore, sendo os descortiçamentos seguintes feitos manualmente, de 9 em 9 anos, sem prejuízo para as árvores. Anualmente cresce uma nova periderme que se sobrepõe às mais velhas. Trata-se de uma matéria-prima extremamente versátil, e largamente aplicada tanto na indústria vinícola (rolha), como na indústria da construção civil, tendo-se alargado ao calçado, moda, e outros bens de consumo quotidiano. Este material é leve, antisséptico, impermeável, elástico e compressível. O sobreiro é uma árvore de folha persistente, de crescimento lento e grande longevidade, que pode viver mais de dois séculos e elevar-se aos 25 metros.

Portugal é o país com a maior concentração de sobreiros, e é no sul do país, sobretudo no Alentejo, onde predomina a paisagem agrosilvo-pastoril chamada montado. Este constitui um dos mais importantes ecossistemas, pelo seu papel na prevenção dos fogos, devido à coexistência de culturas agrícolas e resiliência ao fogo; pela diversidade de espécies animais que o habitam; pelo seu relevante carácter silvo-pastoril. Este constitui um dos mais importantes ecossistemas, pelo seu papel na prevenção dos fogos, devido à coexistência de culturas agrícolas e resiliência ao fogo; pela diversidade de espécies animais que o habitam; pelos recursos que dele se aproveitam: a bolota, a cortiça e as pastagens. Portugal é o principal exportador mundial de cortiça, razão que levou a que o sobreiro fosse instituído como árvore nacional (Resolução da Assembleia da República nº 15/2012).



JUNÇA

**Nome comum
da planta:**
Junça

Família:
Cyperaceae

Género:
Cyperus

Espécie do género *Cyperus*, a junça é uma designação comum a ervas da família das ciperáceas (que compreende cerca de 4350 espécies de ervas rizomatosas), de rápido crescimento e proliferação. A espécie utilizada em Portugal no trabalho artesanal apresenta uma espessura mais fina (existente em zonas de terrenos pobres, graníticos e com pouca água) permitindo um trabalho artesanal mais miúdo e perfeito. É utilizada para a produção de ceiras do azeite, tapetes, capachos e cestos. No concelho de Penedono (distrito de Viseu), mais concretamente na freguesia de Beselga, os trabalhos em junça constituíram uma fonte de rendimento complementar à agricultura e pastorícia. Hoje são uma das produções mais emblemáticas da região e um produto certificado.



Raças autóctones:

OVINOS

**Churra da Terra Quente,
Merino Preta
Churra Galega
Bragança Branca
Merino Branca
Campaniça
Churra do Minho
Merino da Beira Baixa
Churra Galega
Mirandesa
Bordaleira Entre Douro e Minho
Churra Galega
Bragança Preta
Saloia
Churra Badana
Mondegueira
Churra Algarvia
Churra do Campo
Serra da Estrela**

CAPRINOS

**Algarvia
Bravia
Chaernequeira
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 pronto para passar à 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, 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).



LINHO

Nome comum da planta:

Linho

Nome científico da planta:

Linum usitatissimum L.
(floração azul)

Linum bienne Mill.
(floração azul)

Distribuição no território nacional:

Existência um pouco por todo o território, considerando a diversidade de espécies existentes. Os linhos de uso têxtil (mais fibrosos) preferem climas húmidos e frescos, enquanto os linhos oleaginosos (para produção de óleo de linhaça) ocorrem em climas mais temperados e quentes (D'Ambrosio et al, 2018).

Encontrado em prados vivazes ou anuais, clareiras de matos, bermas de caminhos. Em locais frescos e em solos com alguma humidade e, geralmente, profundos. A sua floração é de fevereiro a junho (Flora-On Portugal Continental).

O linho é uma fibra vegetal proveniente de plantas da família das *Linaceae*, do tipo herbáceo. O caule contém fibras muito resistentes um longo processo de transformação, resulta no fio utilizado para tecer e bordar. Apesar de estar presente de forma espontânea em grande parte do território nacional, a planta do linho foi cultivada com maior incidência no norte e centro do país, onde o clima, mais húmido e fresco, é mais adequado. A origem da utilização das fibras do linho na produção de tecidos é incerta. A referência mais antiga é atribuída ao Egípto, onde o linho foi amplamente cultivado e utilizado. Vestígios arqueológicos datados da era pré-dinástica (5000

a.C) demonstraram, pela qualidade dos tecidos, um conhecimento profundo das técnicas.

O vestígio mais remoto da sua cultura e utilização em Portugal é da Idade do Bronze (2000 a.C), na Serra de Monchique. A história do linho está bem documentada, o que revela a sua importância, sobretudo a partir da idade média. O linho, em molhos de fibras ou já em tecido, servia como moeda de pagamento. No entanto, a falta de investimento no desenvolvimento desta cultura de forma sistemática, resultou num decréscimo desta importância, a partir do séc. XV. O *bragal*, designação atribuída ao pano de linho nacional, era de natureza grosseira. Os panos de linho fino eram de importação e tinham a designação de *lenço*. A industrialização da produção têxtil nacional, incrementada pelas políticas pombalinas a partir do séc. XVIII, não abrangeram o linho, que manteve características de produção

doméstica e de pequena escala. Apenas em meados do séc. XIX surge uma unidade fabril dedicada aos tecidos de linho, em Torres Novas. Entre os anos 40 e 80 do séc. XX a cultura do linho foi desenvolvida para fins industriais, com sementes importadas, mais produtivas do que as locais. As variedades de linhos nacionais mais cultivadas são o *linho-galego*, o *linho-mourisco* e o *linho-riga-nacional*. Existem outras designações regionais, mas que se referem a um destes três. «O linho Galego é o mais vulgarizado e predomina nos distritos de Viana do Castelo, Braga, Porto, Aveiro, Viseu, Vila Real e Guarda. Convêm-lhe terras frescas e clima húmido (...). É uma variedade da Primavera que se semeia em Abril ou início de Maio, e se colhe em Junho. O linho *mourisco* predomina nos distritos a Sul do Tejo, e ainda nos de Bragança, Santarém e Castelo Branco. A fibra é mais comprida que a do *galego*, mas mais escura e grosseira. Possui a capacidade de se adaptar a terrenos argilosos ou mesmo muito pobres. É uma variedade de Inverno, que se semeia após as primeiras chuvas, nos meses de Outubro e Dezembro, e se colhe em Maio. O *riga nacional* é pouco cultivado, aparecendo apenas nos distritos da Guarda e outras partes do Minho. A fibra deste linho é mais comprida e menos fina que a do *galego* e mais curta e fina que a do *mourisco*. É também uma variedade da primavera.” (PEREIRA, 1985: 6).» A época da sementeira tem algumas variações regionais, entre março e abril. A germinação acontece em cerca de 4 dias. O tempo de

crescimento e maturação da planta é de cerca de 2 meses. É necessário conhecer o ponto certo de maturação para realizar a apanha, que é realizada à mão, arrancando a planta pela raíz, normalmente entre maio e junho, escolhendo o tempo seco. A flor deverá ter fenecido dando lugar a cápsulas fechadas que contêm as sementes e os caules adquirem uma coloração amarela. O linho é estendido ao sol por um 1 ou 2 dias para secar, antes de ser *ripado*, utilizando um *ripador*, uma peça de madeira com dentes, por onde se fazem passar as hastes, para separar a semente (linhaça). Segue-se a *curtimento* ou *alagamento*, durante o qual se mergulham os molhos de hastes em água, em ribeiras ou tanques, os *aguadeiros do linho*, de modo a macerar e dissolver a matéria exterior que envolve as fibras, permitindo a sua separação. A etapa demora entre 7 e 12 dias em função da temperatura da água. No final é lavado para separar as fibras de todas as impurezas. A *secagem* dura entre 8 e 15 dias, em que o linho se estende aberto ao sol. A etapa seguinte, denominada *fabricação*, inclui diversas fases: a escolha das hastes, com seleção das mais longas e inteiras, em que a separação das fibras é feita num pente de dentes grossos verticais, mantendo-se na mão as que são boas; a *maçagem* (*masgado*) que separa as cascas das fibras, batendo os molhos de linho com um maço de madeira ou uma pedra de superfície uniforme, ao longo de todo o comprimento das fibras. Este processo também podia ser feito através de engenho de tração

animal ou hidráulica. Cada molho é torcido e amassado (*moido*) para completar a remoção dos vestígios dos tascos. A *espadelagem* completa o processo de limpeza das fibras do linho, batendo em feixes, com uma espadela de madeira com um lado afiado, sobre um cutelo de madeira, libertando-as dos últimos resíduos de casca e outras impurezas. Neste processo separam-se também os *tascos*, fibras mais grossas e quebradas, que são fiadas e utilizadas para a execução de tecidos grosseiros como a serapilheira ou estopa; depois do linho *espadelado* é passado pelo *sedeiro*, uma etapa designada por *assedagem*, em que os feixes de fibras são passados por um pente com dentes de ferro ou cobre, polidos e afiados, presos num cepo de madeira. A disposição destes dentes, mais ou menos apertada, varia em função da finura pretendida para o linho, passando-se por vários *sedeiros* até atingir o fio mais fino. As fibras que vão sendo retiradas em cada *sedeiro* são aproveitadas para fazer os tecidos de grossuras intermédias, conhecidos por estopa e por estopinha. No final, o linho é acondicionado em feixes torcidos sobre si mesmos, conhecidos por *estrigas*, ficando pronto para passar para a fase da fiação.

A fiação é o processo de fazer o fio ou linha a partir da fibra. Na produção artesanal são utilizados uma roca e um fuso ou uma roda de fiar. A roca pode ser de madeira ou cana, composta por um cabo com uma *torre* em forma cónica, onde se prende a *estriga* ou *manelo* — linho a fiar. O cabo da roca é preso na cinta do

avental. As rocas e os fusos são feitos por carpinteiros. Também podiam ser feitos pelos homens da casa ou pelos namorados que as ofereciam às namoradas. Após a fiação o fio é *meado* (acondicionado em meadas), utilizando um *sarilho* ou *zangarilho*. As meadas de linho passam depois por um processo de branqueamento que conhece diferentes procedimentos conforme a prática local. Depois de lavado na *barrela* e arrefecido, as meadas de linho são deixadas a secar e a corar ao sol. Depois de seco, o linho é convertido em novelos com o auxílio de uma *dobadoura*, ficando o fio pronto para a urdidura do tear (EPFBM/CEEV, 1983). Os utensílios relacionados com o processo do linho e com os seus *tormentos* revestem-se de um carácter simbólico e em muitos casos têm uma dimensão estética que varia de região para região. Isso é visível na decoração de *espadelas*, *espadeladouros*, rocas e fusos. Também a terminologia relacionada com as diferentes etapas e as formas privilegiadas de alguns desses utensílios têm variantes próprias de cada lugar.



PALMA
.....

Nome comum da planta:
Palma, Palmeira-anã, Palmeira-das-vassouras, Palmeira-vassoureira

Nome científico da planta:
Chamaerops humilis L.

Distribuição no território nacional:
Sudeste setentrional e meridional, com grande incidência no Barrocal Algarvio, destacando-se a predominância da zona de Loulé.

Encontrada em matos e matagais xerofilicos, em encostas soalheiras e pedregosas, e menos frequentemente em arribas litorais. Ocorre em solos secos e pedregosos, derivados de arenitos, calcários ou xistos, ácidos ou básicos. Muito abundante nos terrenos calcários do barrocal algarvio e na Andaluzia. A floração acontece em março e abril. A apanha é feita na hora de maior calor do dia, entre os meses de junho e setembro. Recolhe-se a parte interior designada por cogolhos — os olhos ou núcleos de folhas novas — que é mais tenra e de onde se extraem as fibras mais macias. As folhas separam-nas pelas divisões naturais e colocam-se a secar ao sol durante o dia e a receber a humidade da noite. Durante o processo de secagem não podem apanhar chuva, porque esta torna a fibra escura e menos duradoura. Quando se pretende manter a coloração verde, deve secar à sombra.



A seda é uma fibra que resulta de um filamento proteico expelido pelas glândulas sericígenas das lagartas do bicho-da-seda e constituiu uma das matérias-primas têxteis mais valiosas. A sua produção tem cerca de 5000 anos e teve a sua origem na China.

A sericicultura compreende a cultura da amoreira, a criação do bicho-da-seda e a produção dos fios de seda para a indústria têxtil.

Os quatro maiores produtores mundiais de seda são a China, o Japão, o Brasil e a Índia. Cerca de 95% da seda produzida no mundo provém da lagarta da espécie *Bombyx mori*, designada por bicho-da-seda.

Durante séculos os chineses protegeram com graves sanções o segredo da produção de seda.

No entanto, tal não impediu que mais tarde, esta viesse a tornar-se um dos bens preciosos mais transacionados entre o Oriente e o Ocidente, ao longo das diversas vias que vieram a

constituir a Rota da Seda, meio de comunicação de extrema importância não apenas para as trocas comerciais, mas também para o fluxo de conhecimento científico, inovação tecnológica, práticas culturais e artísticas.

Ainda que faltem documentos que atestem as datas exatas acerca da introdução da indústria da seda em Portugal, alguns autores referem que já no reinado de D. Afonso Henriques, Lisboa era reconhecida como um importante centro de produção de seda. Na região de Trás-os-Montes, durante o reinado de D. Sancho II, existem registos históricos relativos a um impulso na plantação de amoreiras e criação dos bichos-da-seda (AZEVEDO et. al: 166).

Com altos e baixos ao longo de vários séculos, terá sido por ação das medidas protecionistas de Marquês de Pombal que a indústria da produção de seda conhece um

período de franco desenvolvimento, com a criação da Real Fábrica das Sedas em Lisboa, instalada no bairro das Águas Livres, cuja edificação foi acompanhada da construção do Jardim das Amoreiras, com a arborização de 331 amoreiras, junto à Fábrica de Tecidos de Seda (atuais instalações do Museu da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva). Deste plano de incremento da produção de seda fez parte o incentivo ao plantio de amoreiras e de bichos-da-seda em todo o reino, a fim de garantir mercado para a seda produzida (AZEVEDO et. al: 170). No século XVIII, Trás-os-Montes mantém-se como a região do País com grande atividade neste setor, registando-se em Moncorvo e Freixo de Espada à Cinta a plantação e distribuição de milhares de amoreiras para a criação de bichos-da-seda. Em 1788 são criadas escolas de produção e fiação de seda em Bragança, a primeira em Chacim, na qual se instala um Filatório. Não obstante todas as tentativas de modernização da indústria da seda em Portugal, a partir do século XIX, foram vários os fatores que contribuíram para o seu quase total abandono, entre eles, um frágil tecido empresarial, o desinvestimento financeiro, a carência de operários especializados, a incapacidade competitiva perante a produção estrangeira a custos mais baixos, o aumento da procura de outros tecidos mais práticos e baratos como o algodão e a ausência de procura para tecidos de luxo, num país pequeno, com uma população empobrecida, habituada ao burel e aos tecidos de linho de produção

doméstica (SOUSA, 2006 b).

A produção de seda em Portugal, sobreviveu como uma prática residual e artesanal, maioritariamente doméstica, muito circunscrita a algumas regiões do país. Atualmente, os poucos locais de produção de seda no país são Freixo de Espada à Cinta e Castelo Branco. Apesar de constituírem dois exemplos muito distintos, quer nos métodos de produção e transformação, quer nos seus antecedentes históricos, têm em comum aliarem a produção à componente museológica através do Museu da Seda e do Território, no primeiro caso; e do Museu da Seda da Associação Portuguesa de Pais e Amigos do Cidadão Deficiente Mental (APPACDM), no segundo. Através da ação do Município de Freixo de Espada à Cinta, mantém-se em Trás-os-Montes a produção de seda e a sua tecelagem de modo totalmente artesanal e em moldes ancestrais. A APPACDM de Castelo Branco adotou esta atividade como um modelo de terapia ocupacional para os seus utentes, produzindo anualmente cerca de 15 quilogramas de seda de qualidade extra e 15 quilogramas de seda selvagem, com recurso a processos já mecanizados. Esta seda satisfaz apenas parcialmente a necessidade local de matéria-prima, naquela que é uma das artes mais ligadas à identidade cultural desta região, o Bordado de Castelo Branco. A criação do bicho-da-seda a uma escala doméstica é um processo que implica um acompanhamento e atenção constantes. Após o ato reprodutivo das borboletas, cada fêmea produz cerca de 300 ovos. Estes

começam por ser dispostos em caixas de papelão, forradas de papel branco, na divisão da casa mais quente. A partir de meados de março acontece a eclosão das larvas que são colocadas em tabuleiros, juntamente com folhas de amoreira muito tenras, para seu alimento. Era comum o uso dos tabuleiros de madeira de tender o pão, com o fundo forrado de jornais. A qualidade e abundância de alimento determina a velocidade a que as larvas amadurecem, demorando cerca de 25 dias. Atingida a idade adulta, as larvas vão começar a envolver-se na produção dos casulos. Ramos de pinheiro ou de arçã são colocados junto aos tabuleiros, atraindo as larvas que aí começam a fazer os seus casulos durante cerca de três dias. Os casulos são retirados dos ramos, antes de se dar a sua eclosão. Esta romperia o casulo e por conseguinte o fio de seda. Selecionam-se alguns casulos de machos e de fêmeas para reprodução posterior, enquanto os restantes são expostos ao sol, para matar as borboletas ainda no seu interior.

Os casulos são limpos à mão e colocados em água a ferver para dissolver a goma que os envolve. O caldeirão é retirado do lume e a partir daqui decorre a operação de extração dos fios, com a ajuda de um ramo de carqueja e um *argadilho*, no qual se vão enrolar os fios.

Segue-se a sua fiação, uma vez que o fio final resulta da torção e estiramento de vários fios juntos. Depois de um processo cuidado de lavagem, branqueamento e secagem, as meadas são transferidas para novelos, com o uso de uma *dobadoura*.

Para a tecelagem, o fio utilizado é mais grosso, para o bordado o fio é mais fino e será ainda submetido a um processo de tingimento.



VIME

Nome comum
da planta:

Salgueiro-francês;
Vimeiro;
Vimeiro-branco;
Vimeiro-do-norte;
Vimeiro-fêmea;
Vimeiro;
Vimeiro-francês,
Vimeiro-ordinário

Nome científico
da planta:

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
sincêro); *Salix alba* L.
v. *vitellina* (vi-
meiro-amarelo); *Salix*
fragilis L. (vimeiro,
vimeiro-vermelho,
vimeiro-brózio); *Salix*
purpurea L. (vime-ver-
melho, salgueiro-de-ca-
sac-roxa); *Salix*
trianda 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 que 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

κ Página 20

Instituto do Emprego e Formação Profissional (2003). *As idades da terra: formas e memórias da olaria portuguesa* / Feira Internacional de Artesanato Lisboa. Lisboa: IEFP.

κ Página 21

Instituto do Emprego e Formação Profissional (2019). *Rotas da Cerâmica nas Beiras*. Lisboa: IEFP.

κ Página 25

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

Ministério da Cultura. *Estratégia Nacional do Saber Fazer Português 2019-2024 Cultura* (disponível em portugal.gov.pt).

UNESCO (2003). *Convenção para a salvaguarda do património cultural imaterial*. Paris, 17 de outubro de 2003.

Decreto-Lei n.º 29-B/2021, de 4 de maio, 1.ª Série.

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 28

Portaria n.º 1099/80 de 29 de Dezembro. Diário da República n.º 299/1980 – Série I.

Artigo 4.º, Secção I, Capítulo II, Decreto-Lei n.º 110/2002 de 16 de Abril. Diário da República n.º 89/2002 – Série I-A.

κ Página 29

Artigos 5.º e 6.º, Secção I, Capítulo II, Decreto-Lei n.º 110/2002 de 16 de Abril. Diário da República n.º 89/2002 – Série I-A.

κ Página 32

Hasenhütl, G. (2018). Entrevista com Christine Ax. *The Journal of Modern Craft*, volume 11 — issue 1, Março 2018

κ Página 35

HARARI, Yuval Noah (2017). *Sapiens. História Breve da Humanidade*. Amadora: Elsinore, 28.ª edição

↵ Página 38

PAZ, Octávio (2006). *O artesanato, o uso e a contemplação* (disponível em artesol.org.br)

↵ Página 251

Schoenoplectus lacustris. In Flora-On Portugal Continental (disponível em flora-on.pt)

↵ Página 263

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

↵ Página 263

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

↵ Página 267

D'AMBROSIO, Ugo et al. (2018). «*Linum usitatissimum L.*» In: TARDIO, Javier et al. (editores). *Inventario Español de los Conocimientos Tradicionales relativos a la Biodiversidad Agrícola*. Vol 1. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación

↵ Página 268

Linum bienne. In Flora-On Portugal Continental (disponível em flora-on.pt)

↵ Página 269

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

↵ Página 270

ESCOLA PREPARATÓRIA DE FREI BARTOLOMEU DOS MARTIRES/ CENTRO DE ESTÁGIO DE EDUCAÇÃO VISUAL (1983). *Artes e tradições de Viana do Castelo*. Coleção Arte e Artistas, n. 04. Lisboa: Terra Livre/ DGD.

↵ Página 274

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

↵ Página 274

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

↵ Página 279

CHAMBINO, Eddy (2008). *Pastores, Guardiões de uma paisagem*. In Câmara Municipal de Idanha-a-Nova (disponível em cm-idanhaova.pt) [Consultado em 4 de Novembro de 2022]

κ Página 279

CARVALHO, Ana Maria, coord.; SÁ, Isabel (2015). *Usa e serás Mestre! Estórias de plantas e de saber-fazer*. Vimioso: Aldeia

κ Página 279

POMAR, Rosa (2013). *Malhas Portuguesas*. Porto: Civilização Editora.

κ Página 282

AZEVEDO, Jorge; MASCARENHAS, Maria Alexandra; MASCARENHAS, Ana (2015). *História da sericicultura em Portugal. Desde o início do Século VIII até final do Século XVIII*. Comunicação apresentada no 1º Encontro de História da Ciência no Ensino (disponível em ruralbit.com)

κ Página 282

SOUSA, Fernando (2006b). A *Indústria das Sedas em Trás-os-Montes (1790-1820)*. Estudos em Homenagem ao Professor Doutor José Marques, vol.2. Porto: FLUP (disponível em ler.letras.up.pt)

FICHA TÉCNICA

EXPOSIÇÃO

Organização

Ministério da Cultura
Secretaria de Estado da Cultura
Direção-Geral das Artes

Comissário

Américo Rodrigues, Diretor Geral
Direção-Geral das Artes

Curadoria

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

Consultoria

Álbio Nascimento, Kathi Stertzig
The Home Project Design Studio

Coordenação de produção

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

Produção executiva

Maria Teixeira Simões
New Match

Projeto expositivo

Joana Vilhena

Design gráfico

Jonas Reker

Textos

Ana Botas
Programa Nacional Saber Fazer
Portugal / Direção-Geral das Artes

Álbio Nascimento, Kathi Stertzig,
Ana Marta Clemente
The Home Project Design Studio

Construção

J.C.Sampaio

Montagem

New Match
Ana Botas, Maria João Ferreira
Programa Nacional Saber Fazer
Portugal / Direção-Geral das Artes

Produção

Andreia Moreira, Catarina Martins,
Diana Silva, Irina Matos, Rita
Bárbara
Programa Nacional Saber Fazer
Portugal / Direção-Geral das Artes

Comunicação

Catarina Correia, Maria João
Ferreira, Rita Bárbara
Programa Nacional Saber Fazer
Portugal / Direção-Geral das Artes

Fotografia

João Crama / Estúdio Peso
Lino Silva / Brisa d'Aplausos
Vasco Célio / Stills
Município de Castelo Branco
Município de Freixo de Espada à
Cinta

Filme A VOZ AQUI É O GESTO
Jorge Murteira

Transportes

Starmuseum

Seguros

Hiscox

Parceria de Comunicação

RTP – Rádio e Televisão de Portugal

Um agradecimento especial a todos os autores e instituições que gentilmente colaboraram na exposição através do empréstimo de peças, fotografias e material documental.

A exposição foi concebida para itinerar em território nacional, integrando um dos objetivos que foram traçados para esta fase de implementação do Programa Saber Fazer, a realização de Laboratórios de Intervenção Territorial. Assim, esta exposição será apresentada noutras regiões do nosso país, sendo nestas complementada e enriquecida com os contributos de cada local, de acordo com as produções artesanais próprias de cada território e as propostas de dinamização em desenvolvimento.

FICHA TÉCNICA

LIVRO

Coordenação Editorial

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

Textos

Álbio Nascimento, Ana Botas,
Ana Marta Clemente,
Catarina Oliveira, Jorge Murteira,
Kathi Stertzig,
Luís Mendonça Carvalho,
Maria João Ferreira

Design gráfico

Barbara says...

Tipo de letra

Ludwig Pro
Grotesk N^o9

Papel

Munken

Impressão

Maiadouro

Tiragem

2500 exemplares

Depósito Legal

ISBN

Créditos fotográficos

New Match: 15 – 20.

Lino Silva: 23, 30 – 39, 42 – 43, 46, 47
(baixo), 50 (baixo), 51 (cima), 54, 55,
59 (cima), 70 – 71, 72 (baixo), 73
(cima), 98 (baixo), 99 (cima), 101, 102
(cima), 110 (baixo), 111 (cima), 113,
278, 279, 290 (cima).

Vasco Célio-Stills: 40 – 41, 44 – 45,
47 (cima), 48 - 49, 50 (cima),
51 (baixo), 60- 67, 74 – 75, 84 – 85,
86 (baixo), 87 (baixo), 88 – 89, 90, 91,
96 – 97, 155 – 251, 264 – 265, 276.

Estúdio Peso: 52 – 53, 56 – 57, 58,
59 (baixo), 68 – 69, 76 – 83, 86 (cima),
87 (cima), 98 (cima), 99 (baixo), 100,
103, 104 – 105, 106 – 107, 110, 111
(baixo), 112, 114 – 117, 268 – 269, 270,
280, 288, 289, 290 (baixo).

Carolina Abreu: 73 (baixo).

Pedro Lobo: 142, 145 (baixo).

The Home Project Design Studio:
92 – 95, 143, 144, 145 (cima), 146 –149.

Jorge Murteira: 255.

Programa Saber Fazer Portugal: 272.

Graça Ramos/ Portugal à mão: 274.

APCOR: 282.

BINAURAL – Associação Cultural de
Nodar: 284.

Câmara Municipal de Freixo de
Espada à Cinta: 292.

Data

Abril de 2024

Edição

Programa Nacional Saber Fazer

Portugal

© Ministério da Cultura /

Direção-Geral das Artes

Campo Grande 83 - 1º

1700-088 Lisboa

T. (+351) 210 102 528

E. saberfazer@dgarartes.pt

Os editores procuram respeitar todos os copyrights e pedem desculpa por qualquer erro ou omissão.









PROGRAMA NACIONAL
SABER
PORTUGAL