universidade de aveiro esan

School of Design, Management, and Production Technologies at Northern Aveiro
University of Aveiro (ESAN)

Authorization Letter: Annex to the application for the Europa Nostra Award

I, António João Fernandes Lourenço Gomes, author of the Doctoral Thesis in Design entitled "Almalaguez: Tecer o Futuro com os Fios do Passado," hereby authorize the Coimbra City Council to include my thesis as an annex to the application for the Europa Nostra Award, in the category "Citizens' Engagement & Awareness-raising," with the project "Almalaguês: Weaving the Future from the Tapestry of Time."

Aveiro, November 2024

António João Gomes
Assistant Professor of Design ESAN-UA
PhD Design (FBAUP)
Design Specialist (CNAF 214 Design)
ID+

ALMALAGUEZ

TECER O FUTURO COM OS FIOS DO PASSADO

TESE DE DOUTORAMENTO EM DESIGN | VOLUME I

António João Fernandes Lourenço Gomes

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Universidade de Aveiro
ID+

ALMALAGUEZ

TECER O FUTURO COM OS FIOS DO PASSADO

TESE DE DOUTORAMENTO EM DESIGN | VOLUME I

António João Fernandes Lourenço Gomes

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Universidade de Aveiro
ID+

Tese apresentada à Universidade do Porto e à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Design realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Pedro Carvalho de Almeida, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e do Professor Doutor Heitor Alvelos, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

António João Fernandes Lourenço Gomes

AGRADECIMENTOS

Nunca a gratidão se isentou da sua parte de remorsos. Penitencio-me então por não ter agradecido da forma que me é mais próxima, calorosa e com abraços...

Às minhas mulheres (Alexandra, Maria, Vitória).

À dinâmica Emília, à simpática Lurdes, à doce Rosa, à jovem Alcina, a todas as tecedeiras da Associação Heranças do Passado e de Almalaguês que, teimosamente, continuam a perpetuar a sua alma, a sua cultura e as suas tradições.

Aos Professores Heitor e Pedro por sempre terem acreditado.

Ao Abhi pela dedicação.

À Cortebel.

Ao CEARTE pela disponibilidade e interesse demonstrados.

Ao Victor por ter sempre as portas abertas.

A todos com quem me cruzei no caminho.

Ao acaso que me acompanhou.

Às gentes de Almalaguês.

RESUMO

Keywords Design, Artesanato, Almalaguês, Indústria

Abstract

A presente tese investiga a potencial implicação do design na requalificação e revalorização dos ofícios tradicionais tendo em conta os paradigmas nacionais e internacionais do artesanato, do design e da manualidade.

A Tecelagem de Almalaguês tem vindo a despojar-se dos seus valores e das suas práticas seculares. Com pouca relevância económica, quem a protagoniza tem misteriosamente continuado a sua prática numa atitude de sobrevivência e de prazer íntimo e pessoal. No entanto, apesar de distante dos padrões internacionais ligados à contracultura, ao activismo e ao luxo, guarda em si o modelo de referenciação ética e romântica e a cultura do fazer que estas atitudes configuram.

Encontraremos uma organização assente em três partes, sendo que a primeira identifica e define a tecelagem de Almalaguês na prática e nos seus contextos históricos e socioculturais. A segunda parte reflecte sobre o paradigma das actividades artesanais numa panorâmica nacional e internacional. A terceira é dedicada à metodologia, verificação e materialização do estudo desenvolvido, apresentando um futuro produto, resultado do cruzamento entre o design, o artesanato e a indústria de calçado.

ABSTRACT

Keywords Design, Heritage Crafts, Almalaguês, Industry

Abstract

The present thesis seeks to develop a better understanding of the potential implication of design in the requalification and reappraisal of the traditional crafts taking into account the national and international paradigms of heritage crafts, design and handwork.

The Tecelagem de Almalaguês has been stripped of its ancient values and practices. With little economic relevance, it has mysteriously carried on with its practice in an attitude of economic survival and personal and private fulfilment. However, and despite its distance from the international standards linked to the counterculture, activism and luxury, it keeps within itself the model of ethical and romantic reference and the culture of doing that these attitudes comprise.

We will find an organization based upon three parts, the first one identifying and defining the Almalaguês weaving in practice and in its historical and sociocultural contexts. The second part reflects on the paradigm of craft activities in a national and international perspective. The third one is dedicated to the methodology, validation and materialization of the research study developed, presenting a future product, a result of the cross between design, heritage crafts and the footwear industry.





























KEEP

ÍNDICE GERAL

CONTEXTUALIZAÇÃO

Enquadramento e objectivos 23
Estrutura da tese 25

PRÓLOGO . MEMÓRIA E INQUIETUDE

Abordagem Introdutória 35
Introdução 45

PARTE 1 . A TECELAGEM DE ALMALAGUÊS

APRESENTAÇÃO E JUSTIFICAÇÃO 1 53

CAPÍTULO 1 . HISTÓRIA E ENQUADRAMENTO

1.1 **A Trama tecida no tempo:**
Contextos da tecelagem de Almalaguês 63
1.2 **Cruzam-se as linhas da história:**
Influências nos reportórios formais 96
1.3 **Tear dos mundos:**
Centro das Romãs e Coroa do Rei 110
1.4 **Tecidos de resistência:**
Almalaguês na tecelagem nacional 120

CAPÍTULO 2 . VIVÊNCIAS E ESPECIFICIDADES

2.1 Teares, tramas e fios:
O Tear de Almalaguês **132**

2.2 Tecendo a vida com fios:
O tear companheiro da minha vida **135**

2.3 Fios do amor:
Os pesos do tear **139**

2.4 Entre fé, fios e teares:
Simbologia, materiais e cores **143**

2.5 Tramas e Fios: linha, lã e trapo
Materias utilizados **150**

2.6 Entre a casa e o tear:
Espaços de trabalho **157**

2.7 As teias que a família tece:
Aprendizagem **161**

SÍNTESE CONCLUSIVA 1 **167**

PARTE 2 . REFLEXÕES SOBRE ARTESANAO E DESIGN

APRESENTAÇÃO E JUSTIFICAÇÃO 2 **173**

CAPÍTULO 3 . ENQUADRAMENTO NACIONAL

3.1 **Actividades artesanais** **185**

3.2 **Ambiguidade e vivências** **197**

3.3 **Novos entendimentos** **203**

CAPÍTULO 4 . ENQUADRAMENTO INTERNACIONAL

4.1 A Felicidade **211**

4.2 Refúgio e crítica **220**

4.3 O luxo feito à mão **225**

SÍNTESE CONCLUSIVA 2 **233**

PARTE 3 . ALMALAGUÊS NA PRÁTICA

APRESENTAÇÃO E JUSTIFICAÇÃO 3 **239**

CAPÍTULO 5 . ABORDAGEM METODOLÓGICA

5.1 **Etapas metodológicas** **245**

Fase 1. Identificação 248

Fase 2. Pesquisa bibliográfica 249

Fase 3. Investigação no terreno 252

Fase 4. Registo etnográfico 253

Fase 5. Observação descritiva e entrevistas 254

Fase 6. Análise de entrevistas exploratórias 256

Fase 7. Observação focada e análise de motivos 258

Fase 8. Análise Geral 260

CAPÍTULO 6 . INTERVENÇÃO

6.1 **Intervenção** **263**

Abordagem 1 - Novos Materiais 265

Abordagem 2 - Análise de tendências 267

Aborgagem 3 - Encontros com a academia 269

Abordagem 4 - Exploração da criatividade 271

6.2 **Abordagem Final - Processo** **273**

Aproximação à investigação colaborativa 274

Fase experimental 277

Premissas para o produto 279

Desenvolvimento dos tecidos 281

Produção em fábrica 282

Conclusão dos protótipos 284

CONCLUSÕES **291**

Perspectivação de desenvolvimentos futuros 301

REFERÊNCIAS **303**

ÍNDICE DE FIGURAS **311**

ENQUADRAMENTO E OBJECTIVOS

É nossa convicção que a problemática centrada nos domínios do design e do artesanato surge legitimada por visões díspares e desfocadas. Se para uns o Design é a evolução lógica do artesanato {Providência, 2012}, para outros as disciplinas apresentam-se balizadas em preceitos teóricos e momentos históricos diferenciados. Para outros ainda, parece estar ligado à arte {Adamson, 2007}, à cultura e à identidade {PPART, 2003}, ao pensamento {Sennett, 2009}, à ética, à política {Craftivism, 2017}, ao Design {Morrison, 2017}, entre tantos outros....

Assim, dependendo do campo académico que as analisa, as suas definições, as suas práticas e os seus resultados apresentam-se dissonantes. A jusante, a montante e em redor das duas, o domínio das manualidades, do amadorismo, do prazer do trabalho manual, parecendo amplificar comportamentos que relembram práticas antigas e que extrapolam fragmentos identitários locais a uma escala global.

Nesta problemática, elegeu-se o Design como disciplina orientadora e a Tecelagem de Almalaguês como espaço de acção, a partir da qual se pretende investigar sobre a implicação do Design na requalificação e revalorização dos ofícios tradicionais. Deste modo, estamos cientes que os ensejos pessoais, as práticas e os produtos associados à manualidade residem e edificam-se nos campos deste estudo.

Conceitos inerentes ao trabalho:
Materializar no tear a identidade de Almalaguês sob perspectivas contemporâneas.

Objectivos Principais:
Determinar e avaliar o papel e a relevância cultural, social, económica da participação do Design na requalificação, recriação e valorização dos produtos artesanais tendo como paradigma as manifestações contemporâneas ligadas às actividades manuais.

Inscrição histórica da Tecelagem de Almalaguês que carece de estudos aprofundados nos domínios científicos e académico.

Descodificação das gramáticas e significados da Tecelagem de Almalaguês.

Objectivos Secundários:
Procura-se a inovação de produto traduzida na releitura dos padrões e motivos tradicionais e na reinserção de novas perspectivas técnicas e cromáticas.

Pretende-se a inovação de processo, reflectida nos conceitos de produto, no reconhecimento da veracidade manual, na criação de uma marca agregadora, na elaboração das embalagens e da comunicação, na pesquisa e participação em acções culturais, objectivando a divulgação e posterior comercialização dos produtos.

Intenta-se a inovação organizativa, procurando relações com outros agentes (estilistas, Designers, universidades, centros tecnológicos, centros de formação, autarquias).

Tenciona-se a promoção da economia local, e a harmonização social e económica ao assegurar a preservação e valorização das riquezas culturais e históricas.

Pretende-se a extrapolação da metodologia e da intervenção para universos análogos.

ESTRUTURA DA TESE

PARTE 1 - A TECELAGEM DE ALMALAGUÊS

CAPÍTULO 1 · ENQUADRAMENTO GERAL DA TECELAGEM

Fundamentação histórica da actividade

Ao longo dos séculos verifica-se que a tecelagem tradicional e a tecedeira têm vindo a adaptar-se de forma lenta e espontânea às contingências que se vão apresentando, tirando partido da criatividade, do saber, dos novos materiais e das necessidades do seu mercado, adaptando-se e procurando encontrar respostas adequadas aos diversos contextos prefigurados pelo tempo. Simultaneamente, os seus panos deixaram de fazer parte apenas de um âmbito utilitário, funcional e decorativo, e transformaram-se em veículos que caracterizam as suas vivências, a sua história, a sua época, o seu lugar e a própria sociedade.

Esta investigação assumiu que antes de tudo deveria orientar-se para o percurso histórico da área de estudo de modo a registar e evidenciar como este ofício contribuiu determinantemente para a definição do que hoje conhecemos por tecelagem de Almalaguês. Embora não seja a recolha histórica o nosso objecto de

estudo e não querendo o investigador assumir-se como historiador, consideramos pertinente a sua alusão, ainda que de forma breve, por duas razões principais: em primeiro lugar, julgamos ter sido no espaço familiar ou nas pequenas oficinas que o trabalho manual teve um peso considerável nas economias regionais, criando e alicerçando o que hoje chamamos de identidades culturais, traduzidas, entre outras, nas narrativas e nas gramáticas locais. Em segundo lugar, consideramos que é ao nível das pequenas unidades de produção situadas em locais específicos, que hoje se relata e interpreta a arte da tecelagem em Portugal entendendo-as como parte da vivência cultural e social do nosso povo {Medeiros & Lopes, 2000, p.1}.

Deste modo, acreditamos que a fonte inspiradora do trabalho da tecelagem de Almalaguês é o resultado comungado das crenças, das religiões, das tradições, dos modos de vida, dos valores, e da sobrevivência financeira e espiritual, inerentemente traduzidos e concretizados, ao longo dos anos, em obras. Não cabe num trabalho como este, com as características que apresenta, justificar e clarificar a tecelagem em território português, o que importa sobretudo é focar o território específico de Almalaguês, procurando entendimentos quanto a sua singularização e às suas representações simbólicas expressas nos traços individuais das suas executoras. Ao considerar esta coexistência, histórica, cultural e simbólica, acreditamos ser possível encontrar raízes, conceitos e validações sustentadas para a intervenção através das metodologias do design que, por paradoxal que seja, nos levará sempre a descer a tempos quase imemoriais em busca de inovação contemporânea.

CAPÍTULO 2 · VIVÊNCIAS E ESPECIFICIDADES

Identificação e levantamento das vivências locais

Será esta a altura de inscrever e compilar o levantamento de alguns instrumentos e das técnicas empregadas, procurando con-

tribuir documentalmente para o estudo aprofundado da actividade. Ao texto produzido serão acrescentadas em paralelo outras vozes, a dos autores dos trabalhos já efectuados {Correia, 1912; Caetano, 1988; Fonseca & Pires, 2007} e o discurso das tecedeiras que em nome próprio a praticam. Acredita-se assim que, apesar da fundamentação técnica e de motivos documental já existente {Pires, 2007}, a sobreposição de diferentes enfoques do mesmo fenómeno e um entendimento alicerçado em factos e entendimentos históricos, políticos, económicos e sociais, possibilitará uma leitura mais abrangente e ao mesmo tempo mais precisa, abrindo espaço para outras interpretações.

Deste modo, e neste trabalho é proposto um primeiro momento, marcadamente expositivo, fundamental e necessário para argumentar a problemática exposta e entender a arte de Almalaguês em diferentes dimensões, reunindo informações suficientes para a elaboração, em conjunto com o manual técnico já realizado por Ana Pires e Guida Fonseca {Fonseca & Pires 2007} e com as tecedeiras da Associação Heranças do Passado, de um futuro caderno de especificações que poderá cumprir um objectivo há muito pretendido pelas gentes locais: a certificação da tecelagem de Almalaguês.

PARTE 2 - REFLEXÕES SOBRE ARTESANATO E DESIGN

CAPÍTULO 3 · ENQUADRAMENTO NACIONAL

Problematização do declínio do artesanato e o papel do design nas novas formas de manualidade.

O passo seguinte orienta-se para o contexto português. Para além de uma apreciação crítica será importante aprofundar a leitura e o entendimento do estado do artesanato português. A crise que o artesanato tradicional atravessa nas últimas décadas evidencia o

risco do desaparecimento das actividades produtivas e de todo o património que elas representam. A experiência portuguesa tem mostrado que o ajustamento profissional dos artesãos foi uma importante medida das políticas culturais encetadas nos anos oitenta, no entanto os preceitos que foram definidos e os resultados obtidos parecem desarticulados da realidade contemporânea. Outra das questões a abordar está relacionada com a legislação que aprovou o Estatuto de Artesão, a Unidade Produtiva Artesanal e o Registo Nacional de Artesanato. Apesar destes instrumentos serem absolutamente fundamentais para a acreditação e renovação das Artes e dos Ofícios e consequente orientação para programas governamentais e particulares ligados ao turismo, ao envolvimento das populações com os seus territórios, aos valores culturais, históricos e patrimoniais e ao emprego, esta regulamentação apresenta alguma controvérsia.

CAPÍTULO 4 · ENQUADRAMENTO INTERNACIONAL

Abordagem às tendências das actividades artesanais e às práticas voluntárias que configuram a miscigenação do artesanato e do design.

Partindo deste entendimento extrapolaremos e confrontaremos estas deduções com o clima determinista global em que vivemos. Neste âmbito, as grandes nações têm submetido as restantes a uma hierarquia de fragilidade nas quais as suas estruturas empresariais migram e exportam os seus modelos comerciais e de propriedade (fusão, "franchising", filiação, etc.), os seus modelos de trabalho e as formas atípicas de emprego (trabalho temporário, freelancers, trabalho independente, avenças, etc.), que originam uma fragmentação da noção clássica do mercado de trabalho, desregulando as relações contratuais, alterando os padrões de identidade e sociabilidade, transformando os interesses e os comportamentos individuais e reestruturando os modelos de trabalho, de família e dos estilos de vida.

Neste cenário os indivíduos e as profissões, o designer e o design,

o artesão e o artesanato tendem a abandonar uma tradicional carreira contínua e estruturada, regida pela qualificação académica e pela experiência profissional, para uma forma de trabalho onde a imprevisibilidade toma lugar. Deste modo, e nestes imperativos, acreditamos que muitos designers têm procurado referências nas actividades do povo, migrando para o campo de acção da manualidade e do artesanato e que muitos artesãos têm seguido para o campo de acção do design.

Se para uns esta migração é sinónimo de competitividade, de novas posturas profissionais e sociais, procurando inspirações simbólicas e genuínas resgatadas da cultura artesanal, para outros torna-se uma obrigatoriedade moral e profissional no sentido de reverter a situação de exclusão e marginalidade social e económica em que se encontram. Adjuvando nesta reflexão regista-se por parte dos "artesãos modernos" um afastamento do artesanato tradicional, procurando diferenciais criativos e re-funcionalizações das peças artesanais numa clara adaptação às tendências e condições do mercado.

Deste modo, os termos artesanato e design passam a ter conotações ambíguas dependendo dos grupos que os utilizam. O artesão passa a ser confundido com o designer, o designer com o artesão, o artesão com o artista ou o artista com o artesão, não existindo uma identificação clara destas terminologias e dos campos de acção. Nesta atipia de nomenclaturas e de definições, os parâmetros e a categorização do que é artesanato e do que é design tornam-se fluidos e o design deixa de ser um sinónimo apenas de projecto e passa também à área do saber-fazer. Por outro lado, o artesanato passa a incluir valências do design e sai de um campo circunscrito do saber-fazer para abordagens projectuais do saber-saber.

Colateralmente, desenvolve-se também uma outra tendência antagónica que configura o artesanato como um refúgio e crítica à actual situação de consumo material, reclamando valores ine-

rentes às actividades artesanais como autênticas, responsáveis, solidárias e participativas na equidade do trabalho e das relações sociais. Esta atitude subjacente ao princípio ou ética DIY (Do It Yourself), caracterizada por um espírito anti-consumista e empreendedor, situa-se próximo das diversas abordagens contemporâneas do artesanato que, embora anárquico nas suas identidades, traduz manualidade intrínseca, aprendizagem, domínio dos materiais e das técnicas, criatividade e inovação na concretização dos artefactos. Alguns dos movimentos e sítios associados ao DIY e ao Craftivism surgem como comunidades de novos artesãos que ora recriam objectos tradicionais e contemporâneos, ora extrapolam a essência artesanal e local das artes e dos ofícios a nível global.

Estes trabalhos artesanais ou manuais incorporam uma miscigenação entre os saberes e as inspirações tradicionais e os preceitos conceptualistas de Marcel Duchamp, e as tendências das correntes modernas do Toy Art, Urban Vinyl, Knittin Graffiti, Yarnbombing (Jaime Haydon, Margaret Roleke). Este tipo de manualidade encontra na internet o seu principal polo de discussão, apresentação, interligação e venda, com legiões de seguidores que se organizam em comunidades e blogs referenciais como o Etsy, Art Fire, DaWanda, Craft is Art, SilkFair, Zibbet, Big Cartel, MadeitMyself, eCrafter, Burdastyle, Microrevolt, entre muitos outros.

PARTE 3 - ALMALAGUÊS NA PRÁTICA

CAPÍTULO 5 · ABORDAGEM METODOLÓGICA

Almalaguês, a sua história e o seu artesanato não estavam cabalmente aprofundados em todas as suas dimensões, encontrando-se a informação relativa à localidade e à sua tecelagem descontextualizada e fragmentada, distribuída por diversas disciplinas

como a história, a arqueologia industrial, a teologia, a demografia, entre muitas outras.

Assim, num primeiro momento foi privilegiada a pesquisa bibliográfica centrada na localidade e na sua tecelagem, verificando-se todavia que as obras eram escassas e inconclusivas quanto à sua antiguidade e legitimização. O desenvolvimento deste trabalho de investigação realizou-se em fases diferenciadas e em abordagens mistas articuladas entre o terreno, a recolha bibliográfica e a acção e mediação. Deste modo, os momentos da investigação não foram cronologicamente definidos, porém, para uma melhor compreensão dividimos as fases em momentos estratégicos que definiram o percurso da investigação.

Fase 1. Pesquisa Exploratória, Bibliográfica e Documental. Fundamentação dos contextos históricos, geográficos, económicos, produtivos e artísticos da região e da actividade. Este momento foi desenvolvido no 1º capítulo.

Fase 2. Pesquisa Etnográfica. Conhecimento das vivências locais recorrendo à observação participante e à recolha de dados através de fotografias, desenhos, gravações e entrevistas exploratórias. Este momento foi desenvolvido no 2º capítulo.

Fase 3. Pesquisa Bibliográfica e Etnográfica. Conhecimento e reflexão do panorama do artesanato português. Este momento foi desenvolvido no 3º capítulo.

Fase 4. Pesquisa Bibliográfica e Etnográfica. Conhecimento e reflexão do panorama do artesanato internacional. Este momento foi desenvolvido no 4º capítulo.

Fase 5. Pesquisa Etnográfica. Levantamento, registo e mapeamentos de motivos e de tecedeiras. Este momento foi desenvolvido no 5º capítulo.

Fase 6. Intervenção. Desenvolvimento de um projecto experimental. Este momento foi desenvolvido no 6º capítulo.

CAPÍTULO 6 · INTERVENÇÃO

Premissas para a definição do projecto e resultados

Será este o momento de exposição de diversos projectos interventivos que se consideram fundamentais analisar para reforçar o objectivo deste trabalho, que se pretende exploratório, mas também efectivo na sua intervenção e continuidade. Deverá então ser interpretado não como uma adaptação de projectos exteriores ao contexto de Almalaguês, mas sim como uma ferramenta e um método que se pretende capaz de decifrar e entender a lógica das ligações entre as duas disciplinas que, apesar de diferentes nos seus campos de acção, nascem e convivem lado a lado, reivindicando um papel socializante na defesa, valorização e invenção do património cultural e nos usos e funções dos produtos.

Seguidamente, será indispensável interpretar os resultados e configurar e verificar o método a ser utilizado. A esta fase seguir-se-á a construção de modelos físicos indispensáveis para determinar as considerações formuladas e imprescindíveis para precisar o real sucesso quer da tipologia, quer das potencialidades de futuros projectos a serem desenvolvidos.

PRÓLOGO
MEMÓRIA E INQUIETUDE
ABORDAGEM INTRODUTÓRIA

ABORDAGEM INTRODUTÓRIA

Aprendi a tecedeira
Do que estou arrependida
Paus nos pés, paus na cabeça
Paus nas mãos, paus na barriga
Todas logram mocidade
Só eu aqui metida."

Cantiga tradicional de Almalaguês

Utilizo o canto de desalento desta velha canção das tecedeiras de Almalaguês por encontrar elementos de semelhança ao estado em que se encontra esta actividade servindo também de metáfora para uma exposição de carácter mais pessoal do percurso deste trabalho, que está intimamente ligado às minhas preocupações e a àquilo que me fez o que sou.

As ligações com o artesanato nascem quando nasci, no início dos anos setenta... Filho de um picheleiro e de uma costureira. Do lado materno fui neto de um pedreiro e de uma leiteira/queijeira, do lado paterno de um sapateiro e de uma doméstica, nenhum dos quatro sabia ler. O meu avô João era o sapateiro da aldeia de Ceira (perto de Coimbra) com a alcunha de "sobe e desce" dado o infortúnio de ter nascido deficiente de uma perna. Na oficina, dois montes de calçado, de um lado o molho de sapatos e de botas que aguardavam concerto, do outro, a prateleira com as obras acabadas. Ao meio, um banco "mocho" e uma mesa baixa com as ferramentas necessárias. O meu avô



Figura. P. 1
Formas de sapateiro
Fonte: António Gomes

Figura. P. 2
Vassouras
Fonte: https://redcrowgreencrow.wordpress.com/2012/12/30/sunday-legends-jumping-the-broom/
Via Morguefile
Acedido em: 1 Setembro 2017

materno, homem rude e maltratado pelo sol, foi pedreiro toda a vida daqueles que eram chamados sobretudo para reconstruir coisas antigas, edifícios com algum valor histórico e foram muitos. A minha avó tratava dos animais e fazia o queijo e a manteiga que a pé, vendia pela freguesia e pela cidade de Coimbra. Pelas ruas onde brincava, a dois passos de casa encontrava, o "ti" Cândido a quem nos longos dias de verão as crianças ajudavam a esticar o fio de arame e a seleccionar palhas para fazer vassouras. Na casa que fazia paredes meeiras, a "ti" Maria Tremoceira a quem ajudava a provar os tremoços cozidos no borralho em grandes panelas de barro produzidas para os lados de Poiares ou Miranda-do-Corvo. Noutra rua, o primo "ti" Maximino, canastreiro de exímia arte que chegou a representar Portugal em certames internacionais, o "ti" João Latoeiro que me chamou até ao fim dos seus dias de "Tonito Sapateiro" dada a alcunha que herdei do meu avô e do meu pai, o José Lopes Carpinteiro, o Armando Marceneiro, entre tantos outros.

Estando tão perto da cidade de Coimbra (6 km), parecia estar na beira profunda tal era distância originada pela falta de transportes e pelos poucos carros existentes. O acesso ao que agora chamam de "bens culturais" era escasso, com excepção da Citroen HY da Fundação Calouste Gulbenkian que estacionava no centro da aldeia uma vez por mês. A aldeia e aquelas que a



Figura. P. 3
Torre de Bera
Fonte: António Gomes

circundavam eram pobres (Almalaguês incluída) e, com excepção de discussões de ordem política e algumas curiosidades televisivas, não se problematizavam questões de ordem artística, identitária ou cultural. Com nove anos, após a quarta classe, fugindo da telescola, rumei diariamente de comboio a Coimbra ingressando no antigo ensino preparatório e admito que nunca fui um bom aluno, excepção feita às disciplinas de desenho, aos trabalhos oficinais das madeiras e à educação física. No ensino secundário destaquei-me novamente nas oficinas de madeiras, nas de têxteis e nas artes visuais, denotando uma clara e notória incompreensão nos assuntos das matemáticas, das físicas e das químicas.

Após a conclusão do nono ano procurei o ingresso no curso de Artes Gráficas na Escola Artística de Coimbra. Infelizmente, como se tratava de ensino profissional, negaram-me essa possibilidade, talvez com algum preconceito em relação à aprendizagem fora do ensino escolar público que permitiria a continuidade para o ensino superior. Lá estive contrariado por mais três anos até concluir o ensino complementar. Após a Prova Geral de Acesso e algumas lutas estudantis encontrei lugar em dois cursos, o primeiro de Antropologia e o segundo de História das Artes, ambos em universidades fora de Coimbra. A Faculdade de Belas Artes do Porto e de Lisboa eram distantes e a disponibilidade financei-



Figura. P. 4
Formação Cerâmica
Fonte: CEARTE 1994

ra não permitia outros caminhos. Surgiu então a possibilidade de frequentar um curso profissional de artesanato no CEARTE – Centro de Formação Profissional em Artesanato. Rumei a Venda de Galizes em Oliveira do Hospital para os testes psicotécnicos e entrevistas e viria a inaugurar em 1994 as instalações da referida instituição em Coimbra. No curso de Decoração Cerâmica explorei as diversas fases do processo cerâmico, desde a modelação até à composição do vidrado. Após mais de um ano de formação diária em regime laboral, ingressei no mundo do trabalho. Comprei pastas, vidrados, pinceis, azulejos, um Macintosh LC, uma impressora, uma máquina manual de serigrafia e um forno cerâmico a gás usado.

Oficialmente era ceramista, marginalmente encantei-me pelas artes gráficas, pelo desenho e pelos softwares vectoriais, de paginação e de fotografia, aprendizagem que fiz de forma autónoma e empírica. A vida profissional de artesão ceramista como ocupação principal durou pouco pois a inexperiência e a falta de conhecimentos, sobretudo nas cozeduras em forno a gás, não permitiram continuar a somar prejuízos... Talvez os trabalhos mais significativos tenham sido cópias de azulejos de edifícios antigos que necessitaram de ser reconstruídos e cuja decoração já não existia e o desenho de brasões de cidades e vilas que posteriormente serigrafava em pratinhos com filetes pintados a ouro.



Figura. P. 5
Trabalho realizado
Lapa dos Esteios em Coimbra
Fonte: António Gomes

Além da inexperiência nas artes das cerâmicas, era também iletrado na parte comercial, passando o artesanato para uma actividade de enriquecimento pessoal, de terapia e de rendimento marginal, actividade que se prolongou pelo tempo. Durante anos mantive o contacto com os colegas do curso de Decoração Cerâmica, de Olaria, de Moldes e Modelos, de Azulejaria, de Bordados e de Tecelagem que abraçaram as actividades artesanais como profissão de eleição. Hoje permanecem no circuito profissional apenas alguns, muito poucos...

Procurando emprego, com alguma surpresa fui seleccionado para "desenhador gráfico" na empresa Beirastexto SA. A empresa possuía quatro unidades de negócio: o Diário as Beiras, um regional regional que cobre a região das beiras; a Grafimondego uma empresa de impressão que possuía uma impressora off set rotativa que imprimia diariamente dezenas de jornais regionais e a própria Beirastexto que estava dividida em duas unidades, a primeira redigia e paginava a segunda série do Diário da República e a segunda unidade trabalhava em pré-impressão.

Com surpresa verifiquei que tinha desenvolvido um conhecimento profundo nos programas informáticos Freehand, Pagemaker e Photoshop o que permitiu entrar directamente para a secção de pré-impressão e acompanhamento gráfico de várias edições. Nes-

ta função tive a possibilidade de acompanhar dezenas de jornais regionais e de passar para fotolito trabalhos de mais de duzentas empresas gráficas da região centro. Nesta relação conheci verdadeiros artistas das artes gráficas, tipógrafos, encadernadores, montadores, douradores, impressores, acabadores, designers e tantos outros.

Três anos mais tarde (em 1998) ingressei na empresa Go Up design que dava os seus primeiros passos no design. Alguns dos meus colegas de trabalho provinham de uma empresa que se dedicava ao fabrico de ferramentas e utensílios para a apicultura, outros, ainda crianças, aprenderam a arte da marcenaria, de estucadores e de serralheiros, verdadeiros artífices... A empresa ficou reconhecida e além do trabalho gráfico e da impressão, passou a dedicar-se à construção de expositores, stands de feiras e decoração de ambientes e museus. Nesta relação que durou 14 anos de trabalhos únicos, muitos foram os artífices e trabalhadores com grande perícia manual, com quem lado a lado, ou em regime de subcontratação, trabalhei, ensinando-me a importância e mais valia da aprendizagem de uma determinada profissão desde criança. Tão ou mais importante do que esses saberes, ensinaram-se a felicidade do trabalho manual.

Após uma licenciatura tardia, um Título de Especialista em Design (CNAEF 214) e docência no ensino superior senti curiosidade em problematizar as relações entre o artesanato e o design num estudo de mestrado ou de doutoramento. Escolhi o último. Desde há muito que questionava o actual estado dos ofícios em Portugal e a rigidez com a qual os classificam. Preocupava-me a forma, por vezes predatória, comercial e autoral, como alguns designers dissecam as obras dos ofícios tradicionais e os transformam "noutras coisas" que, por incapacidade, dificilmente conseguirei definir. Intrigavam-me também as tendências internacionais que entendem o artesanato como fonte emergente de novas abordagens pelo design e a relação díspar que parecia existir nos projectos de intervenção entre o mediático designer e o velho e esquecido artesão. Intrigava-me que as abordagens às interacções do design no artesanato e à prefiguração de novos



Figura. P. 6
Sala de jantar dos anos 80/90
Fonte: António Gomes

caminhos, partissem ancoradas a projectos institucionais e políticos que permaneciam activos apenas enquanto existia financiamento e que os seus resultados ganhassem relevância apenas nas exposições de apresentação de resultados e nos currículos pessoais dos seus autores.

Questionava-me o que levaria os meus colegas artesãos a exercer uma actividade que além de penosa fisicamente, não trazia nem benefícios financeiros, nem possibilidades de futuro.

Perguntava-me porque é que o enorme investimento nas artes e nos ofícios dos anos noventa (do qual fiz parte), se vieram a mostrar incapazes de parar o retrocesso pelos tempos anunciados.
Mas então como alavancar os ofícios tradicionais? Como potenciar um polo artesanal e reconfigurá-lo num veículo de cultura e identidade contemporâneo e capaz de dar continuidade a actividades ancestrais? Muitas dúvidas e poucas certezas...

Por outro lado, uma questão tão ou mais importante que as apresentadas, o desencanto com a profissão de designer. Com experiência na área do design gráfico, de equipamento e de ambientes desde 1994, constatei, ao longo deste tempo, diferentes formas de ver e de vivenciar a prática da disciplina. Assim, ciente da desvalorização e da crise de valores em que a maioria dos

designers e a disciplina estão mergulhadas, entendo que o design é anunciado e divulgado por visões simplistas, exóticas e optimistas suportadas e desenhadas num ambiente económico e social marcadamente capitalista. A sua componente humanista, de melhoria da sociedade, de evolução e acompanhamento técnico-científico e de resolução de problemas parece, caminhar lado a lado com uma vertente mais egoísta, caracterizada pela produção em massa, pelo contributo a causas menos nobres e pela imposição de atitudes de consumo e sobretudo de criação de necessidades. Este exercício e esta aproximação à academia baseia-se, não num objectivo de vida ou na procura de um triunfo egocêntrico, mas sobretudo numa tentativa de resgatar a importância da minha profissão, da minha disciplina de eleição, da minha (já longa) experiencia profissional, assentado-o numa base mediadora de honestidade, ética e de resolução de problemas.

Assim, esta tese não é um ponto de chegada de um percurso pessoal e académico, longe disso, pretende antes ser o princípio de algo mais interventivo e quem sabe até uma maneira de vida... O trabalho construído até aqui não foi isento de dificuldades várias, de avanços e recuos que se foram sobrepondo uns aos outras e, admito, que, por vezes, ganhou a resignação, os compromissos profissionais, a falta de experiência e de estrutura académicas e sobretudo as anuais recusas de financiamento a bolsa da Fundação para a Ciência e Tecnologia. No seu início, desejei que durante quatro anos se fizesse um trabalho profundo sobre as relações entre pequenas localidades artesanais e o momento internacional marcado pelo crescente interesse das questões do trabalho, das críticas ao consumo, das éticas, da identidade e do prazer manual.

Inicialmente, de uma maneira algo inocente, projectei caminhos onde as actividades artesanais se cruzassem com figuras preponderantes do design procurando alavancar as actividades artesanais nas exposições e na luz dos media. Nestes objectivos pretendia aprofundar o conhecimento em bibliotecas de materiais e, com a introdução na tecelagem artesanal, de novos materiais ou

acabamentos, como fios cerâmicos, meta-têxteis, tintas reactivas aos ultravioletas, goretex, entre tantos outros que configurassem a actividade da tecelagem artesanal como polo experiencial, de inovação e de prototipagem.

Numa segunda fase, em consonância com as recentes metodologias utilizadas pelo CEARTE, procurei validar a intervenção, procurando referências nos relatórios de tendências internacionais para as áreas artesanais disponibilizadas pela WGSN (Worth Global Style Network). O trabalho poderia efectuar-se após a permissão de acesso ao sítio e aos relatórios com a autorização do uso da licença do CEARTE, contudo os princípios adjacentes a este tipo de organização (WGSN) e de método afastavam-me de um trabalho e de uma intervenção que não se pretendia efémero.

O terceiro caminho assentou em novas reconfigurações dos trabalhos marcadamente decorativos de Almalaguês e transformá-los em peças de valor utilitário. Procurei a realização de um dossier de motivos e de técnicas que pudessem ser interpretados e transpostos para disciplinas de projecto em cursos universitários de design de moda. Tal caminho foi impossível devido aos parcos recursos financeiros.

O quarto caminho foi abandonado com alguma relutância e pretendendo, após a conclusão do doutoramento, que seja reatado. Numa fase inicial pretendia identificar motivos, padrões, símbolos, histórias que seriam, mais tarde, reinterpretados pelas tecedeiras. Em conjunto com a Associação Heranças do Passado desenvolver-se-ia um curso de desenho onde as tecedeiras seriam convidadas a reinterpretar as gramáticas da sua tecelagem e a explorar a sua própria criatividade. Sendo uma decoração marcadamente geométrica e vegetalista, iríamos desafiar as tecedeiras à reinterpretação de desenhos endógenos à arte como as das pêras, os girassóis, as romãs, as uvas, as parreiras, os trevos entre tantos outros. Com os desenhos finalizados entrariam no processo os designers, reconfigurando graficamente os motivos, as estruturas e a composição voltando novamente às mãos das tecedeiras que os materializariam no tear. Numa última fase

os designers entrariam novamente em acção reconfigurando hipóteses e estratégias de disseminação.

O quinto caminho resultou de um encontro entre dois projectos de doutoramento e um de pós-doutoramento e parecia reunir e respeitar as premissas para o trabalho. O orientador Professor Pedro Almeida há muito que desenvolve trabalho no estudo de marcas icónicas portuguesas numa área de pesquisa que intitula de "Brand Archeology". No seu trabalho actual, Cortebel 50, procura recuperar, e organizar arquivos digitais e materiais da fábrica de calçado Cortebel em perspectivas históricas e culturais visando a identidade dos produtos e o envolvimento industrial e social. Por outro lado, existia já uma aproximação com outro aluno de doutoramento no mesmo plano doutoral, Abhishek Chatterjee que explora o design num método a que chama "Designrascar". Centrado na "praxis" da disciplina o trabalho procura responder de forma criativa a necessidades emergentes em situações com poucos recursos. Desta união surgiria parte do resultado final deste trabalho de doutoramento.

INTRODUÇÃO

O artesanato, a sua definição e o seu discurso continuam a ser alvo de debate académico e mediatização em contextos que tantas vezes o identificam e interpretam como uma actividade hermética, balizada entre a produção cultural, a economia, a museologia, o "souvenir" turístico, a antropologia, a arte, entre muitas outras. Encetamos este trabalho afirmando que não pretendemos acalorar a infinita discussão dos seus significados e das suas fronteiras, contudo salienta-se que, em Portugal, a perspectiva generalista identificadora da pluralidade de actividades, produções e ofícios toma forma a partir dos anos sessenta instaurando-se na nossa oratória actual.

Para trás ficou a designação de artistas ou de artífices e as suas actividades enquanto profissionais, deste modo caíram em desuso os termos dos oficiais oleiros, dos ferreiros, dos tintureiros, dos fiadores, das tecedeiras, entre tantos outros. Aqueles que detinham um saber e que dominavam a técnica, com um histórico secular de associações e de corporações, passaram a ser intitulados num único conceito generalista: artesãos. De igual modo os diversos ofícios, os seus saberes e as suas narrativas passaram a ser designados pelo termo artesanato. Este facto é confirmado por Ana Pires numa comunicação oral efectuada na Casa da Ribeira, em Viseu, em Setembro de 2004 {Pires, 2004}.

> *"A Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, um projecto editorial que remonta a 1935, não contempla a palavra artesanato, situação*



que só será corrigida em 1981, ano em que sai o primeiro volume do Apêndice. De facto, o primeiro dicionário que acolhe aquela palavra foi publicado em 1958, em S. Paulo, no Brasil, conforme o refere o dicionário Houaiss, imputando ao "Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa", da responsabilidade de António Soares Amora, editado naquele ano, a responsabilidade de conferir à palavra artesanato a sua plena soberania, quando esta passou a ser considerada pelas obras de referência (dicionários, enciclopédias, vocabulários) como fazendo parte da Língua Portuguesa a acompanhar outras, da mesma família, como artefacto, artesanal ou, a mais usada de todas, artesão."

Figura. I. 1
Espaço comercial/Marrocos 1
Foto: https://lh3.googleusercontent.com/SSVWdKK_4YoJUoJD8dyYM7_ca4MmYkN2KCogWXqtXPLSpEZPUN713eoiloczqbflvN2JoxFoLKPMt8o=w1366-h768-no
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura. I. 2
Espaço comercial/Marrocos 2 Foto: https://babyccinokids.com/wp-content/uploads/2016/11/marrakesh-2.jpg
Acedido em: 1 Setembro 2017

Para traduzir os diferentes sentidos do conceito de artesanato, podemos referir que a raíz da palavra é comum entre os países de expressão latina (artigianato, artesanía, artisanat), enquanto nos países anglo-saxónicos e germânicos, o artesanato é essencialmente definido pelo trabalho e habilidade manual (handwere, handicraft) {Castro, citado em IQF, 2006, p. 27}.

Na antologia Culture of Craft: Status and Future, Peter Dormer afirma que a marginalização do artesanato nas culturas ocidentais é um fenómeno do final do século XX e que decorre de três factores principais: o primeiro é a própria indefinição do termo artesanato; o segundo prende-se com a constante evolução tecnológica da arte e da indústria e o terceiro baseia-se na falta de discussão sobre a temática {Dormer, 1997, p.18}.



Figura. I. 3
Activistas
Foto: http://www.oxfordmail.co.uk/resources/images/3932543/
Acedido em: 1 Setembro 2017

Assim, constatam-se no âmbito académico e mediático diversas perspectivas e entendimentos que disputam e classificam significações para o termo artesanato, identificando-se a referida marginalização do seu discurso nas culturas ocidentais, que suscita horizontes diversos ligados à manualidade e à intelectualidade, à educação e às indústrias criativas, ao doméstico e ao lúdico, à crítica social, ao tradicional, à sustentabilidade, às artes e aos ofícios, à arte, à inclusividade, à arte e ao design.

À semelhança de quem tem numa actividade artesanal a principal fonte de sustento, as suas fronteiras, a sua retórica e a sua definição cabal é provavelmente o que menos nos interessa, contudo interessa-nos criar um discurso, uma narrativa e um espaço conceptual que questione, hegemonize e concretize o que sempre caracterizou o artesanato: as suas consistentes gramáticas, as suas constantes transformações e as suas incessantes apropriações das realidades e das vivências reflectidas e espelhadas no trabalho manual das suas criações. Deste ponto de vista o artesanato não é para nós, e julgamos que nunca foi, imutável e fixo e não tem como destino fatal, arredar-se da contemporaneidade e instalar-se uma cúpula de vidro num qualquer museu de cariz artístico ou popular, pelo contrário, a modernização não exige abolir as tradições, as técnicas e os seus significados. Para consolidar estas afirmações, temos presente

os actuais e diferentes discursos e as diferentes aproximações ao tema, assim como algumas das metodologias de intervenção vigentes, desde perspectivas antropológicas, formativas e inclusivas promotoras da economia social (América latina/Índia), até à incorporação na vivência quotidiana (Japão/Países Árabes), passando pelo hibridismo cultural, lúdico e intervenção social (EUA/Canadá), pelas educacionais (Escandinávia/Alemanha), pela ligação e desenvolvimento das indústrias criativas (Inglaterra) e pelas tentativas mediadoras em vivências criativas (Portugal/Espanha). Projectos de diferentes índoles têm procurado esta mediação, relevando-se internacionalmente os trabalhos do WCC, SEBRAE, UNESCO e Droog Design. Nacionalmente relevamos os projectos AvantCraft (CEARTE); Leveza, Reanimar a Filigrana (ESAD); Velhos Saberes, Novas Tendências (AARN); TASA, Técnicas Ancestrais Soluções Actuais; Água Musa, L4Craft e Agricultura Lusitana (ADXTUR).

Paralelamente, e à medida que se vulgarizam os projectos de intervenção cresce a consciência da necessidade de produtos guiados pelo conceito da manualidade, das referências culturais e da exclusividade. Assiste-se a uma crescente aproximação às actividades artesanais num claro interesse económico ligado não só aos produtos do mercado de luxo, mas também às identidades locais, ao turismo e ao desenvolvimento regional. Colateralmente a este interesse estratégico desenvolve-se também uma outra tendência antagónica, que configura o artesanato como um refúgio e crítica à actual situação de consumo material, reclamando valores inerentes às actividades artesanais como autênticas, responsáveis, solidárias e participativas na equidade do trabalho e das relações sociais. Numa leitura actual, esta forma de democratização do saber fazer, do lúdico e da prática artesanal como um agente social transformador, remete-nos para aproximações crescentes às actividades artesanais originadas pelas alterações do paradigma socioeconómico mundial.

É sob esta problemática internacional de cultura do excesso, do urgente, do padronizado, do efémero, do imediato, da comunicação global, do trabalho e prazer manual e sob o cenário

actual nacional relatado, que pretendemos alicerçar e construir o nosso trabalho. Neste firmamento global de significados e de entendimentos do artesanato, permanece uma pequena localidade, um ancestral ofício e as suas artífices, a tecelagem de Almalaguês e as suas tecedeiras. *"Bela desconhecida"* {Pires, 2009, p. 69} que apesar das suas mais de 100 tecedeiras e dos seus 140 teares, tornando-o, *"porventura, o maior centro de tecelagem tradicional da Europa"* {Fonseca, 2009}, permanece confinado ao estreito conceito decorativo produzido segundo técnicas e modelos tradicionais, quase inalterado nos processos e nos materiais, virgem nas intervenções pelo design, desconhecido do grande público e em crise profunda.

PARTE 1

HISTÓRIA E ENQUADRAMENTO

TECELAGEM DE ALMALAGUÊS

PARTE 1 | APRESENTAÇÃO E JUSTIFICAÇÃO

Almalaguês raramente foi objecto de estudo, no entanto várias relações poderão ser estabelecidas com a envolvente, sobretudo com a cidade de Coimbra. O caminho para esta reconstituição iniciou-se em dois estudos sobre a demografia de Almalaguês, o primeiro no período de 1641-1680 {Rodrigues, 1971} e outro no período de 1560 -1599 {Bandos, 1968}. Estes trabalhos realizados através dos registos dos assentos paroquiais, permitiu identificar uma diversidade de ocupações, de cargos, de títulos e de relações que a localidade estabeleceu a vários níveis, no entanto mostram-se parcos, incompletos e inconclusivos quanto à actividade em estudo.

A necessidade de sintetizar a evolução da localidade e percepcionar as alterações das práticas levou-nos a procurar outros trabalhos. O trabalho de António Saul proporciona, através de um estudo do registo de contabilidade do Mosteiro de S. Jorge, uma realidade que valida o papel da tecelagem na região durante meados do século XIII {Saul, 2011}.

Verificou-se também, que no século XIV e XV as terras de Almalaguês foram inglesas, pertença de Guilherme Arnau, mordomo mor da Rainha D. Filipa, que viria a morrer na batalha de Alfarrobeira ao lado do Infante D. Pedro {Baena, 1872}.

No final do século XV atesta-se a importância da região de Coimbra como centro produtor de linho Cânhamo, implementando-se a Real Feitoria do Linho Cânhamo de Coimbra {Carneiro, 1820}.

No século seguinte releva-se a importância da tecelagem, permitindo considerar que o ofício não era apenas em regime de auto produção, contemplando a produção comercial {Oliveira, citado em Caetano, 1988, p. 59}. Em 1783, reconhece-se já o centro produtivo de panos e de colchas junto a Almalaguês (Castelo Viegas) {Caetano, 1988, citando Oliveira, p. 59}. No mesmo sentido, Luísa Fernandinho identifica em 1796, em Castelo Branco "corchas de Borbotes de Coimbra" {Fonseca & Pires 2007, p. 11}.

Em 1861 na Estatística Industrial do distrito de Coimbra, identifica a região como único centro produtor de tecido de linho no concelho de Coimbra {Silva, 1861}. Outros trabalhos foram consultados, desta feita relativos à religiosidade popular, identificando o valor da fé na localidade e também a primeira vaga de imigrações para o Brasil {Coimbra, 1991}. Ainda na investigação sobre a religiosidade encontramos o trabalho que relaciona os antigos espaços religiosos com as novas fábricas do final do século XIX, identificando algumas das maiores indústrias coimbrãs, entre elas empresas dedicadas à tecelagem {Dias, 2001}. Adriano Nascimento relata no seu anuário uma vasta implementação de indústrias têxteis no espaço urbano de Coimbra {Nascimento, 1930}. Por esta altura, do outro lado da serra da Lousã, existia já um importante polo industrial têxtil que seria considerado um dos maiores a nível nacional no final dos anos 50 do século passado {David, Soeiro & Simões, 2003}, sendo a partir deste momento que cruzamos os registos orais das tecedeiras e dos interlocutores com a história da região no século XX, identificando a origem do enorme alavancamento da tecelagem nos períodos entre 1930 e 1970.

No mesmo sentido da recolha bibliográfica, entendemos que aquilo a que hoje chamamos Artesanato de Almalaguês foi fundado em conjunturas históricas específicas e em condições geográficas particulares. Do mesmo modo, as componentes sociais

e económicas orientam os modos de reflectir, de relacionar e de produzir. Perante esta singularidade, houve necessidade de compilar os diversos fragmentos já escritos objectivando uma visão única que será alicerce para entendimentos e discussões futuros a vários níveis.

No que concerne especificamente à tecelagem de Almalaguês, o primeiro a notar o seu valor cultural foi Vergílio Correia, Conservador do Museu Etnológico que relata e analisa presencialmente os teares, "os mais primitivos de todos", e as *"preciosidades etnográficas"* materializadas nos pesos dos teares, nas correias e nos cambos. No seu relato assume que os motivos e as decorações presentes provêm "*fatalmente antes da época romana, a origem primeira*" {Correia, 1912, p.11-12}. Mais tarde, aborda novamente os pesos de tear identificando *"os de Almalaguez e freguezias vizinhas"* como os de maiores tendências artísticas. Caracteriza também a localidade como uma *"região recolhida, misteriosa e tristonha, cerrada à civilização pela situação natural, afirmando que a Serra da Estrela está incomparavelmente mais adiantada do que esta parte do distrito de Coimbra"* {Correia, 1914, p.34}.

De 21 de Outubro a 5 de Novembro de 1978 o Edifício Chiado em Coimbra acolhe uma exposição dedicada à tecelagem artesanal de Almalaguês. Com o objectivo de divulgar junto do grande público a técnica tradicional, desconhecida quase por completo, e simultaneamente, promover a produção artesanal daí resultante, baseando-a na possibilidade de comercialização. A exposição vincadamente etnológica assumiu também um aspecto monográfico, centrando-se nas fases essenciais do processo da tecelagem. Em lugar de destaque estariam "prendas dos namorados", raras e de elevado valor estético, tais como cambos trabalhados e pesos. A exibição ao vivo esteve a cargo das tecedeiras Inês Carvalho da Fonseca, Vitália Cunha de Assunção e Mabília Sequeira {Gouveia, 1978}.

Pelo que apurámos, Almalaguês viria a ser revisitada novamente em 1988, desta vez pela área da Geografia no trabalho *"A tecelagem Artesanal na Freguesia de Almalaguez. Elementos para a sua*

caracterização etnográfica e socioeconómica". O trabalho propõe uma análise no ponto de vista do "*artesanato residual ou de arte*" que sobreviveu à moderna tecnologia industrial. O estudo é centrado em Almalaguês, Anaguéis, Bera, Cestas, Outeiro de Bera, Portela do Gato, Monte de Bera e Torre de Bera), iniciando-se com uma resenha histórica, social e económica e com uma apurada definição da composição do tear {Caetano, 1981, p.21}. Não analisa os motivos, afirmando que são de origem desconhecida referindo apenas que já eram utilizados pelas bisavós das tecedeiras. Na sua conclusão propõe um trabalho futuro de catalogação de elementos tradicionais e "a elaboração do código do Artesanato em Portugal, onde se devia acautelar uma série de medidas proteccionistas" {Caetano, 1988, p. 65}.

Em 1979, foi inaugurada a Casa do Artesanato da Região de Coimbra, visando a preservação e divulgação da região. Nesse mesmo ano existiu outra exposição relativa à tecelagem de Almalaguês com duração de um mês da qual a única referência que possuímos é um registo oral da presença de algumas tecedeiras, nomeadamente da tecedeira Inês Fonseca.

O ofício viria a ser abordado novamente por Lucília Caetano em 1992, na obra "Artesanato da Região Centro". Estamos em crer que até esta data nunca tinha existido qualquer registo ou catalogação por parte de entidades nacionais. Assim, pela primeira vez o grande público conhece a tecelagem de Almalaguês através de breves apontamentos e sobretudo de fotos dos trabalhos de Emília da Silva Anastácio, de Rosalina Marques Silva, de Júlia Assunção Fonseca e de Carmina de Carvalho Rosado. {IEFP, 1992, p. 261-263}

Em 1994, dentro do âmbito da disciplina de Arqueologia Industrial a jovem aluna Sónia Fonseca, filha e neta de tecedeiras e também ela aprendiz de tecedeira, apresenta escrito por mão própria um trabalho dedicado a esta tecelagem onde identifica as peças e o processo esta tecelagem. Apresenta também no texto "Retrato de uma Tecedeira", uma entrevista realizada à tecedeira Inês Fonseca {Fonseca, 1994, p.42}.

Em 2000 a tecelagem de Almalaguês aparece divulgada, em fotos de colchas e toalhas de rosto e de chá das artesãs Inês Fonseca (falecida) e de Carmina Rosado. Apesar da presença em 5 páginas do livro não existe qualquer consideração quanto à técnica ou à localidade (unicamente fotos). Na página 204 é retratado num curto parágrafo a vida da artesã Inês Fonseca e da tecelagem de Almalaguês {Medeiros, 2000}. Dois anos mais tarde Teresa Perdigão assina o breve texto a "Tecelagem de Almalaguês. A arte do Silêncio" que aborda relatos das tecedeiras Inês Fonseca, Carminda Rosado e Lucinda "Clara" {Perdigão, 2002 p. 57-59}.

No ano de 2002, Ana Pires assina um artigo onde retrata a dificuldade da ruralidade e da perseverança de uma mulher artesã na figura de Inês Fonseca, tecedeira de Almalaguês {FIL, 2002, p. 101}. Em 2003, a mesma autora apresenta o primeiro trabalho sobre a Tecelagem de Almalaguês na revista Mãos: artes e ofícios, onde descreve a actividade e alguns dos seus problemas nomeadamente a falta de expectativas, o valor dos trabalhos no mercado e o desconhecimento da actividade fora dos limes do concelho: *"Almalaguês não existe para o resto do País - e do Mundo*". Apresenta também os resultados de um levantamento na sede da freguesia (Almalaguês) que, em Fevereiro de 2003, contava com 95 teares activos, tornando-a no maior centro de tecelagem manual de toda a Europa {Pires, 2003, p.25}.

Em 2004, a mesma autora em conjunto com Guida Fonseca realiza o levantamento que viria a ser datado em 2007 relativo à técnica e motivos da tecelagem de Almalaguês. Este manual surge como um documento que pretende inscrever a técnica utilizada na localidade e apresenta uma recolha desenhada em quadrícula de alguns dos seus motivos {Fonseca & Pires, 2007}. Segundo as autoras e as entidades envolvidas este manual pretendia também ser o início de um processo de certificação. Apesar de não editado formalmente, pois segundo os seus autores possui erros em desenhos e em textos, iremos referenciá-lo tal é a sua importância para este trabalho.

Para identificar um determinado ofício regional é necessário muito mais do que registar a sua envolvente histórica e económica. Tão importante como isso, importa registar as vivências e especificidades do ofício pela voz de quem o executa e do seu legado cultural e patrimonial.

Perante esta necessidade tivemos como imposição relacionar os conteúdos históricos, formais e organizativos com os aspectos experienciados no trabalho do dia a dia e com os trabalhos já realizados sobre a tecelagem da localidade. Deste modo, o trabalho apresenta uma componente marcadamente expositiva, fruto da vivência e da participação nas actividades diárias, redigido pelas vozes das gentes que tecem, surgindo por vezes mesclado de formas de expressão popular de um contexto muito próprio que é o de Almalaguês.

Outra das questões que aprofundámos, relacionou-se com os contextos cromáticos. É comum a dualidade de interpretações entre tecedeiras de questões relativas à introdução da cor na tecelagem. Se umas defendem que sempre se utilizou a cor, outras afirmam que a cor é uma introdução recente. Algumas defendem o branco como cor original, outras afirmam que as mães e avós produziam colchas de cores amarelo e vermelho, outras ainda afirmam que a introdução da cor foi deturpar a tecelagem original. No terreno encontrámos, além do branco e do cru, uma paleta de quatro cores que parecia repetir-se por todas as tecedeiras que realizavam trabalhos de lã e questionámos a razão de tal cromia e primazia daquelas sobre todas as outras. No campo das vivências pessoais e sociais foi nas casas das tecedeiras que se entendeu e escreveu este capítulo. Os longos tempos passados ao tear entre trabalhos e cantigas são também tempos de diálogos e de conquista de confiança que nos leva a conversas mais intimistas de memórias antigas dos tempos de criança, de dor por quem já não está e pelas dificuldades vividas e de alegria pelos bons momentos passados.

Registamos também que nos capítulos que se seguem, o levantamento técnico não foi aprofundado por três razões: a primeira

porque não fazia parte deste trabalho catalogar todas as técnicas e especificidades dos utensílios e dos materiais. A segunda porque o mesmo está já pormenorizado no trabalho (não editado) adjudicado pelo CEARTE à tecedeira Guida Fonseca e a Ana Pires {Fonseca & Pires, 2007}, duas referências no panorama do artesanato nacional. A terceira razão prende-se com um caderno de especificações que está a ser elaborado como parte do processo inicial da certificação da Tecelagem de Almalaguês.

No decorrer deste processo estivemos envolvidos num projecto que visava a apresentação da candidatura por parte da Associação Heranças do Passado à medida "Orçamento Colaborativo" promovido pela Câmara Municipal de Coimbra e pela Junta de Freguesia de Almalaguês. Deste modo, num plenário de apresentação, em Novembro de 2016, a proposta foi contemplada com uma verba que permitirá avançar para a primeira fase do processo de certificação. Neste contexto, com o trabalho já realizado pelo CEARTE {Fonseca & Pires, 2007}, com o nosso contributo na área do design e da inovação e com o contributo das tecedeiras da Associação Heranças do Passado está, neste momento em elaboração um caderno de especificações que, entre outros aspectos visará os processos de produção e as técnicas desta actividade.

Neste caminho foi fundamental ter em conta algumas referências bibliográficas de enorme importância para o registo deste tipo de actividades. Os cadernos de especificações já realizados apresentam um enquadramento histórico geográfico da produção e a sua delimitação geográfica, as matérias primas utilizadas, as formas, os desenhos ou padrões e as cores predominantes, assim como as condições de inovação do produto e do seu modo de produção, que possibilitem garantir a sua identidade e da região.

Neste âmbito, talvez o primeiro trabalho de levantamento seja referenciado em 1998 pela Câmara Municipal de Mangualde e pelo Instituto Português de Museus e pelo Museu Nacional do Traje que apresenta um extenso enquadramento e um catálogo de toalhas, panos, roupa de cama, roupa de vestir, alfaias litúrgicas e alfaias sacramentais assentando na sua estrutura do que

mais tarde viriam a ser os cadernos de especificações {Teixeira, 1999}. Assim, em 2005 surge o projecto "Rendas de Bilros de Vila do Conde. Um Património a Preservar" constituindo-se um caderno de especificações que pretendia fundamentar a certificação das Rendas de Bilros de Vila do Conde {Rêgo, 2005}. Do mesmo modo, em 2006, surge o catálogo do Projecto "Certificação do Bordado da Terra do Sousa" que pretendia constituir um caderno de especificações para a certificação da actividade {Pires, 2006}.

Referencia-se o primeiro trabalho realizado pela Associação para o Desenvolvimento Regional do Minho (ADERE) que em 2007 apresenta o seu caderno de certificações para a certificação dos Lenços de Namorados do Minho, baseado nos textos do antropólogo Jean Yves Durand {Minho, 2007}. Do mesmo modo, o "Caderno de Especificações do Bordado de Viana do Castelo" permite definir o conjunto de elementos que definem o vocabulário e a gramática decorativa desse artesanato relativamente a todos os outros, sejam eles nacionais ou estrangeiros {Pires, 2006}.

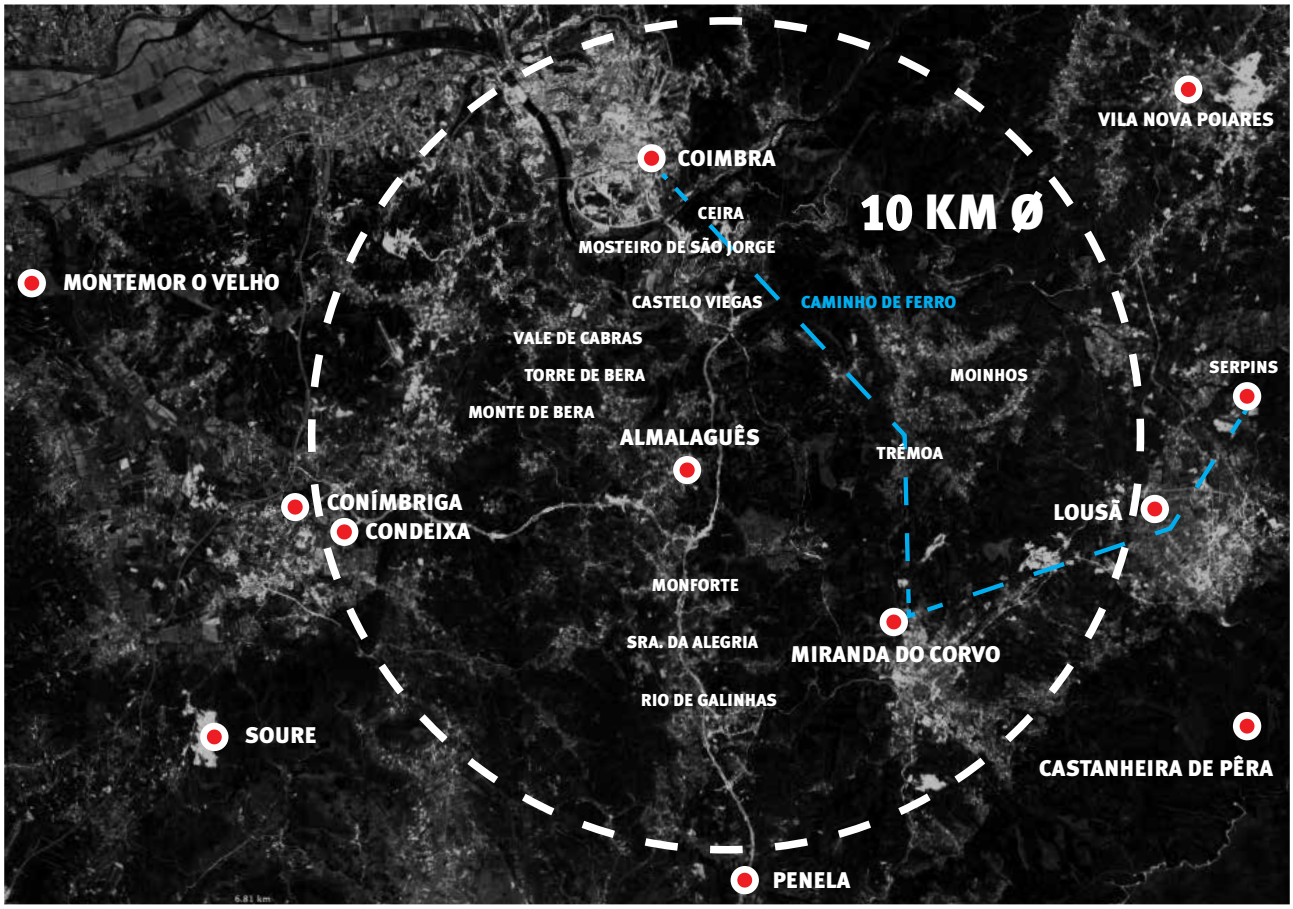
Em 2011, dentro do mesmo entendimento, a Oficina, CIPRL, entidade promotora de certificação do Bordado de Guimarães, apresentou ao INPI – Instituto Nacional da Propriedade Industrial, em 03 de Abril de 2006, o pedido de Registo da Indicação Geográfica "Bordado de Guimarães". O caderno caracteriza-se como documento normativo e regulador que caracteriza o bordado e que permite conhecer as características específicas e os parâmetros de qualidade e genuidade inerentes ao bordado de Guimarães {Fernandes, 2006}. Algumas outras produções artesanais asseguram já o seu registo através da certificação, nomeadamente, o "Bordado da Madeira", o "Bordado, Tecelagem e Rendas dos Açores", a "Ourivesaria Tradicional Portuguesa", o "Figurado de Barcelos" e a "Olaria de Barcelos" e mais recentemente regista-se o caderno de certificações do "Traje à Vianesa" {Ramos & Pires, 2017}.

CAPÍTULO 1
HISTÓRIA E ENQUADRAMENTO
A TRAMA TECIDA NO TEMPO

1.1 | A TRAMA TECIDA NO TEMPO
CONTEXTOS DA TECELAGEM DE ALMALAGUÊS

> *Há perto de Coimbra, para as bandas do sul, lá para onde os montes se seguem como vagas gigantescas de pinhal, uma região recolhida, misteriosa e tristonha, cerrada à civilização pela situação natural.*
>
> Vergílio Correia, 1912

Assim encontramos Almalaguês, espaço de teares, virgem das intervenções pelo design, igual nos hábitos, no tecer, no pensar, despegada deste mundo plural de actividades, não apenas pelas diferenças culturais e formas de agir e de pensar, mas também por conta da quantidade de tão diversas e específicas produções. Terra de gente sábia e com teimosia suficiente para permanecer agarrada aos seus teares. A freguesia situa-se numa zona de transição entre as duas dinâmicas de desenvolvimento: de um lado, as terras mais urbanas, mais próximas da capital do distrito, do outro, as mais afastadas, com carácter mais rural que se estendem até Miranda-do-Corvo e Condeixa. Em linha recta Coimbra dista apenas a 8km (a Norte), Miranda do Corvo fica a 7km, Penela a 11km, Lousã a 12km e Condeixa-a-Nova a 9km. A freguesia alberga 3111 habitantes {INE, 2011} e conta com 26 lugares distribuídos de forma diversificada, uns contíguos, outros mais isolados: a Noroeste da sede da freguesia situam-se o conjunto das localidades de Cestas, Bera, Quinta do Sebal, Portela do Gato, Torre de Bera e Outeiro de Bera, formando um aglomerado quase contínuo. Próximo, mas mais para Oeste, fica Monte de Bera e Volta do Monte. A Norte de Almalaguês a uns um escasso quilómetro fica Anaguéis, e ainda mais a Norte o aglomerado de



povoações formado por Carpinteiros, Cartaxos, Casal dos Matos, Quinta do Colaço e Vale de Cabras. A Nordeste encontra-se a Abelheira, e o conjunto formado por Braçais, Portela do Casal Novo e Casal Novo. Na parte Sul da freguesia, menos povoada, encontram-se as povoações de Trémoa e o agregado de Flor da Rosa, Ribeira e Chainça (a Sudeste) e Rio de Galinhas, Monforte e Senhora da Alegria (a Sul). Tem como limites as freguesias de Ceira e Castelo Viegas a Norte, Assafarge a Noroeste e a Oeste, o concelho de Condeixa-a-Nova a Sudoeste, e o concelho de Miranda do Corvo a Sul e a Este.

Escavações arqueológicas recentes (2013) incididas nos terrenos junto ao Santuário da Senhora da Alegria, procuraram validar os vestígios daquela que se julga ser uma das aldeias mais antigas alguma vez encontradas em território português. Pensa-se que os achados tenham cerca de 7500 anos de existência remontando as-

Figura. C. 1.1
Panorama da região
Optou-se por referir as distâncias em linhas rectas (google maps), devido à abrangência temporal da recolha. Conforme percebido, entendeu-se que não faria sentido colocarmos como meios de deslocação as actuais estradas. Recordemos que até aos anos noventa toda a zona florestal era limpa e todos os prédios tinham as suas próprias serventias transitáveis. Assim, encontramos habitantes do lugar de almalaguês que se deslocavam diariamente até à cidade de Coimbra a cerca de 6 km em linha recta e a 12 km por estradas regionais. Do mesmo modo percorre-se para a lousã cerca de 22 km, quando por atalhos e pela linha de caminho de ferro se percorrem apenas 10 km.
Fonte: Google Maps

sim a uma época anterior àquela em que foram construídas as pirâmides do Egipto. No entanto, e apesar da recente descoberta da qual não existem ainda resultados ratificados cientificamente, a origem da aldeia de Almalaguês parece decorrer dos tempos e das populações moçárabes genuínas chegadas com os deslocamentos militares e populacionais da Espanha muçulmana a partir da conquista de Coimbra por Fernando Magno, em 1064.

Assim, o seu nome geográfico parece ter derivado do seu possível fundador Zoleiman Almalaki, natural de Málaga e proprietário em Vila Mendiga, em 1088. A antiguidade da localidade é assegurada por Maria Rodrigues citando Ruy de Azevedo comprovando que:

> *"Almalaguês é uma das mais antigas povoações da parte oriental do termo de Coimbra"* e *"é anterior a 1150, porque nesse ano a igreja de Santiago de Almalaguês estabeleceu acordo com a de S. Pedro de Coimbra sobre a percepção dos dízimos e outros direitos."*
> {Rodrigues, 1971, p.23)

Apesar da sua origem e das suas características árabes, apresentando uma rua principal a meio do povoado e uma outra lateral que se encontram noutro ponto a que chamam corredoura, sabe-se que por ali passaram Celtas e Romanos existindo neste território três zonas historicamente distintas. A Nordeste uma zona tipicamente celta com vestígios de uma fortificação em Torre de Bera, a Nordeste uma região central árabe abrangendo a sede da freguesia e a outra, que se estende de Este a Sul, com características romanas. Conhece-se o Castelo da Torre de Bera, como uma das fortificações celtas que fizeram parte da linha de defesa a sul do Mondego, embora hoje seja evidente que outras duas faziam também parte desta linha defensiva a saber: Torre Caniardo referida no século XII em Abelheira e na zona do Castro da Senhora da Alegria, uma outra que deu origem ao topónimo de Monforte {Costa, 2009, p.12-13}.

Considera-se, sem comprovativos fundamentados, que a tecelagem de Almalaguês é muito antiga, embora não se consiga



Figura. C. 1. 2
Torre militar de Torre de Bera
A torre medieval de Bera, construída muito provavelmente na Alta Idade Média, entre os séculos IX e XI, quando a cidade foi duas vezes conquistada pelas tropas de Afonso III e de Fernando, o Magno, insere-se numa velha linha defensiva de Coimbra.
Fonte: António Gomes

precisar concretamente quando é a que a tecelagem realizada na localidade adquiriu os contornos próprios e específicos que a caracterizam. Documentalmente existem referências à consolidação, qualidade e influência árabe da tecelagem portuguesa desde tempo remotos. Bastos assegura que no século X,

> *"(...) eram correntes do condado portucalense os panos de linho e de lã, os primeiros muito em uso nas vestes religiosas e roupas das camas, os segundos vulgares nos trajos dos cavaleiros e donas. A almaffega, o burel branco e grosseiro utilizado no luto, a biffa de lã enfestada de ambos os lados, a barregam de camelão e outros tecidos de nítida proveniência muçulmana aparecem citados com frequência, e da sua difusão e modesta valia depreendemos o seu fabrico local."* {Bastos, 1960, p. 295-296}

Apesar de não conhecermos qual a importância da tecelagem e sua efectiva implementação no local de estudo, podemos, no entanto, alegar que as Ruínas de Conímbriga distam a uns escassos 9 km, argumentando, através dos registos presentes no Museu Monográfico de Conímbriga que a fiação e a tecelagem faziam já parte da vida rural e comercial desde os tempos romanos. Além dos numerosos instrumentos encontrados associados à fiação e à tecelagem, há outros que nos falam ainda da tosquia dos animais, da preparação da lã, da costura e do trabalho em peles e

cabedais. Esta circunstância torna-se ainda mais relevante quando dezenas de instrumentos ligados ao ofício são encontrados concentrados num mesmo quarteirão habitacional, pressupondo uma hipotética produção artesanal de fio e de tecido fora do quadro familiar.

Apesar de não o podermos comprovar com certeza absoluta, parte dos motivos presentes hoje nesta tecelagem aparentam ser, à semelhança de outras tecelagens, estruturadas em motivos greco-romanos. Com o exposto não pretendemos oficializar temporalmente o ofício nesta região, podemos contudo levantar considerações quanto à apropriação dos motivos referidos tendo em conta a proximidade das duas localidades. Além dos motivos, as relações parecem também estar presentes nas técnicas da realização dos elementos figurativos.

Pouco se escreveu sobre a história da freguesia e os estudos são escassos e os dados recolhidos insuficientes, embora pareça ter-se notabilizado desde cedo no cultivo do azeite, do vinho do feijão e das frutas, demonstrado no foral concedido por D. Afonso Henriques a Coimbra, em 1179 e na documentação de Santa Cruz (senhorio de Almalaguês) que relata a qualidade e a difusão dos olivais e a extracção de azeite na região de Coimbra, sendo porventura um dos principais centros oleícolas do reino {Rodrigues, 1971; Bandos, 1968}.

Para uma melhor compreensão da zona envolvente, salientamos que a escassos 6 km estaria já fundado desde 1080 no local de Milreus (Castelo Viegas) o Mosteiro de S. Jorge, construído pelo moçárabe Sesnando Davides, Conde de Alvazil e senhor dos Castelos do Mondego (Arouce, Montemor-o-Velho, Penacova e Penela). Nos meados desse século, o mosteiro terá atingido grande prosperidade, conforme parece depreender-se da grande doação que Salvador Viegas fez ao cenóbio, em 1159, de um assinalável conjunto de bens nas imediações. Saul António Gomes ao investigar o registo de contabilidade deste Mosteiro entre 1257 e 1259, assegura que existia já uma economia monetária e que os *"panos"* eram já muito vendáveis no mercado urbano de Coimbra e que

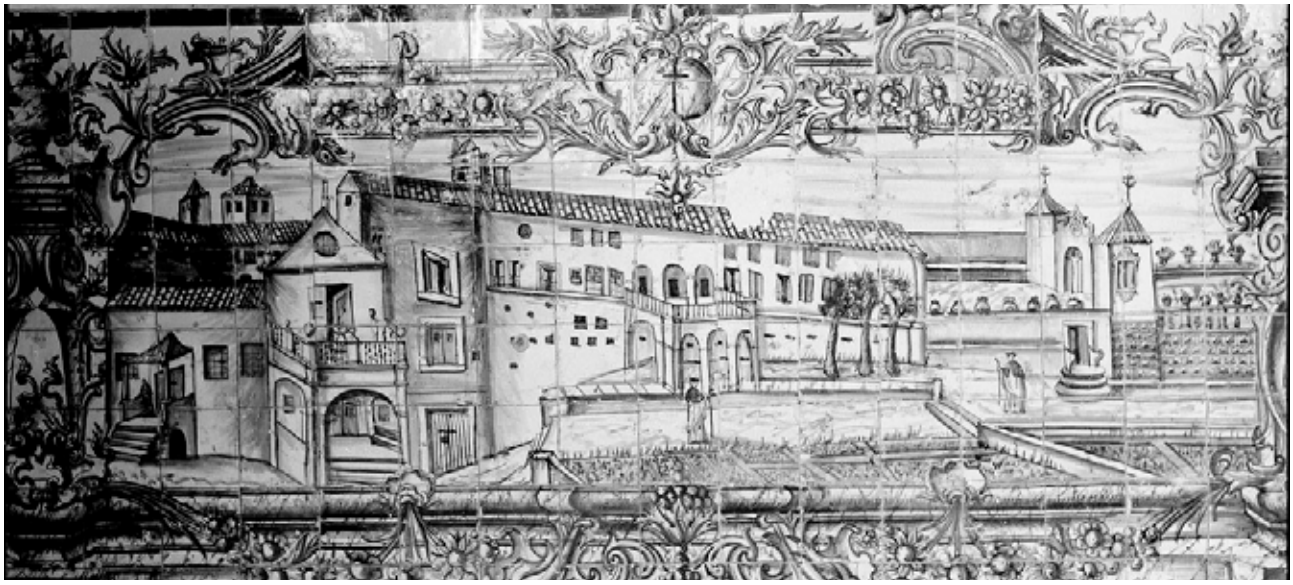


Figura C. 1. 3
Convento e Igreja de São Jorge de Milreu, Castelo Viegas, Coimbra
Foto: Vista arquitectónica. Azulejos do século 18.
Fotógrafo: João Miguel dos Santos Simões (1907-1972).
Data de produção da fotografia original: 1960-1970.
Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
Disponível em: https://www.flickr.com/photos/biblarte/3562604342
Acedido em: 1 Setembro 2017

"entregara, em dois anos, a lã de 300 ovelhas, acentuando a relevância na economia deste mosteiro do gado lanígero e o peso que os produtos dele derivados, sobretudo a lã (...)." {Gomes, 2011, p.51}.

Os poucos registos encontrados forneceram-nos indícios que durante os séculos XIV e XV, Almalaguês foi pertença de um cavaleiro fidalgo inglês, Guilherme Arnau, mordomo-mór da Rainha D. Filipa de Lencastre, falecido em 1449 ao lado do infante regente D. Pedro na batalha de Alfarrobeira. As terras foram herdadas pelos seus filhos e confiscadas mais tarde por incumprimento no pagamento das taxas.

> *"ARNAU ou ERNAU. Procede esta família Guilherme Arnau, cavaleiro inglez que veio a Portugal com a rainha D. Fillipa, mulher el-rei D. João I, e foi seu mordomo-mór ou vedor da sua casa, como achamos em outra notícia. A mesma senhora lhe fex mercê do senhorio de Sernache, Almalaguês e Sobreira. São suas armas em campo de prata seis leões negros armados de sanguinho, em duas palas; timbre um leão como os do escudo."* {Baena, 1872, p. XVI}

A região de Coimbra e a sua economia não seriam diferentes de Almalaguês no século XV, salientando-se quer pelos seus aspectos geográficos e agrícolas, quer pela sua estrutura fluvial e terrestre. Entendendo-se que a produção têxtil localizou-se durante



Figura C. 1. 4
A Real Feitoria do Linho Canhamo
Os dados são escassos, contudo julgamos que a Real Feitoria do Linho Canhamo situou-se em Santa Clara junto ao Rio Mondego (canto inferior direito da figura), onde hoje está o Portugal dos Pequenitos.

Foto: MAGALOTTI, Lorenzo, 1637-1712
Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669) / edicion y notas por Angel Sánchez Rivero y Angela Mariutti de Sánchez Rivero. - Madrid : Sucesores de Rivadeneyra, [1933]. P. LXI
Disponível em: http://fortalezas.org/galeria_busca_lista_mostra.php?id_midia=007072
Acedido em: 1 Setembro 2017

séculos prioritariamente em função da matéria-prima sobrevivendo em função dos frutos da terra, da água, das necessidades das populações e do pequeno mercado, assim toda esta região parece reunir valências para ter sido um relevante centro de tecelagem.

Este papel e esta importância económica parece ter sido avaliada pelo município, assim no início do século XV, e à semelhança de Évora, Braga, Guimarães, Lisboa, Coimbra regulamentou os primeiros ofícios, entre eles os de tecelão e de tecedeira {Oliveira, 1971, p. 393-413}. Dificilmente saberemos qual o verdadeiro papel das tecedeiras neste processo não encontrando fontes de estudo relativas à produção artesanal e à participação feminina. Podemos no entanto afirmar que parte significativa desta produção era centrada num contexto doméstico, levando-nos a supor que a mulher teria um lugar de ênfase em determinadas fases do processo. Ainda que as mulheres assegurassem parte da produção doméstica, a verdadeira datação e o cálculo efectivo das proporções dentro do ofício das tecedeiras e dos tecelões parece tarefa difícil de concretizar, sobretudo pelo papel anónimo à margem das corporações, da instrução profissional e de representação institucional.

Com efeito por toda a Idade Média e Renascença as corporações de ofício regulamentaram o processo produtivo artesanal nas cidades, agrupando-se por afinidades profissionais caben-

do-lhes a determinação de preços, as normas de qualidade, a quantidade de produção e o estabelecimento da hierarquia do trabalho. Algumas com forte cunho religioso eram devotas a um santo protector comum pelo qual regiam a sua bandeira, daí a designação de embandeirados. Sabemos através da Regulamentação da Procissão do Corpo de Deus em Coimbra, que estas associações tinham presença activa, permitindo-nos hoje, identificar quais os ofícios existentes na cidade e o modo como se agrupavam. A distribuição dos seus lugares no cortejo, a sua simbologia e o seu vestuário contribuem para exprimir a hierarquia e o grau de importância económico-social de cada grupo. Deste modo o Regimento da Procissão do Corpo de Deus de 10 de Junho de 1517, acordado pelos Regedores da cidade estabelece a ordem e a apresentação de cada grupo de ofícios e confirmando-se alguma importância aos profissionais da tecelagem.

> *Os teceelaes e tecedeyras de tear alto da cidade sam obrigados de fazer Santa Catarina que seja moça onesta e de boa famaa bem atabyada com sua roda de navalhas pintada e bem hobrada [...].* {CMC, 1997, p. 16}

No final do mesmo século releva-se a importância da tecelagem e da cultura do linho através dos primeiros documentos relativos à criação da Feitoria do Linho e Cânhamo. Assim no início do século XVI surge a publicação oficial:

> *Havendo-se mandado no anno de 1625 a beneficio publico e da Real Fazenda assentar na cidade de Coimbra uma Feitoria onde se recolhesse todo o linho cânhamo que se lavrasse nos campos daquela Comarca e nas mais terras vizinhas que para isto fossem adequadas; hei por bem que a dita Feitoria se reja pelo seguinte Regimento.* {Carneiro, 1820, p. 756}.

Foi de tal importância a cultura do linho em terras de Coimbra que, e apesar de não o podermos saber com absoluta segurança, dois séculos depois o linho mais cultivado em território nacional seria o Coimbrão ou Riga. Lembremo-nos que muitas espécies

Hierarquia dos mesteres conimbricense na procissão do Corpo de Deus (1.º quartel do século XVI)

N.º ordem dos Mesteres:

1.º Forneiros, Carvoeiros, Telheiros, Caieiros, Lagareiros: Judenga com sua toura

2.º Ferreiros, Serralheiros, Trabalhadores: Bandeira e «segitório»

3.º Carpinteiros: Serpe

4.º Cordoeiros, Albardeiros, Odreiros, Tintureiros: Quatro cavaleiros fustes

5.º Regateiras, Vendedeiras de pescado, Vendedeiras de fruta: Duas pelas

6.º Oleiros: Uma dança de espadas

7.º Pedreiros, Alvanéis: Uma bandeira rica

8.º Alfaiates, Alfaiatas, Tecedeiras de tear baixo: Imperador e Imperatriz

9.º Barqueiros: S. Cristóvão

10.º Sapateiros, Surradores: Uma mourisca e Santa Clara

11.º Tecelões e tecedeiras de tear alto: Santa Catarina

12.º Correeiros, Sirgueiros, Latoeiros, Bordadores, Seleiros, Adargueiros, Sombreiros, Marceiros: S. Sebastião

13.º Cirieiros, Pintores, Livreiros: S. Maria dasninha e Jochym

14.º Ataqueiros, Boticários: S. Miguel e dois diabos

15.º Espingardeiros: Dar três tiros

16.º Barbeiros, Ferradores, Picheleiros: Bandeira com S. Jorge pintado. E homens de armas

17.º Malgueiros tratantes: Armas da cidade

18.º Padeiras: Fogaça

Oliveira, A. 1971. *A Vida Económica e Social de Coimbra de 1537 a 1640.* Primeira Parte. Volume I. Coimbra, Universidade de Coimbra, pg.401 e 402.



Figura. C. 1. 5
Rua da Feiroria dos Linhos
Fonte: http://2.bp.blogspot.com/_OjpjNwmqhdQ/TB_49U_PcyI/AAAAAAAAAjc/8p5rHfZCIxc/s1600/PQ-CC-Feitoria2.jpg
Acedido em: 1 Setembro 2017

vegetais entram na linguagem científica e popular por estarem obrigatoriamente ligados à localidade onde a espécie foi obtida ou onde algum modo teve mais significado seja por questões autóctones ou produtivas. Embora alguns autores classifiquem a espécie Coimbrão como Riga Nacional, possivelmente importado de Riga, na Letónia, não deixa de ser relevante o termo pelo qual é conhecido. Assim, num documento de 1841 afirma-se

> *Ha três qualidades de linho, coimbrão, galego e mourisco. Este é menos comprido, e está todo o inverno na terra, é porem o que menos se cultiva. O coimbrão é mais comprido, e por isso rende mais, e se cultiva. O gallego é mais curto e de menos rendimento.* {Lopes, 1842, p. 91}.

Coimbra era uma área privilegiada com o Rio Mondego, que além de via de transporte que ligava a Beira Interior ao mar, fertilizava uma extensa planície que terminava no mar da Figueira da Foz. Este papel, articulador entre a planície, o mar e a montanha permitia por via fluvial e terrestre o transporte de diferentes mercadorias provenientes dos espaços europeus, bem como de outros portos marítimos da costa portuguesa. Coimbra foi e é um distrito de contrastes onde a vizinhança marítima e

a zona montanhosa cria grandes diferenças de clima, existindo zonas de clima temperado, e zonas muito frias onde é frequente a precipitação de neve.

Assim e paralelamente a esta indústria doméstica do linho, saliente-se também que Almalaguês fica situado no sopé que constitui a extremidade sudoeste da cordilheira central (Estrela, Gardunha, Açor e Lousã), lugar que proporciona ao gado no seu período estival a riqueza dos pastos naturais. Este acesso fácil não só à matéria prima - lã, como às lenhas da serra e à água permitiram o desenvolvimento da área lanífera, quer na tecelagem destinada ao vestuário (estamenha), quer da tapeçaria tão apreciada na idade média e renascença, adornando palácios e casas da burguesia bem como catedrais, igrejas e procissões. Assim como o linho Coimbrão supõe-se também que a ovelha Churra Mondegueira, raça autóctone da península ibérica povoasse todo o vale do Mondego.

Em meados do século XVI, numa estrutura económica senhorial, podemos afirmar que a zona circundante de Almalaguês era já um significativo polo de tecelagem. O trabalho dos tecelões e das tecedeiras, passou a fornecer, agora, um excedente em relação ao consumo necessário, possivelmente originada pelo aumento de trabalho quotidiano que incumbia a cada membro da comunidade doméstica ou da família conjugal. A produção assente na produção individual, desenvolvia-se com o emprego dos meios de trabalho que eram pertença exclusiva dos próprios ou que estavam na posse das classes senhoriais. Não sabemos exactamente o que aconteceu na nossa área de estudo, embora saibamos que se desenvolveu, e muito, nas artes da tecelagem. Tirando notícias dispersas, pouco mais se pode acrescentar, em particular, quando se pretende responder a questões relacionadas com o percurso profissional das tecedeiras, a sua hierarquia, os seus métodos organizacionais, a sua evolução técnica e do seu ambiente doméstico e familiar, no entanto e apesar da falta de dados observada, a tecelagem parece estar já consolidada e difundida.

Assim, surgem os primeiros registos que nos fazem supor a re-

levância e a qualidade do ofício e a sua implementação a nível nacional. António de Oliveira afirma que já no século XVI, era o lugar de Castelo Viegas que registava o maior número de teares, seguido do Sobral, Conraria e Almalaguês assinalando que em 14 de Outubro de 1575, foi passada uma *"carta guia a um morador de Castello- Viegas para uma carga de panos de linho e estopa para serem vendidos na cidade de Évora, na feira de São João*", contemplando o comércio a mais de 200 km de distância {Oliveira, citado em Caetano, 1971, p. 59}.

No período de 1641 a 1680, a freguesia continuava como uma população essencialmente rural, que tinha no campo e na agricultura o seu chamariz mais directo, já que o terreno lhe era propício. Nas profissões encontradas surgem 13 Alfaiates e um assento de um alfaiate de sexo feminino e outro que reunia duas profissões: Tecelão e Tanoeiro. Esta recolha baseada num ensaio de demografia histórica através dos registos paroquiais, levantam-nos algumas questões pertinentes. Segundo o Numeramento Joanino de 1527 existiam em toda a freguesia 113 fogos e 136 em 1708, no entanto encontrando registados 13 alfaiates para um número tão reduzido de habitantes, leva-nos a pensar que este número possa estar directamente ligado à produção de tecido de estamenha e linho. Infelizmente, os estudos demográficos de 1560 a 1599 {Bandos, 1968} e de 1641 a 1680 {Rodrigues, 1971} não permitem elucidar sobre as profissões ou sobre o nível social, primando quase sempre pela ausência, sobretudo no que respeita às mulheres cujas actividades não aparecem mencionadas em registo algum. De facto, parece existir uma reduzida literatura da indústria têxtil portuguesa em geral, e de Coimbra e da participação das mulheres em particular. Talvez o documento mais relevante realizado por esta altura seja o ensaio efectuado no século XVI, com base num estudo estatístico de cartas de exame, apontando mais tecedeiras do que tecelões no espaço urbano. As mulheres registam 58% das cartas de exame da cidade, enquanto os tecelões chegam a 55% nos espaços agrícolas circundantes {Oliveira, 1971, p. 516-517}.

Apesar dos escassos documentos, as mulheres pareciam exercer os mais diversos ofícios, desde os que estão associados à condição



Figura. C. 1.6
Centro da localidade de Almalaguês.
Cruzeiro Manuelino (século XVI; Capela de São Pedro (início de século XVIII) e Igreja de São Tiago (século XVIII).
Fonte: António Gomes

feminina como parteira, lavadeira, tecedeira, alfaiata, padeira e forneira, até, claro está, às artes domésticas e tecelagem. Muitas auxiliavam os seus maridos nas suas profissões executando pequenas partes da obra final, aprendiam com eles essa arte ficando após a sua morte a exercer o ofício. Pode ser esse o caso de Bernarda de Vargas, viúva, tintureira, que por mérito próprio é elevada à categoria de Juiz desse ofício em 1620. Uma mulher na condição de poder avaliar os homens que quisessem exercer essa profissão, uma situação pouco comum. A protecção da condição feminina, o factor social ou a falta de homens habilitados a poderem exercer o papel de juízes dos ofício surge na deliberação camarária de 8 de Maio 1751. Considerou-se que:

> *[...] determinarão que as tesedeiras depois de acabarem seus ofícios com as suas mestras, para tirarem suas cartas de licensa para usarem della não fosem precisadas a ezam–inarem se em o juiz de oficio, mas havião por bem que com hua certidão do juiz do conselho aonde forem moradoras, pasada com atistação da mestra que as insigna se, sendo aprovada, posa o escrivão da camara pasar lhe sua carta o que determinamos com attensão a piedade e por zello honra das sobreditas tesedeiras, na consideração de fazermos nesta determinação serviço a Deus e evitarmos qualquer ocasião de perigo que podia acontecer nas sobreditas te–sedeiras, que de ordinario são mossas donzellas pobres e bem parecidas e não paresse bem obrigar a semelhantes pesoas que venhão de disvairadas partes fazer exame com pesoas do sexo mascolino.*{CMC, 1997, p.25}

Para uma melhor compreensão e enquadramento adiantamos que desde o século XII que a diocese coimbrã contava entre as suas igrejas paroquiais a de Santiago de Almalaguês e que mais tarde viria a ser movimentado ponto de passagem e abrigo dos peregrinos de Santiago de Compostela. Numa época como a Idade Média onde a deslocação pedonal não conhecia fronteiras cruzaram-se em Almalaguês diferentes gentes, e diferentes culturas chegadas de todo o território a sul de Coimbra.

> *Confta o Lugar de noventa e dous fogos. Eftá fundado fobre hum monte, donde fe defcobrem outros Lugares da fua Freguefia. A Paroquia he de huma fó nave: eftá fora do povoado coufa de cem paffos: he leu Orago Santiago Apoftlo; e tem quatro Altares, o mayor, e outro dedicado ao Santo Patrono com fua Confraria do melmo Santo. Ha nefte Lugar huma Albergaria, a que chaaõ Hofpital, fundada e adminiftrada pela irmandade de Santiago. Tem duas Ermidas, huma de S. Sebaftião À entrada do Lugar da parte Norte, e outra no meyo do Lugar dedicada a Santo António.* {Cardoso, 1747-1751, p. 329-330}

Em 1783, o Duque de Lafões parece confirmar os dados que temos apresentado quanto à legitimação da tecelagem de Almalaguês:

> *Do fiado do linho porém que he mais groffo, fe coftumão fazer panos de linho, também em forma de teias, mas em outra afta de teares diferentes daqueles em que fe tefem as talagaças, eftes panos de linho, melhores, ou peores, fegundo a delgadeza, ou groffura do fio, e fegundo a qualidade do linho; eles fe coftmão também fabricar por quafi todos os lugares defta Comarca. Além difto também do mefmo fio de linho fe coftumão fazer algumas colchas, pofto que de inferior condiçãoo a refpeito de outras que nos vem de outros paizes; a referidas colchas pois fazem-fe affim da cidade, como no lugar de caftello-viegas.* {Lisboa, 1789-1815, p. 294}.

Luísa Fernandinho, no seu trabalho de investigação relativo à Problemática das Colchas a partir dos Inventários dos Orfãos da Região de Castelo Branco, é citada por Ana Pires afirmando que entre 1796 e 1811 surgem nos inventários oito *"Corchas de borbotes*

de Coimbra", um deles mencionando os *"borbotos de pena"*, indicando segundo a autora o "utensílio" utilizado para levantar os borbotos {Fonseca & Pires, 2007, p.11}.

Apesar da escassez de documentos até este período, concluímos que em Coimbra e particularmente na zona circundante a Almalaguês, havia já uma organização e uma indústria de tecelagem, contudo nada se pode deduzir do número de tecedeiras, das gramáticas, dos motivos, da tecnologia adoptada, dos níveis de qualificação e sobretudo das técnicas utilizadas. De forma diferenciada, a nossa área de estudo parece ter-se estruturado em duas áreas principais: as regiões laníferas, nos espaços montanhosos junto à Serra da Lousã onde se criava o gado ovino e as regiões liníferas com o aproveitamento dos lameiros proporcionados pelos três rios circundantes, Mondego, Ceira e Dueça. A lã e o linho foram assim as duas grandes matérias primas que sustentaram durante séculos a actividade têxtil da localidade, que mais tarde viria a integrar o algodão.

Embora presente desde os primeiros séculos da colonização, o algodão vem juntar-se às matérias primas da tecelagem implementada pelos novos mercados fornecedores. Ernesto Queirós Ribeiro afirma que o algodão começou a ter aplicação industrial a partir do século XVIII e que as viagens portuguesas para o oriente e ocidente contribuíram para um melhor conhecimento e divulgação desta fibra, citando uma passagem de 1565 onde um navegador português, de regresso do Brasil teve que lançar ao mar "fardos de algodão" e registam-se mesmo notícias anteriores sobre algodão vindo do Levante, como a carta de D.Afonso V, em 1546, sobre direitos de importação pela Alfândega do Porto sobre "cardas para cardar algodão". Outras notícias históricas relatam que em 1537, D. João III concedeu privilégio de indústria de panos *"com algodão que tanto abunda em Portugal, por chegar das ilhas e do Brasil"* a Rui Fernandes, de Lamego, o qual devia mandar vir da Alemanha fiandeiras e tecelões, para o ensino de fiar à roda e da tecelagem {Ribeiro citado em Alves, 1999, p. 25-26}.

Com a demanda da indústria têxtil interna revigorada pelas políticas económicas pombalinas em 27 de Abril de 1797 de-

termina-se o alvará pelo qual se pretendia *"promover e animar o estabelecimento das Fabricas de Fiação, e Tecelagem de Algodão, ha por bem de ocorrer com as competentes providencias; (...)"* {Almeida, 1964, p. 368}.

De facto, durante este século parece ter existido uma viragem na agricultura em terras conimbricenses. Historicamente considerada a zona nuclear de introdução do milho Maíz no território Português (a par com a Gândara), verificando-se desde esta altura a preponderância desta cultura relativamente a todas as outras {Capela & Matos, 2011, p.23}. Em 1789, pode ler-se que *"(...)não ha muitos anos, que no Campo de Coimbra fe cultivava em grande abundancia o linho(...)"* {Lisboa, 1789-1815, p. 280-296}. Heinrich Friedrich Link parece confirmar o exposto afirmando que *"é produzido tanto milho em Coimbra que este produto é ainda exportado para outras províncias."* {Link, 2005, p. 193}

> *Neste final de século, o artesanato, a manufactura - como formas pré-industriais - e a pequena indústria dominavam o panorama industrial da área coimbrã nas últimas décadas de Oitocentos, tanto em relação ao número de estabelecimentos como à respectiva mão-de-obra. Tratava-se de uma produção em pequena escala, destinada fundamentalmente ao mercado local e regional.* {Mendes, 1984, p. 284}.

Embora tenha sido preterida, a cultura do linho não desapareceu por completo. Contudo, durante o século seguinte o algodão parece afirmar-se como matéria prima principal da tecelagem em território Português. Para esta evolução contribui decisivamente a política pombalina de investimento em unidades do estado e nas Reais Fábricas, permitindo consolidar a incipiente organização manufactureira do país. A este facto não é também estranha a política de elevação dos padrões técnicos de fabrico e o facto da produção nacional conseguir penetrar na gama de tecidos finos apreciados na Europa. O sector recebe também o impulso da introdução de novas indústrias que têm um surto rápido de crescimento. É o caso da fiação e a tecelagem de algodão e da estamparia de chitas e lenços sobre telas nacionais e panos brancos da Ásia.

Além disso, actividades exercidas em pequenas oficinas conhecem nesta altura alterações com o aparecimento de fábricas de média e grande dimensão que modificam a escala tradicional de fabrico. A cordoaria no processamento de fibras de linho, cânhamo e juta, a passamanaria no fabrico de tecidos de seda com tramas de fio de ouro e prata e a tapeçaria assistem ao crescimento dos consumos e à introdução de novos modos de organização produtiva. Apesar do saber artesanal na transformação e fabrico do tecido de linho, não foram encontradas referências que pudessem confirmar até à segunda metade do século XIX a introdução do algodão na tecelagem de Almalaguês.

Em 1861, Teixeira da Silva apresenta a Estatística Industrial do distrito de Coimbra, fonte de maior relevância para a história do distrito, confirmando institucionalmente a relevância da tecelagem na nossa área de estudo. O fenómeno da tecelagem veio impor-se definitivamente em Almalaguês de tal modo que a partir do século XIX ninguém lhe poderá ficar indiferente. Com efeito, tendo-se a tecelagem tornado num agente privilegiado da economia local, com fortes laços ao património e à identidade, à educação e ao desenvolvimento, parece ter estado afastado da nova matéria prima - o algodão.

> *Teares ha-os em grande numero. E assim acontecerá nos outros districtos. O linho não falta aqui, e ha muita gente que só emprega dinheiro em oiro e linho, alem de ser costume geral em todas as casas fazer uma teia annualmente. D'ahi o grande numeroo de tecedeiras a quem não falta que fazer.* {Silva, 1861, p.3}.

Entre os aspectos mais relevantes a salientar, deve mencionar-se que não surge nenhuma referência no distrito a teares de algodão referenciando-se apenas os de linho e de lã. Por esta altura o distrito de Coimbra abarcava os concelhos de Arganil, Cantanhede, Condeixa, Figueira-da-Foz, Gois, Lousã, Mira, Miranda-do-Corvo, Montemor-o-Velho, Oliveira do Hospital, Pampilhosa da Serra, Penacova, Penela, Poiares, Soure e Tábua, contando num raio de mais de 100 km com 1580 tecedeiras.

No concelho de Penacova surgem 155 teares (26 dos quais na localidade do Carvalho a 8 km de Almalaguês); em Miranda-do-Corvo 112 (a 7km); na Lousã 134 (a 9km); em Condeixa 15 (8km); em Miranda 104 (8km); em Penela 78 (11km); em Poiares 150 (14km). O concelho de Coimbra contava com 123 tecedeiras todas concentradas num raio de 5 km do centro de Almalaguês. Assim, estavam presentes 40 tecedeiras em Almalaguês, 2 na Assafarje, 25 em Castelo Viegas e 56 em Ceira não se registando mais nenhuma tecedeira no referido concelho. Releve-se o facto que nesta estatística apenas são "notadas as tecedeiras que tecem por officio. O resto trabalha para si e ocupa-se em trabalhos agrícolas." {Silva, 1861, p.21}.

Apesar de Teixeira da Silva contar apenas 123 tecedeiras na região de Almalaguês *"que tecem por officio"*, estamos em crer que a não contabilização de todas as outras, as que *"trabalham para si e ocupam-se em trabalhos agrícolas(...)"*, traria um número muito mais elevado. Este facto poderá ser validado pelo exposto até aqui e pelo confronto do Censo Populacional da freguesia de 1864 (2255 habitantes) {INE, 1864} e o Recenseamento Geral da População de 1911 (2559 habitantes) {INE, 1911}. Partindo do princípio que aproximadamente metade deste número de habitantes correspondesse a cidadãos do sexo feminino, identificamos aproximadamente 1280 mulheres. Sabendo de antemão que a tecelagem é uma herança familiar partilhada no núcleo conjugal, parece-nos estranho que Virgílio Correia em 1912 afirme que *"(...) Quasi todas as raparigas das aldeias, de Almalaguez, aprendem todas tecedeiras."* {Correia, 1912, p.12}. Ainda hoje assim é, todas as raparigas nascidas até à década de 70 sabem tecer.

Agostinho Rodrigues d' Andrade, na sua obra intitulada "Chorographia Histórico-Estatística do Districto de Coimbra" de 1896, escreve:

> *Quanto a pequenas indústrias, que é geral a fiação e tecedura do linho no alto districto, sendo muito aperfeiçoados neste género os trabalhos das tecedeiras de Almalaguez e Castello Viegas, no concelho de Coimbra.* {Andrade, 1896, p.12}

Mas é também por esta altura que o fenómeno migratório parece ter particular incidência, registando-se a saída de 519 indivíduos entre 1865 e 1916. Na origem deste movimento poderão ter estado dificuldades agrícolas e o declínio do trabalho da tecelagem. Na tentativa de superar esta crise os pequenos proprietários penhoram o único bem que possuíam - a terra, e não conseguindo saldar essa dívida são expropriados. Margarida Rosa Custódio Mota Coimbra afirma que esta freguesia tem os maiores índices de expropriação judicial de todo o concelho de Coimbra, registando-se uma relação directa entre este aspecto e a emigração, que em Almalaguês regista também o valor mais elevado. A emigração acelerou-se a partir de 1892 com um ponto alto em 1898, e atingindo outro pico em 1907. O Brasil foi o principal país de destino {Coimbra, 1991, p. 10-11}. De seguida veio a Grande Guerra que levou outros tantos, tão bem retratada nas fotos expostas rogando por milagres na Capela da Nossa Senhora da Alegria.

Desde a segunda metade do século XVIII que em Inglaterra o processo tecnológico e económico ganhava força com a adopção crescente das máquinas a vapor e hídricas, das ferrovias, da fabricação em larga escala desenvolvido e apoiado pelo capital acumulado da época mercantil e coadjuvado com vasto império colonial consumidor e fornecedor da matéria prima, especialmente o algodão. Em Portugal, as reformas de Mouzinho da Sil-



Figura C. 1. 7
Vagas de emigação para o Brasil
Fonte: https://www.pesquisaitaliana.com.br/viagem-de-navio-entre-a-italia-e-o-brasil/
Acedido em: 1 Setembro 2017

veira liquidam os resquícios das estruturas feudais e consolidam a burguesia no poder, modernizando o país implantando-se a malha ferroviária em paralelo com um desenvolvimento industrial e do comércio. Gradualmente penetraram em território português estruturas organizacionais e invenções na maquinofactura têxtil e o algodão entra em força na economia.

Aos poucos chegava a Coimbra a água canalizada, a iluminação a azeite, a gás e a electricidade. No ano de 1864 estava já dotada de transporte ferroviário ligado a Lisboa e ao Porto. O ramal da Lousã seria inaugurado em 28 de Outubro de 1885 com estações, entre outras, nas localidades de Conraria, de Ceira, do Vale do Açor e da Trémoa (Freguesia de Almalaguês). Aos poucos chegava a revolução industrial com suas máquinas capazes de produzir em larga escala. Próximo do desactivado edifício da Feitoria do Linho (junto ao Portugal dos Pequenitos) era instalada em 1875 a Fábrica a vapor para fiação torcedura e tinturaria de algodão, alguns anos mais tarde em 1890, instala-se a Peig, Planas e Companhia que em 1894 contava com 200 operários e 565 em 1919, {Dias, 2001, p. 24-52}.

Neste final do século XIX Aníbal de Lima & Irmão introduz um fábrica de fiação e tecelagem de algodão; seguidamente no início do século XX constrói-se outra unidade fabril, esta com três pisos (Fiação, tecelagem e confecção) chegando a alojar 800 funcioná-

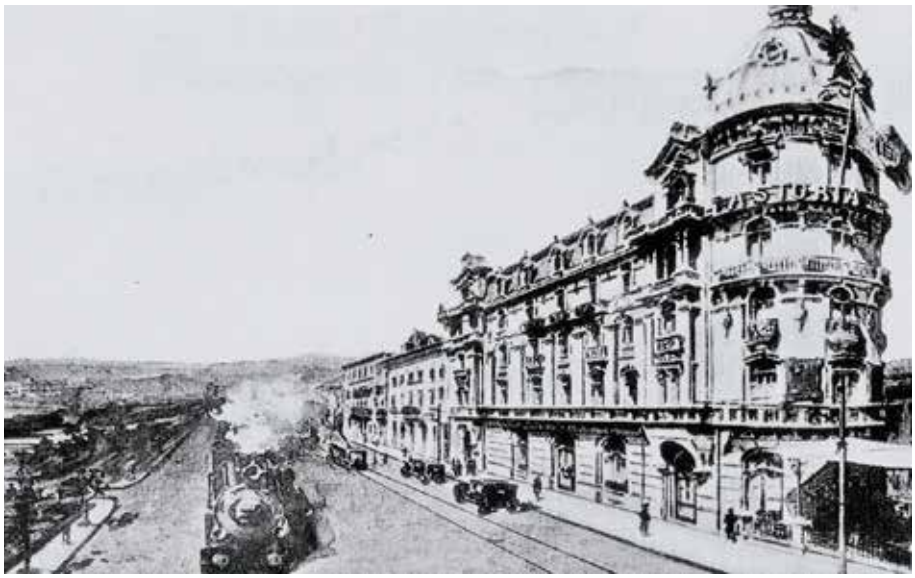


Figura C. 1. 8
Avenida Emídio Navarro
Fonte: Autor Desconhecido - SILVA, José Ribeiro; RIBEIRO, Manuel. Os Comboios em Portugal. Lisboa: Terramar - Editores, Distribuidores e Livreiros, Lda., 2007. Vol. 3 de 5. Pp. 203. ISBN: 978-972-710-408-6, Domínio público, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=31033481 Acedido em: 1 Setembro 2017

rios (1946); a Sociedade de Malhas, lda, estabelece-se em 1917, a Lobo & Filho em 1921; a Fanzeres, Dias & Cª, Lda em 1922, a Ideal, Lda-Fabrica de Malhas em 1927; de seguida a fábrica de tecidos de malha, Nunes Vicentes & Cª e a Fábrica de Malhas do Calhabé, de José Maria Teixeira Fanzeres {Mendes, 1984, p. 168}.

Neste contexto entende-se que após a introdução fabril em Coimbra as tecedeiras da região e as suas famílias teriam sido as primeiras a ser chamadas por uma indústria da tecelagem ávida por mão de obra especializada. Parece-nos que o trabalho fabril feminino (na região) passa a ser relevado, assumindo importância verificando-se através do levantamento estatístico de Coim-



Figura C. 1. 9
Fábrica da Retorta
Foto: Coleção de Postais não identificada
Fonte: António Gomes

bra (1860) que as tecedeiras e as fiandeiras auferiam o salário mais baixo de todas as profissões registadas e que receberiam menos remuneração do que os trabalhadores do sexo masculino. Salientamos que o processo da tecelagem é efectuado por força braçal e que parte das tarefas eram realizadas no seio da família, sobretudo pelo homem que, pela sua condição masculina, teria sido o primeiro a aderir a este apelo.

No início do século XX desaparecem quase por completo os registos de tecedeiras onde o novo transporte ferroviário faz paragem, nomeadamente Conraria, Ceira, Sobral de Ceira, Tremoa e

Moinhos. A produção artesanal poderia ter desaparecido com a mecanização da produção e com a divisão do trabalho e sobretudo com a diminuição drástica da cultura do linho face à rentabilidade e às possibilidades produtivas do algodão, no entanto o que se observou foi que as práticas da tecelagem permaneceram de formas variadas dentro e fora das fábricas e atravessaram, quase sempre com dificuldades, todo o século XIX e XX. A este respeito saliente-se a situação geográfica de Almalaguês, com áreas de declive muito acentuado, devido aos vales encaixados nas linhas de água do Rio Ceira e Corvo e aos maus acessos que tornaram o isolamento uma realidade tão evidente quanto a considerada por Virgílio Correia em 1912.

Figura C. 1. 10
Apeadeiro da Conraria
Fonte: http://ultimosinaldepartida.blogspot.pt/2012/01/ramal-da-lousa.html
Acedido em: 1 Setembro 2017



> *"(...)era muito mais difícil à civilização, ao progresso quotidiano, galgar e inundar estes pequenos vales do que entrar numa região defendida por alterosas montanhas (...)", adiantando que "(...)A Estrela está incomparavelmente mais adeantada do que esta parte do distrito (...)* {Correia, 1912, p.8}.

A linha de caminho de ferro existente entre Coimbra e Serpins (desactivada em 2009 em virtude do projecto Metro Mondego) estendida pela margem do Rio Mondego, Ceira e Dueça, parece ter apenas resolvido o problema do isolamento às localidades mais ribeirinhas, mais próximas da capital do distrito. E assim

continuou neste registo único até ao 25 de Abril de 1974, altura em que a população começou a ser servida por uma ligação rodoviária a Coimbra.

Apesar deste relacionamento, Almalaguês parece ter estado mais virado para as serras do que para a cidade de Coimbra. A tecelagem que hoje designamos como tecelagem de Almalaguês, nasceu do mesmo modo que muitas outras actividades, pela condição histórica e física já apresentada. Nasceu então da serra, dos rios, da necessidade e das suas gentes. Olhando por outro ângulo, é muito difícil e incorrecto fazer afirmações ou registar percepções meramente ideológicas ou sensoriais transmitidas pela voz das tecedeiras sem base na veracidade histórica (apresentada) e neste sentido, é necessário também incluir o desenvolvimento de uma série de indústrias serranas fundamentais que em muito contribuíram para a continuidade da actividade.

Na segunda metade do século XIX , numa conjuntura nacional favorável derivada das novas ordens jurídicas que permitiam a livre circulação, a livre manipulação e a venda livre, denota-se, à semelhança de todo o território nacional, um aumento significativo de indústrias ligadas à área têxtil. Conforme já referido, no final deste século, Coimbra tem um crescimento têxtil exponencial implementando dezenas de grandes unidades fabris associadas à confecção de malhas. Lembremos que Coimbra era, nesse tempo, e foi durante séculos, um importantíssimo centro comercial, com uma cultura viva e uma actividade económica bem mais desenvolvida que a das outras povoações a norte (do actual território português). Do alto da cidade avista-se no horizonte a cordilheira central e a serra da Lousã e é aí, do outro lado da serra, que por esta altura se evidencia o importante polo industrial têxtil em Castanheira de Pêra (a 9 km da Lousã, na EN nº. 236-1).

Foi nesta terra isolada pela serra, afastada das vias de comunicação, arredada das rotas comerciais e dependente de uma agricultura de subsistência, da emigração para o Brasil e das migrações sazonais para o Ribatejo e Alentejo que o comerciante José Antão

criou a primeira fábrica do concelho. Outros se seguiram, e o crescimento foi de tal ordem que em quinze anos (1864 a 1879) são fundadas onze fábricas na pequena localidade tornando-se, um século mais tarde, um dos motores da indústria têxtil nacional, tendo sido avaliado (1958) como o terceiro centro industrial de lanifícios do país.

Nesta expansão desenvolveu-se também o comércio e os comerciantes de tecido, que calcorreavam todo o país e a disseminação foi tal que os vendedores ambulantes deste concelho desenvolveram uma linguagem própria, única no país, o "Laínte da Casconha" que permitia, aos vendedores comunicar entre si sem que os clientes entendessem e, em caso de assalto, combinar uma estratégia para se defenderem {CMCP, 2014}. Neste clima, entre outras personagens ilustres, como António Bebiano Teixeira e Fernando Bissaya-Barreto, nascia também na localidade de Coentral, no Concelho de Castanheira de Pêra, Manuel Carvalho que, por herança, viria a ser mais um dos muitos vendedores ambulantes de meias e barretes.

Com a companhia da sua burra levava os artigos de Castanheira de Pêra para as feiras da Lousã, de Miranda, de Poiares e de Coimbra e voltava abarrotado em lã que comprava aos pastores das localidades por onde passava. O negócio cresceu e o vendedor instalou em 1920, uma unidade fabril na Lousã que a partir da década de 30 se especializou na produção de tapetes e carpetes. Ainda nos anos 20 associa-se a dois empreendedores e constrói-se em Foz-do-Arouce o edifício da Sociedade de CIDES do Rio Ceira, que dará origem à primeira indústria de fiação e tinturaria da região da Lousã e que iria alimentar com lã, fibra e cor a sua pequena unidade fabril durante mais de uma década. Em meados de 40 adquire o alvará que permite a implementação da fábrica de fiação, cardação e tinturaria da Lousã (mais tarde Alcatifas da Lousã).

Segundo António Pinheiro, neto do fundador, por esta altura e a partir dos anos 20, sua avó Emília Alves das Neves esposa de Manuel Carvalho conhecia desde há muito as colchas e os trabalhos





Figura C. 1. 11
Fábrica de Fiacção CIRES
Foto: de António Pinheiro recortada de jornal (não identificado)

Figura C. 1. 12
Manuel Carvalho
Fonte: António Gomes

de bordados de Almalaguês, e numa tentativa inovadora decidiu adaptar as técnicas e as gramáticas figurativas dessa actividade a uma produção industrial de tapetes. Analisando as colchas "bordadas" e os panos resolveu transpor alguns dos desenhos destas obras e incluí-los nos tapetes, simplificando os puxados (colocando-os ao mesmo nível) e inserindo-lhes a cor. Embora possamos confirmar que, as cores utilizadas na tecelagem em lã de Almalaguês durante o século XX foram maioritariamente as mesmas - creme, verde seco, castanho escuro, bordeaux - que se produziam desde os anos 20 na fábrica de CIDES. No entanto perante os registos orais das tecedeiras conclui-se que a cor sempre esteve presente, embora não acessível a uma população pobre com necessidades essencialmente utilitárias e de durabilidade.

O sucesso e a expansão destas adaptações/inovações foi tanto que ao procurarmos a palavra "Tapeteiro" na Enciclopédia Luso Brasileira de 1930 encontramos a referência a quatro tipos de tapetes em Portugal, o de Arraiolos, o de Beiriz, o de Ponte da Pedra e o da Lousã, este caracterizado pela cor branca ou castanha da cor natural da lã.

> *Beiriz (pêlo alto) e Ponte da Pedra (pêlo curto ou raso), da Lousa (estes quase exclusivamente de lãs nas cores naturais, branco-sujo e castanho).* {Enciclopédia, 1930-60, p. 704}.





Figura C. 1. 13
Emília Alves das Neves
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 14
Fábrica Alcatifas da Lousã
Fonte: António Gomes

Durante décadas os tapetes da Lousã debateram-se lado a lado com a concorrência de outros dois, os de Arraiolos e os de Beiriz, e durante muito tempo foram conhecidos por Lousã ou de Ponto Lousã, nunca tendo sido conhecidos pelo seu verdadeiro nome e origem, Almalaguês. António Pinheiro recorda as histórias contadas pelo seu avô informando que após o sucesso inicial da comercialização dos tapetes resolveram investir em teares manuais e contratar tecedeiras oriundas de Almalaguês para trabalharem e ensinarem outras mulheres que viriam a ser as futuras funcionárias da fábrica. As encomendas eram em grande escala e com a posterior abertura de lojas em Lisboa as obras espalharam-se por todo o país.

A empresa parece sofrer uma enorme transformação, sobretudo nos anos 40 a partir do momento que começa a produzir tapetes e carpetes de forma industrial, passando a contar com 250 funcionários. Marcolino Simões (funcionário das Alcatifas da Lousã durante 47 anos) recorda que após o sucesso dos tapetes da Lousã a fábrica produziu também outros tipos de tapetes, o Universal (Beiriz) e o Rio Diz oriundo da primeira grande fábrica de lanifícios do distrito da Guarda: Patrício & Balsemão que foi mais tarde comprada por Manuel Carvalho.





Figura C. 1. 15
Carrinhas ambulância
Fonte: https://imagens.publicocdn.com/imagens.aspx/476342?tp=KM&db=IMAGENS
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 16
Tapete Lousã
Catálogo das Alcatifas da Lousã
Anos 50/60
Fonte: António Gomes

António Pinheiro e Marcolino Simões afirmam que periodicamente entregavam sacos selados de fio às carrinhas ambulâncias-postais dos correios que faziam todo o percurso entre as aldeias do concelho, Miranda-do-Corvo, Portela do Gato, Torre de Bera, Anaguéis, Rio de Galinhas, Almalaguês e outras. De três em três semanas era o próprio Marcolino que *"com o Sr. Manuel Carvalho ou a sua filha, para lá levavam fios e para cá traziam passadeiras, tapetes e carpetes"*. Este processo de encomendas e levantamento assentava numa organização simples: apesar de mais de trinta tecedeiras trabalharem em exclusivo, existiam duas tecedeiras responsáveis pela distribuição e recolha das encomendas e pela concretização dos trabalhos, Gracinda Amado, na Torre de Bera, e Dona Inês Fonseca em Almalaguês.

As encomendas surgiam pelo telefone e eram distribuídas pelas várias tecedeiras da região, o fio era entregue já pesado e selado e posteriormente levantava-se a encomenda. O valor a pagar era "ao peso", ou seja o peso da carpete ou tapete indicava as horas de trabalho das tecedeiras. Por esta altura o trabalho na fábrica era intenso e, além das encomendas identificadas como "normais", havia ainda lugar para encomendas especiais com desenhos ou puxados mais complicados que as tecedeiras destas localidades executavam com simplicidade. Além da distribuição de fios e recolha de trabalhos acabados, outra forma de interacção entre a

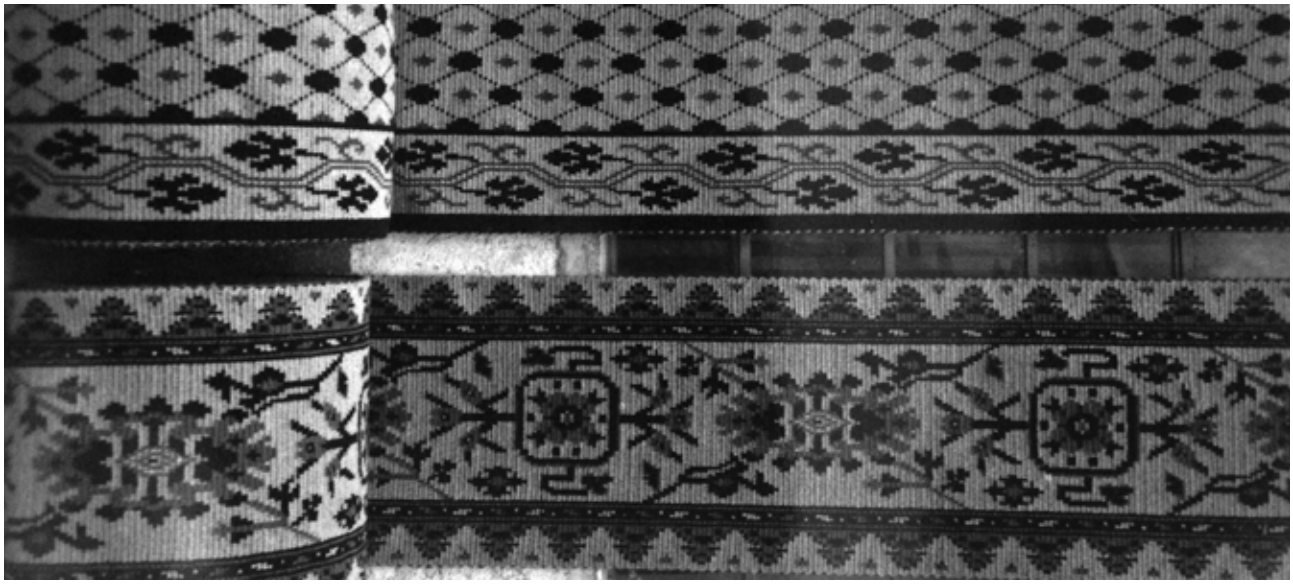


Figura C. 1. 17
Passadeiras Lousã
Catálogo das Alcatifas da Lousã
Anos 50/60.
Fonte: António Gomes

fábrica e a tecedeira ganhou relevo caracterizada com a possibilidade das tecedeiras realizarem alguns processos na própria fábrica, nomeadamente a realização das meadas.

Embora uma quantidade significativa de trabalhos fosse canalizada para as *"tecedeiras que trabalhavam com a fábrica"*, muitas outras realizavam as suas próprias encomendas e faziam as entregas directamente na fábrica em longas viagens a pé de trouxa à cabeça, pela linha de caminho de ferro, dada a falta de dinheiro para o comboio. Aquando destas entregas eram constantemente abordadas num intuito de troca ou obtenção de conhecimentos, visto que tecedeiras artesanais detinham o saber convivendo de forma desigual com as tecedeiras fabris. Como forma de realçar esta partilha transcrevemos o excerto da entrevista com Alcinda que afirma que *"quando chegava à fábrica, eu não podia estar à espera... se estivesse um tear vazio ia tecer até que me atendessem"*.

O processo de produção em fábrica era realizado em teares manuais com 2,5 metros de largura onde trabalhavam 4, 6 ou 8 tecedeiras, duas no centro e duas ou quatro nas pontas. Os desenhos eram realizados a guache pela mão de Piedade do Carmo Pires na fábrica da Lousã, sendo posteriormente inscritos em papel milimétrico e divididos em 4 partes, uma para cada tear.

Cada tear tinha uma mestra posicionada ao meio que interpretava o desenho através de ritmados cânticos. Marcolino afirma que além da distracção que proporcionava, o canto, servia também como voz coordenadora das tarefas e dos movimentos das restantes tecedeiras, recordando ainda parte da sua música e letra: *"Acerta dois branquinhos, dois verdes e um amarelo... e bate, bate"*. Recorda também o trabalho duro considerando ser o mais duro da fábrica. Afirma em remate: *"era impressionante... todos os dias mais de duzentas mulheres a cantar"*.

Apesar de possuírem a melhor tecnologia à época, nem todos os trabalhos poderiam ser efectuados pelas tecedeiras das fábricas, os mais minuciosos e os tapetes de borbotos tinham a sua confecção nas terras de Almalaguês. Julgamos que também por uma questão de organização fabril, variados trabalhos seriam canalizados para as tecedeiras artesanais devido às pequenas dimensões das encomendas (ternos, tapetes de pequena dimensão, passadeiras e carpetes). Ao contrário da fábrica, a organização do trabalho entre as tecedeiras artesanais era realizado num quadro de entreajuda, mobilizando familiares e vizinhança com dedicação integral, parcial ou esporádica.

Encontrávamos várias formas de organização, em primeiro lugar as tecedeiras registadas como trabalhadoras independentes, que asseguravam grande parte das encomendas vindas da fábrica e que se dedicavam quase exclusivamente à tecelagem, embora sempre conciliada com as tarefas domésticas e os trabalhos sazonais da agricultura. As outras, a maioria, as sub contratadas, que trabalhavam à peça ou ao metro para as primeiras ou, em alguns casos, directamente para a fábrica. Como forma de melhor explicar o afirmado entenda-se como exemplo a encomenda de 200 tapetes de 2 m x 0.8 m. Uma só tecedeira demoraria muito tempo para realizar o trabalho, assim acorda-se com mais algumas tecedeiras que individualmente e em sua casa produzem parte deste trabalho. A tecedeira que recebeu o pedido da encomenda tem como responsabilidade a entrega dos fios, dos desenhos em papel quadriculado ou das amostras em pano, da escolha da cor, as outras assumem a realização do trabalho segundo estes preceitos.

As tecedeiras seleccionadas para a realização do trabalho dependem do tipo de trabalho a realizar, tratando-se de encomendas de tapeçaria seriam contratadas as tecedeiras especialistas de lã e de ponto graúdo; ao invés, se fossem obras de colchas ou atoalhados escolher-se-iam aquelas que têm mais perfeição e rigor no puxado. Destacam-se então três tipos de tecedeiras: as primeiras trabalham apenas a lã e o ponto graúdo utilizado na tapeçaria e também nas colchas de lã. As segundas, as especialistas em ponto miúdo, em bordar em algodão no tear. E em terceiro lugar, as mestras que passaram por todas as fases da produção e realizaram todo o tipo de trabalhos. No intuito de cumprir os prazos das encomendas e apesar da destreza das tecedeiras e desta organização informal surgiam trabalhos muito complicados de realizar dentro do prazo da encomenda. Os teares de Almalaguês têm limitações na sua largura (medidas entre 0.8 m e 1 m) e algumas peças como colchas e tapetes têm que ser realizados por partes. Assim, um tapete com 2 metros por 2 metros tem que ser executado em duas partes dividindo-se ao meio, sendo efectuado em tempos diferentes ou até por tecedeiras e teares diferentes, contudo o desenho da obra terá que bater certo na união e os pontos terão que ser coincidentes para ser concluído. Aqui, a escolha das tecedeiras não está só relacionada com a sua habilidade, mas também com a máquina e com a maneira de fazer das tecedeiras.

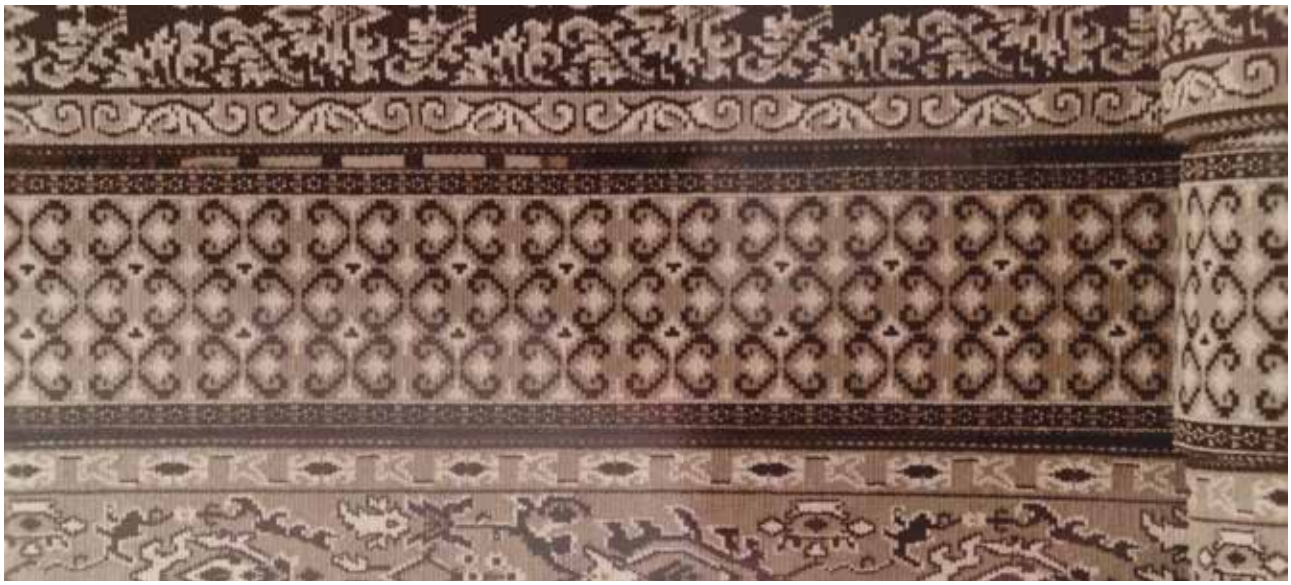


Figura C. 1. 18
Passadeira Lousã
Catálogo das Alcatifas da Lousã
Anos 50/60
Fonte: António Gomes



Figura C 1. 19
Fábrica Baetas & Irmãos
Fonte: António Gomes

Outro dos trabalhos muito realizados seriam as passadeiras "sem fim". Peças com aproximadamente 0.8 metros a 1.20 metros de largura por 30 metros de comprimento que seriam realizadas por várias tecedeiras individualmente e posteriormente cortadas e acabadas (laterais e topos) na fábrica.

Se assim aconteceu com a fábrica da Lousã, aconteceu também num outro polo ainda mais próximo da localidade em estudo, Miranda do Corvo. Joaquim Baeta, Natural de Vila Nova, concelho de Miranda do Corvo, criou a sua fábrica de tapeçaria em meados dos anos 40. Maria Leontina afirma ter começado a trabalhar na fábrica em 1940 com apenas 14 anos, relatando que a fábrica não é aquela que conhecemos hoje, situando-a primeiramente num outro espaço. A empresa parece ter começado pela tapeçaria e os primeiros a ser realizados foram os tapetes Tricana, assim conhecidos pelos funcionários e pelos clientes, em teares de 2 a 4 metros de largura.

Assim como o tapete Lousã, também o Tricana mais não era do que o ponto puxado de Almalaguês realizado em teares de grande dimensão. Leontina recorda que as tecedeiras da fábrica aprenderam com "uma rapariga", uma mestra oriunda de



Figura C. 1. 20
Tapete Beiriz
Fonte: António Gomes

Figura C 1. 21
Tapete Tricana
Fonte: António Gomes

Almalaguês trabalhando propositadamente na formação de novas tecedeiras. Curiosamente e, à semelhança do seu principal concorrente (Alcatifas da Lousã), mais tarde, nos anos 50, veio também uma mestra do norte, da região do Porto e começaram a produzir os tapetes Beiriz.

Os fios eram tratados na Guarda e Covilhã e a tinturaria estava presente na fábrica de Miranda. As funcionárias eram cerca de 80 e a aprendizagem começava em criança em pequenos teares da fábrica alocados à aprendizagem. Apesar da especialização, alguns trabalhos continuavam a ser encomendados em Almalaguês, sobretudo os tapetes de borbotos para encomendas especiais. Assim, com uma frequência semanal, a fábrica realizava o percurso pelas aldeias de Almalaguês entregando o fio e recolhendo a obra já realizada.

Após a democratização da alcatifa no final dos anos 70 e 80 a tapeçaria entrou em declínio. Findos os anos 70, além dos tapetes de Almalaguês e Beiriz passaram a produzir também os de Arraiolos, com oficina na localidade de Arraiolos. Durante mais de 70 anos desde a sua fundação a empresa passou por diversas alterações, abandonando o nome Baetas e Irmãos e assumindo



Figura C. 1. 22
Tapete Lousã
Catálogo das Alcatifas da Lousã
Anos 50/60
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 23
Tapete Lousã
Catálogo das Alcatifas da Lousã
Anos 50/60
Fonte: António Gomes

o nome Tricana. Especializou-se na comercialização de tapetes orientais e assume-se actualmente como líderes do mercado nacional com 11 lojas em território nacional.

No final dos anos 60, a fábrica de Manuel Carvalho (Lousã) cria um novo produto que viria a inundar o mercado, a alcatifa. António Pinheiro afirma que esta transformação se deveu às necessidades do mercado e à possibilidade de expandir o negócio, quer a nível financeiro quer de produção. Nos anos 70 a empresa adquire 6 teares mecânicos capazes de produzir com 4 metros de largura 5000 metros quadrados de alcatifa por dia, com o recurso a apenas 6 funcionários e assim começa a declínio dos tapetes manuais. A expansão foi de tal ordem que muitos naturais da Lousã ainda hoje afirmam que o Algarve foi alcatifado com as suas alcatifas. Nos anos 70 e 80 não há chão em Portugal que não esteja alcatifado.

Voltando aos finais dos anos 60 outra fábrica viria a instalar-se na região, na localidade dos Cartaxos (a 3 Km do centro de Almalaguês), que laborou durante mais de uma década contando no seu início com 45 tecedeiras, quase todas de Almalaguês. Esta fábrica produzia sobretudo carpetes e tapetes para o mercado de Lisboa e viria a encerrar no final dos anos 70.

Segundo Lucília Caetano, uma outra fábrica instalar-se-ia no ano de 1977 em Vila-Nova, Miranda do Corvo, contando com 4 teares de 2,15 metros de largura e um de 1 m que viria a encerrar em 1981 {Caetano, 1988, p. 62}. Muitas outras oficinas se seguiram e muitos dos habitantes da freguesia tornaram-se também eles comerciantes de tapeçaria fornecendo lojas de artesanato e utilidades domésticas.

Apesar do forte incremento da tapeçaria dado pela indústria dos anos 30 até ao final dos anos 70, os sinais de crise vieram a instalar-se definitivamente após o 25 de Abril. Ao contrário de outras actividades artesanais que definharam com a industrialização têxtil, em Almalaguês parece ter sido benéfica, fomentando transformações e perpetuando prosperamente a sua actividade até à década de oitenta. O papel que a tapeçaria desempenhou durante as quatro décadas de fortuna do século passado parece ter sido irremediavelmente ultrapassado pela concorrência mecânica do fabrico de tapetes. A progressiva diminuição da procura determinou a diminuição da produção e a falta de expectativas da actividade.

1.2 | CRUZAM-SE AS LINHAS DA HISTÓRIA
INFLUÊNCIAS NOS REPORTÓRIOS FORMAIS

A criatividade da tecedeira está sempre vincada à sua obra. Contrariamente a outras artes têxteis e de outras tapeçarias onde o trabalho começa pelo desenho, em Almalaguês não existe nem esboço, nem projecto. Com a enorme panóplia de motivos existentes, a tecedeira ajusta os motivos às dimensões da encomenda e ao gosto da cliente. Assim, se uma cliente encomendar um tapete ou uma colcha de medalhão central, poderá a seu gosto escolher motivos para a borda interior, para a borda principal e para a borda exterior. A escolha destes motivos terá sempre a aprovação ou negação da tecedeira pois há motivos que necessitam de um determinado espaço (pontos) para serem executados. Assim, a tecedeira indicava que poderiam ser colocados os trevos ou as gregas, ou as florzinhas na borda interior e que poderia colocar as rosas de Buarcos, as Pêras ou outras nas bordas exteriores.

A origem dos motivos, quando tradicionais, é desconhecida das tecedeiras, afirmando frequentemente que já eram usados pelas suas bisavós {Caetano, 1988, p. 44}. As tecedeiras mais velhas afirmaram que nesse tempo, as tecedeiras não dispunham de tantos motivos para a composição como hoje. Os motivos eram pertença familiar e cada família dispunha apenas de alguns motivos para a realização do trabalho. A replicação era transmitida de geração em geração através de amostras que consistiam em pequenos panos com os fios e os "borbotos" contados. Algumas das amostras analisadas, talvez as mais antigas, surgem ainda num tecido de cor rosa (ou vermelho) justificando que a presença da



Figura C. 1. 24
Amostra: Estrela romana em fio rosa
Data inderteminada
(Século XIX ou anterior)
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 25
Motivo de Beiriz
Data inderteminada (40 a 60)
Fonte: António Gomes

cor na tecelagem de Almalaguês é anterior aos anos 30, aquando da fundação da tinturaria de Foz de Arouce.

A mestra Alcina, de 87 anos apresentou uma amostra sua que a mãe afirmava ser da sua bisavó e já teria ido ao Brasil aquando da imigração dos seus familiares. Julgamos que a partir dos anos 40/50 as amostras começaram a ser partilhadas com as vizinhas mais próximas e de confiança, tornando incerto a identificação das amostras familiares. Alcina afirma que emprestou algumas e que copiou outras tantas, afirmando também que ninguém tinha tantas amostras quanto ela. Além das que tinha, afirma também ter desenhado e alterado outras de modo a ficar com gramáticas únicas, que mais ninguém tinha e essas sim nunca emprestava. A partir dos anos 30 outras amostras entraram no reportório. Com as encomendas vindas das fábricas da Lousã (Alcatifas da Lousã) e de Miranda-do-Corvo (Baetas e Irmãos) outros motivos surgiram, os da "Fábrica" utilizando a expressão das tecedeiras.

Alguns desses motivos estão ainda catalogados nos desenhos de Alcina com o número da obra, infelizmente o tempo disponibilizado neste trabalho não permitiu fazer um levantamento e uma catalogação precisa desses motivos. Uma outra realidade está relacionada com a introdução nas referidas fábricas no final dos



Figura C. 1. 26
Mosaico Romano
Fonte: http://1.bp.blogspot.com/--nw1XHDo5LvY/UT-UsAX6NSI/AAAAAAAACX8/5Q_Umf7SgoM/s1600/212.JPG
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 27
Oceanus Mosaic
Fonte: Carole Raddato
Oceanus Mosaic, 160-190 AD, Verulamium Museum, St Albans
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 28
Oceanus Mosaic
Fonte: http://www.woollythoughts.com/roman.html
Acedido em: 1 Setembro 2017

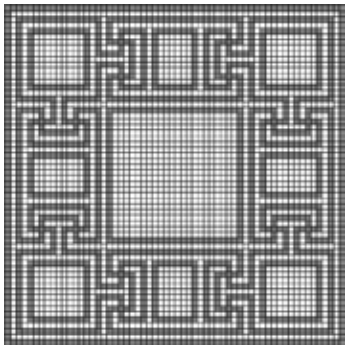
anos 30, inícios de 40 do fabrico de tapetes de Beiriz. A fábrica de Tapetes de Beiriz foi criada em 1919 por Hilda Miranda e pelo seu marido que desenhava os motivos {Beiriz, s/n, p. 2} e foram replicados pelas fábricas da Lousã e Miranda-do-Corvo. A especialização era tal que encontrámos tecedeiras especialistas no ponto de Beiriz, porém começaram ainda crianças na tecelagem de Almalaguês.

Deste modo, encontramos sobretudo na tapeçaria de Almalaguês motivos oriundos dos tapetes de Beiriz. Centenas de motivos estão ainda por catalogar e identificar, perspectivando este trabalho futuro um importante meio para destrinçar os motivos mais antigos de Almalaguês. As tecedeiras afirmam também que outros motivos foram introduzidos, sobretudo a partir dos anos 60 com a edição das revistas dedicadas às rendas e ao ponto cruz. Não fossem estes suficientes, surgem ainda outros: nas viagens à cidade de Coimbra algumas tecedeiras encontravam nas montras dos lojistas motivos que poderiam ser adaptados à tecelagem. Assim, num caderno de folhas quadriculadas os desenhos eram copiados para mais tarde incluírem no vasto reportório decorativo de Almalaguês.

Definir com exactidão a origem dos motivos não é tarefa fácil, contudo podemos contribuir para a sua identificação através dos

relatos das tecedeiras e através das suas características. Não conhecemos os motivos utilizados antes do início século XIX, porém alguns parecem indicar influências de vários níveis. Virgílio Correia relata as decorações dos cambos, dos pesos, das lançadeiras, dos tempereiros como "os mais primitivos de todos" com os seus signo-samão, a roseta sexifolia, a hóstia, o signum salomonis, o cálice e a cruz. Conclui também que esta decoração virá da camada pré-romana e afirma que a arte familiar dos teares é passada de gerações em gerações copiando apenas os símbolos que tem à vista *"fora dos quais nada conhece*" {Correia, 1912, p. 11-12}. Se assim é com os utensílios dos teares também o será com os motivos da tecelagem.





Os primeiros, os mais antigos, talvez tenham sido construídos nas camadas pré-romanas, porém talvez sejam os de cariz geométrico os que melhor se destacam de todos os outros. Determinar com exactidão a idade dos motivos e das técnicas é uma tarefa árdua de concretizar, contudo por comparação, uma parte significativa dos motivos parece ter a mesmas estrutura formal e construtiva que os padrões gregos e romanos. Com o exposto não pretendemos oficializar temporalmente o ofício nesta região, podemos, contudo, levantar considerações quanto à apropriação das gramáticas decorativas referidas. Além dos motivos, as relações parecem também estar presentes nas técnicas da realização dos elementos figurativos.

Quer na construção dos mosaicos romanos, quer na realização dos desenhos da tecelagem o trabalho alicerça-se sobre diferentes sistemas de quadrículas, comportando-se em estruturas infinitamente repetitivas, reproduzindo o mesmo elemento contíguo a si mesmo. Constituindo o ponto de partida para utilização de sistemas mais complexos (circulares, faixas cruzadas, estrelas de losangos, entre outros) o sistema de quadrícula simples foi correntemente utilizado como sistema de ordenamento decorativo, permitindo uma multiplicidade de opções para a decoração individual de cada quadrado, seja através da utilização da própria grelha de base ou como único elemento de decoração. Na técnica tradicional as tecedeiras recorrem às amostras e ao

papel quadriculado para desenhar o motivo que deverá depois ser interpretado, correspondendo cada quadrícula a um ponto. Não será, portanto, de surpreender que encontremos semelhantes gramáticas, narrativas e práticas entre mosaicistas romanos e as tecedeiras. Juntamos a esta hipótese, uma outra de elevada relevância que assenta na proximidade que a localidade apresenta com as ruínas romanas de Conímbriga.

Apesar de não conhecermos qual a importância da tecelagem e sua efectiva implementação no local de estudo, alegamos que as Ruínas de Conímbriga distam a uns escassos 9 km, argumentando, através dos registos presentes no Museu Monográfico de Conímbriga, que a fiação e a tecelagem faziam já parte da vida rural e comercial desde os tempos romanos. Além dos numerosos instrumentos encontrados associados à fiação e à tecelagem, há outros que nos falam ainda da tosquia dos animais, da preparação da lã, da costura e do trabalho em peles e cabedais. Esta circunstância torna-se ainda mais relevante quando dezenas de instrumentos ligados ao ofício são encontrados concentrados num mesmo quarteirão habitacional, pressupondo uma hipotética produção artesanal de fio e de tecido fora do quadro familiar. Sabemos também que a emancipação cultural do Império Romano do Oriente fez combinar a arte grega e romana numa só e que o mosaico tornou-se o principal elemento decorativo de espaços arquitectónicos públicos e privados. Identificamos também semelhanças notórias entre os tapetes de mosaicos romanos e os tapetes árabes.

Assim, as influências romanas estão presentes quer na tecelagem de Almalaguês quer a própria freguesia. Durante o nosso trabalho de campo deparámo-nos com esta realidade. Ao percorrer a aldeia de Torre de Bera encontrámos entre os muros erigidos em pedra uma quantidade significativa de placas de barro vermelho cozido. Após indagar a razão de tal facto, foi-nos dito que esses cacos apareciam no revolver das terras nos trabalhos agrícolas. Após a vista ao local com o geógrafo Hugo Marques foi confirmado que aqueles pedaços de barro vermelho seriam, com toda a certeza, resquícios de telhas romanas.



Figura C 1. 29
Mosaico romanos da antiga cidade de Cetóbriga (Setúbal)
Fonte: http://noticiasdearqueologia.blogs.sapo.pt/tag/mosaico
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 30
Centro dos Girassóis
Fonte: Manual técnico da Tecelagem de Almalaguês {Fonseca & Pires, 2007}

Embora estas justificações nos pareçam por si só válidas, consideramos ainda um outro entendimento. Quando em 1912, Vergílio Correia, conservador do Museu Etnológico Doutor Leite de Vasconcelos (actual Museu Nacional de Arqueologia) visitou Almalaguês mencionou que os teares aqui utilizados eram os *"primitivos por excelência, os puros e toscos teares dos luso-romanos."* {Correia, 1912, p.3}. Na separata da Revista Águia em Dezembro de 1914 o mesmo autor menciona o Tear de Circe, pertença da feiticeira amiga de Ulisses, e o de *"Skyphos etrusco de Chiusi, que mostra duas fiadas de pesos triangulares, presos às linhas, em carreiras unidas e regulares, junto ao solo*", como as mais arcaicas representações do tear de madeira existentes. Segundo o autor os pesos de tear pré-históricos encontrados em território português são em geral de forma e secção rectangulares, furados nos quatro cantos por orifícios circulares de suspensão. Em plena civilização romana, alega que teriam desaparecido os quatro orifícios dos cantos, sendo substituídos por um com formas de paralelepípedo rectangular ou trapezoidal {Correia, 1914, p. 2-9}. Após visita ao arquivo do Museu Monográfico de Conímbriga confirmamos o anunciado por Vergílio Correia, encontrando diversos pesos com as características referidas. Comparando os pesos de tear romanos com os pesos do final do século XIX utilizados em



Figura C. 1. 31
Estrela Romana
Fonte: Mosaic floor with a central octagonal medallion portrait; Villa del Alcaparral, Roman Mosaic Museum, Casariche.
Fonte: https://followinghadrian.com/2016/03/13/a-guide-to-the-mosaics-along-the-roman-baetica-route-spain/
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 32
Mosaico Romano
Floor mosaic.
A part of floor mosaic in so-called Domus of Dionysus.
2nd century CE.
Brescia, Santa Giulia Civic Museum
Fonte: http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4012
Acedido em: 1 Setembro 2017

Almalaguês atestamos a sua semelhança na forma, no material e na função.

Quando abordamos os trabalhos têxteis portugueses é mandatário eleger em lugar de destaque os trabalhos de tapeçaria da Vila de Arraiolos, considerada das mais antigas em Portugal, possivelmente a mais documentada, a mais internacionalizada e aquela que assume as mais antigas características da tecelagem portuguesa.

Segundo Fernando Baptista de Oliveira, o mais antigo documento referente à nomeação (feita) por um rei, a uma manufactura de tapetes, "*é do tempo de João I, contudo, tudo indica que as oficinas dos tapeteiros mouros existiam muito anteriormente àquele reinado, conforme atesta o historiador Sousa Viterbo*". O mesmo historiador relata que a tapeçaria portuguesa bordada à mão, tem uma das suas expressões maiores no tapete de Arraiolos. Todavia este bordado só data oficialmente desde o princípio do século XVII, embora seja permitido supor que já se praticava anteriormente, visto que o ponto cruzado oblíquo já se fazia na Península Ibérica desde o século XII. {Oliveira, 1973, p. 11-14}. D. José Pessanha certifica também que:

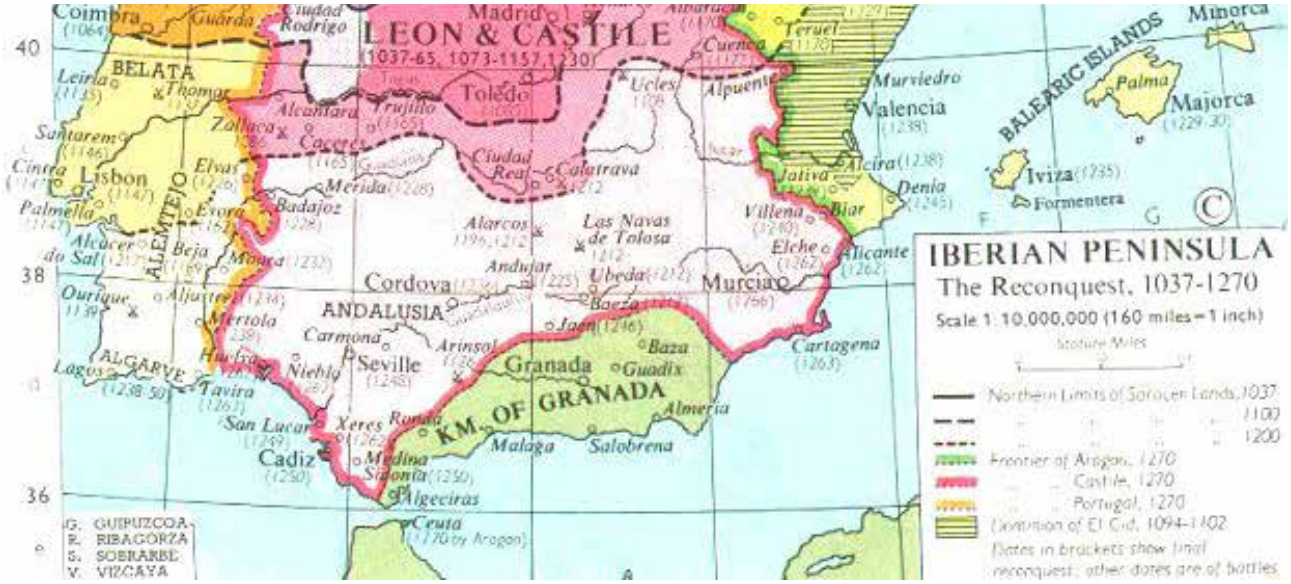


Figura C. 1. 33
Mapa da Península Ibérica
1037-1270
Muir's Historical Atlas - Medieval and Modern London 1911 - Internet Medieval Sourcebook
Paul Halsall
Fonte: http://www.hourmo.eu/Karten%20-%20Maps/1037-1270_AD_Spain_Reconquest.html
Acedido em: 1 Setembro 2017

(...) não é fácil estabelecer a data da introdução d'esta curiosa industria em Arraiolos. Existia já na primeira metade do século XVIII, e, porventura, no anterior. Contudo na Coreografia Portuguesa, do Padre António Carvalho da Costa (1708), não vemos citada esta industria, _o que, todavia, não constitui (é claro) prova de que, ao tempo, não era ainda cultivada na antiga villa do Alentejo", afirmando de seguida que "Parece que, em Hespanha, porventura Andaluzia, houve uma industria paralela. {Pessanha, citado em Oliveira, 1973, p. 189-197}

No século XII, depois do regresso dos cruzados da terra santa, trouxeram-se alguns tapetes e (que) o uso da tapeçaria propagou-se em castelos por toda a Europa. Nos séculos seguintes as tapeçarias estariam presentes como ornamentos principais em todas as festas senhoriais, tanto nas praças públicas como nos ornamentos dos torneios. O reparo do Padre António Carvalho da Costa, admitindo ter existido uma indústria semelhante em Andaluzia, traz-nos outra verdade, que admitimos poderá passar apenas por uma coincidência factual: Houon Mallalieu, afirma que desde o século VIII se terá estabelecido nas cidades de Alcatraz e Almeria, região de Granada, um dos maiores centros tapeteiros da Europa {Huon 1999, p. 160}, no mesmo local de onde partiram os mouros que viriam a constituir a aldeia de Almalaguês (habitante de Málaga, Taifa de Granada).

Escolhemos iniciar essa envolvente da tapeçaria portuguesa pelo tapete de Arraiolos pelas similitudes geométricas e pelos motivos comuns aos tapetes persas e consequentemente à tecelagem de Almalaguês: *"os bordados de Arraiolos eram, sem dúvida, inspirados nas tapeçarias orientais, havendo exemplares cuja analogia com os tapetes da Pérsia é evidentíssima"* {Oliveira, 1973, p. 11-14}. Esta particularidade evidente nos trabalhos analisados, levou-nos a aprofundar a investigação e a averiguar os cruzamentos históricos entre as duas localidades, Almalaguês e Arraiolos.

Sabe-se da importância dos movimentos migratórios sazonais e temporários ocorridos desde o século XVI e XVII para as tarefas agrícolas da Estremadura e do Alentejo. Maria Alice Tavares Rodrigues refere que também de Almalaguês se partia para o Alentejo em regime sazonal, atestando pelo levantamento paroquial de óbitos que no dia 15 de Junho de 1641 teria falecido um habitante da freguesia *"andando lá segando"* {Rodrigues, 1971, p. 235}.

Estes movimentos são novamente confirmados entre 1750 e 1850 por Maria Antónia dos Campos Lopes, afirmando que Coimbra não era uma cidade com capacidades atractivas de população. *"Aliás, a região expulsava muitos habitantes, nomeadamente para Lisboa e (estes em ritmo sazonal) para os trabalhos agrícolas do Alentejo"* {Lopes, 2009, p. 95}. Entendemos que o fenómeno da migração seria antigo e certamente ultrapassado, porém nas nossas incursões pela aldeia verificamos que ainda há quem se lembre de partir para a Estremadura e Alentejo para os trabalhos da apanha da azeitona e da ceifa do trigo.

Apesar da possibilidade ser remota, esta exposição poderá sugerir que em algum momento os motivos da tecelagem de Almalaguês e da Tapeçaria de Arraiolos possam ter sido aglutinados por uma das artes. Apesar desta eventualidade fica validado o registo pelas tecedeiras mais idosas que afirmam que alguns dos motivos que se consideram de Arraiolos, fazem já parte do repertório das suas avós, antes mesmo da inclusão dos motivos intro-



Figura C. 1. 34
Tapetes de Almalaguês
Catálogo das Alcatifas da Lousã
Anos 50/60
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 35
Tapetes de Almalaguês
Catálogo das Alcatifas da Lousã
Anos 50/60
Fonte: António Gomes

duzidos durante os anos 30 a 70 do século passado pela fábrica Alcatifas da Lousã e pela Baeta e Irmãos de Miranda-do-corvo.
Neste sentido, a génese figurativa e geométrica Persa parece ser partilhada nas duas artes, contudo não podemos equiparar a técnica da tapeçaria de Almalaguês com os trabalhos Persas e de Arraiolos, podemos sim caracterizar a sua estrutura composição e os seus motivos. Recordemos que na técnica de Almalaguês não existe o nó presente na tapeçaria Persa nem o bordado a agulha de Arraiolos, existe sim o "puxado", técnica que consiste em puxar o fio da trama entre os intervalos dos fios da teia. Assim, os tapetes apresentam-se como peças bidimensionais, de formato rectangular, com dimensões bastante variadas, porém conhecendo a limitação dos teares (80 cm e 100 cm de largura) podemos afirmar que uma grande maioria dos trabalhos analisados possuíam as dimensões máximas de 1,60 m de largura e os 2 m de comprimento. Não obstante foram verificados outros

com 5 metros de largura e quatro de comprimento. Em maior quantidade registaram-se os tapetes com o comprimento entre 1,20 m e 1,40 m com 80 centímetros de largura produzidos em conjuntos (ternos) para decoração de quartos.

Apesar de já não serem produzidas podemos também registar o enorme número de passadeiras com 80 cm de largura e com comprimentos variáveis (até 30 metros). Dependendo das suas dimensões existem várias composições, na sua maioria (são) divididas em três partes principais, o campo, as cercaduras, as tarjas internas e externas. As decorações são compostas essencialmente por motivos vegetalistas e florais que se articulam de forma geométrica no campo, barra e tarjas. Sempre presentes estão as ramagens e hastes direitas e curvilínea, ramificadas, caudiciformes, foliagudas, flageliformes, isoladas ou dispostas em espiral ou em forma de vagas.

Alguns dos motivos assentam em elementos naturais e artificiais como vasos com arranjos florais (vaso castelo), girassóis, estrelas, quadrados e outras figuras geométricas. De salientar que em todos os motivos analisados foram apenas encontrados dois motivos de origem animal, o Pavão e o Dragão. Assim, os motivos vegetais são os que mais abundam nas composições, contudo existem outros trabalhos totalmente elaborados com motivos geométricos. Na maior parte dos exemplares verificou-se uma mistura entre motivos geométricos como triângulos, quadrados, losangos, estrelas cruzes e suásticas.

Fernando Baptista de Oliveira descreve a composição e realização das tapeçarias Arraiolos:

> *Começa-se a fazer a composição geral com os diferentes motivos e ornatos que forem preferidos. Nesta composição, podem figurar, sobre o mesmo tapete, formas abstractas misturadas com formas vegetais ou estilizações. Um dos esquemas bastante apreciados, também oriundo da Pérsia, é formado por um medalhão cen-*



Figura C. 1. 36
Tapetes Persa (Tabriz)
Fonte: https://s-media-cache-ako.pinimg.com/236x/d2/8b/d2/d28b-d2ac6e6752ac52f3e864a4707a30.jpg
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 37
Tapete de Arraiolos
Século XVIII Casa Museu Teixeira Lopes- Gaia
Fonte: Oliveira, 1973, p.189

Figura C. 1. 38
Tapetes de Almalaguês
Catálogo das Alcatifas da Lousã
Anos 50/60
Fonte: António Gomes

tral, de forma redonda ou arredondada, e quatro partes desse medalhão, cada uma colocada em cada canto da superfície do campo do tapete. Se o ornato central tem outra forma diferente da arredondada, os quatro cantos campo podem ser decoradas com uma parte de desenhos iguais aos do referido ornato, ou com outros motivos diferentes. A barra do tapete será acompanhada por duas estreitas tarjas interiores e outras duas tarjas exteriores à barra. O ornato central ou centro será uma zona de decoração independente do resto do tapete, isto é, os desenhos do centro podem não ter qualquer relação com os do campo e da barra. {Oliveira, 1973, p. 110-112}

As semelhanças são notórias com composições de Almalaguês nos tapetes e nas colchas. O medalhão central é muitas vezes preterido a composições onde o medalhão parece replicar-se sobre a superfície do trabalho ou através de composições assentes em geometrias quadriculares ou através da repetição de vasos. Apesar de na sua generalidade assentarem nestes esquemas outros trabalhos foram encontrados onde a liberdade do autor realizou a composição sem respeitar qualquer estrutura aparente. Outros casos apreciados são exemplares com a simbologia Persa vincada. Outros ainda aparecem com gramáticas

que não se poderão classificar como endógenos da região, parecendo ter diversas proveniências e aglutinações estilísticas. Nestes, destacam-se os já referidos motivos oriundos do acesso às revistas de crochet e ponto cruz muito em voga a partir do final dos anos sessenta.

Entende-se que a análise aos motivos seria um importante contributo para o seu registo, não cabendo num trabalho como este a análise de mais de duas centenas de motivos observados. Deste modo, apresenta-se uma estrutura de análise baseada na catalogação da área têxtil pelo Instituto Português de Museus {Museu, 2007} de dois motivos (Centro das Romãs e Coroa do Rei) que poderão ser replicados para todos os outros em futuros encontros e em investigações posteriores.

1.3 | TEAR DOS MUNDOS
CENTRO DAS ROMÃS . COROA DO REI

FICHA 1 | CENTRO DAS ROMÃS

IDENTIFICAÇÃO GERAL

Denomiação: Amostra de motivo em tecido
Tipo: Cercadura e centros
Nome: Cercadura das Romãs
Datação: Imprecisa
Origem: Almalaguês
Origem (fabrico): Alcina Simões
Dimensões: 19x19cm

CARACTERÍSTICAS MATERIAIS

Fibras: Trama em fibras de algodão / teia em algodão / fio 12/2
Cor: Natural (branco ou cru)
Técnica de tecelagem: Tafetá
Técnica artesanal: Puxado, "olhos" ou "borbotos"
Categoria: Ponto miúdo

MOTIVOS E ORNAMENTOS

Motivos: vegetais e derivados;
Observações: Alcina afirma tratar-se de uma amostra muito antiga que começou a executar logo no início da sua actividade. A sua proveniência é familiar e segundo a tecedeira deve vir da avó ou bisavó.



Figura C. 1. 39
Amostra do Centro das Romãs
Fonte: António Gomes

CENTRO DAS ROMÃS

Apesar da proximidade com a cultura Romana, a aldeia de Almalaguês tem características árabes, apresentando uma rua principal a meio do povoado e uma outra lateral que se encontram noutro ponto a que chamam corredoura e a sua origem parece decorrer dos tempos e das populações moçárabes genuínas chegadas com os deslocamentos militares e populacionais da Espanha muçulmana a partir da conquista de Coimbra por Fernando Magno, em 1064. Assim, segundo Rodrigues, citando Ruy de Azevedo, o seu nome geográfico parece ter derivado do seu possível fundador Zoleiman Almalaki, natural de Málaga e proprietário em Vila Mendiga, em 1088 {Rodrigues, 1971, p. 23}.

Neste contexto, a arte de fabricar tapetes está, desde há muito, considerada como sendo originária da Pérsia, contudo a ocupação de grande parte da Espanha pelos mouros na segunda década do século VIII vem iniciar uma longa história de produção europeia. Neste entendimento, Houan Mallalieu afirma que se estabeleceu um centro administrativo em Córdoba e que a demanda por tapetes por parte de árabes ricos e cultos, resultou no estabelecimento de actividades locais de manufactura {Huon (org, 1999, p. 160}. O mesmo entendimento parece ter Oliveira que relata a existência d fabrico de tapetes em Almeria e em Cuenca, registando a importação de tapetes turcos e caucasianos que seriam imitados pelas oficinas ibéricas da época {de Oliveira, 1973, p.13}. No mesmo sentido Rosa Solange cita Ginzburg, afirmando que no século X a cidade de Almeria era o maior centro produtor de tecidos de seda da Europa, produzindo desenhos que mantinham a tradição muçulmana e também cristã {Fernandes, 2013, p. 20}. Oliveira toma como certo que nos primeiros anos do século XII a Península Ibérica era já exportadora de tapetes {Oliveira, 1973, p. 14}.

Assim, os principais centros tapeteiros situaram-se na cidade de Alcaraz e Almeria, Região de Granada e em Cuenca. No início do

século XI a cidade de Granada era a capital da Taifa de Granada e de Málaga e Medina Granata (actual Granada) a sua capital {Gerli, 2003, p. 369}. Apesar de não o poder afirmar com veracidade académica, conjecturamos pela lógica dos factos que o topónimo Almalaguês parece ter derivado de um habitante de Málaga, do taifado de Granada que teria vindo para a região de Almalaguês aquando do repovoamento moçárabe das terras de Coimbra nos finais do século XI.

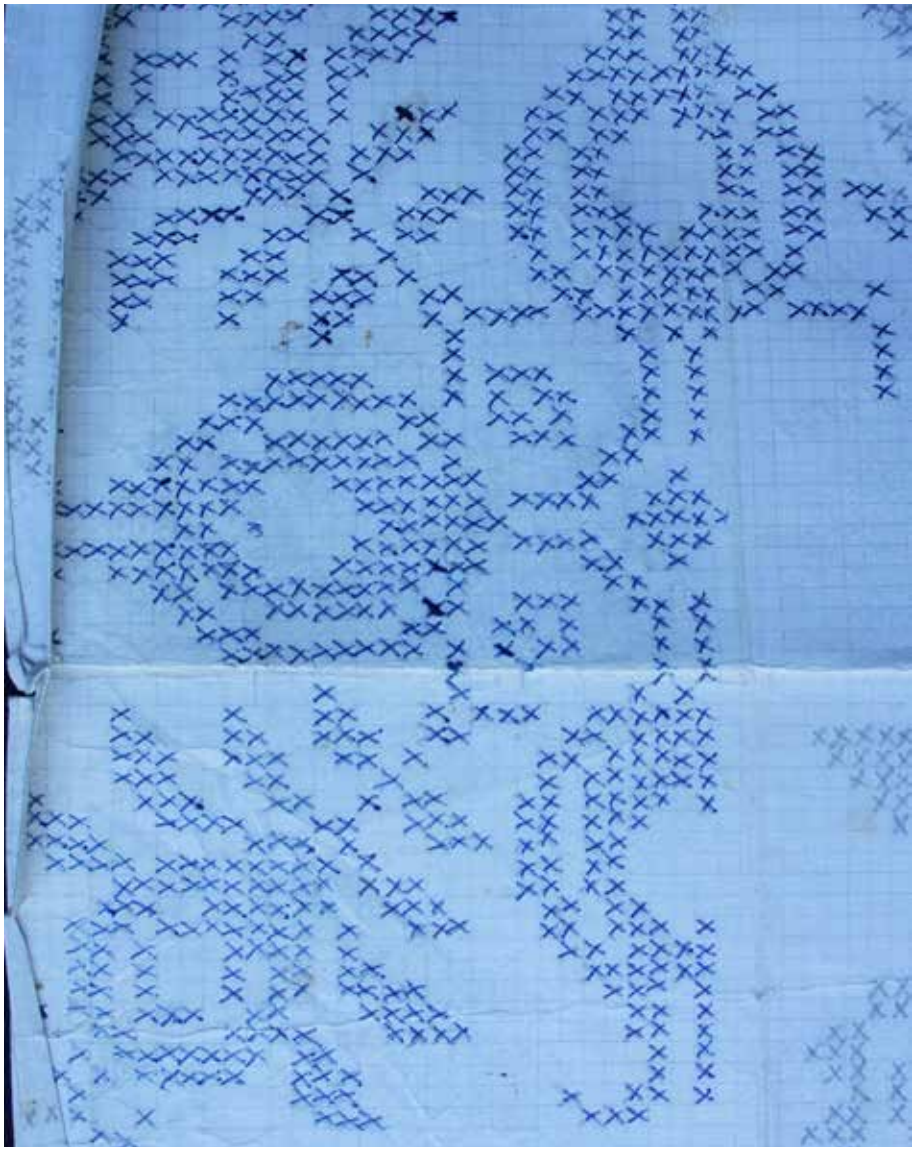
Deste modo, o Ramo das Romãs, ou em espanhol das "Granadas", foi identificado pelas tecedeiras como sendo um dos mais antigos, tendo ultrapassado pelo menos três gerações. O emblema da cidade de Granada que sucedeu a Córdova como capital administrativa da Espanha Mourisca era a Romã, fruta muitas vezes encontrada em tapetes espanhóis antigos {Huon (org), 1999, p. 160}. A mística dos tapetes e motivos Persas está muito associada às lendas e à simbologia religiosa ou tribal, esta proximidade encontra-se também nos materiais.

Os Kilim (ou Kelim, Gelim e Gilim) são tapetes normalmente produzidos em lã e sem nós nem pêlo, resultando muitas vezes em tapetes com duas faces, prática que, apesar de rara, ainda se encontra nalgumas peças em Almalaguês. Parece-nos ser de considerar a hipótese da Romã, símbolo correntemente utilizado na cultura e arte árabes, ter como lugar primeiro o "Taifado de Granada". Será este o registo mais antigo da tecelagem de Almalaguês que possa fundamentar a sua antiguidade?

O motivo atrás apresentado tem as dimensões de 19x19 mostrando uma composição vegetalista (típica da Idade Média) e poderá adquirir uma variedade cromática considerável, contudo sempre foi replicada na cor natural (dependendo da linha e da trama). Esta amostra tem sido replicada entre familiares por gerações datando o exemplar dos anos 40. A título de informação, Lewis afirma que a alma dos tapetes orientais reside nos seus desenhos únicos que são transmitidos através dos séculos em zonas

geográficas especificas, e são pertença de tribos ou de origem familiar {Lewis, 1913, p.98}. A importância deste motivo revela-se na sua riqueza decorativa e na própria técnica de execução, destacando-se o puxado "miúdo" e o fio de algodão de 14/2, que permitem fazer desenhos de grande pormenor com uma densidade de puxados elevada. O motivo é atravessado por dois eixos de simetria (longitudinal e transversal) formando quatro romãs maduras e quatro rebentos. Realça-se também que as amostras desta região são sempre em algodão e que poderão ser replicadas em panos, toalhas, colchas e tapetes em lã.

Figura C. 1. 40
Desenho do Centro das Romãs
Fonte: António Gomes



FICHA 2 | COROA DO REI

IDENTIFICAÇÃO GERAL

Denomiação: Amostra de motivo em tecido
Tipo: Centro (motivo único ou repetido)
Nome: Coroa do Rei ou Coroa de Portugal.
Datação: Imprecisa
Origem: Almalaguês
Origem (fabrico): Alcina Simões
Dimensões: 40x40cm

CARACTERÍSTICAS MATERIAIS

Fibras: Trama em fibras de algodão / teia em algodão / fio 12/2
Cor: Natural (branco ou cru)
Técnica de Tecelagem: Tafetá
Técnica artesanal: Puxado, "olhos" ou "borbotos"
Categoria: Ponto miúdo

MOTIVOS E ORNAMENTOS

Motivos: Brazões;
Observações: Alcina afirma tratar-se de uma amostra muito antiga que começou a executar logo no início da sua actividade. A sua proveniência é familiar e segundo a tecedeira deve vir da avó ou bisavó.



Figura C. 1. 41
Amostra do Brazão
Fonte: António Gomes

O BRAZÃO

À semelhança de outras tecelagens nacionais o brazão monárquico em Almalaguês é um motivo recorrente. Conhecidos como "Brasão" ou "Coroa de Portugal", atravessam gerações e são identificadas em diferentes regiões.



Figura. 50
El-Rei Dom Manuel (1495-1521)
{+ El-Rei Dom João III (1521-1573) e
El-Rei Dom Sebastião (1573-1578)}

As bandeiras armoriais quadradas viriam a ser substituídas no reinado de D. Manuel I (1495-1521: D. Manuel I a D. João III) passando a utilizar-se uma bandeira de fundo rectangular com o brasão no centro. O fundo mantém-se branco, existindo um escudo peninsular e no seu interior cinco escudetes azuis e os sete castelos encimado pela uma coroa real.



Figura. 51
El-Rei Dom Sebastião (1578)
{+ El-Rei Dom Henrique (1578-1580)}

No reinado de D. Sebastião, entre 1557 e 1816 (D. Sebastião a D. João VI) surgiram duas alterações: a coroa passou a ser fechada e o número de besantes em cada escudete passa a ser de cinco e passa também a fixar-se os sete castelos na bordadura.



Figura. 52
El-Rei Dom Pedro II (1667-1706)

É esta a bandeira que prevalece com o cardeal D. Henrique (1578-1580), com D. António, prior do Crato (Junho-Agosto de 1580 no Continente, 1580-1583 em algumas ilhas dos Açores, nomeadamente a Terceira), com a dinastia filipina e boa parte da dinastia de Bragança.



Figura. 53
El-Rei Dom João V (1706-1750)
{+ El-Rei Dom José (1750-1777),
El-Rei Dom Pedro III (1777-1786) e
Rainha Dona Maria I (1777-1816)}

D. João IV (1640-1656) limitou-se a mudar o formato do escudo (ponta redonda), cabendo a D. Pedro II (1683- 1706) a adaptação do brasão às mais recentes modas, passando a coroa a ter cinco hastes em vez de apenas três. Com D. João V, a coroa «virou» forrada de um barrete vermelho e o escudo terminava em bico contracurvado, no formato dito francês.



Figura. 54
El-Rei Dom João VI (1816-1826)
{+ El-Rei Dom Pedro IV (1826), Rainha
Dona Maria II (1826-1828) e
El-Rei Dom Miguel (1828-1833)}

No reinado de D. João VI (1816-1826) a bandeira passa a possuir a esfera armilar, usada nas naus do caminho marítimo para o Brasil. O escudo volta a ter a ponta redonda, no formato português.

De 1826 a 1910 (D. Pedro IV a D. Manuel II) surge a mais conhecida bandeira da monarquia. Metade é azul, metade branca com o escudo ao meio sem a presença da esfera armilar {Dezembro, 2012}.

O brasão mais vezes registado em Almalaguês poderá então ser datado num determinado espaço histórico. Assim, este motivo tradicional utilizado aquando dos casamentos poderá ser datado entre 1683 e 1910. O brasão apresentado mostra-se semelhante às duas bandeiras, porém sem o barrete por baixo da coroa, o que poderá indiciar uma de duas razões. Por um lado, poderá significar uma transição entre a bandeira de D. Pedro II e de D. João V, por outro, o barrete poderá não estar apresentado unicamente por uma dificuldade técnica do puxado. Não obstante, à semelhança de outros motivos, o traço exterior do barrete poderia estar facilmente presente na peça. Cruzando estas informações com o levantamento realizado no terreno verificámos que duas colchas apresentavam bordadas a data dos casamentos dos seus proprietários, 1875 e 1893.



Figura. 55
{Rainha Dona Maria II (1833-1853), El-Rei Dom Pedro V (1853-1861), El-Rei Dom Luís (1861-1889), El-Rei Dom Carlos (1889-1908) e El-Rei Dom Manuel II (1908-1910)}

Uma outra amostra encontrada poderá também ser um contributo para uma localização cronológica do motivo. Nas amostras de Alcina por vezes surgem apontamentos do número de fios e do nome das peças. Na peça apresentada ao lado, encontramos a referência de D. João V (nascimento: 1689 / morte: 1750). Quando questionámos a origem do nome foi-nos referido que desde de criança que o reconhece assim. A mesma tecedeira tem também uma outra amostra única na região, a do dragão. Não sabemos a sua proveniência, sabemos apenas que a mãe já a realizava em criança, porém são notórias as semelhanças entre o dragão representado na amostra e o símbolo da Dinastia de Bragança (1640 a 1910). Deste modo, e com a identificação do motivo do brasão numa colcha com a data bordada no ano de 1875(?), estamos convictos que o motivo poderá situar-se no século XVIII ou XVIII.



Figura C. 1. 42
Amostra de motivo
Inscrição " D. João V"
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 43
Amostra de motivo
Inscrição "seclo 20"
Fonte: António Gomes

O motivo atrás tem as dimensões de 40x40 cm, apresentando-se como uma composição de brazão e poderá adquirir uma variedade cromática considerável, contudo sempre foi replicada na cor natural (dependendo da linha e da trama). Esta amostra data dos anos 40, pois tem sido replicada entre familiares por gerações.

A título de informação, Lewis afirma que a alma dos tapetes orientais reside nos seus desenhos únicos que são transmitidos



Figura C. 1. 44
Símbolo da Casa dos Bragança
Foto: Negges, Johann Simon, 1726-1792 : Iosephus I. D. G. Rex Portug. ... / J. S. Negges sc.. - Aug. Vind.: J. S. Negges exc., [1756]. - 1 gravura: maneira negra, p&b
Fonte: http://purl.pt/4194/3/
Acedido em: 1 Setembro 2017



Figura C. 1. 45
Amostra de motivo
"Cavalos Marinhos"
Fonte: António Gomes

através dos séculos em zonas geográficas específicas, e são pertença de tribos ou de origem familiar {Lewis, 1913, p. 98}. A importância deste motivo revela-se na sua riqueza decorativa e na própria técnica de execução, destacando-se o puxado e o fio de algodão de 14/2, que permitem fazer desenhos de grande pormenor com uma densidade de puxados elevada.

O motivo é atravessado por um eixo de simetria longitudinal que será produzido e dois panos de 80 cm ou de 100 cm e será posteriormente cozido à mão. Foram encontradas outras variações de menor qualidade de replicação, mostrando (também) alguma ingenuidade relativa ao desenho e provando que as amostras não eram de pertença pública. Apesar de quase todas as tecedeiras afirmarem que já realizaram este motivo, ele aparece diferente na sua configuração de tecedeira para tecedeira. Estas imagens provam também a existência de diferentes níveis de saber (es) e de reconhecimento social entre as tecedeiras. Realça-se ainda que as amostras desta região são sempre em algodão e que poderão ser replicadas em panos, toalhas, colchas e tapetes em lã.



Figura C. 1. 46
Motivo "Brazão"
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 47
Motivo "Brazão"
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 48
Motivo "Brazão"
Fonte: Victor Costa

Figura C. 1. 49
Motivo "Brazão"
Fonte: António Gomes



1.4 | TECIDOS DE RESISTÊNCIA
ALMALAGUÊS NA TECELAGEM NACIONAL

A história da tecelagem perde-se e relaciona-se com a habilidade humana de conceber e produzir artefactos para superar as necessidades básicas da sobrevivência. A necessidade de adaptação às condições meteorológicas, sociais, religiosas e morais levou o homem a empreender processos de transformação de materiais minerais, animais e vegetais. Chega assim a transformação das fibras, surgindo também a tecelagem, o tecido e novas formas de arte. A sua presença, associada à sedentarização do Homem é provada com inúmeros testemunhos não só nos vestígios, artefactos e experiência dos tempos passados, mas também inúmeros testemunhos do presente. No calcorrear do tempo, observa-se que foi nos espaços rurais que a actividade parece desenhar-se, sobretudo pela estreita ligação à agricultura e à pecuária de subsistência permitindo acesso fácil à matéria prima susceptível de se transformar em fio. Os tempos foram correndo e a tecelagem passou a funcionar como trabalho complementar, subsidiário à agricultura, permitindo o exercício de troca e de venda às populações rurais.

Em Portugal não foi diferente, as lãs surgem maioritariamente nas zonas mais altas do território, local de gado ovino e os linhos nos baixios e nas bacias de aluvião. Mais tarde a seda e o algodão de origem colonial passam a ocupar lugar na tecelagem portuguesa. Segundo Joana Sequeira, a tecelagem estendia-se então por todo o território nacional, dispersa, artesanal e



Figura C. 1. 50
Puxado em tapete de Almalaguês
Fonte: António Gomes

doméstica, apresentando numa cartografia de Miguel Nogueira os principais centros da indústria têxtil em Portugal no século XV, confirmando Entre-Douro e Minho, Viana do Castelo, Braga e Vila do Conde como polos linheiros. Guimarães produzia linho e seda e o Porto contava já com a produção da lã, do linho e também da seda.

Em Trás-os-Montes, Bragança, Chaves e Macedo de Cavaleiro dedicavam-se unicamente à seda e Torre de Moncorvo teria também produção linífora. Nas Beiras destacam-se os polos laníferos de Celorico da Beira, Guarda, Covilhã, Leiria e Aljubarrota. Montemor-o-Velho destacava-se no linho e Coimbra de ambas: lã e Linho. Na Estremadura relevava-se na produção de lã em Aljubarrota, Tomar e Santarém que contava com as duas matérias primas. Lisboa produzia os três materiais. Além-Tejo dominava a lã em Portalegre, Elvas, Estremoz, Montemor-o-Novo, Beja, Serpa e Mértola. Évora produzia as três matérias-primas, a lã, o linho e a seda. Aparece também registado na região do Algarve a cidade de Loulé com uma produção linífora {Sequeira, 2014, p. 36}.

Hoje a gramática têxtil portuguesa entende-se por vários aspectos, desde logo com os materiais com que é produzida, as suas cores, as suas texturas e os seus aspectos figurativos e padronizados. Carlos Laranjo e Filomena Lopes afirmam que *"as peças*



Figura C. 1. 51
Mantas de Mértola
Oficina da Tecelagem
Fonte: http://redemuseusbeja.blogspot.pt/p/mertola.html
Acedido em: 1 Setembro 2017

executadas através da técnica dos puxados (em que o fio é repuxado com um arame indo formar um desenho) constituem, no nosso país as de mais rica ornamentação", afirmando também que serão as de mais difícil execução e que mais tempo demoram a construir. No estudo citado pelos autores, realizado no âmbito do PAOT {Medeiros, 1994} entre 1993/94, foram visitadas 79 oficinas em todo o país tendo sido fotografadas 625 peças sendo o grupo mais numeroso o dos trabalhos em lã. Os trabalhos em linho, quase sempre com urdidura em algodão encontram-se em várias regiões contudo prevalece Entre-Douro-e Minho, o mesmo acontecendo com o trapo {Medeiros, 2000, p.62}. Almalaguês parece ser a única região nacional que constituí o algodão como matéria prima por excelência, porém realce-se o facto de se utilizar também o fio de lã nas colchas, mantas e na tapeçaria.

Assim encontramos no nosso país uma dispersa produção artesanal, que sobrevive mais pela vontade de quem faz do que pelo rendimento que daí advém. Trás-os-Montes, Miranda do Douro, Bragança, Vimioso, Vinhais, Torre de Moncorvo, Mogadouro, Freixo de Espada à Cinta, Mirandela e Vila Flor foram os principais centros de produção de tecidos para vestuário em burel e estamenha. Mirandela (Lamas de Orelhão/Cobertores de Lamas), Vila Flor e Torre de Moncorvo destacaram-se pela produção de

cobertores. Em Miranda as colchas de tear coloridas, de canastra, de borboto e de veludo. Graça Ramos afirma em 2009, que núcleos de tecelagem outrora importantíssimos, hoje ou não têm representantes, ou não passam de casos isolados e sem expressão, como os casos de Salto em Montalegre ou do Soutelo (Mogadouro) {Ramos, 2009, p. 346}. Em Cabeceira de Bastos, no sopé da Serra da Cabreira na freguesia de Bucos encontramos os trabalhos em lã e a confecção de mantas, cobertores e tapetes. Na Casa da Lã, pertença do Museu das Terras de Bastos da Câmara Municipal de Cabeceira de Bastos, um grupo de mulheres continua teimosamente a preparar a lã para o tear manual. Umas apenas tecidas, outras tecidas e apisoadas por pisões de madeira, movidos pela força da água (moinho pisão).

Se a actividade da lã esteve fortemente enraizada em Trás-os--Montes, também o Linho parece ter tido grande expansão de Moncorvo a Mirandela e a Pinhel como demonstra a implementação em 1656 do Regimento do Linho na Feitoria de Moncorvo. Com um estatuto consolidado continuam as Capas de Honra Mirandesas de Miranda do Douro, porventura a peça mais antiga do vestuário português {Ramos, 2009, p. 43}. O linho já raramente se cultiva, não obstante a tecelagem de Ribeira da Pena, nos núcleos de Cervas e Limões, parece estar a renascer pela coragem do Grupo de Tecelagem de Limões/Cooperativa de Artesanato de Ribeira da Pena. No parque do Alvão, em Agarêz, Mondrões e Couto de Adoufe ainda subsistem isoladamente tecedeiras a produzirem as toalhas e colchas de Agarêz {Perdigão & Calvet, 2002, p. 25-28}. Do mesmo modo, na região serrana da Estrela os cobertores de papa, continuam a estar presentes nas casas beirãs.

No Alentejo, devido à abundância de rebanhos, a lã é por inerência a matéria prima principal. A história dos lanifícios a sul do Tejo é antiga e as suas primeiras manufacturas remontam aos séculos XVII e XVIII, com a instalação no antigo Colégio de São Sebastião da Companhia de Jesus, em 1772, da Real Fábrica de Lanifícios de Portalegre (desde de 1946 a Manufactura de Tapetes de Portalegre) {Fonseca, 2009, p.81}.



Figura C. 1. 52
Manta Alentejana
Fonte: Público (09/03/14)
"A fábrica onde as mantas alentejanas ganham vida"
Inês Sousa Meneses
9 de Março de 2014
https://www.publico.pt/2014/03/09/local/noticia/a-fabrica-onde-as-mantas-alentejanas-ganham-vida-1627450
Acedido em: 1 Setembro 2017

No alto Alentejo, em Reguengos de Monsaraz, a antiga Fábrica Alentejana de lanifícios é adquirida em 1979 por Mizette Nielsen, continuando a cruzada de revitalização das mantas alentejanas e a conquista de reputação mundial. Também em Minde e Mira de Aire (Alcanena) se produzem tais mantas, que segundo Guida Fonseca se deveu à deslocação nos anos 20 de famílias de Reguengos para essa região.

Figura C. 1. 53
Manta de São Jorge
Fonte: http://www.culturacores.azores.gov.pt/agenda/default.aspx?id=9992
Acedido em: 1 Setembro 2017

No baixo Alentejo nos concelhos de Castro Verde, Almodôvar e Alcoutim, situavam-se os caminhos da transumância que marcaram decisivamente as gramáticas e tipos de tecelagem da região. Guida Fonseca afirma que encontramos centros de tecelagem com um passado ainda recente em Giões, Martim Longo (Alcoutim), São Marcos da Ataboeira, Lombador e Sete (Castro Verde) {Fonseca, 2009, p. 84}. A partir do século XX verifica-se o declínio do ofício, não obstante, na década de 80, Mértola surge já como símbolo de uma cultura associada ao nome das suas mantas. A Cooperativa Oficina de Tecelagem de Mértola continua a produzir as mantas de lã e as mantas de retalhos, os alforges, os coadeiros e as colchas de "Carapulo" (puxados).

Nos Açores destaca-se a tecelagem de São Jorge. Referida desde o século XVI/XVII, onde contava com 45 tecedeiras. Teresa Perdigão e Nuno Calvet, na "Obra Tesouros do Artesanato de Português",

mapeiam o artesanato insular afirmando que nesta região autónoma que quase nada resta da actividade da tecelagem, assinalando apenas as colchas de laças puxadas ou ponto alto que se faziam na Fajã dos Vimes, onde existia ainda um número significativo de artesãs {Perdigão, 2002, p. 75}. Ana Pires relata que em 2002 o Registo de Artesãos do CRAA, indicava a existência de 154 tecedeiras activas distribuídas do seguinte modo: São Miguel 71, Terceira 51, São Jorge 24, Santa Maria 12, Pico 4, Graciosa 1, Faial 1. Sete anos depois a autora foi confrontada com apenas 14 tecedeiras inscritas no Registo Nacional de Artesãos distribuídas do seguinte modo: Terceira 6, São Jorge 4, São Miguel 2, Santa Maria 1 e Flores 1 {Pires, 2009, p. 101}.

Almalaguês não será diferente. Hoje, ao consultarmos o Registo Nacional de Artesanato encontramos apenas quatro tecedeiras com carta de artesão no concelho de Coimbra, uma em tecelagem não tradicional (Estela Melo - Ovelha Mãe) na cidade de Coimbra; três na região de Almalaguês (Cristina Fachada, Rosalina Silva e Emília Pereira) e uma em Miranda-do-Corvo (Amélia Carvalho) trabalhando tecelagem tradicional. Arriscamos concluir, que estes números em nada atestam a veracidade dos factos. Na verdade, em apenas oito localidades constatámos que existem 87 tecedeiras ou aprendizes, se acrescentarmos Torre de Bera, Outeiro de Bera, Bera, Flor da Rosa, Volta do Monte, Carpinteiros, Cartaxos, Casal dos Matos, Quinta do Colaço, Vale de Cabras, Abelheira, Braçais, Portela do Casal Novo, Casal Novo, Tremoa, Flor da Rosa, Ribeira, Chainça, Rio de Galinhas, Monforte, Amoreira e Cestas (localidades que não registámos) facilmente poderemos constatar a dimensão do ofício e da quantidade de mulheres com conhecimento das artes da tecelagem, não obstante uma parte significativa não dominar todo o processo.

Encontramos dezenas de tecedeiras na região que almejam fazer da tecelagem o seu modo de vida. A falta de encomendas, as tarefas diárias (algumas ainda ligadas à agricultura), os processos burocráticos de constituição de empresas e as subsequentes despesas relativas à segurança social e aos impostos condicionam a prática profissional da tecelagem em exclusividade. Várias vezes

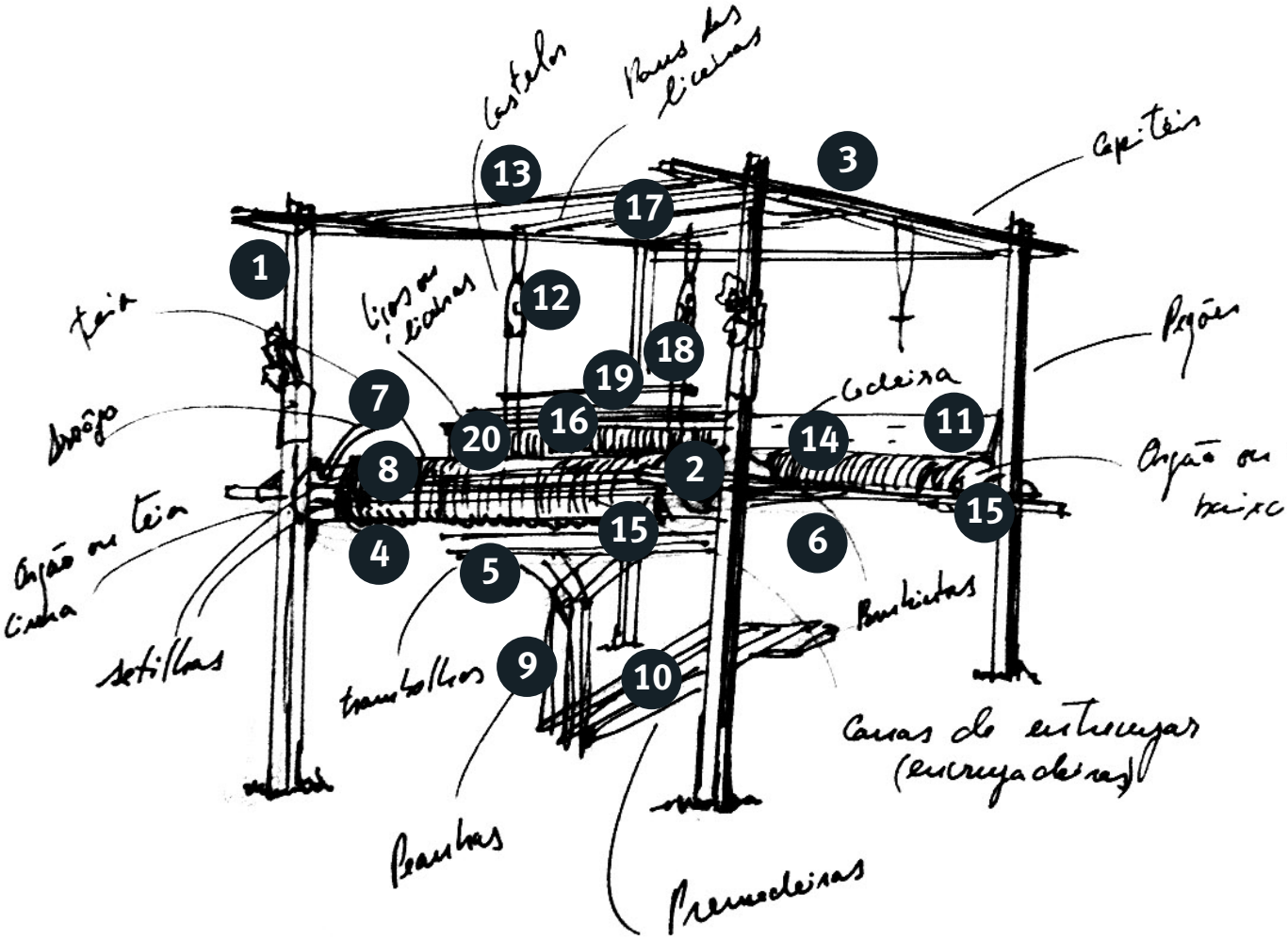
nos confrontámos com esta realidade. Com alguma revolta as tecedeiras afirmaram que, pela imposição de normas legais, foram afastadas da actividade tornando-as marginalizadas no respeitante ao trabalho formal. Este confronto entre artesãos e Estado não é novo e é confirmado no levantamento estatístico de Coimbra em 1860, no qual o registo monárquico assentou apenas as *"tecedeiras que tecem por trabalho*", deixando fora da contabilização todas as outras {Silva, 1861, p. 21}.

Ao que parece, a estrutura ancestral do trabalho informal é anterior à noção de estado como conhecemos hoje e existiu, e existe uma dicotomia entre a sua regulação formal e legal e a regulação das dinâmicas éticas, laborais e identitárias das localidades. Nem um, nem outro se souberam adaptar, pesando a culpa principal no primeiro {IQF, 2006}. Com as fracas expectativas de comercialização e o trabalho árduo, assiste-se então a um processo de empobrecimento cultural e identitário e à morte das artes e ofícios na forma que conhecemos. Num momento em que as actividades ligadas ao artesanato parecem avolumar-se a nível nacional e ganham dimensão e estrutura económica a nível internacional e social (redes sociais) em ligações às actividades turísticas, à promoção das regiões, à inclusão, à arte, ao hobbie, às artes decorativas e ao design, democratizam-se os saberes ancestrais transformando-se e adaptando-se a realidades globais que têm sido timidamente estudadas pela academia internacional. Porém, nacionalmente, embora se multipliquem e desdobrem as declarações de intenções pelos artesãos, pelas autarquias e pelo estado nos programas de defesa e inovação no artesanato, o panorama não se apresenta com optimismo.

Anaguéis	Moinhos	Assafarge	Por. do Gato	Almalaguês	Condeixa	Casal Novo	Coimbra
Rosa Cunha	Amélia	Olga	Lúcia	Cristina Fachada	Benvinda	Graça	Isabel
Mabilde		Alda	Emília Anastácio	Ângela		Lurdes	Cândida
Milú			São	Mãe (Ângela)		Susete	
Paula			Lúcia Laurindo	Tia (Ângela)		Lidia	
Cristina				Carmina			
D. Graça				Vitália			
Leonor				Alcina			
D. Isaura				Graça			
Lúcia				Mãe do Pedro			
Piedade				Fernan. Amâncio			
Piedade Ferreira				Isabel Coimbra			
Elisabete Costa				Dores			
Belmira Costa				Benvinda			
Mª João				Isabel Amaro			
Alice Tábuas				Lina			
Júlia Vagueira				Delcinda			
Eulália				Rosa do Gás			
Júlia (Guida)				Dorinda			
Betinha				Alice Vaz			
Cristina				Glória			
Olga							
Bela							
Margar. Patrício							
Celina							
Florinda							
Alice							
Mila							
Mena							
Lurdes							
Júlia Patrício							
Fernanda Balaus							
Lena							
Regina							
Helena Primo							
Amélia Primo							
Rosa Fonseca							
Júlia Fonseca							
Esperança							
Aldina							
Luz							
Graça							
Graça Patrício							
Rosa Cancela							
São Prior							
Silvina Prior							
Alda							
Carolina							
Natália							
Mila							
São Careca							
São Santos							
Rosita							

CAPÍTULO 2
HISTÓRIA E ENQUADRAMENTO
VIVÊNCIAS E ESPECIFICIDADES

TEAR DE ALMALAGUÊS



LEGENDA

1. Pegões
2. Pombinhas
3. Capitéis
4. Sétilhas
5. Trambolhos
6. Teia
7. Arrocho
8. Canas/entrecuzar
9. Peanhas/Cordéis
10. Premedeiras
11. Cedeira/Asseadeira
12. Castelos
13. Paus/lisseiras
14. Tempereiros
15. Orgão
16. Lisseiras
17. Paus/ lisseiras
18. Queixa
19. Escaravelho/Arrocho
20. Pentes

2.1 | TEARES, TRAMAS E FIOS
O TEAR DE ALMALAGUÊS

> *(...)Mas que tear aquele! É o tear primitivo por excelência, o puro e tosco tear dos luso-romanos!(...)*
>
> Vergilio Correia, 1912

Vergílio Correia afirmava no início do século XX que os teares encontrados na região de Almalaguês eram de forma simples, compostos de materiais vulgares, toscos e brutos, sem cuidado nos acabamentos e na escolha das madeiras, defendendo que se conservou assim desde a antiguidade, *"sem mudança alguma, na mais rudimentar expressão industrial"* {Correia, 1912, p. 9}.

Lucília Caetano afirmava que este tear não difere do tear manual provido de pedais mais representado em Portugal, no entanto o encontrado nesta região seria de estrutura sólida embora rudimentar {Caetano, 1988, p. 30}. Os teares que encontramos nestas localidades são conforme descrito. Apresentam-se, mas verificámos que poderão ter variadas formas e tipos de acabamento, sobretudo na estrutura e fixação utilizada. Em terra de lenhadores, resineiros e serradores a floresta sempre foi a maior riqueza e o Choupo pela sua fraca aplicação e baixa qualidade parece ter sido a madeira preferida para a sua construção. Esta escolha parece justificada pela abundância da espécie na região, contudo encontrámos teares construídos em madeiras de Pinho, Carvalho e noutras.

Belarmino Fonseca, morador e agente activo nas dinâmicas associativas da região afirma que o Choupo é uma óptima madeira para *"obras ao enxuto"*, explicando que este tipo de madeira poderá durar décadas se devidamente recolhida. Apesar desta afirmação, e pelo carácter rude e tosco dos teares que não apresentam qualquer tratamento (cera ou verniz) verificámos que quase todos aparecem contaminados com parasitas (caruncho).

Para apresentar o tear de Almalaguês, entendemos socorrer-nos e compilar os trabalhos de Vergílio Correia {Correia, 1912}, Sónia Fonseca {Fonseca, 1994}, de Lucília Caetano {Caetano, 1988}, de Ana Pires e Guida Fonseca {Fonseca & Pires, 2007}, e os registos orais e escritos de Emília Pereira, Rosa Reis e Lurdes Marcelino, tecedeiras da Associação Heranças do Passado. Assim, o tear de Almalaguês apresenta quatro pilares (pegões) que se apoiam e se ligam entre si transversalmente por vigas (capitéis - mesa superior) nos topos e a meia altura constituem-se as mesas inferiores. Nos extremos da mesa da tecelagem fixam-se as "pombinhas", peças com um orifício central onde se fixam as extremidades cilíndricas dos dois órgãos de baixo ou da frente e ao mais afastado de cima ou de trás.

No órgão de trás enrola-se a trama e o tecido com a introdução no orifício no extremo do "compostoiro" e do "arrocho" ou "escaravelho", pau arqueado de madeira resistente, proveniente da madeira de Oliveira ou de Marmeleiro. A partir do órgão de cima estão as "entrecruzadeiras" ou canas a que se seguem os quatro quadros dos liços (agrupados dois a dois), onde passam os fios introduzidos nas "puas" do pente e são amarrados ao "compostoiro" que é prendido no segundo órgão por três "alinhadeiras". Os liços são quadros de cordões entrelaçados de algodão torcido ("cadeias"), formando anéis por onde passam os fios da teia. As cadeias prendem-se em réguas de madeira ("prechadas") que fecham os quadros.

Junto às vigas superiores, na mesa de cima, nos paus de liços encontram-se os "castelos" peças com uma roldana em madeira que permitem subir e descer alternadamente os liços. Na parte de baixo as "lisseiras" ou liços prendem-se aos trambolhos onde



Figura C. 2. 1
Tear de Almalaguês
Fonte: António Gomes

se suspende a extremidade das "premedeiras". A esta fixação que forma esta dupla suspensão dá-se o nome de "peanhas". Esta ligação permite que quando se pisa um dos pedais ou "premedeira", uma "lisseira" suba, permitindo a separação dos fios pares dos ímpares na teia, deixando um intervalo por onde passará a lançadeira. Os pedais são geralmente dois ou três, contudo encontraram-se tecedeiras que já trabalharam com quatro, sendo fixos numa das extremidades, na outra são enlaçados pelas "peanhas". Das "lisseiras" ou liços a teia segue para o pente permitindo o espaçamento entre os arames designados por "puas" onde passará cada um dos fios da teia.

O pente é designado por "miudeiro" ou "gargantão", consoante o número de "puas" for, respectivamente igual ou superior a seis, ou inferior a este valor, em cada centímetro de comprimento. O "gargantão" já pouco se utiliza estando apenas ligado à utilização da estopa, sendo somente utilizado quando se produzem colchas a "olhos" em trapo, embora tenha sido utilizado em tapetes de lã de ovelha. O pente encontra-se introduzido num quadro de madeira designado por "queixa", livre na parte inferior e apoia-se na mesa superior para que a tecedeira lhe possa imprimir o movimento de vaivém. A "queixa" é uma peça solta que se desloca pela força das mãos, sendo estas colocadas a meio (mãozinha).





Figura C. 2. 2
Prender os fios às "premedeiras"
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 3
Colocar os fios nas "puas" dos pentes
Fonte: António Gomes

2.2 | TECENDO A VIDA COM FIOS
O TEAR COMPANHEIRO DA MINHA VIDA

Apesar da experiência e da insistência de Rosa Reis, de 62 anos, para que percebessemos o processo da tecelagem, as tentativas demonstraram-se infrutíferas por incapacidade do investigador entender e transmitir cabalmente todo o processo. Com receio que o testemunho vivido pudesse transmitir inverdades, optou-se por transcrever a explicação do processo pela voz e pelos escritos (efectuados aquando da realização do RVCC para obtenção do 9º ano) da própria tecedeira, do qual se extrai o seguinte:

"Muitas foram já as teias que urdi ao longo da minha vida. Todos os procedimentos associados à tecelagem foram-me ensinados pela minha mãe e o tempo encarregou-se de os aprefeiçoar e agilizar. Tudo começa com a urdidura da teia. Primeiro há que fazer um cálculo da quantidade de linha que vamos precisar, tanto da largura como o comprimento, cujas unidades de medida são o cabrestilho e a vara. Para uma teia de 1m de largura uso um pente de 60 pontos, e cada ponto tem 12 fios. Como na urdidura da teia o cálculo é feito em cabrestilhos, de 18 fios cada, que corresponde a 1,5 pontos no pente, então 60 pontos corresponde a 12 x 60= 720 fios, que transformando



Figura C. 2. 4
Urdir
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 5
Entrecruzar
Fonte: António Gomes

em cabrestilhos (720/18) dá 40 cabrestilhos. O cálculo do comprimento da teia é feito em varas, sendo que cada vara tem 1,10 m. Para tecer uma colcha de 2,5 m x 3 m, tenho que tecer dois panos de 2,5 m x1 m por isso preciso de um comprimento de teia de 5 m. Para achar o número de varas faço 5 m/1,10 m = 4,5, por isso tenho que urdir uma teia com 4,5 varas de comprimento. Urdida a teia, esta é retirada da urdideira e colocada no tear. Ata-se as pontas da teia do órgão de cima. São necessárias três pessoas para pôr a teia no tear: uma dá ao arrocho, enrolando a teia no órgão de cima, outra sentada debaixo do tear puxa a teia, para que fique bem apertada e a terceira está a conduzi-la, com um aparelho chamado restelo, junto ao órgão de baixo. Colocada a teia é chegada a hora de aparelhar, isto é introduzir os fios no liço e no pente, onde são separados individualmente. É de seguida atada ao órgão de baixo e está pronta a tecer.

Tendo já os novelos de linha dobados na dobadoira, a partir de meadas de linha, enchem-se as canelas no caneleiro, que são depois colocadas na lançadeira, seguras com a verdizela, um pedaço de urze. Como teço peças "ao miúdo", o bordado mais minucioso a linha e linho, preciso de duas lançadeiras, uma com a linha de bordar, com menos fios, outra com a linha de tapar, que apenas atravessa a teia para fixar cada linha de bordado. Começo por fazer uma pequena baínha, de seguida puxo a franja, caso tenha, e depois conto o desenho. É necessário contar os espaços para centrar o desenho. Há desenhos que já



Figura C. 2. 6
Colocar teada
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 7
Dar ao "arrocho"
Fonte: António Gomes

decorei e faço de cabeça, outros copio por amostras. As obras que faço são colchas, camilhas, toalhas, panos e outros.

Tecida a obra é necessário terminá-la. Depois de tirá-la do tear é preciso coser as bainhas, atar a franja, cortá-la, acertando-a. E passá-la a ferro. É um trabalho solitário. Sempre teci em minha casa, sozinha e faço-o com muito prazer e muito gosto. Ao longo dos tempos, também os nossos trabalhos têm tido algumas inovações. Fomos introduzindo novos desenhos, mais modernos, cores variadas, conforme o gosto e desejo dos clientes, as bainhas abertas, próprias de outro tipo de bordados, enfim, precisamos de nos actualizar e modernizar constantemente de forma a responder às necessidades de quem procura os nossos trabalhos."

Nas nossas visitas iniciais a maior dificuldade foi entender o léxico usado pelas tecedeiras para identificar os instrumentos e as ferramentas da sua actividade, veja-se o caso dos elementos do tear de Almalaguês com os seus trambolhos, peanhas, castelos, pombinhas, queixas, arrochos, entre outros. Contudo, de todas estas, duas palavras fizeram-nos reflectir mais aprofundadamente, a vara e o cabrestilho. Como já foi referido é difícil datar a tecelagem nesta localidade, cabendo-nos apenas o papel de mostrar indícios da sua antiguidade. Nesta demanda pesquisamos a unidade de medida vara, o que nos levou até à Idade Média, ve-

rificando que a uniformização das unidades de pesos e medidas foi realizada em meados do século XII, onde se generaliza o uso da vara de 1,1 m (subdividida em 5 palmos de 22 cm) e que na primeira metade do século XIV foi substituida por D. Afonso IV que estabeleceu a utilização da medida Alna ou Côvado de Lisboa para medição dos panos {Lopes, 2005, p. 42-48}.

O que se apresenta como curioso é que no livro de Jorge Alarcão, "Coimbra: a montagem do cenário urbano", se afirme que *"todos os autores que têm tratado das medidas portuguesas da idade média ou do séc. XVI concordam em atribuir à Vara, 1,10 m*", porém do Tombo antigo parece deduzir-se que a vara em Coimbra, no século XVI, *"tinha cerca de 1,80 m. Com efeito, naquele registo de propriedades camarárias diz-se que a torre de Almedina tinha 7 varas de lado. Porque a torre tem 12 m de lado, a vara equivaleria a 1,80 m."* {Alarcão, 2008, p. 223} A razão pela qual as tecedeiras de Almalaguês utilizam ainda hoje a vara de 1,10 m permanece uma incógnita, no entanto podemos afirmar que se manteve inalterada desde o século XIII.

Quanto ao cabrestilho a tarefa parece mais difícil de situar. Se consultarmos os dicionários a palavra significa cabresto ou pequeno cabresto, contudo a palavra é utilizada vulgarmente na linguagem do têxtil artesanal e poderemos encontrar esta unidade de medidas que corresponde a 24 fios em diversas regiões do país {Sequeira, 2014, p. 102}. Porém em Almalaguês o cabestilho tem apenas 18 fios.



Figura C. 2. 8
Peso 1
Museu Monográfico de Conímbriga
I a.C. - V d.C. - Romana
Fonte: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=105939
Acedido em: 2 Setembro 2017

Figura C. 2. 9
Peso 2
Fonte: António Gomes
Figura C. 2. 10

Peso 3
Museu Monográfico de Conímbriga
I a.C. - V d.C. - Romana
Fonte: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=105937
Acedido em: 2 Setembro 2017

Figura C. 2. 11
Peso 4
Museu Nacional de Arqueologia.
Fonte: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=109734
Acedido em: 2 Setembro 2017

2.3 | FIOS DO AMOR
OS PESOS DO TEAR

Entre as várias pesquisas efectuadas aquela que mais satisfação proporcionou em termos de contacto directo com as pessoas e com a necessidade de construir uma narrativa adequada ao futuro projecto de intervenção foi a reconstrução e análise de alguns produtos da cultura popular. Por este motivo considerámos relevante resgatar alguns elementos e vivências, na tentativa de estabelecer elos com o tema principal.

Num tempo em que os trabalhadores de enxada pouco aspiravam encontramos numa zona de Almalaguês vestígios importantes de tentativas de notoriedade social. Os cavadores eram em grande número, afamados pela bravura do seu trabalho e pela pobreza em que viviam. Trabalhavam com poucas paragens, de sol a sol e debaixo de frio, calor e chuva. Sobre as botas cardadas um corpo queimado pelo sol e sobre a cabeça um saco de serapilheira (picotilho como é chamado na região) que os protegia das intempéries e que, dobrado, auxiliava nas cargas carregadas às costas.

Arménio Simões, engenheiro, artesão de flautas de cana e autor do livro "O Trilho do Tempo" {Simões, 2013}, relatou, em entre-



Figura C. 2. 12
Peso de tear em forma de coração
Localização:
Casa das tecedeiras em Torre de Bera
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 13
Peso de tear em forma de coração
Localização:
Casa das tecedeiras em Torre de Bera
Fonte: António Gomes

vista que no seu tempo e no tempo dos seus antepassados os homens mais pretendidos seriam aqueles que teriam mais afinidade e habilidade com as artes. Talvez este facto esteja ligado ao número de instrumentistas e fazedores de instrumentos musicais que sempre existiram neste lugar. Segundo o artesão os homens pobres mais prendados e pretendidos eram aqueles que expressavam a sua arte em pequenas habilidades em tentativas de reconhecimento social, sobretudo entre as moças casadoiras. Ora os pesos do tear, as lançadeiras, as bases de candeeiro e os cambos amplamente decorados enquadram-se aqui, na pretensão e habilidade do jovem artista que arrebatava corações ao som do seu instrumento ou na sua habilidade de talhar a madeira e a pedra.

Testemunho do tempo em que se trabalhava o linho na região, na sua concepção mais simples são utensílios de formas variadas e produzidos em materiais diversos. Vergílio Correia assume que em território português, numa época pré e proto histórica, estes utensílios aparecem ornados com desenhos simples ou com sinais de significação desconhecida, constituindo-se com linhas paralelas, riscos cruzados, círculos duplos, representações fitomórficas, entre outras.



Figura C. 2. 14
Peso de tear em forma de castelo
Localização: Casa das tecedeiras em Torre de Bera
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 15
Peso de tear com ferro e cerâmica
Localização: Associação Heranças do Passado em Anaguéis
Fonte: António Gomes

Na civilização romana mudaram as composições dos barros, os feitios e na sua ornamentação surgem monogramas, iniciais de proprietários ou fabricantes e, mais tarde, quando o cristianismo entrou na população trabalhadora, uma cruz isolada ou sobre letras representando o sinal sagrado dos cristãos, reconhecendo que com a época moderna o seu significado transforma-se por completo. Como em qualquer outra parte do mundo e na dependência das habilidades e recursos disponíveis, também os homens portugueses deixaram os registos dos seus sentimentos e as suas expectativas em objectos simples mas de grande significado e beleza.

Conhecidos pela denominação de peso, pedras ou olho de sapo, apresentam-se de variadas formas, ornamentados com inscrições de nomes próprios, iniciais, chaves, corações e o mais que a inspiração humana permitisse. Embora não exista uma comprovação efectiva, a sua origem está provavelmente associada à prática da tecelagem em tempos anteriores à civilização romana. Conforme relatado por Vergílio Correia os homens do povo criavam as suas estratégias de encantamento transformando uma simples pedra num primeiro penhor de afecto do rapaz pela tecedeira que namorava. A carga simbólica estava sempre presente

na forma hábil com que era talhada a pedra e a ornamentação com corações e chaves significando o amor de dois corações e a chave que permitia abrir o coração desse amor.

Recordemos que nos tempos mais afastados o namoro, nesta como noutras regiões, começava nas tarefas diárias, nas tarefas agrícolas e nas cerimónias religiosas. Tudo começava na ida à fonte onde os rapazes aguardavam pelas raparigas; esperando umas falas e assim adiantando namoro, e só após grande tempo de encantamento a família permitia a presença do rapaz junto da rapariga. Assim sob vigilância atenta dos pais ou dos irmãos mais velhos, namoravam ao domingo à tarde sob a janela do postigo onde a tecedeira trabalhava.

Decorrido algum tempo, traduzindo o início da relação, o homem talhava uma pedra, um peso para o tear, e entregava-o à sua amada. Neste encontro, não conseguimos ficar alheios às semelhanças encontradas com os lenços dos namorados do Minho, peças bordadas pelas raparigas casadouras como ritual de conquista e de afirmação de início de uma relação amorosa.

Os pesos deixaram de ser utilizados há muito, apenas as mais velhas afirmam recordar-se desses trabalhos nos teares das mães e das avós. Explicaram que os pesos eram utilizados para puxar a cana nas teadas porque o fio de linho era mais duro, afirmando que quando eram crianças passaram a ser substituídos pelos isoladores eléctricos em cerâmica dos postes da iluminação pública, com os pesos em ferro das balanças decimais e por pedras calcárias com um orifício natural ao qual chamam olho de sapo.

Segundo Correia, os pesos dos teares poderão ser encontrados em várias regiões de Portugal, contudo, é na região de Almalaguês *"que se manifestam maiores tendências artísticas"*. {Correia, 1914, p. 8}

2.4 | ENTRE FÉ, FIOS E TEARES
SIMBOLOGIA E CORES

A localização geográfica de Almalaguês e o seu relativo afastamento dos centros urbanos propiciaram, desde tempos, antigos uma relação ambígua, por um lado o isolamento e o escasso número de indústrias, por outro lado a entreajuda promovida pelo primeiro. A origem geográfica da região é marcada pela paisagem na qual se distribuem as localidades que se implantam ora entre cumes ermos, ora em zonas de baixios ribeirinhos. Este relativo afastamento que ao longo de séculos foi dominante, marca também a atitude e o carácter destes territórios sobretudo através da sua religiosidade. Uma igreja matriz, dezenas de capelas e dezenas de festividades anuais com todas as outras actividades acessórias a estas, como o canto das almas e as variadas romarias à Sra. da Alegria, à Santa Luzia, ao Santo Amaro e ainda ao Sr. da Serra. Constatámos que esta religiosidade está presente em variadas formas, umas de foro íntimo e pessoal, outras materiais espelhando a sua fé.

Aqui todos os teares estão decorados com flores trazidas das romarias carregando consigo, além de uma religiosidade antiga, também uma simbologia feminina com significados que só as mulheres conhecem. Num dos pegões, colocado no alto, outro símbolo de fé, o terço utilizado em orações piedosas para louvar Maria, Jesus Cristo e Deus. Em algumas portas exteriores que escondem os teares, recortes ou imagens de santos anunciando a casa de mais uma tecedeira. Absorvendo e sedimentando a sua identidade cultural estão os diversos cultos, as





Figura C. 2. 16
Porta de "loja" de uma tecedeira em Torre de Bera
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 17
Crucifixo suspenso no tear
Fonte: António Gomes

diversas gramáticas e narrativas sociais muitas delas ligadas ao trabalho da tecelagem e à mentalidade das tecedeiras. Como em muitas outras localidades, manda a tradição cristã que se coloquem colchas nas janelas das casas das ruas por onde passam as procissões homenageando o solene cortejo. Apesar de uma representação mais tímida e menos graciosa que outrora, ainda hoje podemos assistir na procissão do Santo Cristo e noutras festividades a manifestação que expõe as colchas e os tapetes nas janelas e varandas. As ruas engalanadas, as pessoas a assistir, os andores, os estandartes, as flores, os foguetes, o ambiente de festa religiosa. Nas janelas, portas e em todos os locais onde aquelas possam ser estendidas, a predominância do branco. A actividade têxtil como actividade primeira, sempre foi um elemento ligado às sociedades rurais que, apesar da escassez, extraiam da agricultura ou da pequena criação de animais as matérias-primas capazes de serem transformadas em fio e mais tarde em vestuário ou elementos utilitários ou decorativos.

Michel Pastoureur afirma que a:

> *(...) primazia higiénica do branco sobre todas as outras cores não tem nada de físico, de químico ou de fisiológico e que é uma primazia totalmente simbólica, ideológica e arquétipo que reenvia quase à aurora da humanidade e da vida social."*{Pastoureau, 1997, p. 39-40}.



Figura C. 2. 18
Colcha na varanda
Fonte: António Gomes

> Chevalier & Gheerbrant assumem o branco como *"um nada, pleno de alegria juvenil, ou melhor, um nada anterior a todo o nascimento, anterior a todo o começo.* {Chevalier & Gheerbrant, 2012, p. 142-145}.

Representando a ausência e a soma de todas as cores, o branco parece abarcar o princípio e o fim, sendo na tradição cristã a cor da pureza, da inocência, da virgindade e da santidade. Estas deduções parecem coabitar na mente das gentes e nos artefactos da nossa área de estudo: com excepção da tapeçaria todos os outros tipos de artefactos encontrados são primeiramente brancos.

Assim nas colchas, toalhas, camilhas e panos encontramos a forma mais bruta e mais antiga das formas de tecelagem: o uso do linho e da lã, brancos por inerência e constituição, retirados da matéria tal e qual estão. A simplicidade deste enredo monocromático assente na cor branca é contrastada com a complexidade de todas as possibilidades das técnicas, que se caracterizam entre pedais, liços, batidas e puxados de olhos ou borbotos. Apesar da predominância da técnica, a complexidade das obras não se constata apenas no acto de tecer; as preocupações estéticas das tecedeiras verificam-se também nas relações complexas dos próprios motivos que consoante o puxado traz dimensões e sombras aos trabalhos efectuados.





Figura C. 2. 19
Procissão
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 20
Passadeira de Igreja
Fonte: António Gomes

Ao questionarmos os habitantes mais idosos sobre o uso de outras cores na tecelagem de panos, verificámos que existe pouca memória do seu uso. Neste sentido, fizemos uma breve imersão nos livros de assentos paroquiais e não encontrámos profissões ligadas à tinturaria desde finais do século XIX.

O mesmo entendimento parece ter Arménio Simões que na preparação do seu futuro livro sobre a tecelagem de Almalaguês, consultou exaustivamente os assentos de nascimento, de baptizados, de casamento e de óbitos desde 1860. Assim sendo, levantou-se a questão de clarificar a presença de artefactos de cores vermelhas, azuis e amarelas com mais de 150 anos. Deparamo-nos com uma situação de difícil compreensão: se não existia memória de tintureiros e de ferramentas relativas à actividade como surgiu a vasta gama cromática nas colchas de lã e na tapeçaria?

Para este entendimento tomámos como referências a bibliografia e o tempo passado no terreno e nas casas das tecedeiras e as visitas aos três polos museológicos locais: Casa Museu das Tecedeiras de Almalaguês; Núcleo Museológico de Torre de Bera; Ecomuseu da Serra da Lousã. Além de não termos encontrado vestígios de ferramentas associados aos processos de tinturaria, também não identificámos instrumentos relativos ao tratamento inicial do linho e da lã. Sublinhamos também que não foram

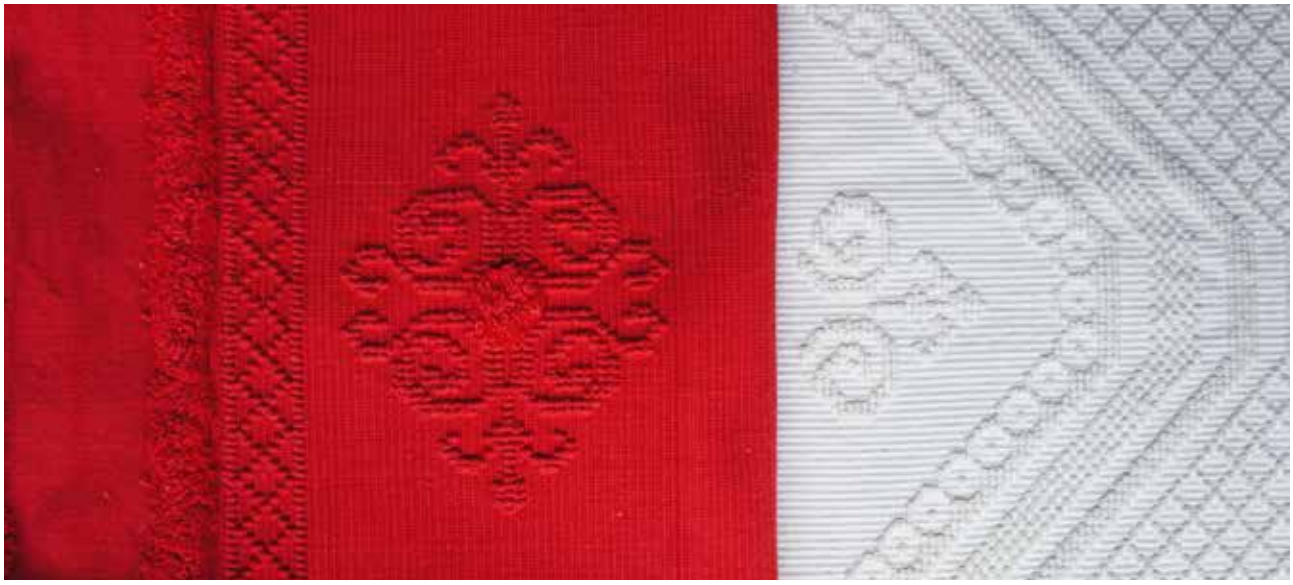


Figura C. 2. 21
Flor de Liz
Fonte: António Gomes

encontrados vestígios escritos ou orais de qualquer actividade relacionada com a tinturaria desde meados do século XIX, todavia sabemos existir desde o século XVI uma forte tradição nos ofícios da tinturaria na cidade de Coimbra.

É também sabido que os povos norte africanos, após a sua expansão para a península ibérica, mantiveram com esta, durante séculos, profundas relações entre o fabrico de tapetes e a tinturaria parecendo-nos provável que toda esta região guarde ainda algumas das técnicas assimiladas, desde logo presentes na similitude do tear de Almalaguês com o tear persa horizontal tradicional e composição e motivos das suas peças.

Um dos principais atractivos nos tapetes orientais e nos tapetes de Almalaguês é a sua policromia, contudo julgamos que a introdução de tão variadas cores na tecelagem em estudo seja recente, provavelmente desde meados do século XX. Com esta afirmação não descartamos a possibilidade de em tempos idos a tapeçaria, os panos e as colchas de Almalaguês terem sido ricamente coloridas, pois toda a sua estrutura decorativa a isso pode supor, contudo validar temporalmente a introdução ou perda da cor parece ser uma tarefa impossível de concretizar. De qualquer modo sabemos da sua proximidade com a Lousã e sabemos também que a Vila configurava um lugar de passagem



Figura C. 2. 22
Tapete Baetas & Irmãos
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 23
Tapete de Almalaguês
Fonte: António Gomes

e um entreposto para as mercadorias (matérias-primas e produtos acabados) relacionadas com a indústria têxtil de lanifícios de Castanheira de Pêra desde meados de oitocentos. Recordemos também que Coimbra possuía uma corporação de ofícios ligada à tinturaria e tingimento de tecidos desde o século XVI. Deste modo é provável que para os trabalhos mais elaborados, e por exigência dos clientes, as meadas de lã e linho fossem tingidas nas localidades de Coimbra, da Lousã, de Miranda do Corvo ou até em Castanheira de Pêra, sendo também possível que as trocas comerciais da linha colorida já existissem por essa altura.

Não obstante estas conclusões, existe na tapeçaria e nos trabalhos de lã de Almalaguês um parão de cores que se repete: o verde seco, o castanho, o bordeaux, o amarelo torrado e o azul que julgamos terem origem a partir dos anos 20, na fábrica de fiação e tinturaria CIRES de Manuel Carvalho, em Foz de Arouce. Esta dedução é confirmada pela entrevista a António Pinheiro, neto do fundador, que confirmou as cores produzidas na referida fábrica. Saliente-se também que o Sr. Carvalho, como todas as tecedeiras mais idosas o chamavam, assegurou o trabalho à tarefa de centenas de teares e outras tantas centenas de tecedeiras, entregando o fio e vendendo depois o tecido.



Figura C. 2. 24
Tapete de Almalaguês
Fonte: António Gomes

O mesmo papel assumiu a partir do início dos anos 40 Joaquim Baeta (fábrica de Miranda-do-Corvo), outro dos grandes clientes e fornecedores das tecedeiras. Estava-se, portanto, diante duma enorme quantidade de trabalhadoras ao domicílio que se articulavam e produziam para as duas fábricas até final dos anos 70. Provavelmente foram estes os principais pontos de viragem na aplicação ou reaplicação da cor na tapeçaria de Almalaguês. Os relatos das tecedeiras eméritas nascidas nas décadas de vinte e trinta afirmam que a cor sempre esteve presente, embora as entrevistadas raramente se recordem do uso da cor nos tempos das mães e avós.

A acrescer a estas explicações, outra toma importância maior. A tecelagem de Almalaguês sempre foi direccionada para gente do povo, de clara e notória pobreza em quase todas as famílias, e tecidos coloridos, que poderiam prenunciar menor durabilidade ao uso e aos agentes atmosféricos, significariam custos acrescidos que a população não queria assumir.

2.5 | TRAMAS E FIOS: LINHO, LÃ E TRAPO
MATERIAIS UTILIZADOS

Os materiais assumem um papel importante nos rituais, nas actividades económicas e no seu significado cultural. Deveremos então detectar alguns dos elementos que singularizam esta actividade das demais actividades da tecelagem presentes no nosso país. Afirmamos que a tecelagem de Almalaguês é o produto de um território vasto e fértil, alimentado pelos três rios que o circundam e pelas imensas ribeiras que o atravessam. Nos vales descendentes, caindo em cascatas de socalco em socalco, desciam as águas que formavam as ribeiras que fluíem até às margens do Ceira e do Dueça e os dois rumavam ao Mondego. Numa sociedade marcada por uma economia de subsistência e de fraca circulação monetária e por uma multiplicidade de outros factores, despontaram por quase todas as margens das ribeiras e rios centenas de moinhos e engenhos hidráulicos, importantes pilares deste tipo de economia. As características propícias do terreno dos vales e a antiguidade da tecelagem cruzadas com os registos históricos relativos ao cultivo do linho na região de Coimbra levam-nos a crer que o linho era cultivado em todos os baixios, mais húmidos e mais afagados pelo sol.

Por outro lado, tanto nos cumes como no sopé da Serra da Lousã há muito se vive a actividade dos lanifícios. Na fronteira entre o distrito de Coimbra e Leiria, na outra aba da Serra da Lousã a pender para Castanheira de Pêra, surge o primeiro documento conhecido relativo à importância dos lanifícios na região, através de uma sentença de D. Afonso V que se referia aos baldios



Figura C. 2. 25
Tapete de trapo
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 26
Tapete de trapo com puxados
Fonte: António Gomes

do Coentral como território de pastoreio (1467). Havia, portanto, pastagens, rebanhos, lãs, água, lenha e gente que sabia tosquiar, fiar, cardar, tecer e pisoar.

Ainda que a lã e o linho fossem as matérias originais, presumimos que durante o século XVIII/XIX o linho tenha sido trocado pelo algodão. Os trabalhos de trapo existem em menor quantidade e estão localizados temporalmente desde o século XIX, embora julguemos que poderão ser anteriores. Outrora, em tempos de carestia, as roupas velhas eram cortadas em tiras (trapos) sendo reutilizados por todas as tecedeiras na feitura das mantas e tapetes de trapo. Várias tecedeiras informaram que com a entrega das peças novas, parte do pagamento era feito em trapos já novelados. Para a sua fabricação utilizavam juta grossa e resistente, empregando os seus fios na teia ou na trama dando-lhes maior resistência e durabilidade. Apesar da sua presença em todos os lares da região, da sua beleza, originalidade e durabilidade, desde sempre foram considerados de qualidade inferior, de mais fácil execução e nunca adquiriram o estatuto dos trabalhos ricos em bordados produzidos em linho, lã e algodão.

Sendo o linho, a lã e o algodão as matérias primas mais utilizadas durante séculos, constatámos que sempre existiu grande diversidade e qualidades de linho e de lã e que eram divididas em



Figura C. 2. 27
Tapete com puxado (lã)
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 28
Colcha com puxado (algodão)
Fonte: António Gomes

duas grandes categorias: aquelas com fibras que são mais finas e longas eram destinadas aos trabalhos de maior minúcia como os trabalhos de "puxados finos", e portanto de maior qualidade e de preço mais elevado; as outras, as mais grossas e brutas, eram utilizadas em trabalhos de "ponto graúdo" para peças com funções menos nobres.

Apesar da longa tradição da técnica dos puxados de Almalaguês em linho, trapo, lã e algodão não podemos precisar com certeza quando é que se formou a especificidade deste tipo de puxado, visto não existirem registos escritos e as peças perderam-se no tempo, no entanto Ana Pires refere que existe, pelo menos, desde o início do século XVIII {Fonseca & Pires, 2007, p. 18}. Quando questionamos algumas das tecedeiras mais velhas, Ana Lousã de 97 anos, Alcinda de 87 e Maria do Carmo de 86, acerca da realização do ponto miúdo em linho as respostas parecem consensuais: o ponto miúdo era muito mais difícil de fazer em linho que em algodão. Ana Lousã afirma que não se lembra de ter tecido em linho porque era um material muito caro e as suas encomendas eram todas em lã e algodão. Alcina afirma que na sua juventude fez ponto miúdo em linho e que, apesar de ser mais difícil de fazer o puxado de uma forma correcta e acertada, os trabalhos saíam com perfeição. Afirma, ainda, que quando as gentes da redondeza deixaram de cultivar e tratar o linho, o material que



Figura C. 2. 29
Colcha com puxado e franjas
Fonte: António Gomes

surgiu foi ao que chama de "linho industrial" sendo muito duro e pouco flexível, de menos nobre condição e sem a qualidade necessária para fazer o bordado no tear.

A confirmar este facto, Arménio Simões constata no seu livro que a última seara de linho nesta região foi semeada em 1925 e Lucília Caetano, ao entrevistar as tecedeiras mais idosas em 1988, relata que o linho deixou de ser semeado no início do século passado. Contudo Maria do Carmo, tecedeira e moradora na Trémoa, afirma que até meados dos anos quarenta, todos os anos os seus pais semeavam uma seara de linho. Licínia recorda-se do linho e afirma que com ele se fazia todo o enxoval no tempo da sua avó e da sua mãe.

Todas as tecedeiras entrevistadas afirmaram que os trabalhos realizados desde a sua juventude foram os trapos, a lã e o algodão e ocasionalmente, quando o cliente trazia o material, o linho. Corroborando esta informação relatamos o que nos foi dito quanto a algumas das encomendas efectuadas por motivos religiosos ou de cerimónias de casamento. Algumas das tecedeiras recordam-se que aquando da encomenda dos enxovais, sobretudo das colchas de casamento, alguns clientes pediam que fossem bordadas as letras iniciais dos noivos e a data da cerimónia. Embora grande parte dessas peças fossem registadas

em bordado manual, outras houve em que a data era bordada no próprio tear. Encontrámos uma colcha, propriedade de uma tecedeira local, que data de aproximadamente 1875 toda ela realizada em algodão. Podemos também depreender, em confronto com outras feitas em linho, que o algodão permitiu que o puxado se tornasse mais nobre e elaborado devido à finura e resistência do algodão.

Até meados do século XX o linho foi cultivado por toda a região do vale dos rios Ceira, Mondego e Dueça, assim como nas imediações e nos terrenos aluviões de várias ribeiras da região e sempre representou uma grande parte das matérias têxteis empregues nesta tecelagem. O linho é provavelmente a planta mais utilizada no fabrico de fibras têxteis e o seu cultivo foi, durante séculos, uma importantíssima actividade dentro das comunidades rurais contribuindo não só para a sua subsistência financeira, mas também devido às suas inúmeras aplicações na vida rural. Não podemos registar o contributo do linho sem elencar a sua relação com a lã e as sementeiras.

Nestas aldeias sempre existiram famílias abastadas que detinham o poder da aquisição das terras, das máquinas agrícolas e dos animais. Todos estes lugares eram divididos em grandes quintas, pertença dos mais abastados, que permitiam aos mais pobres, sem terras, o cultivo e preparação de parcelas em troca de um quinhão das colheitas. Parte integrante do processo cíclico da agricultura, a fertilização realizava-se com o estrume dos animais e com os rebanhos que faziam transumância entre as serras e as regiões onde houvesse pasto fresco {Simões, 2013, p. 85}.

As terras húmidas junto às ribeiras e aos rios, e existem muitas em todos os vales eram gradadas e estrumadas no início da Primavera e o linho cultivado entre os meses de Abril e Maio. Depois de amadurecido, o linho era arrancado pela raiz de modo a aproveitar todo o comprimento dos seus caules, e de seguida era atado em molhos e transportado em carros de bois para as eiras onde era ripado para largar a baganha (pequenos casulos

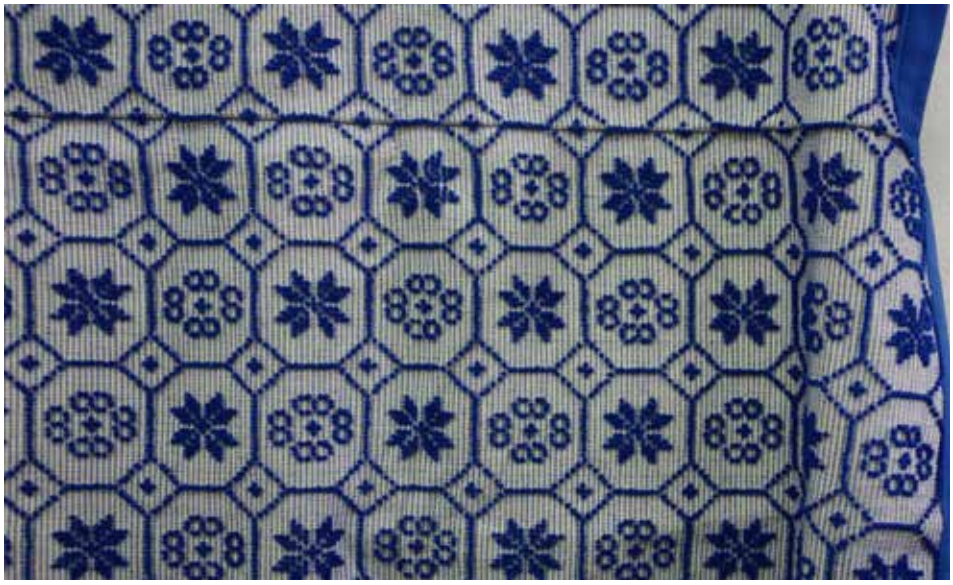


Figura C. 2. 30
Colcha com puxado em lã
Fonte: António Gomes

que continham a semente designada por linhaça) e que, depois de seca, servia para a nova sementeira. De seguida, era atado em molhos e colocado na água. Depois vinha a seca natural nas eiras, a trituração e a espadela. Depois de sedado separava-se a estopa do linho e era grupado em estrigas, passando finalmente a ser transformado em fio e em meadas.

Do mesmo modo a lã aparece presente em registos locais desde o século XIII e é também um dos materiais basilares para a realização da tecelagem. Em Castanheira-de-Pêra, António Alves Bebiano, regressa do Brasil em 1868 e decide investir toda a sua fortuna (500 contos) numa fábrica de lanifícios pretendendo transformar os tecidos, até então *"de grosseiro burel e áspera saragoça"* {David, 2003}. Supõe-se que, durante os finais do século XIX, o fio de lã podia já ser adquirido nas fábricas de tratamento de fibras de Castanheira de Pêra e também na região de Coimbra. Desde o início do século XX outras formas de adquirir o material se desenharam, nomeadamente através das fábricas da Lousã e de Miranda-do-Corvo e do comércio de linhas vindas da Guarda e da Covilhã que viam na região de Almalaguês e nas suas centenas de tecedeiras a oportunidade de criar bons negócios. Algumas das tecedeiras afirmam que eram tantas as tecedeiras e os teares que as fábricas passaram a produzir fios de algodão e de lã específicos para este tipo de actividade. Relatam também que sobretudo nas últimas

três décadas estes fios desapareceram e que procuram outros tipos de linhas que se adaptem aos teares, informando que outrora eram muito mais resistentes e fáceis de trabalhar.

Outra das queixas apresentadas, é respeitante à lã que parece degradar-se mais depressa e que "*ganha borboto*". Em tempo de pobreza extrema, as peças têxteis adquiridas tinham um uso diário e uma grande longevidade. Verificamos como adjuvante a este facto que, repetidamente, encontrámos peças com mais de 100 anos que continuam a ser utilizadas frequentemente. *"Isto dura uma vida"* foi uma das frases mais repetidas pelas pessoas com quem falámos. Licínia, mostrou-nos peças com mais de 50 anos usadas no enxoval dos seus dois filhos, como uma peça que deixou de ser manta de aquecimento e ocupou outras funções na decoração da casa; António mostrou-nos colchas com mais de 100 anos que já percorreram três gerações e que continuam como novas; Rosa, de 62 anos, tem peças da sua avó que continua a usar diariamente. As tecedeiras do Museu de Torre de Bera afirmam ter peças com mais de 200 anos. No terreno observámos que estas obras começavam os seus dias como colchas, tapetes ou passadeiras primeiras que orgulhosamente se mostravam aos domingos e nos dias de festas, depois com o passar dos anos, passavam a ter funções mais terrenas e utilitárias como passadeiras de entrada, mantas de cobrir sofás, esteiras de cobrir o chão, até terminarem os seus dias como coberturas de arcas agrícolas onde, teimosamente, a única coisa que as parece destruir são os ratos.

2.6 | ENTRE A CASA E O TEAR
ESPAÇOS DE TRABALHO

A tecelagem é, em geral uma prática solitária, construída num intenso contacto com materiais, técnicas e ensinamentos num processo dinâmico de melhoria, de novas invenções e reinterpretações. Sennett afirma que "*o trabalho artesanal cria um mundo de habilidade e conhecimento que talvez não esteja ao alcance da capacidade verbal humana explicar, mesmo o mais profissional dos escritores teria dificuldade de descrever com precisão como atar um nó corrediço.*" {Sennett, 2009, p. 11}

Numa visão integradora, arriscámos breves intromissões na esfera familiar das tecedeiras e nos seus espaços de trabalho. À semelhança de outros contextos sociais observámos que o destino da mulher era, após o casamento, tornar-se subserviente ao marido que, por condição, sustentava o agregado familiar. A actividade profissional das tecedeiras sempre se caracterizou pela sua flexibilidade e pela sobreposição de trabalhos. Apesar do trabalho árduo enunciado por todas, a casa permite uma análise integral sobre a actividade. Ao longo dos anos o tear sempre teve lugar nas casas de Almalaguês, instalado na loja (cave), iluminado apenas por um pequeno postigo, muitas vezes em terra batida, ao lado das alfaias agrícolas, das arcas do feijão e do milho, do tanque e das pipas de vinho.

Em tempos idos era de tal forma a quantidade de tecedeiras, que todas as entrevistadas referiram que o bater dos teares era presença constante em todas as ruas dos lugares. Ao lado do





Figura C. 2. 31
Loja
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 32
Mantas
Fonte: António Gomes

tear estava o pequeno postigo, por onde se conversava com os transeuntes e se cruzavam os primeiros olhares e as primeiras conversas com os rapazes.

A loja é a oficina da tecedeira e os sinais da actividade estão, ainda hoje, presentes ao seu redor: os rolos da linha, as lisseiras nas paredes, a burra, os sacos com os desenhos, a arca dos trabalhos e as amostras dos motivos. As casas são também os locais privilegiados de ensino familiar e profissional. As aprendizas, oriundas de famílias mais pobres, instalavam-se em casa da mestra e ajudavam nas tarefas domésticas, na limpeza da casa, no tratamento das roupas, nas tarefas agrícolas e até no auxílio à educação das filhas ou das netas da mestra.

Nos últimos anos, algumas tecedeiras têm usufruído de um outro lugar para aprendizagem e comercialização das suas obras. Na antiga escola primária de Anaguéis tem funcionado, desde 2010, a Associação Heranças do Passado, que determinadamente resiste ao abandono das técnicas artesanais e de forma resiliente assume o papel cimeiro na promoção deste ofício. Além da formação e da divulgação da tecelagem, a sua principal função é criar condições para que as tecedeiras possam, entre as suas actividades profissionais e domésticas, realizar os seus trabalhos de tecelagem.





Figura C. 2. 33
Cartaz da Romaria
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 34
Associação Hernaças do Passado
Fonte: António Gomes

Encontrámos diferentes formas de vivenciar estas duas esferas: num primeiro momento as mulheres solteiras trabalhavam quase exclusivamente nas tarefas da tecelagem, embora fossem chamadas à realização de pequenas trabalhos domésticos e trabalhos agrícolas sazonais como o semear e apanha das batatas, o descamisar do milho e todas as outras que requeriam mais mão de obra. Num segundo momento, após o casamento, ressalve-se que os casamentos eram realizados entre os dezanove e vinte e dois anos, passariam a assumir a tecelagem como actividade complementar.

A casa permanecia sempre sob o seu domínio e nela transparecia o lado feminino da relação, objectivado na decoração do ambiente, nos arranjos florais, na limpeza, organização dos espaços, no cuidado das roupas e na relação com os filhos. Estas tarefas, andaram sempre lado a lado com o trabalho de tecer e sempre tiveram de forma mais ou menos pacífica o consentimento masculino. Nesta sociedade rural o sustento da casa provinha do trabalho do homem, contudo aqueles que não eram assalariados, que viviam de tarefas agrícolas tinham longos períodos de abstinência laboral, sobretudo no Inverno, tornando-se a mulher, de uma forma marcadamente antecipadora de movimentos posteriores, o esteio da vida em comum.

Nas nossas visitas, no espaço íntimo da casa, encontramos variadas formas de relações e aprovações do homem relativamente ao trabalho da mulher. A Mestra Alcina afirma que o marido nunca gostou que ela se dedicasse quase em exclusivo à tecelagem, porém é peremptória ao afirmar que foi com as receitas desta actividade que criou, educou e vestiu os filhos após a morte precoce do seu marido aos 34 anos. Licínia descreve que nos anos 70 o marido teria comprado uma motorizada e que a acompanhava na entrega das encomendas às freguesas. Todavia, todo o trabalho da tecelagem era realizado de madrugada, antes do levanto da família, logo após a preparação do almoço e da marmita para o marido e de preparar e alimentar os filhos. Afirma que a actividade se desenrolava nestes intervalos, contudo sendo proprietária de uma quantidade significativa de vinhedos, reitera que as tarefas domésticas e agrícolas vinham em primeiro lugar. Esta forma de vivenciar a actividade é lugar comum em todas as tecedeiras com quem dialogámos.

2.7 | AS TEIAS QUE A FAMÍLIA TECE
APRENDIZAGEM

Num território predominantemente rural, o ofício da tecelagem desempenhou desde tempos imemoriais um papel crucial, assegurando a sobrevivência da comunidade, da sustentabilidade do trabalho agrícola e das actividades domésticas e familiares. A permanência das necessidades e o terreno rico em recursos naturais, impedem até ao final do século XX o desaparecimento destas actividades envoltas numa complexa rede de tarefas e procedimentos ligados à agricultura e à vida pastoril assegurando a subsistência da família e da comunidade. O linho era a principal fibra cultivada, cuidada, corada, ripada, tascada, estrigada, asseada, fiada e finalmente tecido; a lã, por sua vez, tosquiada, lavada, cardada, penteada e fiada. O resultado destes trabalhos materializava-se nos teares de Almalaguês especialmente sob a forma de artefactos úteis e funcionais, contudo reforçava-se também em peças ligadas à decoração e aos actos festivos acentuando a expressão estética e a arte individual das mestras.

O processo de aprendizagem desenvolvido ocorre através de uma pedagogia empírica e popular desenvolvida no quotidiano, sem qualquer produção sistematizada de conhecimento. A família é o espaço privilegiado da transmissão destes saberes de uma forma organizada e casual, pois depende das encomendas, construindo um processo de aprendizagem permanente que perpetua as tradições culturais e demais competências, saberes e linguagens características.



Figura C. 2. 35
Sala típica da região (até anos 80)
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 36
Berço no tear
Fonte: António Gomes

Embora o trabalho ligado à terra fosse preponderante, outra forma de trabalho derivada da primeira, merece destaque a actividade da tecelagem desenvolvida no ambiente doméstico. Face às dificuldades, as mulheres pobres que trabalhavam no campo, procuraram nos teares possibilidades de acrescentar valor económico à tão reduzida renda familiar. É no espaço doméstico, sede de experiências afectivas e pessoais que nos devemos centrar com um olhar integrado para construir o processo de aprendizagem e de produção da tecelagem. A tecelagem, prática construída numa relação entre histórias, processos, materiais e técnicas é transmitida nos momentos em que as tarefas domésticas e agrícolas o permitiam.

A prática acontece, em diferentes momentos, mesclada nas tarefas do quotidiano familiar. As mãos que tratam dos filhos e que puxam os fios são as mesmas que vão à fonte, que lavam a roupa, que cavam a terra e tratam dos animais. As crianças aprendiam, sob o olhar atento da mãe e da avó, a encher as canelas, a cortar os trapos e a novelá-los, a torcer e a rematar as ourelas, em ritmos repetitivos que se desenvolviam através da observação de todo o processo.

Este fazer fundamenta-se numa intrínseca rede de parentescos e vizinhança que são legadas como herança, como honra e como



Figura C. 2. 37
Cozinha típica da região (até anos 80)
Fonte: António Gomes

direito. Primas, tias, sogras, vizinhas todas se relacionam entre si traduzindo uma linhagem de conjugalidade ou afinidade que muitas vezes é originada na proximidade habitacional e no isolamento dos lugares. A forma dessa relação parte de um núcleo inicial, a mestra avó, e deste se irradiam os demais, a mãe tece toda a vida como aprendiz da geração anterior, as netas enchem as canelas e cortam e torcem os trapos. Neste processo o papel da tecedeira depende sempre da sua própria capacidade e empenho que se caracteriza pela relação directa com a mãe e mestra, trabalhando e experimentando as possibilidades do material, das técnicas e do instrumento.

Verificamos que o enxoval, dote das raparigas casadoiras, era composto por lençóis, fronhas, toalhas, tapetes, almofadas e até vestuário, percebendo-se a importância atribuída à tecelagem e ao tempo que ela ocupava dentro do quadro da mulher. Em Almalaguês o enxoval além de valorizar o papel doméstico e da virtude era também a prova de capacidade de assegurar as necessidades de vestuários ao marido e aos futuros filhos. No entanto, constatámos terem existidos duas realidades, uma que se poderá identificar nas mulheres nascidas nas décadas de trinta e quarenta, que nunca fizeram enxoval pois os trabalhos eram todos para vender. Curiosamente após a realização de tantas

centenas de trabalhos algumas afirmam não ter levado qualquer dote para o casamento. A pobreza era extrema e qualquer receita era fundamental para assegurar a sobrevivência. Outra realidade, nas décadas de sessenta e setenta levariam já um verdadeiro enxoval, embora algumas mulheres afirmem que feito pelas suas mães e avós.

A idade em que as crianças iniciavam a aprendizagem varia conforme as tecedeiras, numa geração mais antiga, afirmam iniciar-se aos 10 e 11 anos, em gerações mais tardias a partir dos 13 e 14 anos, idade em que as jovens teriam já capacidade física para se equilibrarem nos pedais e força para enrolar o tecido nos órgãos. Mais do que o simples facto de empregar determinadas técnicas, motivos ou matérias-primas tradicionais, o acto de aprendizagem era também um ritual de passagem da meninice à idade adulta e um modo de integração na própria comunidade.

As tecedeiras das gerações mais antigas relatam que realizaram a segunda e a terceira classe, abandonando a escola, aprenderam costura e só depois aprenderam o ofício de tecedeira. Esta passagem contava já com uma vasta experiência de observação e experimentação adquirida no seio da família que, segundo alguns relatos, começaria em jeito de brincadeira e curiosidade às escondidas das mães. Outras, de gerações mais tardias, afirmam que fizeram a sua formação quase instintivamente nas rotinas do dia a dia. Muitas destas tecedeiras afirmam que as suas casas eram sempre muito populadas com raparigas com vontade ou necessidade de aprender o ofício.

Alcina, ou melhor a "Mestra Alcina", conforme é conhecida, afirma ter ensinado mais de 30 raparigas. A duração desta aprendizagem variava entre um e três anos e começava pelo trabalho dos trapos, que era o menos custoso, e o que requeria menos saber. Começavam pelo corte dos tecidos em farrapos que mais tarde deveriam ser torcidos e colocados nas canelas, de seguida passavam para o tear concretizando as mantas e os tapetes de





Figura C. 2. 38
Espaço de meditação
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 39
Espaço de trabalho
Fonte: António Gomes

trapos. Depois passariam à realização de tapetes em lã grossa com motivos simples, de seguida ao algodão de puxado grosso e só mais tarde, após todas estas fases, ao ponto miúdo, técnica realizada unicamente pelas mãos mais experientes.

De realçar que mesmo sendo netas e filhas de tecedeiras algumas raparigas procuravam as mestras por vontade das mães, pois assim adquiriam uma profissão e recebiam uma refeição diária. As relações com as mestras estavam envolvidas em laços que chamaríamos familiares, como já retratado antes, onde a aprendiza chegava a morar em casa da mestra, auxiliando na lida caseira e até com incumbências mais íntimas como auxiliar a educação dos filhos e participar nas festividades familiares (baptizados, casamentos).

Desta forma completava-se o processo de aprendizagem e, conforme era tradição, a mestra poderia ir agora a casa da aprendiza armar o tear e colocar a primeira teada. Transformada a jovem rapariga era agora tecedeira e concorrente daquela que tratará toda a vida por mestra. De agora em diante a mulher passa a ocupar um lugar na comunidade de tecedeiras, testemunhada na virtude da mulher e na relação do saber fazer e atestada pela



Figura C. 2. 40
Colcha com o motivo das Romãs Pequenas
Fonte: António Gomes

sua capacidade de trabalho, pela sua feminilidade e pela autenticidade do objecto que produz. Embora imperceptível para alguns, os artefactos carregam consigo entidades próprias que expressam uma singularidade e os caracterizam como produtos feitos por pessoas que se reconhecem nelas. As tecedeiras afirmam que a maioria reconhece as suas obras entre as demais e percebe nos pequenos detalhes a marca de quem as fez. Outras afirmam ainda que esta ou aquela técnica foi aprendida com determinada mestra pois só ela fazia o ponto ou o puxado daquela maneira, identificando as particularidades de cada uma.

PARTE 1 . SÍNTESE CONCLUSIVA

Cruzando diversas bibliografias e registos orais compôs-se um corpo ampliado da história de Almalaguês. Verificou-se que a região e as suas gramáticas decorativas poderão ter tido as suas origens nas camadas pré-romanas como confirmado por Vergílio {Correia, 1912}. Por outro lado, a arquitectura da localidade, com uma corredoura central, assim como o seu nome, poderão ter sido originadas pela repovoação das terras de Coimbra por moçárabes oriundos de Granada, mais concretamente de Málaga.

Verificou-se que os vestígios romanos estão presentes por toda a freguesia, sobretudo na Senhora da Alegria (escavações arqueológicas recentes) e em Torre de Bera onde os muros antigos incorporam telhas romanas descobertas após a preparação das terras para as sementeiras.

Através de uma análise geográfica e do trabalho de campo verificou-se a relação de proximidade entre outras localidades historicamente ligadas à tecelagem, nomeadamente a cidade romana de Conímbriga, Condeixa, Lousã, Miranda-do-Corvo, Penela e a cidade de Coimbra (nos anos 50 as pessoas faziam o percurso a pé). Esta localização, no sopé sudoeste da Cordilheira Central (lã) e próxima dos vales do Rio Mondego (linho) e da cidade de Coimbra revela um espaço propício para o desenvolvimento da actividade.

Revelou-se também a importância da tecelagem na cidade de Coimbra através do Regimento da Procissão do Corpo de Deus

(1517) {CMC, 1997, p. 30} e posteriormente confirmou-se a importância das terras de Coimbra para o cultivo do Linho Cânhamo. {Carneiro, 1820, p. 29}

Pressupõe-se que a actividade no século XVI (1575) evidenciava já uma indústria não doméstica, pois no lugar de Castelo Viegas verificava-se o fabrico de panos de linho e estopa destinados à comercialização a mais de 200 km de distância, em Évora {Caetano, citando Oliveira, 1971, p. 59}.

Em 1783 confirma-se o fabrico de colchas e panos em lugares próximos de Almalaguês (Castelo Viegas) {Lisboa, 1789-1815, p. 294} e nos anos entre 1796 e 1881 surgem identificadas "Corchas de borbotes de Coimbra" e de "borbotes de pena" nos Inventários dos Órfãos de Castelo Branco {Fernandinho, citada por Fonseca & Pires, 2007, p.11}

Entendeu-se que alguns anos antes de 1789 se cultivava grandes extensões de linho na cidade de Coimbra {Lisboa, 1789-1815, p. 280-294} e que a partir de 1798 se substitui pelo cultivo do milho {Link, 2005, p. 193}. Apesar da preponderância do linho verificou-se, na bibliografia e no trabalho de campo, que existiam colchas em algodão com a data bordada de 1875 e fomos informados de outras com data anterior, constatando-se assim que o acesso ao algodão foi precoce, talvez devido à proximidade com Coimbra e pelo facto do Mondego ser navegável até à Figueira da Foz.

Na Estatística Industrial do Distrito de Coimbra de 1861 {Silva, 1861, p. 52} consolida-se a importância da tecelagem Almalaguês. As 123 tecedeiras registadas no concelho de Coimbra, estavam todas elas localizadas num raio de 5 km de Almalaguês. Questionou-se este registo, que pecou por defeito: cruzando-se os Censos Populacionais com a distribuição consoante os sexos e a afirmação de Vergílio {Correia, 1912, p. 69} que 50 anos depois (1912) afirmou que quase todas as raparigas aprendiam tecelagem.

Com a chegada da indústria a Coimbra no século XIX, chegou também a ligação ferroviária para a Lousã, passando por algumas localidades de Almalaguês e de Miranda-do-Corvo, desaparecendo

quase por completo os registos das tecedeiras onde o transporte ferroviário faz paragem. Na mesma altura em Castanheira-de-Pêra desenha-se um importante polo industrial têxtil que se supõe ter indirectamente alavancado a tecelagem de Almalaguês.

Nos anos 20 do século XX surge uma revolução na tecelagem que duraria aproximadamente 40 anos, através da fábrica Manuel Carvalho, da Lousã, que recrutando a organização artesanal de Almalaguês e as suas tecedeiras construiu o legado da fábrica Alcatifas da Lousã. Do mesmo modo, nos anos 40 a fábrica Baeta e Irmãos seguiu o mesmo caminho.

Apresentou-se o tear de Almalaguês e o processo de realização do tecido, assim como se registaram os principais utensílios da actividade. Registando-se também 87 tecedeiras, presumindo que serão muitas mais.

Através dos pesos do tear verificou-se que a tecelagem utilizou ferramentas e utensílios semelhantes na forma e na função aos teares romanos, tal é a similitude entre os pesos presentes no Museu Monográfico de Conímbriga e os pesos do início do século XX em Almalaguês. Entendeu-se também que estes utensílios deixaram de fazer parte das vivências de Almalaguês aquando da substituição do linho pelo algodão, desaparecendo todo o romantismo e arte popular deles derivados.

Reportou-se que o registo formal da actividade tem influências persas (na estrutura e motivos dos seus trabalhos), romanas (nos métodos de produção e no tear) e de outras abrangências, aglutinadas durante o século XX, registando-se também alguns motivos desenvolvidos pelas próprias tecedeiras.

Confirmou-se que a medida de comprimento (vara) utilizada em Almalguês foi abandonada em Portugal no século XIII, no entanto permanece como medida de trabalho entre as tecedeiras.

Colocou-se a hipótese do motivo “Ramo das Romãs” ser oriundo dos primeiros habitantes da localidade. Malaguenhos provindos da “Taifa de Granada” em Espanha.

PARTE 2

ARTESANATO E DESIGN

REFLEXÕES SOBRE AS DISCIPLINAS

PARTE 2 | APRESENTAÇÃO E JUSTIFICAÇÃO

No mundo actual as noções de artesanato assumem perspectivas muito diversificadas relativamente às primeiras décadas do século passado. Em Portugal, o desenvolvimento das sociedades industriais veio enfraquecer as indústrias manuais de cariz familiar que, ou acabaram por desaparecer por completo ou sobrevivem apenas em pequenos territórios e em artesãos singulares. Este incremento industrial a par com o crescimento dos serviços originaram a necessidade de mão de obra recrutando trabalhadores oriundos de profissões artesanais e familiares, ávidos de melhores condições financeiras e melhores regalias sociais. O trabalho, muitas vezes sazonal realizado entre tarefas agrícolas, deixou de fazer sentido face a um mundo de procura e de investimento industrial. Assim, neste espaço e num mercado de tão amplas e diversificadas produções, deixou de ter significado uma grande parte dos produtos artesanais. De igual modo, as vagas de imigração a que Portugal assistiu desde o século XIX delapidaram a aprendizagem familiar e levaram uma boa parte dos mestres dos ofícios. Os que ficaram abriram perspectivas de uma vivência menos penosa para as gerações vindouras, arredando-os das práticas artesanais procurando na indústria e nos serviços a possibilidade de um ordenado certo e mensal.

Mais tarde sentiram-se os efeitos da globalização que produziu um sistema de mudanças culturais significativas. As novas

tecnologias permitiram entendimentos de maior abertura, de partilha e de pertença a uma comunidade global de valores universais de solidariedade, cimentando as noções de democracia e de igualdade a nível global. No entanto, esta realidade trouxe também paradoxos: se por um lado os avanços das ciências e das tecnologias permitiram uma melhoria da vida em geral, por outro a desigualdade da distribuição da riqueza tem privilegiado os grandes oligopólios sustentados por lógicas financeiras que se ancoram na concentração económica e no propósito de aumentar o lucro dos investidores. É também inegável que os meios de comunicação e a indústria do entretenimento passaram a deter um grande poder, dando azo a um predomínio dos valores dos países dominantes. Estas diferenças culturais externas manifestam-se através dos bens de consumo, da cultura e dos estilos de vida, colocando em causa a identidade das regiões e dos seus povos.

Neste panorama, o artesanato evidencia-se como testemunho espontâneo do povo e como raiz viva da herança cultural que é matriz das personalidades e identidades nacionais. No caso português, e apesar da nossa pequena dimensão territorial, esta dedução assume proporções consideráveis dada a grande diversidade de produções materiais situadas em pequenas regiões, constituídas por pequenos grupos de artesãos que trabalham ora isolados, ora em pequenos grupos ou associações. Nesta realidade um facto parece certo: tal diversidade e afastamento simbólico e técnico obriga a um registo aprofundado de cada produto em relação à sua origem classificando-o dentro de um determinado contexto profissional, social e legal. Neste sentido destaca-se o papel de acompanhamento e validação do PPART, que procura, entre outras acções, divulgar, certificar e qualificar as produções artesanais de uma determinada região, definindo parâmetros de inovação que mantenham o laço identitário, isto é, mantendo-a reconhecível ou identificável {Gaspar, 2015, 2014, 2013, 2003, 2000a, 2000b, 1999, 1998}.

As pesquisas nacionais nas áreas do artesanato, da cultura e do design começam também a acompanhar as novas tendências, abrindo-se o leque a estudos onde as disciplinas e os conhecimentos parecem sobrepor-se. Apesar de ser notório o aumento da investigação e das publicações em design relacionadas com as raízes locais como base de desenvolvimento de novos produtos, os estudos realizados são diminutos quando comparados com as publicações das disciplinas sociais, da arte e da antropologia. Dentro da generalidade da investigação e discussão sobre o artesanato português, destacam-se alguns autores com estudos dedicados a várias técnicas tradicionais e a estas problemáticas.

Papel cimeiro tem assumido o vasto espólio bibliográfico do IEFP nos catálogos da FIA {Gaspar, 2015; Gaspar & Castro, 2013, 2014; IEFP, 2009; IEFP, 2005}, que individualmente ou em parceria, tem de algum modo registado e potenciado as actividades artesanais numa perspectiva fortemente ligada à formação e divulgação, mobilizando recursos para a constituição de microempresas e criação de autoemprego. Nestas parcerias, destaca-se o CEARTE, portador de um vasto conhecimento e currículo formativo e de intervenção, no entanto nem sempre publicado e divulgado ao grande público.

Outros autores poderão ser relevados, Ana Pires e o seu longo trabalho de investigação e registo de actividades tradicionais, sobretudo nas áreas dos bordados {Pires, 2017; 2009, 2007, 2006a, 2006b, 2005, 1992}; Graça Ramos, que tem participado em várias publicações e certificações de formas de artesanato nacionais. O extinto CRAT, que se configurou como a única instituição portuguesa dedicada à promoção da investigação sistemática no Artesanato {Ramos, 2017, 2009}. A revista “Mãos; Revista de artes e ofícios” que proporcionou o debate e a divulgação sobre a temática. Augusto Santos Silva {Silva, 1995}, Teresa Perdigão {Perdigão, 2016} {Perdigão, 2002}, Alberto Correia {Correia, 1996}, 1992, 1982}, Carlos Laranjo {Medeiros, 2000}, Francisco Providência {Providência, 2011}, João Branco {Branco, 2005}, entre outros,

que têm também deixado o seu contributo nos campos culturais, sociológicos e de design ou em programas que visaram o levantamento do artesanato específico do país e das regiões.

Têm sido também desenvolvidas publicações muito diferenciadas que exploram as repercussões da interacção entre o design e o artesanato em vertentes distintas. Exemplos destas aproximações são os trabalhos que têm como promotores as Câmaras Municipais que abordam o artesanato local sob perspectivas turísticas e culturais e também alguns catálogos desenvolvidos por associações regionais ligadas à promoção do artesanato {Santos, 1998; Susdesign, 2014}.

Relativamente aos estudos de natureza académica destacam-se os estudos de Cláudia Albino que fez um levantamento de 34 projectos de índole interventivo entre artesanato e design nos últimos 25 anos {Albino, 2017}; Fátima Pinto, que do ponto de vista da engenharia e design de produto, procurou na sua tese de mestrado, valorizar e readaptar o Cobertor de Papa da Guarda através da simbiose entre o design e o artesanato {Pinto, 2015}; Sérgio Manuel Lemos (Manuel, 2014) que, no campo do design social e do seu doutoramento em design, associa a disciplina ao artesanato e à natureza procurando o fortalecimento social das regiões {Lemos, 2014}; Ângela Ferreira, no seu trabalho de doutoramento em Engenharia Têxtil (área de gestão e design), propôs um modelo de intervenção por parte do design no artesanato {Ferreira, 2013}; Júlia Correia, numa tentativa de preservação, procurou no seu mestrado em Ensino da Educação Visual e Tecnológica, alertar os alunos e docentes de um agrupamento escolar para o desaparecimento do artesanato de Bisalhães {Ferreira, 2013}; Isabel Fernandes que no seu projecto de doutoramento fez o levantamento dos locais e dos modos de fazer dos oleiros de louça preta em Portugal {Fernandes, 2012}; Tiago Pereira, no seu mestrado em gestão e urbanismo, procurou apresentar a importância do artesanato de Peniche no desenvolvimento local {Pereira, 2011}; Filipa Sousa, no seu mestrado em design indus-

trial, procurou entender o papel do design na preservação e revitalização da cestaria de madeira rachada e dos açafates entre Douro e Minho {Sousa, 2010}.

Também Ana Gomes, no seu mestrado em design, analisou os traços simbólicos e identitários e a transformação temporal da cultura portuguesa na joalharia {Gomes, 2009}; Denise Esteves, no âmbito do mestrado em cidades e culturas urbanas, reflectiu sobre o artesanato, a produção cultural e artística e o design numa tentativa de desenvolver estratégias de transformação no sector das artes e ofícios {Esteves, 2009}; Bárbara Monteiro, abordou o artesanato de Vila Nova de Gaia numa perspectiva de preservação, no seu mestrado em Gestão e Desenvolvimento em Turismo {Monteiro, 2006}; Ana Filipe, no seu mestrado em design de produto, reflectiu sobre novos processos criativos em design, assentes em objectos tradicionais {Filipe, 2006}; Paulo Silva realizou no seu mestrado em design e marketing, uma resenha histórica do bordado tradicional português {Silva, 2006}; Magda Felgueiras no seu mestrado em Design e Marketing, assumiu como objectivos a apresentação de uma proposta de interface entre artesanato e design preservando e revitalizando o primeiro com a criação de novos produtos {Felgueiras, 2006}, entre muitos outros trabalhos analisados e outros tantos não consultados.

A maioria dos trabalhos académicos (oriundos de diferentes disciplinas), profissionais e outros analisadas ao longo deste estudo, revelaram, na sua maioria (e admitimos que também no nosso projecto), o design como omnipotente, adquirindo uma posição de poder estético, de projecto e de mercado na resolução dos problemas relacionados com as artes e ofícios. Pelo contrário, o artesanato surge como actividade ligada à ausência de sofisticação, rudimentar, por vezes tosca, que necessita de ser resgatada e salvaguardada. Não querendo o investigador fazer juízos de valor, parece-nos que esta relação díspar e elitista deveria ser mais democrática pois a relação entre artesãos e designers tem sido mais favorável aos segundos. Não cabe neste trabalho justificar

tais afirmações (não teríamos nem tempo, nem conhecimento), no entanto arriscamos afirmar que o discurso político, histórico e profissional proclamado desde o início do século XX tem sido baseado numa visão que considera o artesanato uma actividade pré-industrial, ultrapassada e hermética.

No campo do design é muitas vezes considerada como antecedente do design, desprovida de método, desenho e teoria. No campo da arte o mesmo parece acontecer sendo muitas vezes apresentado como vertente técnica, como meio de execução de um pensamento maior, portanto hierarquicamente inferior à intelectualidade e à cientificidade das disciplinas dominantes.

No livro de Jasper Morrison, "The Hard Life", o autor apresenta uma série de objectos recolhidos nas Galerias da Vida Rural do Museu Nacional de Etnologia apresentando-os como símbolos do design na sua forma mais pura, perfeitos entre a funcionalidade, o equilíbrio e a precisão da forma {Morrison, 2017}. Este exemplo poderá sugerir uma discussão interminável entre as terminologias do design, do artesanato, da técnica e da manualidade, no entanto não será esse o caminho a seguir. São vários os autores que discutem as problemáticas entre o design e o artesanato. Peter Dormer problematiza a situação do artesanato constatando que a sua marginalização é reiterada por factores complexos ligados à sociedade e ao ambiente político. Refere também que o distanciamento das atitudes dominantes e das disciplinas a que está intrinsecamente ligado, o design pelos aspectos funcionais e a arte pelos aspectos simbólicos da beleza e da expressão, acontece a partir do meio do século XX. Na origem deste afastamento está a falta de cientificidade, relevando que a prática e a definição do artesanato apresentam uma complexa problemática de valores alicerçada no trabalho constituído no conhecimento empírico e manual que dificilmente poderá ser descrito. Apesar desta complexidade o que se apresenta como importante para o capítulo que se avizinha é o artesanato como prática verdadeira e ética. Segundo o au-

tor esta honestidade, própria da disciplina, é concretizada pelo fazer de quem a pratica {Dormer, 1997, p. 222-230} e pela promessa do trabalho manual gratificante {Dormer, 1997, p. 151}.

Também Glenn Adamson contesta a marginalização e inferiorização do artesanato por parte das políticas de educação, da cultura e da crítica artística dominante, assumindo que tem existido uma aproximação crescente às actividades manuais por parte de entusiastas, criadores e designers e que elas passaram a associar-se à manualidade, ao DIY, aos hobbies, ao feminismo e ao amadorismo {Adamson, 2007}. No mesmo sentido, Christopher Frayling afirma que a academia marginaliza o artesanato entendendo-o apenas como prática manual e como vocação técnica. O autor assume uma nova aproximação entre a arte, o artesanato e o design, reclamando com isto estudos que valorizem e que identifiquem as suas teorias. À semelhança de Dormer defende a importância do prazer encontrado no trabalho manual {Frayling, 2011}. Sennett assume também que a história tem marginalizado a prática e consequentemente, o artesanato. O autor defende que o artesanato e o trabalho manual têm uma expressão instintiva básica de desejo de satisfação, de prazer e de coerência interior {Sennett, 2009}.

Do mesmo modo, porque entendemos que estas problemáticas partem do cataclismo económico em que vivemos, interpretam-se os factores que configuram o distanciamento actual das correntes dominantes. Para isso temos que recorrer às consequências da globalização e das teorias económicas neoliberais que transformam as sociedades, os modos de vida e as questões socias. Neste sentido socorremo-nos da sociologia tentando perceber as alterações destas políticas no desemprego e no mal-estar social existente {Sennett, 2001; Lipovetsky, 2010}. Por outro lado, entende-se que esta aproximação às actividades manuais tem um sentido associado a todos os expostos anteriormente, a procura do bem-estar e da alegria no trabalho através da prática manual e da condução do próprio destino. Apesar de não o

analisarmos com profundidade (não é o objectivo deste trabalho) apresentam-se razões suficientes para traçar similitudes e entendimentos entre estas práticas vigentes, distantes e maioritariamente desconhecidas com o nosso foco de estudo: o artesanato de Almalaguês.

Neste universo cultural actual desenvolve-se uma tendência que apresenta o artesanato como um refúgio e crítica à actual situação de consumo material, reclamando valores inerentes às actividades artesanais como autênticas, responsáveis, solidárias e participativas na equidade do trabalho e das relações sociais. Esta atitude adjacente ao princípio ou ética dos hobbies, da militância política e do DIY (Do It Yourself), caracterizada por um espírito empreendedor e anti-consumista, situa-se próximo das diversas abordagens contemporâneas do artesanato que, embora anárquico nas suas identidades, traduz manualidade intrínseca, aprendizagem, domínio dos materiais e das técnicas, criatividade e inovação na concretização dos artefactos e alterações nas estruturas sociais. Alguns dos movimentos e sítios associados aos apresentados surgem como comunidades de novos artesãos que ora recriam objectos tradicionais e contemporâneos, ora extrapolam a essência artesanal e local das artes e dos ofícios a nível global. No que concerne a estas tendências resolvemos procurar entendimentos no quadro de quem os produz, evidenciando-se deste modo os manifestos e os próprios sítios dos movimentos e dos autores que prenunciaram o cataclismo do consumismo e o poder dos media, como Packard {Packard, 2011}, Papanek {Papanek, 2000} e Debord {Debord, 2003}.

Segundo Appadurai os objectos são portadores de uma vida social de partilha de conhecimento de quem produz e quem consome. Referindo Sombart e a sua visão quanto ao luxo como potenciador da indústria, do comércio e do capital financeiro, na sociedade moderna a única forma de preservar a função das mercadorias ligadas ao luxo é tornar os critérios de autenticidade mais complexos {Appadurai, 1986, p. 60-64}. Neste sentido, as grandes marcas

de luxo têm abordado o "fazer à mão" como característica de exclusividade, com alto valor acrescentado, trazendo um diferencial, uma aura ao objecto produzida pelo domínio técnico e pelo lado sensível, social e humano de quem o executa.

Foi na obra de Gilles Lipovetsky e Elyette Roux {Lipovetsky & Roux, 2005} que encontrámos matéria sobre a problemática, respectivamnete sobre a filosofia e o funcionamento do luxo. Para os autores o luxo é uma luta por posição e prestígio e uma forma de reconhecimento social e superioridade que é muitas vezes ditada pela necessidade humana e pela moda. Relativamente à moda o autor define dois polos de produção ligados ao desejo: a figura do Costureiro e das casas de alta costura e o prêt-à-porter industrial, a primeira marcada pela exclusividade e pelo preço elevado, a segunda marcada pela imitação, pelo marketing e pela democratização {Lipovetsky & Roux, 2005, p. 69}. Deste modo o objecto da alta costura sustenta uma simbologia ligada à reputação dos seus fundadores, sublimes mestres artesãos, e à aura dos seus nomes: a magia da marca.

CAPÍTULO 3
ARTESANATO E DESIGN
ENQUADRAMENTO NACIONAL

3.1 | ACTIVIDADES ARTESANAIS

> *Se não podemos levar máquinas, nem automóveis, nem aviões, se não podemos teatralizar a nossa exposição com (...) modelos de comboios e paquetes (...) – porque não fazer uma parada de indústrias regionais, tapetes, mobílias, faianças – tudo quanto nos dá carácter, todas essas coisas pobres que são a riqueza, afinal, da alma de uma nação? O mundo não nos conhece – precisamos antes de mais nada dar-lhe o nosso retrato.*
>
> Diário de Notícias, 4 de Junho de 1929

Para abordarmos a questão do artesanato em território nacional registamos documentação variada sob a forma de levantamentos locais, patrocinados sobretudo pelas autarquias com intuitos culturais e turísticos. A informação aparece díspar na sua metodologia, nos seus campos de estudo e, sobretudo, nos preceitos sobre os quais são construídos, porém, de uma forma mais ou menos organizada, todas as autarquias e juntas de freguesia têm levantamentos, ainda que superficiais das artes e dos ofícios presentes nos seus territórios. Estes levantamentos, alguns deles contruídos com base em levantamentos monográficos independentes, com fins promocionais ou pedagógicos apresentam-se de difícil acesso e na sua maioria resultam apenas de catálogos fotográficos de promoção sem qualquer profundidade quanto às especificidades do ofício.

Apesar da constante e actual desertificação dos territórios artesanais e da actividade ter vindo a desfalecer, encontramos em



Figura C. 3. 1
Anos 50 - Alentejo
Fonte: http://arturpastor.tumblr.com/archive
Acedido em: 3 Setembro 2017

Portugal uma situação bastante diferente de outros países europeus, pois o artesanato e os seus produtos aparecem ainda em algumas actividade e tarefas do dia a dia (Caçoilos e Jarros de Barro, Almotolias, Abanos, Colheres de Pau entre tantos outros). Talvez esta relação intrínseca e próxima esteja relacionada com as nossas próprias vivências enquanto portugueses e enquanto descendentes de artesãos. É reconhecido que as décadas que precederam a primeira guerra mundial propiciaram um crescimento industrial e transformações estruturais sem precedentes nas economias menos desenvolvidas da periferia da união europeia.

Jaime Reis afirma que os autores modernos concordam que no período entre 1870 e 1913 a actividade industrial em Portugal era menos importante do que a agricultura e que *"Portugal dificilmente se poderia considerar uma economia desenvolvida"*. As razões deste subdesenvolvimento estariam relacionadas com a perda das colónias, a devastação causada pelas invasões napoleónicas, a agitação provocada pelas guerras civis do início do século, a concorrência estrangeira resultante de barreiras alfandegárias fracas, o mercado interno de pequenas dimensões, uma burguesia débil e dividida, a escassez de capital e a deficiência do ensino elementar e técnico {Reis, 1996, p. 78}. Por outro lado, têm sido invocadas como razões para o atraso económico do país a concentração da população no mundo rural e a literacia



Figura C. 3. 2
Tapetes de Arraiolos - Anos 50
Fonte: http://arturpastor.tumblr.com/archive
Acedido em: 3 Setembro 2017

Figura C. 3. 3
Tapetes de Arraiolos - Anos 50
Fonte: http://arturpastor.tumblr.com/archive
Acedido em: 3 Setembro 2017

tardia. Portugal tinha nos anos 70, fruto de uma ditadura prolongada, um dos maiores índices de analfabetismo da Europa com 25,7% de analfabetos {INE, 2015}. Ler e escrever não era, até a algumas décadas, determinante para a vida laboral. As famílias eram numerosas, a formação académica inalcançável, e os filhos estavam destinados a auxiliar nas tarefas e nas rendas do agregado familiar.

Entre as ideias que constituem a memória do Estado Novo fomentadas pelo Secretariado de Propaganda Nacional criado em 1933 e dirigido até 1949 por António Ferro, as de origem folclórica e populares são aquelas que mais se destacam. Por delimitações óbvias que este trabalho apresenta, não procuraremos aprofundar as abrangências das artes e os ofícios durante esse período. Não obstante, abstendo-nos de comentar as razões políticas e as polémicas envolvidas pelo SPN, devemos realçar a profícua recolha etnográfica, arqueológica e antropológica realizada durante esse período por figuras como Rosa Peixoto, Leite de Vasconcelos, Jorge Dias e Vergílio Correia, e o enaltecimento da cultura popular expresso em exposições nacionais e internacionais, em Casas do Povo, em Ranchos Folclóricos e nos museus, que assimilaram assim um vasto conjunto de valores que comportam os mais antigos vestígios da identidade nacional. Consideramos que estes factores ligados à industrialização e literacia

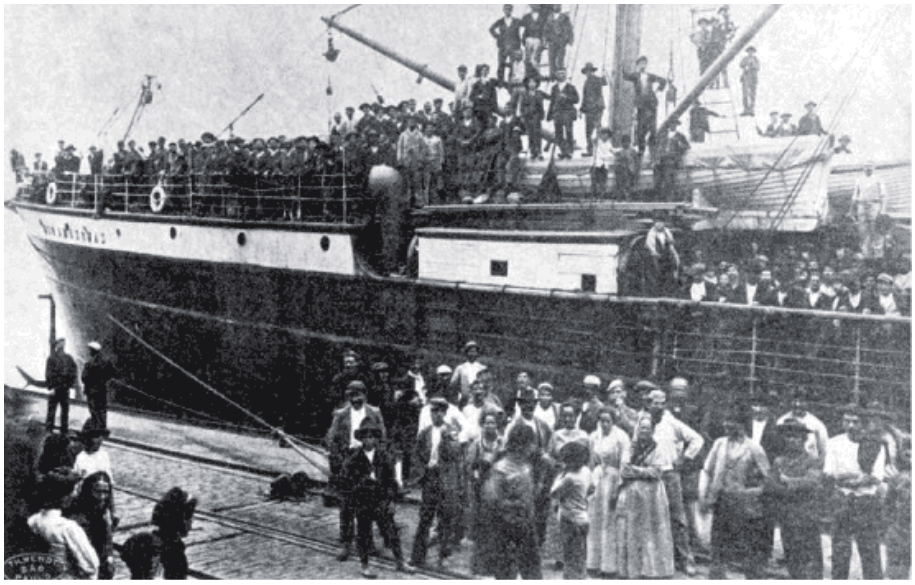


Figura C. 3. 4
Desembarque no Brasil
(Porto Santo) - 1907
Fonte: http://www.pmsmj.es.gov.br
Acedido em: 3 Setembro 2017

tardia, aliados a uma pluralidade das suas consequências, foram proveitosos para esta relação próxima que ainda hoje temos com as artes e os ofícios.

De um outro modo, mostram-se presentes os lados negativos subjacentes a estas políticas. A vida quotidiana dos trabalhadores no período pré ditadura e durante a ditadura era penosa e difícil sendo maioritariamente agrícola. É conhecida a interligação à agricultura ao artesanato, caracterizando-se muitos camponeses pela auto-suficiência, produzindo e transformando utensílios como forma de complementar as suas actividades, sobretudo pela sazonalidade que a agricultura impõe. Assim, com a tímida chegada da indústria desenvolvem-se as cidades e o êxodo rural acontece na esperança da melhoria das condições de vida, sobretudo para as grandes cidades como Lisboa e Porto. O início da mecanização das actividades agrícolas trouxe, também,um excedente de trabalhadores do campo, que em conjunto com as perseguições políticas, a ausência de liberdade de expressão e com o serviço militar obrigatório protagonizam vagas de emigração, que originaram o abandono de lugares e actividades ligadas à agricultura e às artes e ofícios. Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) durante o período compreendido entre 1901 e 1967 emigraram para o Brasil 1.248,15 portugueses {IBGE, 2000}. Regista-se também que em



Figura C. 3. 5
Chegada a Paris - 1965
Fonte: www.bloncourt.net
Acedido em: 3 Setembro 2017

1906, 15,8% (5.146 indivíduos) e em 1913, 13,8% (6.008 indivíduos) dos portugueses que desembarcaram no Brasil eram "artífices especializados" {Klein, 1993, p. 249-250}.

Mais tarde a emigração viria a ser revisitada, principalmente nos anos 60 e 70, dando origem a novo êxodo do Portugal rural, com o consequente abandono das estruturas familiares e laborais tradicionais alicerçadas na parentela e na transmissão de conhecimentos do ofício dos pais para os filhos. Primeiro foi França que levou os mestres ligados à construção como pedreiros, latoeiros, carpinteiros, polidores, enceradores, riscadores, cinzeladores e marceneiros. Entre 1958 e 1974, cerca de um milhão de portugueses instalam-se em França abandonando e despovoando regiões inteiras, abrindo-se profundas roturas nas estruturas económicas, sociais e culturais. De seguida a Alemanha, a Bélgica, o Luxemburgo e a Suíça levaram quase todos os outros, estimando-se que entre 1950 e 1974 tenham saído de Portugal um milhão oitocentos e quinze mil imigrantes. {Baganha, 1999, p. 235}.

No mesmo compasso, protagonizou-se uma nova deslocação para as grandes cidades, demolindo toda uma tradição secular de formação e aprendizagem das artes e dos ofícios, deixando



Figura C. 3. 6
Feiras de Portugal - Anos 50/60
Fonte: http://arturpastor.tumblr.com
Acedido em: 3 Setembro 2017

aldeias e regiões inteiras despovoadas, sobejando apenas os de idade mais avançada. Se o desaparecimento das pessoas e o abandono das actividades agrícolas (complementares às actividades artesanais) foram as razões principais para este declínio, a incapacidade de adaptação ao mercado e às alterações tecnológicas ditaram o perecimento de outras tantas.

Com a revolução de Abril de 1974 o movimento associativo popular conheceu um novo e diversificado caminho ao nível do recreio, do desporto e da cultura, promovendo a participação das populações ao nível local e consciencializando-as para o resguardo e a partilha das suas especificidades artísticas e artesanais perante outras regiões. De outro modo a vida altera-se, e a generalidade da população passa a ter melhores condições salariais e novas perspectivas tomam forma. Com a perda das colónias, Portugal tem necessidade de se encontrar, de definir aquilo que é realmente seu, o que nem sempre acontece. A população vê-se

agora imbuída num novo espírito de consumo e renega os objectos que recordam os tempos difíceis de 40 anos de ditadura, apressando-se a construir casas modernas, onde os objectos antigos não têm mais lugar.

Nestes caminhos revolucionários e de crescente preocupação com as artes e os ofícios realiza-se em Coimbra em 1979 o Colóquio sobre artesanato que "*representa um dos grandes marcos da História do Artesanato Português*" {Pires, 2003, p. 22-25}. Reunindo um grupo de 90 pessoas de campos heterogéneos que em debates chegaram a conclusões revolucionárias, das quais se destacam:

> *- "O artesanato deve ser rigoroso na sua qualidade, resguardando-se das mistificações e das fraudes. Deverá ser estabelecida uma verificação da sua genuinidade.*
>
> *- Recomenda-se às Autarquias a realização de feiras periódicas, francas, semanais ou mensais, com a presença exclusiva do artesão, evitando-se os intermediários.*
>
> *- Recomenda-se igualmente às autoridades ligadas ao sector a criação do Estatuto do artesão e do respectivo cartão de identificação.*
>
> *- Propõe-se a criação de um Organismo ou Centro dinamizador do artesanato, que trate de todos os problemas a ele respeitantes".*

Estes problemas de diversidade cultural eram já fonte de preocupação desde o final da segunda guerra mundial. Com a criação em 1946 da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), a promoção, divulgação e respeito pelo património cultural dos povos tornam-se princípios fundamentais e estruturais de várias organizações não governamentais e intergovernamentais. A este respeito, a crescente consciencialização para questões patrimoniais teve um impacto positivo no interesse pelas actividades artesanais, associadas ao discurso cultural e simbólico dos objectos e das comunidades de produção, incentivando o seu estudo e preservação {Susdesign, 2014, p. 8}.



Figura C. 3. 7
Feiras dos Cântaros (Portimão)
Anos 50/60
Fonte: http://www.sulinformacao.pt/2013/11/as-feiras-no-algarve-de-hoje-e-as-de-meados-do-seculo-xix/
Acedido em: 3 Setembro 2017

Após a adesão de Portugal à CEE, em 1986, o país passou a beneficiar dos auxílios financeiros disponibilizados pelos Fundos Estruturais Europeus, destacando-se entre 1986 e 1990, nomeadamente, as preocupações europeias relativas à formação e emprego e ao desenvolvimento regional.

No âmbito daqueles fundos salientamos o Fundo Social Europeu (FSE), dirigido às pessoas, em particular à sua qualificação e formação profissional, promovendo o emprego e o combate à exclusão, e o Fundo Europeu para o Desenvolvimento Regional (FEDER), vocacionado para a correcção das disparidades de desenvolvimento entre as regiões europeias. O regulamento do FEDER previa a aprovação do Programa de Desenvolvimento Regional (PRODR) com vista à obtenção de financiamento em projectos e programas de investimento. Este programa definiu a estratégia de desenvolvimento de médio prazo e os projectos a desenvolver. O seu objectivo primordial era o enquadramento e a candidatura de acesso dos projectos de investimento ao FEDER. o documento apresentava, um inventário de problemas e potencialidades e um conjunto de acções a desenvolver, subdividindo-se os projectos de investimento em duas grandes categorias: investimentos directamente produtivos (actividades industriais, artesanato e de serviços) e investimentos em infra-estruturas ligadas às actividades produtivas

(parques e equipamentos industriais, transportes e telecomunicações, infra-estruturas hidráulicas, energia, etc.) {IQF, 2006}.
Foram várias as medidas e os programas que de uma forma ou de outra apoiaram as artes e os ofícios portugueses. De realçar que em Portugal estes eixos de acção foram genéricos e que raramente foram focados nas actividades artesanais, tendo sido desde sempre conduzidos por organismos ligados à criação de emprego e de formação profissional, surgindo os artesãos e as empresas artesanais como entidades elegíveis. Neste contexto de apoio ao emprego os candidatos elegíveis foram quase sempre trabalhadores jovens, trabalhadores desempregados ou pessoas sem formação específica. Assim, destacam-se o Regime de Incentivos às Microempresas (RIME), as Iniciativas Locais de Emprego (ILE's), o Apoio à Criação do Próprio Emprego (ACPE), o Sistema de Apoio a Jovens Empresários (SAJE), a criação das escolas oficina e o Programa de Conservação do Património Cultural (CPC), entre tantos outros.

Num outro âmbito, nas políticas comunitárias dirigidas ao desenvolvimento regional, os artesãos e as actividades artesanais surgem também "como um dos patrimónios relevantes e dos recursos com mais capacidade de organização", destacando-se os programas LEADER (qualificação, promoção e comercialização dos produtos locais), o programa INTERREG, o Programa para a Promoção do Potencial de Desenvolvimento Regional (PPDR), o Programa Património Activo (PPA), o Programa de Apoio ao Empreendedorismo e à Criação do Próprio Emprego (PAECPE), Programa de Promoção das Artes e Ofícios (PPAO) entre muitos outros programas de cariz local {IQF, 2006, p. 46}.

Nestes enquadramentos de apoio comunitário, com os princípios criadores da UNESCO desenha-se o projecto PAOT em 1988, o Projecto de Artes e Ofícios Tradicionais numa,

> *"visão globalista e globalizante do sector, reconhecida e incentivada pela UNESCO, o que determina acções conjuntas nas áreas da indústria, da educação e ensino, no emprego, da justiça, da agricultura, do comércio e turismo, do ambiente e da cultura, despertando*



Figura C. 3. 8
Artesanato e utilidades
Fonte: António Gomes

consciência empresarial e promovendo formas concertadas de coordenação de esforços, de modo a evitar acções dispersas e maximizar a rendibilidade dos investimentos que têm sido feitos nas artes e ofícios tradicionais".

Uma das suas acções principais foi desde logo o levantamento e mapeamento do artesanato português identificando 8489 artesãos. Outro dos programas foi o Levantamento do Artesanato dos Artesãos da Região Norte e da Região Centro efectuado por organismos públicos regionais que constituiu a base de dados do Centro Regional de Artes Tradicionais, Democrat (6000 artesãos em 2006). A realidade do número de artesãos desta base de dados é posta em causa na publicação do IQF - Instituto para a Qualidade e Formação, I.P., que considera que o programa estaria construído sobretudo com unidades produtivas artesanais do Norte e Centro do país, adiantando que poderiam rondar as 20.000 em todo o território nacional {IQF, 2006, p.14-51}.

Ainda nos anos oitenta funda-se o CRAT (1985) como entidade de investigação e promoção do artesanato e o CEARTE, Centro de Formação Profissional de Artesanato (1986), que veio a tornar-se o centro principal de recursos para a formação profissional específica a novos profissionais, assumindo também um papel rele-

vante na valorização de competências dos profissionais do sector do artesanato. O Instituto do Emprego e da Formação Profissional (IEFP) assume-se como entidade interveniente estabelecendo várias parcerias regionais a que se seguem os levantamentos nacionais de artesanato por regiões. Este mapeamento não se constituiu num estudo sistemático do artesanato, configurando apenas catálogos das produções artesanais mais significativas das cinco regiões. Assim em 1989 surge o catálogo da região Norte {Sousa, 1989}, em 1992 o da região Centro {Pires, 1992}, em 1996 o da região de Lisboa e Vale do Tejo {IEFP, 1996}, em 2000 o da região do Alentejo {IEFP, 2000} e em 2005 o da região do Algarve {Cunha, 2005}. Neste papel cimeiro o IEFP viria a patrocinar desde 1989 a Feira Internacional de Artesanato, onde em cada ano é lançado um catálogo documentado ilustrando o trabalho dos artesãos, constituindo uma das mais importantes fontes para o conhecimento do artesanato português.

No âmbito do Mercado Social de Emprego (MSE) o IEFP desenvolve nos anos 90 intervenções visando a integração de pessoas desempregadas em actividades dirigidas a necessidades sociais. Assim se criam em 1996 o programa Escolas-Oficinas no intuito de proporcionar a jovens e adultos desempregados uma qualificação profissional nas áreas dos ofícios tradicionais. No mesmo ano ao abrigo do Programa Operacional do Norte (PRONORTE), com financiamento do FEDER, do CRAT, do CEARTE e do Centro de Coordenação da Região Centro (CCDR), funda-se a revista MÃOS. Especializada em artes e ofícios, constitui um importante espaço de promoção, reflexão e de debate até ao seu encerramento em 2009.

Ainda sob tutela do IEFP surge em 1997, o Programa para a Promoção dos Ofícios e Microempresas Artesanais (PPART), cuja missão foi valorizar, expandir e renovar as artes e os ofícios. A sua criação teve como objectivo centralizar as medidas adoptadas para o artesanato em acções concertadas por forma a maximizar os investimentos, a inovação e a qualidade. O PPART teve

como principais missões a definição de um quadro legal para as actividades artesanais, no que concerne a certificação dos produtos e serviços artesanais, a criação de uma base de dados que permitisse um levantamento do artesanato a nível nacional. Um dos eixos de acção do PPART foi a definição do Estatuto de Artesão e da Unidade Produtiva Artesanal, publicado através do Decreto-Lei n.º 41/2001, de 9/2, republicado em 2002, com maior eficácia e amplitude. Nesta perspectiva criou dois instrumentos de intervenção: a Carta de Artesão e a Carta de Unidade Produtiva Artesanal (UPA) e o Registo Nacional de Artesanato.

3.2 | AMBIGUIDADE E VIVÊNCIAS

Nesta abrangência histórica e cultural as artes e os ofícios e o artesanato parecem ter sido regularmente revisitados, configurados e classificados em preceitos de vária ordem. Assim, de actividade fundamental à sobrevivência do Homem, foi interpretado como porta estandarte da portugalidade como prática artística, profissional, social e económica. Colocado em diversos patamares vem desde o início dos anos 80 a configurar-se de três modos. O primeiro coloca-o numa visão industrial, aliado à economia, à formação profissional e à criação de emprego. O segundo perpetua uma herança cultural antiga que o situa num campo cultural e social e o terceiro identifica-o (embora timidamente) numa área da adaptação à economia, ao social e à inovação. Mas quais as características basilares que identificam e configuram a especificidade do artesanato? Parece-nos a nós que o entendimento geral está ligado às tradições rurais e a memórias emocionais antigas identificando-o como aquilo que é nosso, que nos construiu e que nos classificou com aquilo que somos hoje: portugueses orgulhosos do nosso património cultural. Outro elemento parece estar presente, a genialidade técnica e artística da produção, porém uma outra característica as precede, o "fazer à mão".

Analisando o longo reportório de profissões previstas no Estatuto do Artesão (PPART), o gesto e a mão parecem ser comuns ao que se entende como profissões artesanais. O que parece diferenciar o "artesanato" de outras actividades ditas "manuais" é o facto dos criadores destas não possuírem como actividade principal

a profissão de artesão e a irrelevância do seu valor cultural. A regulamentação nacional relativa ao artesanato foi fruto de um meritório estudo exaustivo das artes e dos ofícios ancestrais portugueses, que originou 13 grupos de actividades que reflectem um reportório com cerca de 135 actividades artesanais. Necessidade fundamental para a organização do artesanato português, o estatuto resvala numa série de dificuldades e incongruências que ultrapassam a sua criação e as suas responsabilidades.

Datado pela necessidade urgente da organização e levantamento dos artesãos e das actividade artesanais, a par com a abertura do mercado europeu e da globalização, constitui a principal referência para um mapeamento da actividade, porém alguma desarticulação entre as entidades intervenientes poderá ser encontrada, sobretudo ao nível do Estado e às especificidades das actividades artesanais para com a Segurança Social. Não existe, e pelo que averiguámos nunca existiu, uma condição especial de contribuição relativamente aos artesãos nem às actividades artesanais, tratando estas actividades e profissionais como empresas de igual forma a todas as outras, provocando por essa via situações de ilegalidade.

O regime de informalidade ancestral destas actividades pode ser visto como marginal à regulação do Estado, sobretudo porque em motivos organizacionais o precede. Assim, encontramos em regime de informalidade marginal diversos artesãos que exercem a sua prática arredada do circuito legal e da legislação em vigor. O Projecto Artes e Ofícios Tradicionais (1988) identifica, como já referido, 8489 artesãos em território nacional com excepção dos concelhos de Lisboa e Porto. A base de dados DEMOCRAT do CRAT identifica 6000 artesãos nas regiões Norte e Centro, o Instituto para a Qualidade e Formação, IP, adianta que as unidades produtivas poderiam rondar as 20.000 em todo o território nacional {IQF, 2006, p.14}. Hoje, no Registo Nacional do Artesanato em Portugal, criado em 2002 (Decretos-Lei n.º 41/2001 e 110/2002) existem 2445 Unidades Produtivas Artesanais e estão registados cerca de 2704 artesãos {CEARTE, 2017}.

Olhando para a realidade e para os dados disponíveis poderíamos presumir que as Unidades Produtivas Artesanais têm-se extinguindo massivamente ao longo dos últimos 20 anos. Atendendo a que uma parte significativa destas actividades estavam, e estão localizadas em áreas rurais desfavorecidas, facilmente reconheceremos a importância vital em termos de desenvolvimento, coesão social e de contributo para a economia dos territórios onde se inserem. Porém, outra conclusão poderá ser avançada. Na nossa vivência como artesão e na investigação efectuada grande parte dos artesãos trabalhavam em regime informal, sem tributação, à medida das encomendas, complementando as suas actividades laborais com a produção artesanal desenvolvida maioritariamente ao final do dia e ao fim de semana.

Com a obrigatoriedade de associação ao CAE e da apresentação da carta de artesão solicitada pelas organizações das feiras e das exposições, muitos renegaram à sua actividade artesanal complementar por falta de capacidade financeira para cumprimento das obrigações legais. Se por um lado os ganhos auferidos nas actividades artesanais são pouco significativos e não são suficientes para pagar as obrigações contribuitivas para com a Segurança Social, por outro lado, parte destes artesãos realizam estas actividades em regime parcial e não constantes tornando o seu reconhecimento como artesãos e como profissionais tarefas difíceis de concretizar.

Foi este o cenário que encontrámos no terreno. O Registo Nacional de Artesanato identifica apenas quatro tecedeiras de Almalaguês enquanto portadoras da carta de artesão, porém mais de 100 realizam actividades no tear. Com isto não confirmamos o regime de marginalidade destas tecedeiras, confirmamos sim o trabalho na tecelagem como forma de lazer e de realização pessoal e material para si ou para os seus familiares. Se assim é em Almalaguês, assim será em todo o território nacional. Esta marginalidade parece ser aceite pelas diversas entidades, pois apesar da legislação e do seu cariz obrigatório, a indeterminação do sector a nível fiscal e a falta de regimes especiais de contribuição face à Segurança Social levam os indíviduos ligados às



Figura C. 3. 9
Galo de Barcelos
Quanzhou Trio Gifts Co., Ltd. Capacidade de produção: 50000 / mês
Fonte: https://portuguese.alibaba.com/product-detail/barcelos-rooster-decoration-for-portugal-301792357.html
Acedido em: 3 Setembro 2017

actividades artesanais ao trabalho marginal ou à conversão deste trabalho para uma esfera do lazer.

A este respeito devemos acrescentar que, após formação no CEARTE no Curso de Decoração Cerâmica (1993), fomos contemplados com uma medida de apoio à formação e à revitalização das artes e ofícios. Após formação de 1808 horas e um breve curso de gestão de microempresas ministrado pelo IEFP, procurámos um apoio financeiro que levasse à criação de posto de trabalho em nome individual, verificámos precocemente que este enquadramento fiscal seria de difícil acesso.

As nossas capacidades produtivas e comerciais não se desenvolveram da melhor maneira, deixando-nos incontornadamente ligados à actividade de artesão ceramista por três anos, não auferindo remuneração capaz de pagar as contribuições relativas à Segurança Social. Nesta experiência identificámos também outras questões, sobretudo no que dizia respeito à distinção entre artesãos, artesãos com formação profissional e qualquer outro vendedor ambulante. Registámos alguns dos problemas vivenciados no que concerne à legislação do sector e à distinção que existiria após a legislação. As feiras, locais primeiros de venda e de partilha de informação, são não só espaços de venda, mas também espaços de reunião e de debate. Nos anos 90 uma gran-

de preocupação destacava-se das demais, a questão das cópias industriais do artesanato português.

Por todo o lado surgiam artigos que imitavam artefactos da nossa identidade. Galos de Barcelos, Santos António, Zé Povinhos, povoavam as bancas dos expositores e as lojas de lembranças, que se intitulavam como lojas de artesanato português. Nossas Senhoras de Fátima, quiçá de Changchun, Colheres de pau de Shanghai, cestos de vime de Pequim, entrançados de palha de Guangzhou, tapetes de Arraiolos de Shenzhen, mantas de retalhos de Dong Guan, tirelas de Hong Kong, filigranas de Tianjin invadiram o nosso mercado de produtos tradicionais. Outros países, sobretudo os asiáticos, clonaram os nossos padrões e os nossos símbolos identitários transformando-os numa espécie de emaranhado de culturas e de inspirações dificilmente classificáveis. Naturalmente, não questionamos o sentido de gosto de tais artigos, nem tão pouco classificamos este fenómeno como único nesta era global, afirmamos apenas que originou um novo panorama aos artesãos portugueses que se viram expropriados dos seus territórios criativos e dos códigos simbólicos.

Assim, a regulamentação do sector do artesanato assumiu também esta vertente proteccionista: proteger os produtos identitários artesanais portugueses dos produtos industriais, quer sejam portugueses ou de qualquer outro país. Nesta afirmação levanta-se uma outra questão difícil de analisar. O discurso muitas vezes proferido pelas associações de artesãos, pelas cooperativas, pela imprensa na valorização dos produtos artesanais era o confronto do trabalho manual, realizado pelo artesão português em todos os seus sentidos, sociais, económicos, identitários e a produção industrial, renunciadora de todas as vertentes humanas do artesanato. Os artesãos destacavam que os produtos da indústria estavam cada vez mais perfeitos e muitas vezes os acabamentos superavam o próprio acabamento manual inclusive imitando a sua irregularidade, criticando a prática da venda do produto asiático como se fosse manual e produzido em Portugal. Se é verdade que parte destes produtos são industriais, também é verdade que uma parte significativa respeita os preceitos manuais defendidos e criticados pelos artesãos nacionais. Tomemos por

exemplo os portais profissionais de empresas como o ALIBABA {Alibaba, 2017} e analisemos as que têm produtos feitos exclusivamente à mão e facilmente verificamos que existem empresas produtoras ou transformadoras que empregam entre 500 e 1000 trabalhadores. Daqui podemos concluir que apenas duas destas empresas são equivalentes a todos os artesãos registados em Portugal. Perguntamos: serão menos artesanais os produtos produzidos por artesãos chineses do que por portugueses? Não estamos perante uma afirmação definitiva, apenas colocamos uma reflexão que importa discutir. Tomemos agora como exemplo as oficinas de olaria alentejanas e algarvias invadidas por alemães e holandeses que replicam o artesanato tradicional português por mãos que em nada se parecem com as nossas.

A singularidade do trabalho manual não parece por si só ser uma garantia de qualidade e de identidade, porém fica associada a uma ideia de repetição, de sensibilidade e de expressão objectivada na irregularidade única inerente ao trabalho manual. Assim a manualidade das produções artesanais e a repetição enquanto método de trabalho não são per se suficientes para identificar as peças num sentido de artesanato tradicional. De um outro modo o processo de aprendizagem parece também não legitimar socialmente o artesão. Tendo em conta que os processos de aquisição de saberes concentram-se hoje na formação profissional e na formação autodidacta ou superior, a hereditariedade e construção identitária junto a uma comunidade parece também ela esvanecida. Então o que diferencia e como se classifica o que é ou não é artesanato?

Não procuraremos dar uma resposta cabal e definitiva, não caberia nas características deste trabalho, porém a classificação parece estar na evocação do mundo rural, da tradição e da genialidade de determinado objecto, concretizado num material (nem sempre local) construído com técnicas específicas, num determinado contexto geográfico e social. Assim, longe da parafernália e efemeridade dos produtos semi-industriais e industriais, os objectos produzidos pelo artesão parecem ter um espaço e um tempo para se afirmarem como peças tradicionais.

3.3 | NOVOS ENTENDIMENTOS

Na tentativa de melhor perceber estas questões e em contacto com as entidades ligadas ao artesanato, registámos variadas vezes o argumento que a regulação do sector, a formação, a agilização do processo de produção e a adaptação às tecnologias seria a solução para a sobrevivência e justa concorrência com os produtos industriais ou artesanais exteriores. Neste sentido a partir dos finais dos anos 80 existiram várias iniciativas que procuraram promover estas acções. Os últimos anos têm-nos mostrado que estas apostas foram mais do que um balão de oxigénio que prolongou a definhada luta do artesanato português. As lojas de artesanato tradicional têm vindo a diminuir e têm surgido nos aglomerados urbanos novas formas de expor e comercializar o trabalho manual. Entre estas, as referidas lojas de lembranças, direccionadas para os turistas, "vendedoras" de Portugal. Portugal este muitas vezes reflectido em peças de artesãos tradicionais conceituados, misturadas com objectos como Nossas Senhoras de Fátima em resina fluorescente, com porta chaves de marcas de automóvel e camisolas do Cristiano Ronaldo. São espaços descaracterizados, que em nada abonam na defesa da dignidade dos artesãos e do artesanato.

Foi visível a proliferação dos espaços apoiados pelas iniciativas governamentais, autárquicas, das freguesias, das paróquias e dos projectos europeus. Esta associação entre poder público e artesanato é notória em todo o território nacional com a criação de lojas do artesão, casas do artesão, centros de artes tradicio-

nais, centros de artesanato, barracas de artesanato, entre outros. Apesar das limitações deste modelo, a sua escolha justifica-se no contexto nacional devido à sua aceitação por parte dos compradores e à proximidade quer com os artesãos regionais, quer com os pontos turísticos das diversas regiões. Em contraste com esta proliferação, tem-se assistido ao encerramento das tradicionais lojas de artesanato de domínio privado, que sem os apoios referidos nos modelos anteriores, ficam fragilizadas e abdicam do seu papel cultural independente, fechando portas ou migrando para outras actividades. Ainda assim, à semelhança do que se tem registado noutros países, também Portugal tem assistido ao aumento de novos espaços comerciais e à afirmação de novos conceitos de artesanato, dinâmico, criativo, disperso, tecnológico, perspectivando visões ampliadoras e opostas ao entendimento mais conservador do artesanato. Esta visão ligada às identidades geográficas, aos usos e costumes, a modelos sociais e aos ofícios transmitidos de geração em geração, vem sendo contraposta por novas formas de pensar, de criar, de problematizar as actividades artesanais.

As crescentes exigências do mercado levaram muitos artesãos ao abandono das artes e dos ofícios, antagonicamente surgiram designers, artistas e autodidactas oriundos da formação académica (cursos de design, pintura, escultura), da formação oficinal (cursos profissionais e workshops) e também da formação autodidacta, que estão a invadir e a criar ou recriar a forma de pensar o design, o artesanato e o artesanal. Esta interacção tende a desencadear consequências que não são redutíveis à simples dimensão material, remetendo também para outras perspectivas no domínio da identidade e da transformação dos objectos, da sustentabilidade financeira e do regozijo pessoal.

No blog Agenda de Feiras de Artesanato {Artesanato, 2016} encontramos, em apenas seis meses, mais de 166 eventos relacionados com feiras e mercados realizados em Portugal, o que indicia uma preocupação crescente com as actividades artesanais. Apesar de alguns sectores da sociedade continuarem a prefigurar as actividades artesanais como actividades “marginais” e

"menores", orientados por velhos artesãos, desarticulados da realidade económica, ou por jovens ligados a movimentos naturalistas, que por necessidade, complemento de renda ou modo de vida, empregam nesta actividade, a sua experiência, sabedoria e manualidade criativa, notamos diferentes abordagens e interacções, sobretudo em movimentos afastados de quaisquer políticas governamentais ou autárquicas.

Designers, advogados, domésticas, engenheiros, escritores encontram na manualidade uma nova forma de sobrevivência financeira e intelectual. Desde sempre que o homem procurou criar instrumentos que atendessem às suas necessidades de sobrevivência, de bem-estar e de conforto: indumentária, adornos, habitação, instrumentos. Se é verdade que a estrutura das profissões proporcionou a segmentação técnica dos profissionais, e a possibilidade de compra e contratação de serviços especializados, não é menos verdade que o homem continua a criar, a transformar, a reparar acessórios, peças de arte, máquinas, músicas, vídeos por necessidades pessoais, por razões económicas ou sociais, por razões de sanidade, provando que não só o técnico ou o mestre artesão é proprietário do saber. Esta afirmação poderá encontrar resistência em espíritos mais conservadores que classificam o artesanato numa visão e formação mesteiral onde o conhecimento e a formação são inerentes aos laços familiares e fruto de gerações de experiência e conhecimento. De facto, nenhuma outra actividade parecer estar tão ligada a uma visão histórica, sobretudo medieval, quanto o artesanato. A história da humanidade e o seu mundo foi feito à mão durante milénios, continua e continuará a ser...

Após a revolução industrial a temática parece ter caído na sociedade ocidental como uma miscigenação forte, ficando a sua leitura dependente dos seus contextos culturais e linguísticos e da forma como é apresentada. O artesanato parece estar ligado à Arte Popular, às Antiguidades Populares, ao "Folk Culture", à Arte Vernácula, à Arte Campesina e à Arte Provinciana, entre outras tantas. William John Thoms (1846) criou o conceito Folclore que pretendia abarcar os conhecimentos, as práticas,

os rituais, as narrativas de um determinado meio geográfico, social e cultural, mais tarde o mesmo vocábulo passaria a ser entendido como uma visão conservadora da história e adopta-se um novo termo designado como Arte ou Cultura Popular. Hoje falamos das concepções da cultura popular, das suas formas de expressão e manifestação como Património Imaterial, no qual segundo a definição da UNESCO estão abrangidas as tradições e expressões orais; as artes do espectáculo; as práticas sociais; rituais e acontecimentos festivos; os conhecimentos e práticas que dizem respeito à natureza e ao universo e aos saberes ligados ao artesanato.

Estas considerações mostram que há artesanato e artesanato, seja ele ligado ao material e às manifestações populares ou ao imaterial, distinção dualista que vale o que vale, e vale pouco do ponto de vista da relação entre o design e o artesanato. A história mostra-nos que pretendeu separar hermeticamente as fronteiras entre as disciplinas: isto é o artesanato como cultura popular e a arte e o design como erudito, o artesão como proprietário do saber fazer e o designer como o homem do saber-saber. A mesma história tem-nos mostrado realidades muito mais penetráveis, de encontros, mediações e interacções num imaginário popular e tecnológico que tem tido uma longa apropriação de produtos, formas, imagens, tanto pelo design como pelo artesanato.

Repare-se na história e na introdução de novas matérias primas no que hoje chamamos de artesanato tradicional. As características domésticas e caseiras da transformação do linho com base em tecnologias rudimentares deram lugar, no século XIX, ao fio de algodão processado industrialmente, reformulando todo um processo de fabrico e de possibilidades, de materiais e de narrativas. Atente-se aos artesãos de instrumentos de cordas tradicionais, que substituem as madeiras nacionais pelas importadas construindo guitarras portuguesas, violas braguesas, campaniças, beiroas, amarantinas em pau-santo, ébano e mogno.

Como classificar então a introdução de novas ferramentas provenientes da tecnologia nas oficinas dos artesãos? Terão estes

ficado reféns dum exotismo manual? Ao analisarmos algumas actividades artesanais verificamos que diversas a introdução tecnológica ultrapassou o simples uso e transformação da matéria prima. O Marceneiro, o Tamanqueiro, o Tanoeiro, os Cadeireiros deixaram de estar restringidos à furadora de arco de pua trocando-a pelo berbequim eléctrico, o oleiro abandonou a roda manual tradicional pela eléctrica, a tecedeira abandonou o tear manual pelo semi-industrial de pedais múltiplos. Estes exemplos sucedem-se nas mais variadas áreas.

Na história do artesanato e do design, naturalmente em escalas diferentes, esteve sempre presente a influência oriunda do avanço tecnológico, do social, do económico e da arte, cíclica e capaz de se adaptar progressivamente às variações das necessidades determinando sempre a configuração dos reportórios e das práticas. Estes espaços e artefactos experimentais sobrevivem simbolicamente para além do seu tempo de existência, perdurando hoje nos patrimónios de uma geografia determinada, seja esta cultural ou territorial. Este carácter não permanente dos artefactos e da cultura dá origem a momentos de adaptação que sempre incluíram a mudança como estrutura de pensamento e de projecto. E é de projecto que falamos quando nos referimos ao design e de projecto de pensamento e de criatividade quando nos referimos ao artesanato.

Este novo artesanato parece demonstrar o romper das barreiras das disciplinas. O designer deixa de ter o papel organizador de tarefas e equipas multidisciplinares de implementação do projecto, própria de uma época pós-revolução industrial, e passa a chamar a si novamente o controlo e a realização de todas as fases projectuais e de construção. Podemos hoje, à semelhança da época pré-industrial ,e tal qual o artesão, projectar e desenvolver simultaneamente um artefacto que está a ser produzido pela robótica e pela informática. Afinal, nesta evolução, e tomando como exemplos os supracitados Marceneiros, Tamanqueiros, Tanoeiros e Cadeireiros, foram acrescentadas apenas soluções tecnológicas absorvidas e tantas vezes repudiadas pelos defensores museológicos do artesanato. Duma maneira simplista e redutora

estes profissionais substituíram o berbequim pelo arco de pua, colocando-o posteriormente numa máquina de 3 eixos com brocas de formato diferente (Fresa-CNC). A força exercida deixou de ser manual, passando a ser controlada pela rotação e pela profundidade dum qualquer sistema informático. Não teria sido sempre este o processo natural do artesanato e do design? Não teria sido o mercado e a clientela a impulsionar a criatividade, a necessidade e a produção?

Hoje tomam lugar novas formas de efémero que se mostram sazonais, que simultaneamente se aproximam e afastam dos seus antecedentes históricos, tanto no artesanato como no design, configurando-se novas ferramentas e processos de transformação do mundo material e imaterial. Sobretudo a partir dos anos 60 a participação de designers e autodidactas nos domínios do artesanato tem sido objecto de um amplo debate e experimentação no campo das duas disciplinas. Muito embora estes processos tenham aberto um caminho ao diálogo, as formas de aceitação e de separação tendem a acontecer no próprio decurso do projecto e da sua implementação. Além da miscegnização de elementos estas actividades permitem a configuração dos artefactos pelos próprios criadores, sejam eles designers, artesãos, advogados, matemáticos ou outros permitindo a experiência directa. De certa forma estas novas tendências da manualidade definem-se no diálogo que encetam enquanto projecto, deixando o observador de ser passivo, passando a ter um papel activo determinante não apenas na fase da concepção, mas também na sua construção.

Os novos artífices parecem encontrar um manifesto na visão ampla e idílica de artesanato proposta por Sennett, afirmando que o artesanato é um impulso humano básico de satisfação interior que provém do trabalho, da alegria e do aperfeiçoamento de determinada tarefa. A mão não é apenas uma ferramenta executora da superioridade intelectual, mas sim componente dialéctica que permite evoluir e transformar o ser humano {Sennett, 2009}

CAPÍTULO 4
ARTESANATO E DESIGN
ENQUADRAMENTO INTERNACIONAL

4.1 | A FELICIDADE

A felicidade pode ser reconhecida de vários modos. De um ponto de vista transcendente, das doutrinas religiosas, do ponto de vista da filosofia, da psicologia e da economia do bem estar. Epícuro defende que a melhor maneira de alcançar a felicidade é através da satisfação dos desejos de forma equilibrada, não perturbando a tranquilidade do indivíduo; para Sigmund Freud é um desejo pré-histórico da infância, defendendo que a riqueza em pouco contribui para a felicidade, preconizando que o dinheiro não é um objecto de desejo infantil; Maomé enfatizou a caridade e a esperança numa vida após a morte como elementos fundamentais para uma felicidade duradoura; o catolicismo descreveu-a como sendo a visão beatífica, a visão da essência de Deus.

De um ponto de vista mais terreno, menos transcendental, menos filosófico e menos científico, arriscamos afirmar que a felicidade depende de onde e de quando nascemos. Alexandre Teixeira toma como exemplo o trabalho de Eduardo Giannetti (Felicidade), definindo duas dimensões de satisfação com a vida. Uma primeira dimensão, objectiva, prende-se com o salário, a habitação, a riqueza exterior e a saúde e uma segunda dimensão subjectiva, interior, interpretada com base em impressões pessoais {Teixeira, 2012, p. 16}. Parece-nos então razoável definir que a segunda dimensão é dependente da primeira: superadas as necessidades básicas da alimentação, do transporte, da educação dos filhos, mais felizes nos podemos tornar. Contudo, nesta vi-

são de felicidade associada ao trabalho relevam-se outras dimensões que dificilmente estão em acordo com a visão relacional directa apresentada.

A teoria de Richard Easterlin {Easterlin, 1974} e a sua convicção que os rendimentos elevados têm correlação com a felicidade, apesar de, a longo prazo, esta correlação deixar de existir, parece fazer sentido depois do pós segunda guerra até ao final do século XX os Estados Unidos, a Europa e o Japão viveram tempos de prosperidade, contudo paradoxalmente a proporção entre os indivíduos felizes e infelizes quase não mudou nessas cinco décadas {Teixeira, 2012, p.17}. Porém Shigehiro Oishi (University of Virginia) and Selin Kesebir (London Business School), no seu estudo "Income Inequality Explains Why Economic Growth Does Not Always Translate to an Increase in Happiness" em 2015, contrapõe o Paradoxo de Easterlin, comprovando que a felicidade dos indivíduos aumenta com o crescimento económico desde que exista uma distribuição justa da riqueza {Oishi & Kesebir, 2015}. Segundo o estudo, para a satisfação com a vida de uma nação aumentar, produzir mais riqueza não é suficiente. A distribuição justa da riqueza acrescentada pode determinar criticamente se a satisfação cresce no seu conjunto. Com base nos resultados, é seguro dizer que, se a o rendimento e a felicidade andam juntos, isso ocorre quando aquele é distribuído uniformemente. Crescimento igual e equilibrado é crescimento feliz, e crescimento desigual é crescimento infeliz.

A problemática da felicidade parece estar na ordem do dia. Como exemplo Alexande Teixeira recorre a Eduardo Gianetti, apresentando a publicação "Journal of Hapiness Studies" como um dos factores de interesse académico sobre a temática, reflectindo que as documentações especializadas apenas surgem quando há inquietações gerais em torno de determinado tema. Não querendo aprofundar o assunto Felicidade em questões filosóficas, nem em caminhos da neurociência, da psicologia ou da sociologia afirmamos, tendo como base as leituras efectua-

das que existe na prática quotidiana (o design incluído) uma epidemia de infelicidade bem documentada.

Epidemia viral que parece ser transversal em diversas áreas de acção, tomando forma com o recurso pelas empresas, pelas famílias e pelos indivíduos a capitais alheios, traduzindo-se num ajuste nos padrões de consumo e de despesas provenientes do crédito contraído em períodos anteriores. Daqui resultou, em especial após a celebração de acordos com entidades financeiras internacionais, uma enorme pressão no consumo privado, no investimento das empresas, no aumento de impostos e na consequente libertação de mão-de-obra. Desemprego, cortes nos ordenados, flexibilização dos direitos, encerramento de empresas, pagamentos atrasados, ordenados em atraso, insolvências, processos em tribunal, penhoras, orçamentos reduzidos, falta de liquidez, cortes nas receitas, juros de empréstimos altos, contribuições sociais e fiscais insuportáveis, baixas médicas... Têm sido estes os tempos em que vivemos.

A pandemia da infelicidade surge então camuflada de formas díspares, traduzida sob a égide das crises económicas, que arrastam consigo problemas de vária ordem. Num parecer solicitado pelo Conselho Nacional de Saúde Mental do Governo de Portugal lê-se que a Organização Mundia de Saúde (OMS), a União Europeia (UE), o Parlamento Europeu, a Federação Mundial da Saúde Mental e vários autores vêm enfatizando que ao provocarem desemprego, empobrecimento e insegurança, as crises económicas têm repercussões na saúde mental dos envolvidos, particularmente com evoluções depressivas e risco acrescido de suicídio, em especial quando agravam o endividamento e afectam a situação residencial. As crises económicas são, portanto, momentos de alto risco para o bem-estar mental da população e das pessoas afectadas e suas famílias.

Na UE há registos de que o aumento do desemprego surge associado, no curto-prazo, ao aumento de mortes prematuras por violência intencional, incluindo suicídio e consumo de álcool, repercussões estas menos relevantes nos países com redes de segurança social eficazes e em que sejam tomadas medidas políti-

cas adequadas. Estudos de crises económicas e sociais nos vários continentes referenciam também aumento de mortalidade geral, quer em crianças quer em adultos, nestes nomeadamente de causa cardiovascular, mas igualmente por infecções respiratórias e doenças hepáticas crónicas; em simultâneo regista-se decréscimo dos óbitos por acidentes rodoviários {DGS, 2012, p. 1-23}.

Várias investigações demonstram que o desemprego, o empobrecimento e as distorções familiares desencadeiam ou precipitam problemas de saúde mental, destacando-se a depressão, o alcoolismo, o suicídio. Mais directamente em relação às crianças/adolescentes, registam-se, entre outros dados com evidência científica, que a perturbação psiquiátrica dos pais é um factor de risco para o desenvolvimento de psicopatologia nos filhos. Filhos de pais deprimidos apresentam um risco três vezes superior de desenvolverem perturbações psiquiátricas, os maus tratos e a negligência (que comprovadamente aumentam nas famílias e nas instituições em contexto de crise) são um factor de risco para psicopatologia futura.

Coloca também em destaque que os indivíduos que sofrem interrupções de emprego, experiência de empobrecimento e rupturas familiares têm um risco significativamente maior de padecerem de problemas de saúde mental como depressão, alcoolismo e suicídio, havendo motivos suficientes para acreditar que os suicídios são a ponta do iceberg de maior morbilidade generalizada em saúde mental. Simultaneamente e em termos globais, os grupos com maior dependência como as crianças, os idosos e as pessoas com doenças crónicas incapacitantes, físicas ou mentais, apresentam maior vulnerabilidade.

De acordo com o relatório "Tendências Globais de Emprego para a Juventude 2015" divulgado pela Organização Internacional do Trabalho (OIT) em 2013, Portugal registou uma taxa de desemprego jovem de 34,8%, face aos 16,6% da média da União Europeia. Os restantes países assinalados no relatório são a Croácia, com um desemprego jovem de 45,5%, o Chipre, com 35,9%, a Grécia, com 52,4%, a Itália, com 42,7%, e Espanha, com 53,2%. Tal como Portugal, a OIT destaca que uma das



Figura C. 4. 1
Protesto em Portugal
Fonte: http://entrelinhasentregente.blogspot.pt/2011/05/fmi-fora-de-portugal.html
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 2
Protesto na Rússia
Fonte: https://seniorsforademocraticsociety.wordpress.com/2012/04/15/greg-palast-on-the-imf-world-bank-and-globalization/
Acedido em: 4 Setembro 2017

consequências da crise se traduziu no aumento do trabalho temporário e em part-time para os jovens que não conseguem outro tipo de emprego, correndo o risco de caírem na pobreza ou na exclusão social. {ILO, 2015, p. 19}

Tomando estas e outras questões como primordiais para a vida do ser humano parece-nos evidente a relação que existe entre a felicidade e o trabalho. Mas será que o trabalho traz felicidade? Mário Sérgio Cortella, no seu livro "Qual é a tua obra"(Cortella, 2007), pergunta porque é que a ideia de trabalho é associada, a castigo, fardo e punição? De seguida explica que etimologicamente a palavra "trabalho" (assim como em francês, espanhol e italiano) têm origem no vocábulo latino "trialium", instrumento de tortura de três paus entrecruzados para serem colocados ao pescoço.

Fazendo uma breve antologia do trabalho verificamos que no período clássico do século II ao século V, as sociedades cresceram a partir do trabalho escravo, assim sendo o conceito de "trabalho" remete para a imagem de escravidão, de actividade indecente, penosa ou de gente em punição. Mais tarde, no mundo medieval, trocou-se a escravidão pela servidão, de seguida no mundo ocidental trocou-se o trabalho escravo na Europa pelo trabalho escravo fora da Europa. Se esta noção negativa do trabalho é válida ao longo da história da sociedade é também válida no campo

da Filosofia. Aristóteles no século V a.C. reitera que "o homem é um animal racional", alegando a sua humanidade através da capacidade e dedicação ao pensamento e não às obras manuais {Cortella, 2007, p. 8-22}.

Na vida moderna, o conceito de trabalho passou a ter perspectivas mais optimistas, tornando-se sinónimo de realização e de motivação. Para esse desígnio inclui-se o dinheiro, os títulos, as posições sociais e o controlo dos vários aspectos da vida como o material e familiar. Contudo, a última década tem-nos mostrado estruturas muito mais complexas. Nas necessidades humanas e no trabalho tornam-se evidentes outros factores como as paixões e os sentimentos de realização, a possibilidade de crescimento profissional, o bem estar no trabalho, o tempo familiar e o controlo da carreira e da flexibilidade temporal.

O advento da tecnologia e da sociedade da comunicação virtualizou o mercado de trabalho e trouxe consigo novas formas de trabalho colaborativo, de flexibilização, de dinâmicas sociais e de convívio, de redução de custos, de mobilidade funcional (susceptível de ser revertida em vantagens competitivas), ainda assim não acarretou só factores positivos, promovendo também uma desumanização crescente e a redução dos quadros das empresas. Esta virtualização nem sempre significa que se trabalhe menos, e que se tenha mais tempo para a cultura e para o convívio social e familiar, poderá antes significar que se pode trabalhar em qualquer lugar, em qualquer tempo, se não mesmo o tempo todo. O mundo exacerbadamente feroz, de competências, de horários, de eficácia, de lucros, de atenção aos mercados esgota o tempo útil de qualquer trabalhador. Afinal o que é importante? Como nos sentimos neste mundo do trabalho? Onde está o tempo para a família, para o lazer prometido pela tecnologia nos últimos cem anos? Onde está a expectativa? Onde está a igualdade entre cidadãos e países prometidos pelas correntes mercantilistas? Onde está a segurança? Onde está a humanidade, o trabalho e a felicidade?

Obviamente não pretendemos responder a estas questões, no entanto afirmamos que são poucos os que encontram na realização da sua actividade profissional a oportunidade de desenvolvimen-

to individual, de bem estar, onde não seja possível distinguir o trabalho do lazer por vivenciarem o trabalho como uma actividade plena, fonte de satisfação pessoal, de auto-estima e de auto realização. Uma grande parte dos trabalhadores considera distintos os tempos de trabalho e de lazer, o trabalho visto como fardo, punição, obrigação e o tempo de lazer encarado como livre escolha, actividade desinteressada, de desenvolvimento pessoal físico ou intelectual. Neste sentido, o trabalho manual e artesanal visto como hobbie poderá ser gratificante, uma expressão a básica de desejo de satisfação, de prazer e de coerência interior {Sennett, 2009} {Dormer, 1997, p.151}.

Partindo deste entendimento de felicidade, mal estar, desemprego, consumo e lazer e no confronto do clima determinista global em que vivemos, onde as grandes nações têm submetido as restantes a uma hierarquia de fragilidade, onde as suas estruturas empresariais migram e exportam os seus modelos comerciais e de propriedade (fusão, "franchising", filiação, etc.), os seus modelos de trabalho e as formas atípicas de emprego (trabalho temporário, freelancers, trabalho independente, avenças, etc.) que originam uma fragmentação da noção clássica do mercado de trabalho, desregulando as relações contratuais, alterando os padrões de identidade e sociabilidade, transformando os interesses e os comportamentos individuais e reestruturando os modelos de trabalho, de família e de estilos de vida, os amadores e as profissões, o designer e o design, o artesão e o artesanato, tendem a abandonar uma tradicional carreira contínua e estruturada, regida pela qualificação académica e pela experiência profissional, para uma forma de trabalho onde a imprevisibilidade toma lugar.

Deste modo, muitos designers têm procurado referências nas actividades do povo, migrando para o campo de acção da manualidade e do artesanato e que muitos artesãos têm seguido para o campo de acção do design. Se para uns esta migração é sinónimo de competitividade, de novas posturas profissionais e sociais, procurando inspirações simbólicas e genuínas resgatadas da cultura artesanal, para outros torna-se uma obrigatoriedade moral e profissional no sentido de reverter a situação de exclusão e

marginalidade social e económica em que se encontram.
Adjuvando nesta reflexão regista-se por parte destes "artesãos" um afastamento do artesanato tradicional procurando diferenciais criativos e re-funcionalizações das peças artesanais numa clara adaptação às tendências e condições do mercado. Deste modo as terminologias, amadorismo, profissionalismo, manualidade, artesanato e design, passam a ter conotações ambíguas dependendo dos grupos que a utilizam. Nesta atipia de nomenclaturas e de definições, os parâmetros e a categorização do que é manualidade, artesanato e design tornam-se fluidas e o design deixa de ser um sinónimo apenas de projecto e de mediação e passa também à área do saber-fazer. Por outro lado, o artesanato passa a incluir valências do design e sai de um campo circunscrito do saber-fazer para abordagens intelectuais e projectuais do saber-saber.

Se esta visão é válida para os artesãos e os designers é também válida para os amadores e entusiastas, que reagem às mudanças estruturais e geram novas formas de trabalho, novos hábitos de vida, novas formas de sociabilidade, de comunicação, de produção, de diferenças, de estatutos sociais e de procura de felicidade. Nas sociedades urbanas os indivíduos parecem utilizar o seu tempo de lazer em actividades criativas ligadas às manualidades, ao artesanato e ao design, sobretudo em duas dimensões. Numa primeira dimensão como hobbie, como escape, como terapia e numa segunda dimensão como crítica à sociedade de consumo e à capacidade de concretização pessoal em vários domínios.

Desenvolve-se então a configuração do artesanato como um refúgio e crítica à actual situação de consumo material, reclamando valores inerentes às actividades artesanais como autênticas, responsáveis, solidárias e participativas na equidade do trabalho e das relações sociais. Esta atitude adjacente ao princípio ou ética DIY (Do It Yourself), caracterizada por um espírito anti-consumista e empreendedor, situa-se próximo das diversas abordagens contemporâneas do artesanato que, embora anárquico nas suas identidades, traduz manualidade intrínseca, aprendizagem, domínio dos materiais e das técnicas, criatividade e inovação na concretização dos artefactos. Alguns dos movimentos e sítios associados ao DIY e ao Craftivism surgem como comunidades de

novos artesãos que ora recriam objectos tradicionais e contemporâneos, ora extrapolam a essência artesanal e local das artes e dos ofícios a nível global. Estes trabalhos artesanais ou manuais incorporam uma miscigenação entre os saberes e as inspirações tradicionais e os preceitos conceptualistas de Marcel Duchamp, e as tendências das correntes modernas do Toy Art, Urban Vinyl, Knittin Graffiti, Yarnbombing, Trash Chic, entre tantos outros. Este tipo de manualidade encontra na internet o seu principal polo de discussão, apresentação, interligação e venda, com legiões de seguidores que se organizam em comunidades e blogs referenciais como o Etsy, Art Fire, DaWanda, Craft is Art, Silk-Fair, Zibbet, Big Cartel, MadeitMyself, eCrafter, Burdastyle, Microrevolt, entre muitos outros.

Atente-se então a estes indivíduos que trabalham sob uma releitura das antigas oficinas, onde realizam os seus projectos numa nova perspectiva que remete ao fazer artesanal, manual e ao saber tradicional. Estes laboratórios de ideias abrem espaço para novas estratégias e novos conceitos que proporcionaram uma nova atitude do que é artesanal. Este desafio de equilibrar a produção de artigos artesanais com a unicidade de cada peça tem ditado o interesse e a curiosidade crescente por esta área. Perceber esta relação entre a tradição e a inovação poderá parecer antagónica, mas poderá também ser considerada de complementar no sentido da troca de conhecimentos entre o artesanato e o design, procurando um diálogo que pode ser estabelecido entre a produção material popular e o design denominado por tecnológico.

Por outro lado, e analisando estes espaços cibernáuticos, questionamos se as novas matérias primas do artesanato são os resíduos, os materiais reciclados, as texturas e as formas presentes nos aglomerados urbanos? Será esta uma evolução lógica do artesanato ou estará apenas a reajustar-se, a criar novas identidades, a formar novos grupos e novas técnicas, ou a fazer o que sempre foi inerente à disciplina e ao ser humano: adaptar-se. Neste sentido problematizam-se práticas e teorias num sentido de democratização do saber, da técnica, do projecto, do lúdico e da prática artesanal sem território como um agente social transformador, ancorado no trabalho manual e na sua anexação a

4.2 | REFÚGIO E CRÍTICA

O consumismo é alvo de frequentes críticas desde os anos 50. Vance Packard escreveu "The Hidden Persuaders" (1957) abordando a questão ética do uso de técnicas de pesquisa de comportamento dos consumidores pela indústria e pelo marketing {Packard, 2007}; em "The Waste Makers" (1960) denunciava as diversas estratégias para incentivar o consumo de bens na sociedade americana {Packard, 2011}. Entre estes pensamentos sobre produção e consumo destaca-se também o discurso por um design ambiental e socialmente ético de Vitor Papaneck, afirmando que o design industrial inventa *"idiotices que são anunciadas pelos publicitários"* e *"promoções encantadoras"* {Papanek, 2000}. Estas tendências, geneticamente norte americanas são ainda hoje observadas em variados campos: na música, nos gadgets, nas marcas desportivas, nos fast foods, no cinema, nos programas televisivos, nos centros comerciais e outras dimensões.

O desencantamento com o mundo, o liberalismo, os meios de comunicação, o isolamento dos indivíduos, o monopólio da cultura, a alienação do trabalho e do lazer e a forma hipnótica das sociedades recordam Guy Debord e uma das suas máximas: *"O que queremos, de facto, é que as ideias voltem a ser perigosas"* {Debord, 2003}. Sessenta anos depois, no auge da tecnologia, da globalização e do consumismo anunciado por Debord, Packard, Papaneck é retomada a velha ligação à manufactura e às relações



Figura C. 4. 3
Protesto contra o consumismo
Fonte: http://news.trust.org//item/20131209212841-67vfi/?source=search&view=quickview
Acedido em: 4 Setembro 2017

comunitárias, colaborativas e mais humanistas. Diversos grupos surgiram alterando padrões de comportamento e criando movimentos ligados ao produto e à cultura artesanal.

As expressões associadas a estas tendências tendo como escopo o design, a arte e o Artesanato são variadas, assim como os seus motivos, as suas intenções e as suas mensagens. Entre as suas principais características estão as formas participativas, colaborativas e de disseminação das obras, questionando valores contemporâneos ligados ao hiper consumo, à sustentabilidade, à criatividade, ao mercado e ao papel do cidadão que, de forma metafórica, exploram uma ancestralidade perdida. Estes grupos comunitários e alternativos, compostos por entusiastas de diferentes idades e géneros, de criadores e militantes políticos promovem as mais variadas iniciativas, desde projectos puramente tradicionais e identitários até projectos marginais e multidisciplinares que se aproximam dos contextos da arte e das múltiplas disciplinas do design. Num plano de sustentabilidade ecológica e militância política surgem os trabalhos realizados com recurso a matérias primas naturais ou recicladas, realizados sem recursos industriais munidos de mensagens políticas ligados a modos e vivências mais naturalistas. Estas mensagens evidenciam-se na forma de produção e formação espontânea como os grupos interagem. Intervenções contra o liberalismo e a sociedade de





Figura C. 4. 4
Yarnbombers
Fonte:https://www.ft.com/photo-diary
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 4
Feminismo
Fonte: http://this-is-hard-femme.tumblr.com/post/73513501626
Acedido em: 4 Setembro 2017

consumo, a exploração laboral e as formas predatórias como as grandes marcas se comportam na actualidade também são foco principal de actividade.

Naomi Klein afirma no seu livro "No logo" (1999) que à medida que os indivíduos descobrirem os segredos da hegemonia das marcas a sua indignação aumentará e alimentará um grande movimento político. Talvez aquilo a que estamos a assistir seja prenúncio. A mesma autora alerta também para a crescente cultura do "jamming", da "arte da guerrilha", como forma de protesto e militância a uma sociedade caracterizada pelo marketing {Klein, 1999}, pela publicidade e pelo consumo. Este renascimento oriundo de Guy Debord e dos situacionistas no Maio de 1968 parece ter encontrado nas novas tecnologias o melhor meio de veicular as suas mensagens que consideram éticas e interventivas. Neste sentido parece-nos que as novas formas de manualidade e de habilidade artesanal como crítica e como protesto, poderão ter parte dos seus fundamentos quer no "culture jamming", quer em outras tendências e movimentos de militância social, artística e política. A nova cultura da mão inspira-se em pilares como os valores comunitários, alternativos, os movimentos feministas, o Ready-made, o Punk, o Pop e o Kitsch. Se é certo que as atitudes parecem renascer de conceitos artísticos, de realidades e utopias antigas, também é certo que estes grupos são di-



Figura C. 4. 5
Craftivism
Fonte: https://www.buzzfeed.com/openroadmedia/a-brief-history-of-craftivism-dgyw?utm_term=.bhK2xdVoWo#.frA7ZmlPO1
Acedido em: 4 Setembro 2017

ferentes e articulam-se entre princípios estéticos, de militância política, de estilos de vida, de auto-consumo, de solidariedade e de empreendedorismo social.

Neste contexto Cat Mazza, artista e fundadora da microRevolt, criou em 2003 uma petição alertando para as condições de produção precárias e predatórias da NIKE. Assim entre 2003 e 2008 convocou entre 36 países, centenas de activistas ligados ao tricô e ao crochet para produzirem uma manta com o símbolo da marca americana (swoosh). A cada activista coube a produção de um quadrado de 40 x 40 cm e a assinatura da petição que reivindicava políticas laborais mais justas para com os trabalhadores da empresa. Outra das imagens estandarte deste movimento foi preconizado por Marianne Jorgensen que em 2006 protagonizou o projecto Pink M. 24 Chaffe, convocando diversos artesãos europeus e norte americanos para fazerem quadrados com diferentes tonalidades de rosa no intuito de cobrir um tanque de guerra num claro protesto contra a guerra do Iraque. Outro dos projectos associadas à "arte de guerrilha" tem como referência o "Charging Bull" de Arturo Di Modica. Após a queda da bolsa de 1987, Di Modica resolveu espontaneamente presentear, no Natal, os nova iorquinos com uma escultura de mais de três toneladas, simbolizando esperança e prosperidade. Este tornou-se um símbolo talismã para Wall Street e personificou o poder do capital.





Figura C. 4. 6
Charging Bull - Wall Street
Fonte: http://www.urbanagendamagazine.com/knot-your-grandmothers-yarn/
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 7
Rocky - Filadélfia
Fonte: https://ifitshipitshere.blogspot.pt/2011/06/yarn-bombing-guerilla-knitters-granny.html
Acedido em: 4 Setembro 2017

Em 2010, à revelia das autoridades locais e à semelhança de Di Modica, a artista Olek vestiu a escultura que remete à masculinidade, à força e à bravura com uma veste produzida em fio rosa tricotado manualmente.

Neste sentido o papel social da mulher na transformação da lã e do linho na tecelagem, na confecção e no bordado, quase inerente à condição feminina, ao longo da história, surge agora como acto de cidadania e protesto, contrariando a marginalização à qual tem sido submetida. Almalaguês parece ter assumido uma acção precursora na função desempenhada pelas mulheres no sustento da casa durante os longos meses em que os seus maridos, trabalhadores de enxada à jorna, se encontravam privados de trabalho.

4.3 | O LUXO FEITO À MÃO

"A época deu meia-volta: eis-nos tomados pelas paixões ao patrimonial e ao que não está sujeito a sair de moda, por toda a parte são celebrados as tradições, a continuidade, os "lugares de memória". A consagração contemporânea do luxo é acompanhada por uma nova relação com a herança, por uma valorização inédita do passado histórico, pelo desejo pós moderno de reconciliar criação e permanência, moda e intemporalidade"
Lipovetsky, 2005

Segundo Gilles Lipovetsky a partir do final dos anos 80 assistimos ao desenvolvimento de grandes de marcas de luxo e à organização de grandes grupos, alterando-se a génese familar e lógica artesanal para uma lógica industrial e financeira. Este processo de industrialização do luxo retirou exclusividade e diferenciação às grandes marcas de alto luxo, principalmente pelo incremento da produção e da segmentação de produtos procurando alargar o mercado a classes menos abonadas e sobretudo aos novos mercados emergentes. A linha diferenciadora entre os mais abastados e aqueles com menos posses alterou-se e, de acordo com a McKinsey & Company, os países emergentes concentrarão 55% dos principais mercados de luxo em 2025, crescendo três vezes mais rápido do que os países maduros, "*com sete novas cidades a figurarem na lista das principais cidades de luxo: Pequim, Chongqing, Guangzhou, Hong Kong, Rio de Janeiro, Shenzhen e Tianjin*". As estimativas demonstram que, em 2025, as principais categorias de crescimento de luxo em mercados emergentes serão o pronto-a-

-vestir (32%), bebidas destiladas de luxo (44%) e cosméticos (47%)" {McKinsey & Company, citado em Têxtil, 2015}.

Esta democratização e abrangência está bem patente nas casas de alto luxo que comercializam os seus produtos em loja própria, através de representantes ou por comércio electrónico. Veja-se os casos dos artigos da Louis Vuitton, Versace, Gucci, Chanel, Prada, Armani, Dolce & Gabanna, Christian Dior, Calvin Klein, Yves Saint Laurent, Óscar de la Renta, Burberry e tantas outras que podemos encontrar ao virar de uma esquina nos centros das cidades, nos centros comerciais ou no correio indesejado que nos invade todos os dias o correio electrónico.

Neste paradoxo, o mercado de luxo procura equilibrar a produção em massa com a exclusividade dos seus produtos, porém outro problema se configura: as classes mais abastadas demandam cada vez mais uma distanciação desta popularização das marcas e dos produtos. É necessário então marcar a individualidade de um produto, em relação a todos os outros produzidos em massa, seja por qualidades tecnológicas (veja-se o caso das marcas desportivas) ou através de pressupostos emocionais. Procurando esta segregação e individualização os produtos de alto luxo parecem estar a seguir uma tendência revivalista secular, procurando o saber fazer manual. Esta dimensão humana intrinsecamente ligada ao artesanato e à cultura imaterial releva questões éticas, sociais que estiveram desde os tempos imperiais na construção de objectos exclusivos, de luxo.

A Hermès, uma das referências no mercado de luxo, tem vindo a assumir o valor artesanal dos objectos e o design como fundamentos do seu crescimento e notoriedade (Véronique Nichanian, Martin Margiela, Jean-Paul Gaultier, Christophe Lemaire). Numa entrevista à revista Dinheiro o CEO da Hermès, Patrick Thomas, assume que a principal razão da empresa se manter imune à crise económica é o facto de *"não ser uma companhia de luxo, mas sim uma empresa de artesãos"*, *"procurando (nos artefactos) uma beleza que seja única, universal e também atemporal"* {Dinheiro, 2010}. Garante também que o tempo é relativo, sendo mais importante a escolha





Figura C. 4. 8
Artesã da Hermès
Fonte: http://carnetdudimanche.fr/a-paris/saut-hermes
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 9
Savoir faire - Hermès
Fonte: https://www.pinterest.pt/pin/419397784022839837/
Acedido em: 4 Setembro 2017

do artesão de modo a garantir o trabalho perfeito. Exemplo do relatado são os modelos Birkin e a Kelly, com preços que começam nos 7.200 euros e que poderão ir até aos 48.100 euros (pele de crocodilo). Segundo Nadia Selloum, artesã da empresa, cada mala demora 20 horas a ser produzida afirmando que *"A Hermès sempre nos incentivou a preocuparmo-nos primeiro com a perfeição das peças e só depois com o tempo que demoram a fazer"* {Ascenção, 2011}.

Patrizio di Marco, CEO da Gucci, assumiu em 2014 numa conferência promovida pela revista de moda WWD, que a estratégia seguida pela empresa, procurando mais produção e alargar o leque de clientes, provocou uma percepção de "trading down" da marca, admitindo até que muitos formadores de opinião chegaram a acreditar que a marca teria produção na China. Assim a estratégia foi alterada procurando valorizar o factor humano, o saber artesanal e as obrigações éticas com a génese da empresa. A abertura do museu Gucci em Florença parece reflectir esta demanda com o lema "A byword of Italian craft and luxury" {Siqueira, 2014}.

Outra das marcas que sempre apostou nos saberes artesanais foi a Rolls-Royce, a Bentley e Aston Martin, que colocam em cada viatura uma combinação única de tecnologia e habilidade artesanal. Da carroçaria ao motor, quase todo o trabalho é artesanal, realizado



Figura C. 4. 10
Aston Martin - Handbuilt
Fonte: http://www.modifiedplanet.com/aston-martin-db9-final-inspection-engine-tag/
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 11
Mercedes / AMG - Handcrafted
Fonte: http://mercedesbenz.tumblr.com/post/113937132574/well-done-burkhard-mercedes-amg-one-man-one
Acedido em: 4 Setembro 2017

por mãos hábeis e materiais de extrema qualidade. Christophe Georges, CEO da Bentley disse à Forbes em Abril de 2013, que *"Without craftsmanship Bentley wouldn't be Bentley," "It is part of our genes, our DNA"* {Elliot, 2013}. Na Rolls Royce não é diferente, o painel de instrumentos é esculpido em raiz de nogueira, os estofos cosidos à mão e o radiador frontal, sob inspiração dos pórticos gregos, é produzido por um único artesão que após a conclusão inscreve a sua assinatura na peça. Segundo um inquérito agora divulgado pela marca mais de 80% dos compradores optam por personalizar as suas viaturas, procurando uma personificação e uma identificação simbólica com a viatura {Hoje, 2012}.

Nesta democratização e neste sentido mais clássico das marcas, o luxo parece então ter-se tornado democrático e popular perdendo o sentido de exclusividade. Num sentido mais amplo o luxo democratizado poderá ser também traduzido em atitudes e estilos de vida como a estada de uma noite num Hotel de 5 estrelas, as viagens *low cost* para as capitais europeias, programas de férias fora das épocas balneares, *outlets* das marcas de prestígio vendendo produtos de colecções anteriores, produtos defeituosos vendidos a preço reduzido, lojas *gourmet*, produtos *de luxe*, perfumes onde se acrescenta álcool e água transformando-se *parfum* em *eau de parfum*, com um pouco mais de água em *eau de toilette* e ainda com um pouco mais de água em *eau de cologne*.



Figura C. 4. 12
Rolls Royce Ghost - Handbuilt
Fonte: https://www.auto-medienportal.net/artikel/detail/13873
Acedido em: 4 Setembro 2017

Resumindo o luxo, ou pelo menos parte do luxo, está ao alcance de quase todos, contudo esta democratização das marcas dificilmente conseguirá uma valência que está apenas disponível a quem faz: a unicidade de cada produto.

As marcas perceberam este facto, contudo estamos em crer, que o Artesanato voltará a ser sinónimo de luxo, dada a anunciada crise do consumo por uma sociedade cada vez mais informada, ética, defensora da sustentabilidade e de um comércio mais justo. Parece-nos que a produção em massa, a moda e o luxo estão a preconizar a sua própria morte pelo excesso e *cinzentismo* dos produtos e seus derivados, abrindo-se caminho para o reatar da relação entre quem faz, quem quer e quem compra. Um exemplo desta premonição talvez se possa encontrar na relação dos actuais alfaiates e os seus clientes.

O homem mais exigente poderá comprar por largas centenas de euros um fato de edição limitada, catalogado e assinado por uma grande estrela da moda, podendo escolher a cor (entre os padrões disponíveis), o tamanho e esperar que o comprimento da perna lhe assente na perfeição, contudo nem todos os indivíduos possuem as medidas apreciadas pela maioria e apresentadas nos desfiles e nas campanhas publicitárias. Este cliente terá a certeza que adquiriu um produto de exímia qualidade e de alta exclusividade, todavia o fato que veste será apenas um entre centenas. Imagine-se então que retornará um tempo em que a exclusividade de um produto começará pelo fabrico manual e único de determinado tecido e pelo corte realizado pelo artesão ao porte do seu cliente, numa premissa de alta qualidade, fruto do saber de gerações, e de unicidade, da sofisticação e exclusividade. Recordemos que as grandes casas ligadas à alta costura (sobretudo as italianas) tiveram na sua génese exactamente esta relação de proximidade entre criador, artesão e cliente. Hoje a distância é evidente e os aspectos relacionais e humanos medidos por ambas as partes, passaram a ser mediados não só pelo design e Artesanato mas pelas estratégias de marketing e pela publicidade.

Neste sentido renascentista, encontramos a Savile Row, em Mayfair, Londres, que se mantem como um dos mais tradicionais redutos da moda masculina do mundo. Savile foi desde o



Figura C. 4. 13
Alfaiate - Davide Taube
Fonte: https://therake.com/stories/craft/the-cutting-edge-davide-taub-gieves-hawkes/
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 14
Alfaiataria Anderson & Sheppard
Fonte: http://wilmingtonian9.rssing.com/chan-6148633/latest.php
Acedido em: 4 Setembro 2017

século XVIII o centro da moda masculina influenciadora de toda a aristocracia inglesa e vestiu os homens mais distintos como Winston Churchill, Lord Nelson, Príncipe Charles, Charles Chaplin, Beatles, Pablo Picasso e até Napoleão Bonaparte. Nos anos 60, centenas de alfaiates trabalhavam no local, contudo a partir dos anos 80 a moda, os fatos prontos-a-vestir, as tendências sazonais aliadas à especulação imobiliária vieram esmorecer a actividade. O último reduto do criador artesanal onde o processo de criação da obra é iniciado e finalizado pelas mesmas mãos. A técnica deste local específico ficou conhecida por "beskope" onde os fatos são feitos a partir de um molde padrão e onde são ajustadas mais de trinta medidas de acordo com o porte do cliente. Os artesãos alfaiates da Gives & Hawkes, da Kent & Curwen, da Norton & Sons, da Henry Poole & Co., Anderson & Sheppard, Dege & Skinner.

Um outro exemplo ainda mais evidente e acessível apenas a poucos é a quantidade de sapateiros internacionais que, afastados das colecções efémeras da moda trabalham e apresentam-se como artesão sapateiros, oriundo de linhagens antigas e de oficinas familiares seculares, que exibem os seus modelos tradicionais e o fazer por encomenda e por medida como o seu principal estandarte. Estes casos estão espalhados um pouco por todo o mundo, referindo apenas alguns, George Cleverley, Cli-



Figura C. 4. 15
Sapateiro - James Taylor & Son
Fonte: https://twitter.com/jtaylor_and_son3
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 16
Sapateiro George Cleverley
Fonte: http://www.hollywoodreporter.com/fash-track/kenneth-branagh--week-marilyn-shoes-280573
Acedido em: 4 Setembro 2017

ff Roberts, James Taylor & Son, Stefano Bemer, Riccardo Bestetti, Paolo Scafora, Silvano Lattanzi, Antonio Pio Mele, Hidetaka Fukaya, Saskia, Enzo Bonafe.

Se para uns, o actual mercado do descartável, ainda que a alto preço, é norma, para outros artesãos do calçado é uma oportunidade para porem em prática o seu conhecimento como a empresa londrina James Taylor & Son, fundada em 1857, que se especializou no conserto de sapatos Louboutin, Burberry, Yves Saint Laurent, Prada, Manolo Blahnik, Jimmy Choo, Alexander McQueen, Christian Dior, Chanel, Gucci, Church's, Allen Edmond, Alfred Sergeant, Cheaney e Loakes. Estes serviços exclusivos de artesãos de calçado de alto luxo apresentam-nos uma narrativa que comporta histórias e saberes ancestrais, onde a tecnologia não parece ter lugar. Ao analisarmos as suas páginas electrónicas deparamo-nos com uma linguagem comum, sobretudo transmitida pelas fotografias em ambiente oficinal saudosista, entre formas gastas e martelos escurecidos pelo tempo, maquinarias seculares e, em grande plano, a mão, sempre a mão a cuidar da obra.

Como já referido, nas últimas décadas as grandes marcas parecem ter visto no Artesanato uma mais valia de alto valor para a exclusividade dos artigos: nos finais do século XIX, Northamp-

ton, no Reino Unido, empregava 87.000 pessoas na indústria do calçado e era reconhecida pela excelência dos seus sapateiros e pela especificidade técnica da cosedura (welted), porém hoje apenas alguns sobrevivem. John Lobb, Edward Green, Church's, Trickers e Crocket & Jones, assim como as empresas parisienses Berluti e JM Weston parecem ser as únicas a utilizar este tipo de técnica. Nesta procura da qualidade e da exclusividade o grupo Prada é agora proprietária da Church's, Louis Vuitton & Moet Chandon é proprietária da Berlutti, e Renaud Paul-Dauphin (filho de Thierry Hermès) é director da John Lobb, pequena empresa que faz calçado por encomenda, com preços a partir de 6,500 euros {Mellery-Pratt, 2014}. Esta afirmação talvez tenha um significado importante quando comparada com os produtos de luxo que anunciam e incorporam tecnologia e que rapidamente ficam obsoletos, gastos, ultrapassados e sem valor.

PARTE 2 | SÍNTESE CONCLUSIVA

Na bibliografia consultada regista-se, até meados de 70, o artesanato como representante legítimo da identidade portuguesa e da memória do próprio Estado Novo. No entanto a ditadura vigente, o atraso educacional, a industrialização tardia e a guerra provocaram a debandada de milhares de portugueses ligados às actividades artesanais para outros países, desfragmentando toda a secular estrutura familiar de aprendizagem dos ofícios. Após a revolução de Abril o artesanato em Portugal apresenta-se como uma actividade frágil, com debilidades e várias ameaças, todavia, a partir do final dos anos 80, foram desenhadas soluções para a sua defesa e divulgação. Entende-se que estas acções resultaram temporalmente em quatro referenciais. O primeiro, com o Estado e instituições a ele inerente que o encarou numa óptica conservadora e de cristalização, enquanto permanência dos saberes tradicionais (museus, exposições, publicações); o segundo, pelo Estado e pelas instituições parceiras ligadas ao mapeamento, legislação, à formação profissional, à inclusão social (desemprego vs criação do próprio emprego) e aos territórios menos desenvolvidos; o terceiro com as autarquias tendo em vista o desenvolvimento turístico e o marketing territorial; o quarto, com a necessidade da inclusão da disciplina do design no processo formativo, de inovação e de intervenção .

Na óptica conservadora coloca-se a possibilidade de parte significativa das instituições relacionadas com o património e com a cultura serem de algum modo geridas por políticas e indivíduos

com formações mais clássicas ligadas à museologia, à teologia, à antropologia, à história, à arte e à fraca implementação das disciplinas do design quer nos cursos e currículos académicos, quer na própria sociedade. Do ponto de vista formativo verificou-se que a disciplina do design raramente esteve presente nos discursos políticos e nos programas dos cursos profissionais que privilegiaram o resgate do artesanato através da continuidade das técnicas, das práticas, da actualização de conhecimentos e de apoios monetários para a aquisição de tecnologias. Neste contexto, ligado às políticas europeias e nacionais da formação, da ocupação profissional e do combate ao desemprego, uma vasta pluralidade de medidas foram tomadas promovendo estes objectivos em enquadramentos sociais e territoriais, criando programas e estabelecendo parcerias com centros de formação e de apoio ao artesanato.

Dentre estes destacam-se o CRAT no mapeamento e investigação, o CEARTE na formação, e o PPART na identificação dos artesãos, na promoção e na constituição de um quadro legal. O CEARTE teve um papel de destaque nesta articulação, formando, nos seus 30 anos de existência, cerca de 75000 indivíduos. Também o CENCAL, Centro de Formação Profissional para a industria cerâmica, afirmou, na altura do seu 35º aniversário, terem já ministrado formação a 55 960 indivíduos (muitos deles ligados a actividades artesanais). Junte-se a estes, todos aqueles que, de uma forma ou outra, foram abrangidos por centenas (ou milhares) de cursos modulares promovidos por outras instituições, pelas autarquias, pelas empresas e pelo próprio IEFP e teremos uma realidade de artesãos, ou de pessoas ligadas às actividades artesanais de grande notoriedade.

O mapeamento real dos artesãos em Portugal está ainda longe de ser concluído: em 1998, o "Projecto Artes e Ofícios Tradicionais", identifica 8489 artesãos em território nacional com excepção dos concelhos de Lisboa e Porto {Medeiros, 1994}; em 2006, o Instituto para a Qualidade na Formação, I. P., no seu relatório "O Sector das Actividades Artesanais em Portugal", refere que as unidades produtivas artesanais poderiam rondar

as 20.000 no território nacional {IQF, 2006}. Actualmente, verificando o Registo Nacional de Artesanato identificamos 2445 unidades produtivas artesanais e de 2704 artesãos em todo o território português {CEARTE, 2017}. Pensamos que esta não é a realidade existente, acreditando também que muitos artesãos trabalham arredados quer desta base de dados, quer da profissionalização que ela obriga.

A partir dos anos 90 o artesanato assumiu importância em consequência da globalização e novas ordens culturais, políticas, económicas, de consumo e de trabalho. A nova ordem mundial capitalista e as suas práticas protagonizaram aumento do desemprego, a desumanização do trabalho, a descrença nas instituições e nos seus representantes, provocando precariedade e inquietude social. Neste paradigma entre desemprego, formas de trabalho atípico, consumo e sobrevivência, entusiastas, amadores, artistas, designers, domésticos, activistas regressam à ética do artesanato nas suas vertentes humanas e sustentáveis, procurando na autogestão dos modos de vida e na criatividade individual a sobrevivência e felicidade pessoal. Nestes preceitos, as definições do artesanato e do design passam a estar definidos social e economicamente agregados pela manualidade, adquirindo múltiplas interpretações de quem as pensa e executa.

Num outro sentido advoga-se o poder simbólico do artesanato e da exclusividade num aproveitamento económico pelas grandes casas e marcas de luxo. O mercado de luxo vive num paradoxo entre a exclusividade elitista e a produção para as massas. Neste cenário, o mercado do luxo aponta para uma mudança de valores que procuram recuperar a ancestralidade da sua própria genealogia como artesãos. No mesmo sentido procuram nas técnicas e na simbologia do trabalho manual a exclusividade e os princípios sociais que configuram os produtos como únicos e humanos, capazes de transportar narrativas que diferencie quem os utiliza.

PARTE 3

ALMALAGUÊS NA PRÁTICA

ABORDAGEM METODOLÓGICA

PARTE 3 | APRESENTAÇÃO E JUSTIFICAÇÃO

Têm emergido no panorama português diferentes formas de abordar as questões do artesanato e do design. No contexto formativo destacam-se os projectos Capuchinhas de Montemuro, em Campo Benfeito, que, em colaboração com a designer Helena Cardoso, revalorizaram técnicas artesanais utilizadas no agasalho tradicional da serra de Montemuro, as Capuchas. Norteado pelo objectivo de inovação, o CEARTE tem apostado em parcerias institucionais destacando-se o projecto "Desafios" que reuniu artesãos e designers, assentes numa metodologia de análise de tendências de moda e de marketing com o objectivo de desenvolver produtos destinados a nichos de mercado. Com a experiência metodológica deste projecto, a instituição avançou para o projecto "Avantcraft" {CEARTE, 2007} que, num âmbito internacional, envolveu análise de mercado, equipas de artesãos e designers explorando a identidade atlântica como forma e identidade local. Ainda no campo da formação destaca-se o projecto "30 Moios de Sal": desafiando desempregados das áreas do design e das artes plásticas trouxe como resultado a reinterpretação de objectos tradicionais nas áreas das fibras vegetais, da latoaria e do bordado de calçado.

No contexto académico e de uma forma pioneira, destaca-se a Universidade de Aveiro e os projectos "Magna-Mater. O design no Artesanato", "Formas de Vida" e "Design e Artefactos da Olaria Tradicional". Ainda na mesma universidade, João Nunes tem vindo recorrentemente a desenvolver projectos abordando

estas relações: “Arouca+Sustentável”; “Sentir o Planeta Terra” e “Fim de Stock”. O mesmo professor, desta feita, no Instituto Politécnico de Viana do Castelo desenvolveu também o projecto “SOS Atlântico” {Albino, 2017}.

Ainda na academia destacam-se também os projectos realizados na Escola Superior de Arte e Design de Matosinhos (ESAD): “Nuance, Memórias do Futuro” e “2ndskin Cork Jewellery”. Resultado da parceria entre a ESAD e o Museu do Ouro de Travassos constitui-se o projecto “Leveza-Reanimar a Filigrana”, proporcionando uma mudança de mentalidades e diferentes posicionamentos entre o artesanato e o design, abrindo caminhos para a inovação assente na identidade tradicional. No mesmo sentido, nomeia-se ainda a parceria entre a Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha e a Escola Superior de Castelo Branco no “Projecto Experimenta o Campo” que procurou revitalizar as economias locais em contextos culturais, com metodologias da antropologia e do design.

No contexto associativo e institucional destacamos o projecto “Desenhar a Tradição” desenvolvido ao abrigo do Programa de Consultoria, Formação e Apoio à Gestão de Pequenas Empresas da Responsabilidade do IEFP (REDE) e pelo Centro de Formação Profissional para a Indústria Cerâmica (CENCAL), pela Câmara Municipal de Reguengos de Monsaraz, a Junta de Freguesia de Corval e Casa de Cultura de Corval, dotando os artesãos locais de novas linguagens oriundas do design. Também o projecto “Velhos Saberes. Novas Tendências” promovido pela Associação de Artesãos da Região Norte (AARN) toma relevo, sobretudo pela introdução do design gráfico no produto, dotando as Unidades Produtivas Artesanais de suportes de comunicação e publicidade. Inserido no projecto ALMA (financiado pela União Europeia) a Câmara Municipal de Fronteira, os artesãos e a empresa EVOL, Soluções de Design percorreram os mesmos caminhos interdisciplinares entre designers e artesãos no projecto “Velhas Técnicas, Novos Conceitos”, sensibilizando as instituições públicas e autárquicas para a valorização dos territórios através do artesanato e do design. Neste sentido, Cláudia Albino afirma que os

projectos “Significados da Matéria no Design”, “Velhas técnicas--Novos Conceitos”, “Cultura Intensiva” e “TASA, Técnicas Ancestrais, Soluções Actuais” procuraram compreender o significado dos objectos criados em cada lugar, investigando os artesãos, as tecnologias, os materiais {Albino, 2017, p. 197}.

Num contexto associativo e institucional há que destacar o ADXTUR e os seus projectos “Água Musa”, “L4Craft” e “Agricultura Lusitana”. Segundo Rui Simão, coordenador da ADXTUR “as Aldeias do Xisto vêm convocando a disciplina do design para, a par com a gestão, constituir ligações e simular opções possíveis para revelar dificuldades e insuficiências antes do compromisso da acção”. O Projecto “Água Musa” foi desenvolvido ancorado numa visão estratégica do design e de resolução de problemas utilizando uma metodologia que se dividiu em 14 fases: Problema; Pré--existência; Mais-Valias; Definição da acção; Enquadramento e sensibilização; Pesquisa e levantamento de dados; Mindshake In; Geração de ideias individuais; Materialização; Análise, Avaliação e confrontação; materialização 2: protótipos, avaliação; Selecção final de peças; Imagem e comunicação e Conceito expositivo. O projecto “L4Craft”, centra-se nos territórios da Serra da Lousã, da Serra do Açor, do Zêzere e do Tejo-Ocreza, interligando os designers com os artesãos locais. Destaca-se ainda num contexto associativo, institucional e académico o projecto “Agricultura Lusitana” juntou nove escolas superiores em design com o objectivo de interpretar a cultura dos lugares, desenvolvendo artefactos representativos dos valores locais e da diversidade do território. {Nunes, 2015, p. 101}

Dentro deste enquadramento colaborativo entre artesãos, designers poderes públicos e empresariais destaca-se o Projecto TASA, Técnicas Ancestrais, Soluções Actuais procurando potenciar sinergias entre a produção artesanal, as instituições e o sector comercial tendo como território o Algarve rural. Numa metodologia assente nos pilares da investigação (cultura, técnica e saberes), do desenho (novo uso e linguagem), da criação (artesãos e designers e tradição e inovação) e da sustentabilidade (economia social e perpetuação das actividades) tem colaborado desde

2010 com inúmeros designers e artesãos. A coordenação geral do projecto pertenceu ao CCDR Algarve e a fase inicial foi executada pela empresa The Home Project que contou com a colaboração de 35 jovens e 11 artesãos, resultando num portefólio de 27 produtos. A partir de 2011 a empresa ProactiveTur constituiu uma nova equipa multidisciplinar que valorizou a divulgação da narrativa simbólica e histórica dos produtos. Outros projectos foram considerados como o trabalho da associação 30MS, Trinta Moios de Sal com a adaptação do trabalho tradicional da Junça de Beselgas (Penedono) para renovadas interpretações de índole utilitária e decorativa.

No contexto privado, sem a vinculação a benefícios institucionais, uma série de projectos têm tomado forma do qual "Liliana Guerreiro" é um bom exemplo. Explorando os processos manuais de e as técnicas tradicionais da filigrana, trabalho em colaboração com os Mestres ourives Joaquim e Guilherme Rodrigues. Outro exemplo que poderá ser considerado é a marca À Capucha, recriando as capas tradicionais portuguesas usadas por pastores e trabalhadores agrícolas. Na mesma perspectiva estão as marcas Bloco Tradition, reconfigurando o Bioco, trajo mítico do Algarve do século XVII e a marca Capote's Emotion, reinventando o capote alentejano. Seguindo esta linhagem cultural Toino Abel procura nas tecedeiras de junco e nos mestres do trabalho em verga o saber fazer para materializar as suas cestas. A marca AL'ZU trabalha num conceito próximo da azulejaria portuguesa criando um leque de diversificado de peças que remetem para a recriação de ambientes urbanos e memórias simbólicas do nosso país. Poderíamos enumerar dezenas de projectos que nos últimos anos têm penetrado no mundo artesanal em busca de inspiração, legitimidade e valores culturais. Não fosse o extenso que implicariam, muitos outros projectos de índoles variados poderiam ser elencados.

CAPÍTULO 5
ALMALAGUÊS NA PRÁTICA
ABORDAGEM METODOLÓGICA

5.1 | ETAPAS METODOLÓGICAS

Na fase inicial de qualquer projecto de investigação é mandatário que se elabore e respeite uma fase estratégica. Assim como num projecto de design enuncia-se um problema identificando-se as necessidades e cumprindo-se todo um processo mais ou menos sequencial, de etapas. Devemos aqui assumir que a fase inicial deste trabalho foi pautada por avanços e retrocessos, quer pelo nosso regime parcial durante a investigação, quer pelos resultados empíricos (encontrados no terreno) que obrigaram a rectificações. Deste modo, o processo não foi sequencial saltitando entre mapeamentos bibliográficos e registos orais, percorrendo um caminho que nos levou à aproximação de diferentes áreas do design e de diferentes disciplinas.

Em Portugal o campo das relações entre Antropologia, Etnologia, Etnografia e Design parece não estar ainda bem definido, no entanto, internacionalmente, tem sido alvo de aproximações académicas por unidades de investigação e em formação avançada. Zoy Anastassakis afirma que grande parte dos projectos, estudos e pesquisas que aliam o Design à Antropologia ou à Etnografia são baseadas nas publicações do IDEO (consultora de Design Norte Americana), todavia existem outras literaturas que poderão revelar e fundamentar estas aproximações {Anastassakis, 2012}. São vários os exemplos destas confluências como o doutoramento em "Design Anthropology" da Universidade de Aberdeen (Escócia) em colaboração com a Universidade do Sul da Dinamarca (Dinamarca), os mestrados em "Design An-



Figura C. 5. 1
Roupa interior feita de renda artesanal (Koniakow - Polónia)
Fonte: http://www.kamratowka.pl/Beskidy-noclegi-koronki.html
Acedido em: 5 Setembro 2017

Figura C. 5. 2
Artesã de renda (Koniakow - Polónia)
Fonte: http://www.myfavspot.info/europe/poland/silesia/koniakow/lace-museum-in-koniakow/
Acedido em: 5 Setembro 2017

thropology" na mesma Universidade de Aberdeen (Escócia) e na Universidade de Swineburn (Austrália), o mestrado em "Cultura, Materiais e Design" na Universidade de Londres (Inglaterra) e os cursos de Verão da Universidade de Harvard (EUA). Outra referência directa é o livro "Design Anthropology: Object culture in the 21st century" que junta investigadores e profissionais da área da Antropologia e do Design sistematizando saberes, métodos e entendimentos, conduzindo a novas práticas de investigação. Nos trabalhos apresentados na obra, ganha destaque o Xerox Palo Alto Research Center (PARC) de Maria Bezaitis e de Rick Robinson, considerado um laboratório pioneiro no uso da abordagem etnográfica em projectos de design {Clarke, 2010, p. 184-201} e o artigo de Nicolette Makovicky 'Erotic Needlework': Vernacular Designs on the 21st Century Market" relativo a uma comunidade de eméritas artesãs de rendas, que alteram o contexto tradicional dos seus produtos em novas formas de concretizar o seu ofício, através do fabrico manual de lingerie em renda {Clarke, 2010, p. 155-168}

Anastassakis, alerta que as relações entre a Antropologia e o Design carecem de definição, relatando que o conceito de Antropologia e as suas abordagens são divergentes entre os seus principais autores e profissionais. Entre diversas perspectivas apresentadas identifica a definição do antropólogo Rafael José

dos Santos sugerindo que a abordagem antropológica é "*um conjunto de teorias (nem sempre concordantes) e de diferentes métodos e técnicas de pesquisa que procuram explicar, compreender ou interpretar as mais diversas práticas dos homens e das mulheres em sociedade*", e que, "muitas dessas teorias são baseadas em pesquisas de campo, nas quais os antropólogos procuram conviver com as populações locais e aprender seus hábitos, valores, modos de vida, crenças, relações de parentesco e outras dimensões da vida social" {Santos citado por Anastassakis, 2012, p. 2}.

De outro modo, evoca também Marco António Gonçalves, citando Martlyn Strathern, afirmando que a Etnografia é uma vocação da Antropologia construindo um circuito entre partes, partindo de situações etnográficas concretas. A Etnografia surge então como o resultado directo do trabalho de campo, ou seja, a tradução de uma experiência em significado com *"a narração de uma experiência em que o etnógrafo participa da descrição*" {Anastassakis, 2012, p.3}.

Entendemos que não iríamos esclarecer a indefinição dos conceitos académicos de Antropologia e de Etnografia (não é o intuito deste trabalho), no entanto podemos afirmar que a nossa abordagem passou pela utilização de técnicas e procedimentos dos domínios da Etnografia, apresentando uma história verdadeira e documentada dos padrões e dos comportamentos de Almalaguês, permitindo múltiplas interpretações da sua realidade. Não seguimos, portanto, padrões rígidos ou pré-determinados, muito pelo contrário seguimos um caminho de adaptação, no qual os instrumentos de recolha e de análise da informação foram sendo alterados consoante a realidade do trabalho de campo. Assim, este estudo de design foi realizado recorrendo à imersão na localidade durante cerca de quatro anos e os comportamentos e as formas de viver dos sujeitos estudados de um ponto de vista ético e participativo. Devemos também afirmar que nestas aproximações disciplinares, o estudo não se regeu por interpretações de mercado utlizados por algumas empresas que analisam o envolvimento e o comportamento dos consumidores isolando variáveis de comportamento que conduzam a maiores sucessos comerciais.

Nestes preceitos, seguiu-se uma análise extensiva e qualitativa, alicerçada nos métodos etnográficos de pesquisa pelo carácter mediador e prático da intervenção. Outras opções metodológicas foram consideradas numa fase inicial e abandonadas durante o projecto, como o estudo de caso (elegendo um grupo de tecedeiras e de informadores chave) ou método biográfico (estudando a trajectória de vida de um grupo de tecedeiras), no entanto resolvemos mergulhar prolongadamente na vida quotidiana de Almalaguês. Por conseguinte tomámos como referência o clássico (livro) "Participant Observation" de James Spradley, que traduz de uma forma acessível o método etnográfico na prática, identificando 12 grandes etapas para o desenvolvimento da pesquisa {Spradley, 1980, p. 39-175}. Com este alicerce, adaptámos e dividimos o nosso estudo no terreno em quatro grandes fases. A primeira foi a identificação do local de estudo, a segunda a pesquisa bibliográfica do artesanato em geral e da tecelagem e da localidade de Almalaguês em particular. A terceira fase foi fruto da presença na localidade de modo sistemático. Por fim, a quarta fase foi a interpretação dos dados e a escrita.

FASE 1. Identificação

Durante o primeiro ano do programa doutoral o investigador foi convidado a localizar a sua área de estudo. Várias opções foram consideradas na tentativa de desenvolver uma metodologia de intervenção entre artesanato e design, no entanto tomou-se como ponto de partida um pequeno território, algo esquecido no tempo e maioritariamente desconhecido, inexplorado e nunca abordado em tentativas de inovação pelo design ou por qualquer outra disciplina. Avançámos assim para Almalaguês numa atitude de integração e de abordagem exploratória que mais não foram do que conversas e discussões com a gente que sente e se relaciona com a tecelagem, procurando entendimentos, factos e fenómenos acerca da região e do seu artesanato. Pretendendo uma abordagem informal de proximidade, focámos-nos na construção de questionários e estruturação de entrevistas. No entanto numa atitude consciente, verificámos não ser esse o momento, sobretudo por temermos ser interpretados com algum

distanciamento e sobranceria pelas tecedeiras, sentimento que não queríamos despertar. Por outro lado, nesta fase do trabalho não conseguiríamos conceber questionários assertivos, pois conhecíamos pouco, ou quase nada, no entanto sabíamos que Almalaguês mantinha os padrões rígidos do artesanato tradicional e que era terreno fértil, quer pela sua grandiosidade artística, quer pelo seu elevado número de tecedeiras.

FASE 2. Pesquisa Bibliográfica

A pesquisa bibliográfica desenrolou-se a partir do terreno. Encontrar pessoas em Almalaguês que estejam de algum modo relacionados com a tecelagem não é tarefa difícil. O enredo local é fascinante: todos os homens são maridos, filhos ou netos de tecedeiras e todas as mulheres com mais de 40 anos sabem tecer, e são muitas. Nestes primeiros diálogos com os transeuntes indagámos se existiam recolhas bibliográficas relativas à actividade, tendo as respostas sido em uníssono, negativas. A partir destes momentos de aproximação, resolvemos aprofundar com acuidade, junto das várias organizações locais, a informação já pesquisada e compilada sobre a actividade. A primeira eleita foi a igreja e os seus ajudantes que nos apresentaram a sua dimensão espiritual, embora demasiadamente focada na história religiosa.

Avançamos então para o grupo folclórico "As tecedeiras de Almalaguês" e visitámos o seu local de ensaios, um pequeno museu construído com os utensílios oferecidos pelos seus moradores, representativos das várias actividades locais. Sendo um espaço dedicado à tecelagem é também um espaço de dança e de música. Segundo foi relatado, há muitos anos teriam sido resgatadas as modas da freguesia, presentes apenas na memória dos habitantes mais velhos. Representantes de uma longa tradição oral, estas cantigas, fruto da sabedoria popular e da sua cultura, despertaram em nós grande curiosidade, originando um arquivo significativo de registo oral em cassetes que, admitimos, não foi suficientemente explorado, registando no entanto, no reportório e nos espectáculos dos grupo diversas aproximações à tecelagem.



Figura C. 5. 3
Análise de vestes religiosas antigas
Fonte: António Gomes

Parecia então que pisávamos um terreno inexplorado e de grande importância regional. No vaguear pelas ruas e nas mesas de café fomos levados a um pequeno grupo de tecedeiras numa localidade vizinha (Heranças do Passado localizado nos Anagueis) que, na voz de uma das suas associadas, nos informou que existia "qualquer coisa", há uns anos "tinham saído num livro". Continuou afirmando que "teria vindo uma senhora de Lisboa e outra senhora de Coimbra que fotografaram alguns dos trabalhos e que teriam feito algumas perguntas", sem conseguir todavia identificar a publicação. Seguimos então para as entidades políticas e, por sugestão de um habitante, fomos levados ao ex presidente da Junta de Freguesia de Almalaguês, Victor Costa, que nos abriu as portas de sua casa e nos relatou a sua visão histórica, política, artística e social da localidade. Afirmou também ter existido há alguns anos (talvez nos anos 90) um concurso que proporcionou um levantamento das peças mais antigas, e que teria colaborado com um inquérito identificativo do número de tecedeiras da região, contudo também não conseguiu identificar a publicação.

Partimos para as entidades regionais e nacionais ligadas ao artesanato (CEARTE e PPART), procurando pistas e documentos que nos levassem a um conhecimento mais aprofundado. Neste sentido foram abordados João Amaral, designer do CEARTE, Luís

Rocha, director do CEARTE e Fernando Gaspar director do PPART (extinto em 2016). Questionando sobre o documento que teria sido realizado sobre a tecelagem fomos informados que este trabalho referente aos motivos da tecelagem fora elaborado por Ana Pires e Guida Fonseca e que não teria sido terminado.

Procurámos então Ana Pires, já aposentada (mas ainda com grande actividade dentro do panorama do artesanato), que nos confirmou a existência de um manual técnico realizado pelos anos 2002/03, argumentando que o documento não teria sido editado pelo facto de não estar concluído. Mostrou-se também interessada no projecto que pretendíamos realizar e indicou referências bibliográficas de consulta. O mesmo entendimento teve a outra autora, que num encontro na Feira Internacional de Artesanato 2014, confirmou que o manual estaria inacabado e que teria alterações técnicas e de nomenclatura significativas. A obra referida foi encontrada mais tarde na base de dados do IEFP. Apesar de incompleto (segundo as suas autoras), este trabalho foi uma peça fundamental no avanço da investigação.

Passámos então para as bibliotecas e encontrámos um importante artigo de Lucília Caetano, datado de 1988, realizado no âmbito da Arqueologia Industrial intitulado, "A tecelagem artesanal na freguesia de Almalaguês - Elementos para a sua caracterização etnográfica e socioeconómica"{Caetano, 1988}. Após a sua leitura verificámos que a primeira parte do trabalho que pretendíamos realizar (levantamento histórico e técnico) estava já parcialmente realizado, contudo, e apesar do enorme valor do documento, a realidade mostrou-nos um caminho bem diferente e histórica, social e economicamentemuito mais profundo. Encontrámos também dois breves artigos de Virgílio Correia {Correia, 1912; Correia, 1914} relativos aos teares do concelho de Coimbra e aos pesos.

A procura do manual referido revelou-se infrutífera, pois todos pareciam desconhecer o seu paradeiro. Na pesquisa efectuada em bibliotecas, sobretudo na biblioteca especializada do CEARTE e nas bases de dados do IEFP, encontrámos a versão inacabada da publicação técnica da tecelagem de Almalaguês {Pires, 2007}.

Soubemos também que a identificação dos motivos presentes no manual teria resultado de um concurso realizado em Almalaguês nos finais dos anos 90, que consistiu em identificar as peças mais antigas da tecelagem e que originou uma extensa recolha fotográfica realizada por um fotógrafo profissional. Apesar das solicitações nunca conseguimos aceder a essas fotografias.

FASE 3. Investigação no Terreno (Observação participante)

A confiança das tecedeiras e dos intervenientes, fruto da presença na localidade, veio criar um relacionamento informal que julgamos ser o acertado neste tipo de abordagem. As estratégias metodológicas de aproximação mais académicas e conservadoras enunciadas na primeira fase (entrevistas estruturadas, questionários) foram trocadas em redor de jeropigas matinais, pelo adro da igreja nas missas dominicais e admitimos por vezes com mesas fartas de chanfana e arroz doce. A abordagem parece ter resultado, no entanto permanecem alguns preconceitos impenetráveis quanto à percepção e posicionamento geral da tecelagem, fruto de guerras antigas, nomeadamente no que concerne à rivalidade entre localidades, entre algumas tecedeiras e entre grupos locais. Esta interacção com os interlocutores assentou nos preceitos de uma observação participante, em que a partilha de actividades, ocasiões, momentos, emoções e até confidências realçaram questões subjectivas, apenas identificadas frente a frente no terreno. Este trabalho é o resultado de quase quatro anos de imersão na localidade, sendo que esta fase de observação foi demorada (8 meses) e não foi isenta de dificuldades. Em primeiro lugar, porque era um estranho à localidade que se apresentava nos espaços públicos e nos eventos munido com uma mochila, caderno de apontamentos e uma máquina fotográfica. Algumas situações curiosas surgiram durante este período: após algum tempo a vaguear pelas ruas e a interpelar os transeuntes questionámo-nos sobre a razão pela qual as pessoas não participavam e não conversavam abertamente. Nestes desencontros fomos abordados por uma senhora idosa que perguntou por que razão andava a fotografar as casas, as janelas, as portas, tudo... explicando que estava a fazer um trabalho acerca da tecelagem e



Figura C. 5. 4
Pelas ruas de Almalaguês
Fonte: António Gomes

que necessitava de um levantamento fotográfico e de falar com as pessoas ligadas à actividade. A senhora respondeu que "não falam consigo porque pensam ou que é das Finanças ou da Câmara e que anda a fotografar as alterações de construção feitas nas habitações para mais tarde pagarmos mais impostos e multas". Outro constrangimento deve-se ao facto de ser do género masculino, o que inviabilizou abordagens mais próximas, originando que grande parte das entrevistas exploratórias fossem realizadas na soleira do portão de entrada a uma distância considerável da entrevistada, sempre, com a presença da vizinha que era chamada antecipadamente.

FASE 4. Registro etnográfico

Esta fase da metodologia acompanhou o processo desde o seu início. O principal meio de acção foi a fotografia que não pretendeu ser artística nem profissional, apenas documental elaborada em narrativas visuais e sequenciais com o intuito de identificar as técnicas, os instrumentos e os seus actores, procurando uma forma de resgate cultural e da singularidade da região e da sua actividade. Um arquivo com mais de 1000 fotografias está assegurado, permitindo diversas interpretações. Outra das dificuldades presentes nesta fase relacionou-se com o discurso das tecedeiras, utilizando códigos linguísticos desconhecidos. Nesta

situação as primeiras abordagens à técnica foram inconclusivas, sobretudo pelos diferentes nomes dados aos utensílios da actividade e aos elementos constituintes do próprio tear. Cabrestilhos, varas, trambolhos, pombinhas, burras, restilhos, castelos eram palavras desconhecidas neste contexto e que levaram a uma aprendizagem de termos e expressões desconhecidas até então. No início do registo etnográfico e para melhor compreensão foram desenhados alguns dos componentes do tear e dos utensílios da actividade. Outra das ferramentas utilizadas foi o recurso a entrevistas com gravação, tendo acontecido sobretudo numa fase inicial. Nas entrevistas iniciais notámos algum constrangimento com o gravador e uma atitude reservada, pouco natural nas interpelações e nas respostas. Por este motivo a decisão de não gravar as entrevistas foi consciente, e proveitosa, tornando a aproximação e a linguagem fluida, natural e expansiva. Sem o gravador os entrevistados adiantaram conversas que levaram a outros entendimentos das relações sociais e das dimensões contextuais nunca antes previstas.

FASE 5. Observação descritiva e entrevistas

Admitimos que poderá ter existido nesta investigação alguma ausência sequencial, de método de registo gravado e até alguma desorganização, porém nestas vivências, as relações criadas com algumas das tecedeiras passaram a ser muito mais do que a relação de investigador-interlocutor. Constatou-se que a partir de uma determinada fase do projecto existiu um elevado grau de envolvimento que nos levou a grande empatia e proximidade. Estas situações ocorreram sobretudo na Associação Heranças do Passado, às quartas-feiras, das 14:00 às 18:00h onde, durante meses, as tecedeiras se reuniam para a realização de trabalhos. Os momentos que encontrámos e explorámos foram realidades impossíveis de descrever na sua totalidade, sobretudo pela validação da informação recolhida por várias tecedeiras. Reparámos também que o conhecimento de determinadas questões técnicas, formais e históricas eram difusas e variavam de tecedeira para





Figura C. 5. 5
Moradora de Torre de Bera (ex tecedeira)
Fonte: António Gomes

Figura C. 5. 6
Banco e Peanhas
Fonte: António Gomes

tecedeira. Com alguma estranheza verificámos e confirmámos que, apesar da proximidade dos lugares e da rede de vizinhança intrínseca, não existe um conhecimento cabal e uniforme sobre a actividade nos seus diversos contextos. Este conhecimento não se refere obviamente aos aspectos técnicos da tecelagem, mas à falta de reflexão e de visão de conjunto da actividade. Ao redor da Associação parecem existir interesses particulares (os quais não discordamos e nos abstemos de comentar) e alguma falta de visão global da actividade. Contrariamente, todas convergem no que concerne às preocupações quanto ao estado da actividade e da sua continuidade, afirmam todas que, após a morte das tecedeiras actuais, a tecelagem de Almalaguês acabará, para sempre... Assim, estas longas tardes de discussão foram também momentos de reflexão e de partilha de entendimentos conjuntos sobre o futuro da actividade. De outro modo, estes encontros desenvolveram também relações tão ou mais importantes do que as enunciadas entre as tecedeiras, partilhando saberes e técnicas antigas e modernas em acaloradas discussões de perícias e processos de aparelhamento de teares, de cruzamento de teadas, de tramas e cabrestilhos, de números de fios e número de premedeiras, durante os quais o investigador foi por incapacidade discursiva e destreza, claramente arredado.



Figura C. 5. 7
Encontros na Associação Heranças do Passado 1
Fonte: António Gomes

Figura C. 5. 8
Encontros na Associação Heranças do Passado 2
Fonte: António Gomes

FASE 6. Análise de entrevistas exploratórias

Agora, conhecedores de uma parte dos extensos saberes de Almalaguês, foi o momento de interpretar e organizar os dados bibliográficos, o arquivo e as entrevistas, cruzando-os com os apontamentos e vivência etnográfica. Algumas dificuldades surgiram e encontrámo-nos novamente perdidos quanto à organização de todo o material, sobretudo no tipo de entrevistas seleccionadas.

As entrevistas não estruturadas, que se fazem ao longo da conversa e que dependem da disposição dos interlocutores, apresentam grandes vantagens para a investigação pelo humano, verdadeiro e íntimo que transmitem, apresentando para o investigador grandes desvantagens. Esta escolha revelou-se um enorme obstáculo para a celeridade das conclusões e da escrita, pois algumas foram registadas em gravações e apontamentos nas longas tardes de conversas, discussões e questionamentos na Associação Heranças do Passado. Assim tínhamos dezenas de gravações com a duração de quatro ou mais horas onde surgem, misturadas com conversas banais de receitas culinárias e notícias da actualidade, importantes revelações relativas ao entendimento e avanço do projecto de estudo. Destrinçar estes momentos não foi fácil, admitindo que muitos ficaram por



Figura C. 5. 9
Florinda Assunção
Fonte: António Gomes

identificar de uma maneira aprofundada. A título de exemplo surgiram mescladas nos longos momentos de conversação, algumas revelações importantes que seriam impossíveis de identificar de outra forma.

Personagens como o "Zé da Linha", vendedor de linhas nos anos 60, que de burro abastecia as tecedeiras, provando que nem todas as tecedeiras teciam para as fábricas da Lousã e de Miranda e que existia um abastecimento local de matéria prima que concorria com alguns vendedores vindo da Guarda e da Covilhã. Os "Guardas Linhas" dos caminhos de ferro que diariamente calcorreavam a pé a linha férrea entre a Lousã e Coimbra e Coimbra e Lousã, assegurando que as tecedeiras não utilizariam a linha para se deslocarem às fábricas e às feiras da Lousã e de Miranda-do-Corvo, provando assim que nem todas as entregas dos trabalhos às fábricas se faziam através da recolha por viaturas ou através das carrinhas das ambulâncias dos correios. Sentimentos transmitidos como o medo que sentiam pelos "Guardas Linhas" dos comboios (de quem sabiam o nome e os horários), as multas, as histórias das fugas, as feridas causadas pelas sulipas que no Verão escaldavam... preciosidades, difíceis de enumerar.



Figura C. 5. 10
Amostra - Franja dos Abraços
Fonte: António Gomes

FASE 7. Observação focada e análise dos motivos

Nesta fase identificámos as técnicas tradicionais em extensos registos fotográficos, muitas vezes apresentados de forma sequencial, dos métodos utilizados, das práticas e das funções dos utensílios. Concentrámo-nos também no levantamento das amostras, dos motivos e da composição formal da tecelagem, tentando estabelecer discursos quanto às suas origens que permitissem identificar padrões históricos e estilísticos. Os motivos fotografados são de origem diversa e não serão apresentados na sua totalidade nos apêndices. Em primeiro lugar porque são centenas e em segundo porque não foram cabalmente analisados. Algumas questões se levantaram quanto aos motivos, sobretudo naqueles identificados e reconhecidos por todas as tecedeiras. Seria possível estabelecer uma ligação história e factual com estes motivos? Seria de algum modo possível identificar temas inerentes à cultura da localidade através destes motivos? Este trabalho, embora promissor, mostrou-se tarefa difícil dado o requisito temporal necessário para os identificar e catalogar. Convém aqui recordar que o trabalho realizado por Ana Pires e Guida Fonseca {Fonseca & Pires, 2007} é um levantamento da técnica da tecelagem, expondo alguns motivos, não os analisando formalmente.



Figura C. 5. 11
Amostra - Grega das Bichas
Fonte: António Gomes

Figura C. 5. 12
Amostra - Recorte de Bicos ou Bicos de Beijinhos
Fonte: António Gomes

Por outro lado, identificou-se alguma inovação quanto aos padrões e às técnicas utilizadas. Não raras vezes foram encontradas técnicas tradicionais com alterações cromáticas e com diferentes tipos de pontos, elaborados em diferentes métodos de aparelhamento, de linhas e de jogo de premedeiras. Assim uma outra hipótese de investigação poderia ser desenhada alicerçada na criatividade das tecedeiras e nas das solicitações dos seus mercados. De uma forma incompreensível desenvolveram-se difíceis tarefas de matemática e de geometria, num processo onde a repetição deixa de ser um lugar comum. Novos tipos de pontos, novas formas de fazer teadas, novos motivos, novas composições foram, aos poucos, tomando lugar no que hoje é a realidade da tecelagem de Almalaguês. Questionávamos, então, quais os processos utilizados para estas alterações e como foi possível a criação, inclusão e alteração (simetrias, espelhos, repetição, ângulos) de motivos gráficos por pessoas sem conhecimentos básicos de matemática ou geometria (algumas tem apenas a antiga 2º classe do ensino primário)?

Neste sentido e de uma forma superficial resolvemos identificar e contextualizar apenas dois motivos, procurando abrir caminho para trabalhos futuros de análise, identificando também cinco grandes abrangências que podemos classificar como:



Motivos greco romanos
Motivos árabes
Motivos da Fábrica (anos 30 a 60)
Motivos adaptados das revistas (rendas e crochets)
Motivos inventados pelas tecedeiras

Figura C. 5. 13
Desenho Alcatifas da Lousã - 575/10
Fonte: António Gomes

Figura C. 5. 14
Desenho Flor
Fonte: António Gomes

FASE 8. Análise Geral

A investigação relativa à bibliografia, ao grupo, ao ambiente físico, aos registos orais, às práticas da actividade, às vivências e ao enredo histórico, cultural e técnico desenvolveu-se em três momentos de actividade.

O primeiro momento consistiu em reunir, cruzar e criar significados entre os diversos fragmentos recolhidos. O segundo momento foi um aprofundamento de pequenos detalhes e características específicas da investigação no terreno (relatos, signos gravados nos utensílios, decoração dos teares, espaços físicos onde é realizada a actividade, etc.). O terceiro momento pautou-se pelo entendimento de um panorama global de todo o cenário cultural.

CAPÍTULO 6
ALMALAGUÊS NA PRÁTICA
INTERVENÇÃO

6.1 | INTERVENÇÃO

Os objectivos do trabalho estavam delineados desde a entrada do investigador no curso doutoral da FBAUP/UA. Contribuir para a recalibração de um determinado espaço artesanal e relacioná-lo com o paradigma actual. Atingir este fim revelou-se complexo na sua organização, caracterizando-se o processo por avanços e retrocessos. O trabalho seguiu, desde o seu início, uma vocação prática tendo como propósito o desenvolvimento de produto, a sua comunicação, culminando na valorização cultural e económica para Almalaguês e para as suas tecedeiras. Uma série de preceitos tomaram lugar, em primazia o respeito pela cultura, pela memória e pelos contextos, no mesmo nível de importância, a inovação. Utilizar conceitos tão distintos poderá representar posições contraditórias como tradição e inovação serem incompatíveis: a primeira, a vinculação da continuidade, a segunda, o motor da mudança, mas tal entendimento está longe de ser simples. A abordagem que associamos à tradição é antagónica, situando-se no entendimento que a produção cultural acumulada do passado é replicada pela família, pelos grupos, pela autoridade e até pela religião, estando em crer que muita da produção cultural que hoje invocamos como tradição já foi, num determinado contexto histórico e cultural, inovação e transgressão.

Para melhor compreensão, apresentamos o percurso artístico de uma das mais reconhecidas formas de artesanato tradicional português, o figurado de Barcelos na perspectiva da vida e obra de Rosa Barbosa Lopes, vulgo Rosa Ramalho. Sabemos que enquanto criança teve o primeiro contacto com o barro em casa de uma vi-





Figura C. 6. 1
Pedacos da'Avó
António Ramalho
Fonte: http://www.artepopularportuguesa.org/antonio-ramalho/s
Acedido em: 6 Setembro 2017

Figura C. 6. 2
Cristo crucificado
Rosa Ramalho
Fonte: https://www.cml.pt/cml.nsf/artigos/B8000174F-946502080257B7A0041C46As
Acedido em: 6 Setembro 2017

zinha, tendo abandonado a actividade, quando casou, aos 18 anos, passando a ser moleira, profissão que a acompanhou até aos 68 anos. No início do século XX, pelo olhar de António Peixoto, as Olarias do Prado são *"desprovidos de influências cultas e porventura dotados estruturalmente de faculdades plásticas muito restritas, o meio social acaba por nos explicar porque os Oleiros do Prado, à hora que é, exprimem nos seus produtos uma fase artística proto-histórica"*, afirmando também que, embora presente, os barristas barcelenses raramente abordam temas religiosos no seu artesanato {Rocha, 1900, p. 261}. Isabel Fernandes, conhecedora da realidade barcelense actual, afirma que na obra de Rosa Ramalho e de outros barristas encontra-se recorrentemente a representação de cenas da vida de Cristo, da Virgem e dos Santos. Com esta abordagem a mesma autora depreende que a inclusão da temática religiosa foi iniciada durante a primeira metade do século XX. Estando o reportório da artesã repleto de obras desse cariz, a autora questiona se não teria sido a artesã a causadora dessa alteração {Fernandes, 2005, p.22}. A ser assim, Rosa parece ter incluído um novo reportório formal e simbólico no figurado tradicional de Barcelos. Não teria sido este um momento de transgressão e de inovação?

Estes movimentos dinâmicos de criatividade e oportunidade, entre quem produz e quem compra, poderão ser extrapolados para outras actividades artesanais, por exemplo para Almalaguês. Os primeiros registos documentais da realização de panos em linho

e lã na região datam do século XIII {Gomes, 2011}, porém o que hoje consideramos tecelagem tradicional de Almalaguês foi profundamente alterado na sua identidade mais primária, o abandono da matéria-prima linho e com a introdução do algodão. Hoje sabemos que a transgressão permitiu aumentar o reportório formal e as especificidades da actividade pelas possibilidades proporcionadas pelo novo material. Neste contexto, toda uma estrutura secular se abandonou, o ritmo sazonal dos trabalhos do linho e da lã e os processos técnicos foram adaptados, com a adopção de novas ferramentas e o abandono de outras, com a exploração artística, enfim, a renúncia à tradição, que por tradição e espaço temporal é hoje considerado tradicional.

Parece-nos que o conceito de tradição no artesanato é, e sempre foi, temporal, construído a partir de um determinado momento histórico de transgressão, legitimando o aspecto da cultura que se entende como valor da tradição e da memória, cujo resgate e preservação são ciclicamente fundamentais. Esta breve explicação traduz bem as preocupações e indefinições deste projecto. Se por um lado é válida a transgressão de atitudes e práticas consideradas tradicionais, por outro, no receio de tornar uma tecelagem artesanal e os seus produtos em peças meramente exóticas, poderia expropriar as tecedeiras dos seus reportórios e causar conflitos difíceis de ultrapassar. Partindo daqui, o projecto de intervenção assentou sob égide diacrónica apresentada entre tradição e inovação.

Abordagem 1 . Novos materiais

A primeira abordagem relacionou-se com a inclusão de novos materiais na tecelagem tradicional, recorrendo a parcerias de investigação nas áreas das engenharias dos materiais e na consulta da biblioteca de materiais Material Connexion.

Esta biblioteca é o maior centro mundial de pesquisa e consultoria de materiais e processos de produção, organizado por diversas categorias como materiais com base de carbono, com base de cimento, cerâmicas, vidros, metais, naturais, polímeros e processados. O catálogo conta com mais de 8.000 materiais



Figura C. 6. 3
Material ConneXion
Fonte:http://it.materialconnexion.com/iscriviti/la-library/
Acedido em: 6 Setembro 2017

Figura C. 6. 4
Material ConneXion Stand
Fonte: http://www.core77.com/gallery/28690/NY-DESIGN-WEEK-2013--ICFF#image=27
Acedido em: 6 Setembro 2017

devidamente registados com as suas características técnicas e as possibilidades de aplicação. Com este inventário e conhecimento, considerou-se que a aproximação à biblioteca seria uma ferramenta fundamental para encontrar soluções que possibilitassem a aplicação de novos materiais na tecelagem.

Assim, a introdução na tecelagem artesanal de Almalaguês de novos materiais ou acabamentos (fios de fibra cerâmica, meta têxteis, tintas reactivas, goretex, entre tantos outros) poderia configurar a actividade como polo experiencial, de inovação e de prototipagem. O processo artesanal da prototipagem como potenciador de novas abordagens mantém, ainda, a sua relevância. Veja-se o design automóvel que, apesar dos equipamentos sofisticadíssimos de prototipagem rápida, não prescinde, na fase de experimentação e acabamentos, da habilidade artesanal. Um exemplo que poderá ser analisado, com o devido distanciamento temporal, é o projecto Minimalanimal.

O trabalho foi concebido com o objectivo de promover o sector da indústria portuguesa através da realização de peças de autor em porcelana recorrendo, numa fase incial, ao processo de prototipagem rápida do Instituto Nacional e Energia e Gestão Industrial (INEGI). Tal desígnio foi impossível de concretizar pois o processo de prototipagem rápida não contemplava variáveis de deformação na secagem e cozedura. Por consequência, e apesar

de na sua génese não ter sido definido qualquer envolvimento com as técnicas tradicionais, o projecto apenas avançou porque recorreu ao conhecimento tácito e empírico dos modeladores e ceramistas artesanais {Albino, 2017, p. 94-95}.

A introdução de novos materiais na tecelagem não se referia apenas à matéria prima em fio (cerâmico ou de carbono, por exemplo), mas a toda uma panópilia de modelos que poderiam ser aplicados de forma exploratória, funcional e criativa, sobretudo através das técnicas utilizadas na tecelagem de trapos.

Abordagem 2 . Análise de tendências

Numa segunda fase, em consonância com as metodologias utilizadas no projecto AvantCraft (2007 a 2008), procurou-se a inovação na parceria entre o artesão e o designer qualificando as produções artesanais numa óptica de desenvolvimento, e de promoção conjunta. Procurou-se validar a intervenção, buscando referências nos relatórios anuais de tendências culturais e artesanais e nas tendências de mercado disponibilizadas pela WGSN (Worth Global Style Network). A possibilidade de acesso aos conteúdos da WGSN seria gentilmente autorizada pelo CEARTE (licença institucional para uso educacional).

A adaptação deste projecto em escala pareceu-nos uma boa base de trabalho e de metodologia por variadas razões. De acordo com a pesquisa efectuada concluímos que o projecto em questão foi caracterizado como um projecto agregador e inovador nas relações entre o artesanato e o design, do ponto de vista da parceria, da partilha e da troca de saberes. Independentemente dos autores e das qualidades plásticas dos trabalhos produzidos, o projecto procurou respeitar em particular as identidades locais e genericamente as identidades do "Espaço Atlântico", exaltando as técnicas tradicionais, as matérias primas regionais e, nalguns casos, plagiando até os elementos figurativos característicos de alguns tipos de artesanato de cariz tradicional. Realça-se, adicionalmente, que o projecto foi escolhido pela Direcção Geral de Educação e Cultura da União Europeia como exemplo de boas práticas no campo cultural, no desenvolvimento regional e na fixação de emprego.

De modo contrário neste projecto, concretamente nas relações entre o artesanato e o design, foram constatadas diversas limitações e fragilidades para uma perpetuação do modelo metodológico, sobretudo quando analisamos os resultados comerciais: estranhamente, verificámos que a representação portuguesa foi a que menos dividendos colheu. Os projectos espanhóis foram promovidos pelo Centro de Artesania y Diseño e comercializados em circuitos pré-definidos e já estabelecidos noutros projectos. No caso francês os produtos foram escoados pela rede de centros de artesanato que colaboram com o INMA, Institut National des Métiers d'Art. Na Irlanda verificou-se que os artesãos estariam mais implementados comercialmente, conseguindo vender as suas obras directamente às superfícies comerciais ligadas ao artesanato e ao design.

Paradoxalmente, dos quatro países participantes, e conforme nos foi relatado por João Amaral (CEARTE), o caso português foi o que melhores críticas institucionais e comerciais acolheu. Da informação recolhida salienta-se que o Armazém Harrods mostrou particular interesse em comprar toda a colecção AvantCraft portuguesa e que, após contacto com os artesãos e os designers portugueses através da sua entidade promotora (CEARTE), foi estabelecido um preçário que foi considerado ridiculamente baixo pelo departamento de compras do Harrods. Sugeriram então que a representação portuguesa duplicasse o preço das obras (na fase inicial a obra mais cara da colecção portuguesa rondava os 350 euros). Numa primeira fase o Harrods compraria 10 exemplares de cada peça que, pelo seu carácter exclusivo, regional e artesanal, poderia ser vendido com margens de lucro muito acima das médias praticadas pela superfície comercial. Outro caso de registo foi o interesse demonstrado por um espaço comercial situado no Le Viaduc des Arts, em Paris, que contactou a entidade promotora portuguesa (CEARTE) e o Centro Português de Design no sentido de comercializar a colecção. Não obstante a existência de outros contactos, insolitamente o projecto teve pouca continuidade por parte dos artesãos, dos designers e das empresas participantes.

Realça-se que grande parte das limitações existentes para replicação deste projecto passam por questões financeiras e conse-

quentemente formativas. Apesar de ter existido por parte dos artesãos e dos designers algum interesse nesta abordagem metodológica, o fim do financiamento deste projecto significou também o fim da cooperação, da aprendizagem e até da motivação. Em resumo, o resultado do projecto foi reconhecido entre milhares a nível europeu e foi apresentado no âmbito da Semana Europeia das Regiões e Cidades, que decorreu em Bruxelas, entre 4 e 7 de Outubro de 2010, sob o título " Europa 2020 Objectivo: competitividade, cooperação e coesão", merecendo especial atenção por ser um projecto com excelentes resultados face ao reduzido envolvimento financeiro (pouco mais de um milhão de euros).

Esta abordagem foi abandonada por várias razões: a complexidade da metodologia assenta numa diversidade de actores, envolvendo modelos operativos, estudo de mercado (numa fase inicial), lançamento de colecções, planos de promoção, regionais, nacionais e internacionais, implementação de técnicas empresariais de gestão e de comercialização, práticas e acções que nem nós, nem as tecedeiras dominamos. Acresce que a aproximação do artesanato a técnicas empresariais associadas ao marketing, às tendências, deixou-nos reticentes quanto à sua ética e também quanto a efemeridade dos produtos daí resultantes.

Abordagem 3 . Encontros com a academia

O terceiro caminho assentou em parcerias com a academia, em tentativas de novas reconfigurações dos trabalhos, marcadamente decorativos de Almalaguês, transformando-os em peças utilitárias como roupas ou acessórios. O projecto iniciou-se pela pesquisa bibliográfica e numa primeira fase procurou o levantamento das técnicas e dos motivos passíveis de serem compilados num dossier que permitisse ser interpretado e transposto como forma de briefing para disciplinas finais de projecto em cursos universitários de design de moda. Esta abordagem seguiu-se após o estudo de dois projectos:

O projecto Leveza Reanimar a Filigrana, em 2002, foi o resultado da cooperação entre a Escola Superior de Arte e Design de Matosinhos, o Museu do Ouro de Travassos, a Associação de Ourives

da Póvoa do Lenhoso e a autarquia e consistiu num desafio lançado pelo museu a Ana Campos, docente na ESAD. A proposta encetou-se como projecto na Licenciatura em Artes – Joalharia da ESAD no ano lectivo de 2002/2003 passando pela reinterpretação e revitalização, através do design e das técnicas tradicionais da filigrana, impulsionando e promovendo os ourives da Póvoa do Lenhoso. Destas parcerias surgiram duas profissionais hoje reconhecidas nos campos do artesanato e do design: Joana Caldeira e Liliana Guerreiro. Ana Campos desenvolveu ainda outra parceria, em 2004, o projecto "2ndskin Cork Jewellery", novamente com os alunos do curso de joalharia da ESAD em conjunto com João Real da Associação Cultural Designlocal. Desta feita, o convite foi endereçado com o propósito do desenvolvimento de um projecto reconfigurando a cortiça para um patamar de jóia {Albino, 2017, p. 136-143}.

Neste envolvimento um outro projecto se destaca, o Experimenta o Campo com a parceria da ESAD, da ESE, do CENTA, do CEARTE, da Pinus Verde, da Associação de Artesãos da Beira Interior Sul e Alto Alentejo e das entidades autárquicas. O objectivo do trabalho, à semelhança de todos os outros, foi a revitalização das economias locais e a divulgação das regiões. O projecto foi desenvolvido em quatro fases. Iniciando-se com uma residência em antropologia, passando numa segunda fase para o desenho e prototipagem. A terceira fase foi dedicada à edição gráfica e na última, uma exposição itinerante. Segundo Cláudia Albino este foi o primeiro projecto académico que previu a comercialização dos objectos, contudo as vendas ainda não se verificaram {Albino, 2017, p. 146}.

Dos dois projectos analisados destaca-se um ponto em comum: o processo metodológico inicial. Ana Campos tem licenciatura em Antropologia e argumentou que o projecto Reavaliar a Filigrana foi realizada numa perspectiva antropológica, permitindo alcançar diálogos horizontais de trabalho entre artesãos e designers. O projecto Experimenta Campo conta com o apoio da antropóloga Teresa Fradique e também este contemplou uma residência de antropologia. Entende-se assim, que as abordagens do projecto foram alicerçadas numa perspectiva da antropologia, da cultura, do design e da utilização de ferramentas etnográficas.

Este panorama pareceu possível no nosso projecto e inclusive chegaram a ser realizadas algumas abordagens a interlocutores que permitissem o seu seguimento, no entanto quatro dificuldades se levantaram. A primeira relacionada com a morosidade do levantamento dos motivos e das técnicas em conjunto com a disponibilidade para traduzir a informação recolhida de forma coerente e entendível a leigos na tecelagem manual (tarefa nada fácil). A segunda prendeu-se com a antecipação do agendamento e da planificação dos programas das disciplinas nas universidades. A terceira referente à materialização do tecido, que sem financiamento não pode ser produzido. A quarta esteve relacionada com o nosso regime de trabalho parcial neste doutoramento, em conjunto com o regime, também ele parcial, das tecedeiras. Todo o trabalho teria de ser desenvolvido pelos estudantes num semestre lectivo, desde a planificação, projecto, desenhos e modelo final, o que deixaria às tecedeiras um espaço temporal mínimo para a realização dos tecidos, impossibilitando a sua concretização.

Abordagem 4 . Exploração da criatividade

Nesta fase estávamos já no terreno com o contexto histórico em avançado estado de execução. Do mesmo modo, dispunhamos já de um arquivo etnográfico considerável, com o levantamento das acções, dos motivos e das técnicas. Assim sendo, conhecíamos já a linguagem de Almalaguês, podendo *destrinçar o trigo do joio*, isto é, identificar os motivos e as técnicas autóctones do que seriam inclusões tardias ou cópias de motivos alheios a esta realidade. Em todos os projectos de interacção entre artesanato e design estudados, apesar da horizontalidade anunciada, o artesão parece ter sido sempre o detentor da técnica e o ampliador das possibilidades dos materiais, no entanto a sua criatividade formal parece ser reprimida ou colocada num lugar de pouco destaque. Desde o início do século XXI várias intervenções têm sido realizadas em torno desta dualidade: artesanato e design, e variados produtos têm entrado nos reportórios dos artesanatos e das regiões, porém estas intervenções carecem de alguma reflexão. Se o designer é responsável pela configuração deste novo mundo efémero e rápido, que lugar tem o artesão no reinterpretar das suas realizações?

Tentando responder a esta questão funcional, organizativa e deontológica, nesta abordagem o foco do projecto estaria na exploração da criatividade das artesãs. A Associação Heranças do Passado tem uma forte vocação formativa, promovendo regularmente cursos de tecelagem, de costura, de bordados, entre outros. Neste contexto formativo e de exploração, entendeu-se desenvolver um plano de formação de tecelagem, nos moldes em que têm sido realizados, que contemplasse um módulo de desenho e expressão. Após a identificação dos motivos autóctones (pêras, girassóis, romãs, uvas, parreiras, trevos, cavalos marinhos, e outros) as tecedeiras seriam convidadas a reinterpretar os motivos da sua actividade explorando a sua própria criatividade. Com os desenhos finalizados entrariam no processo os designers, reconfigurando graficamente os motivos, as estruturas e a composição com o cuidado de não descontextualizar os desenhos, isto é, o desenho deveria ter como fundamento manter a veracidade do traço das suas autoras.

Os designers aplicariam, então, as suas competências como executores de projectos, aplicando todo o seu potencial na reconfiguração compositiva, gráfica e cromática dos trabalhos a executar. Na fase seguinte, o projecto voltaria às mãos das tecedeiras que materializariam no tear aquilo que era seu por inerência. Após a execução das peças, os designers entrariam novamente no processo, desta feita reconfigurando hipóteses e estratégias de marca, embalagem e disseminação. Mais uma vez esta abordagem foi eliminada pelas dificuldades financeiras para a realização dos produtos, pela necessidade de antecipação de planeamento e sobretudo pela aprovação e cabimentação da formação em tecelagem que deveria ser planeada com quase um ano de antecedência.

6.2 | ABORDAGEM FINAL - PROCESSO

No segundo ano de doutoramento foi solicitada uma apresentação individual dos trabalhos realizados com o objectivo de validar os avanços da investigação em tentativas de cruzamento de investigações de diferentes índoles. Propôs-se que a nossa apresentação fosse efectuada no terreno de estudo. Deste modo convidámos todos os estudantes do plano doutoral de design, os seus professores e os elementos da UPTEC e do ID+ para a apresentação do trabalho em curso no dia 28 de Fevereiro de 2015. O roteiro da visita passou por uma abordagem histórica da localidade e dos encruzamentos geográficos e económicos com a cidade de Coimbra e as vilas de Condeixa, da Lousã e de Miranda-do-Corvo. A primeira parte da apresentação teve lugar no Museu Casa das Tecedeiras em Almalaguês, onde se verificou *in loco* a dimensão social e económica da actividade. A segunda parte, na sede da Associação Heranças do Passado, nos Anaguéis, consistiu num plano de trabalho dividido em duas partes.

A primeira parte contemplou um workshop de tecelagem em tear manual e a segunda a realização de um debate sobre as relações e possibilidades de valorização entre o design e este ofício artesanal. O evento foi organizado antecipadamente e contou com a colaboração da responsável da associação, Maria Emília, e com a presença de quatro tecedeiras dispostas a participar quer na formação, quer no debate. Porém o que aconteceu foi deveras surpreendente. Nos lugares pequenos, onde toda a gente se conhece, as notícias correm depressa e o nosso encontro despertou



Figura C. 6. 5
Encontro Phd em Almalaguês 1
Fonte: António Gomes

Figura C. 6. 6
Encontro Phd em Almalaguês 2
Fonte: António Gomes

grande curiosidade local. Do seio da comunidade surgiram mais de vinte tecedeiras acompanhadas pela curiosidade e pela esperança e apinhadas de iguarias tradicionais num claro momento de partilha e de boa vontade que muito nos sensibilizou.

O resultado desta miscigenação foi um momento chave de compreensão e de viragem do desígnio do projecto. A presença das tecedeiras locais e de designers de diferentes nacionalidades com diferentes vivências profissionais e académicas, despertou-nos questões que até então não tínhamos considerado, sobretudo quanto a genuinidade deste tipo de tecelagem e das suas relações sociais e organizativas. Almalaguês era, de facto, diferente... Se assim era, uma forma genuína de trabalho e de gramática formal, porque não procurar uma inovação que respeitasse estes modelos?

Aproximação à investigação colaborativa

O quinto caminho resultou de um encontro entre dois projectos de doutoramento e um de pós-doutoramento e reuniu e respeitou os princípios fundamentais do trabalho. Pedro Almeida há muito que concentra os interesses da sua investigação no estudo de marcas icónicas portuguesas numa área de pesquisa que





Figura C. 6. 7
Bota Militar Cortebel
Huambo 1972-74
Fonte: https://osresistentes-besteirense.blogspot.pt/2014/04/cica-gac-2-nova-lisboa-huambo-19721974.html

Figura C. 6. 8
Fábrica Cortebel
Fonte: Pedro Almeida / Cortebel

intitula de "Brand Archaeology" {Almeida, 2012, p. 87}. No seu trabalho actual, Cortebel 50, procura a restituição histórica e os factos que foram decisivos para a organização e valorização de produto em termos semânticos, sociais técnicos e económicos.

No projecto enunciado, Pedro Almeida tinha iniciado uma colaboração com o investigador, e também companheiro de plano doutoral, Abhishek Chatterjee que possui formação em design de calçado e acessórios e tem como principal interesse de investigação a metodologia criativa. O método e pesquisa a que intitula "Designrascar", focaliza-se na práxis da disciplina, procurando responder, de forma criativa, a necessidades emergentes em situações com poucos recursos. Nesse momento, os dois investigadores tinham já catalogado materiais possíveis de serem utilizados em calçado, tendo realizado algumas imersões exploratórias e criativas na empresa Cortebel, nomeadamente no reaproveitamento de materiais no processo de injecção de solas e na utilização de materiais têxteis e peles obsoletas que faziam parte de uma espécie de "arquivo material morto" da empresa.

Neste contexto académico e profissional de colaboração, consideramos que a aplicação de um têxtil proveniente do fabrico manual, impregnado de simbologia e de narrativas poderia ser uma mais valia. Desta reunião surgiria parte do resultado final deste trabalho de doutoramento.

A Cortebel é uma empresa que foi fundada em 1965 em Cortegaça, Ovar, e distinguiu-se nessa altura pelo fabrico mecanizado em contraponto com a forma artesanal de produzir calçado. Desde logo teve capacidade de fornecer as Oficinas Gerais de Fardamento do Exército e de fabricar em regime de *outsourcing* para importantes marcas internacionais de calçado desportivo. Um dos seus mais importantes produtos, a Bota Militar, ainda hoje permanece na memória de todos aqueles que sentiram o terror na Guerra do Ultramar (1967-1974). O mesmo sentido de memória mantêm todos os portugueses de sexo masculino que até 2004 fizeram parte do serviço militar obrigatório. Além da bota militar a empresa forneceu também o mercado nacional do calçado, onde ficou célebre o sapato desportivo Summer Time que passou a ser adoptado como indumentária essencial no quotidiano dos agricultores, pescadores e caçadores, tornando-se parte de uma identidade colectiva portuguesa.

No seu 50º aniversário (1965-2015) a marca representou, de certo modo, um exemplo das empresas de calçado português que sobreviveram aos períodos conturbados das últimas cinco décadas, atravessando, porém, um período de grandes dificuldades. Entre a década de 70 e 90 empregou cerca de 160 funcionários, hoje restam muito poucos. A empresa, conhecedora da técnica e do processo da confecção de grande diversidade de calçado injectado continua a laborar com máquinas e com moldes que preencheram o imaginário português desde o final da década de 60.

Com estas perspectivas, os interesses das três investigações pareciam reunir-se num objectivo comum. O trabalho de Pedro Almeida pretendia a revitalização de uma emérita e desfalecida marca da indústria de calçado portuguesa nos seus sentidos produtivos, económicos e humanos; o trabalho de Abhi Chartjhee procurava um espaço prático que permitisse aplicar a sua metodologia, enquadrada em necessidade reais e emergentes e o nosso trabalho que pretendia revitalizar a componente identitária, humana, económica e cultural de uma forma de tecelagem desvanecida e que luta pela sobrevivência. Deste modo, o trabalho desenvolveu-se em três níveis diferentes, o académico, o industrial e o local.



Figura C. 6. 9
Logótipo Cortebel
Fonte: Pedro Almeida / Cortebe

Figura C. 6. 10
Sapato Summer Time
Fonte: Pedro Almeida / Cortebel

Fase experimental

O processo iniciou-se numa lógica de aproximação e vários caminhos foram delineados em parceria com a Associação Heranças do Passado. A associação, fundada por tecedeiras da região de Almalaguês, situa-se na antiga Escola Primária dos Anaguéis, (localidade situada a 2 Km de Almalaguês), tendo como prioridade preservar a tecelagem, divulgando-a através do processo formativo e em feiras de artesanato regionais e nacionais. Na sua sede funciona uma oficina de tecelagem que permite às tecedeiras e a todos que queiram aprender, executar peças em tear manual.

Nesta convergência de interesses, explicámos o projecto à Associação e expressámos o desejo de colocar o tecido da tecelagem manual em diferentes aplicações, nomeadamente, sapatos desportivos. Alertámos que não era nosso interesse alimentar expectativas, esclarecendo que se tratava de um trabalho de exploração e de difícil prognóstico e, como tal, deveria ser conduzido com alguma discrição. Além disso desconhecíamos se o material possibilitaria aderência ao processo de vulcanização, se permitia a utilização de cortantes e se era suficientemente flexível para suportar as costuras e a pele aplicada no interior. De todos estes problemas um veio a sobrepor-se, a falta de recursos financeiros que vinha a acompanhar o projecto desde as suas fases iniciais. Nesta senda, foi desenhada uma solução para a concretização dos protótipos.

A empresa Cortebel disponibilizou os seus recursos técnicos e materiais obsoletos (tecido para forros e peles) presentes no arquivo morto. Assim, graciosamente a empresa e os seus colaboradores participaram no projecto, realizando os trabalhos de preparação em momentos de menor intensidade laboral. Por sua vez, as tecedeiras assumiriam o custo da mão de obra e das linhas, produzindo cerca de 1m^2 de tecido, correspondente a três pares de sapatos. A contrapartida seria a entrega de um par de calçado às tecedeiras participantes na fase final de prototipagem. A proposta foi bem recebida e a Associação identificou 16 tecedeiras dispostas a participar no projecto. Nestes encontros, a expectativa das tecedeiras variou entre o conformismo, típico de quem já não tem esperança do renascer da actividade, e o optimismo de quem ainda espera um novo caminho.

Foi explicado que a necessidade do tecido correspondente a três pares de calçado, prendia-se pela imprevisibilidade do processo produtivo e com possíveis falhas que viessem a ocorrer durante a fase de produção. Deste modo, um par de sapatos ficaria para testes ou para a fábrica, outro para os investigadores para futura divulgação (exposições e parcerias) e outro para as tecedeiras participantes. Nesta fase do projecto existia já um conhecimento aprofundado das linguagens formais e decorativas da tecelagem e uma relação de proximidade com a Associação e as suas tecedeiras, permitindo uma cuidadosa classificação e selecção de tecidos. Neste procedimento uma outra questão se levantou que iria ao encontro de abordagens exploratórias exploradas nas possibilidades de intervenção anteriores: a criatividade de quem faz. Verificámos que além da elaboração dos motivos tradicionais, as tecedeiras exploraram, ao longo do tempo, outras possibilidades que resultaram em encontros cromáticos, de emparelhamentos, de padrões e tecidos colocando a sua criatividade em abordagens exploratórias com regozijo pessoal. Segundo explicaram, este processo tem sido desenvolvido pela necessidade de actualização dos reportórios para resposta a diferentes clientelas. Existiu assim lugar não só para motivos e técnicas tradicionais que caracterizam a tecelagem artesanal, mas também para interpretações criativas das próprias tecedeiras.



Figura C. 6. 11
Selecção de tecidos
Fonte: António Gomes

Neste princípio, foram seleccionados 16 tecidos e motivos, um por tecedeira, e avançou-se com a explicação do processo de fabrico. O trabalho a realizar teria de permitir o corte e teria de existir uma particular atenção ao ajuste dos motivos aos cortantes do modelo Summer Time em todos os seus tamanhos (do 35 ao 41). Coube a Emília Pereira adaptar e explicar o processo a cada uma, cabendo-lhe também o processo de mediação entre os investigadores e as tecedeiras. Um mês depois foram entregues as amostras na fábrica, procedendo-se ao processo criativo e produtivo da realização dos protótipos. Inesperadamente, as costureiras da fábrica Cortebel parecem ter desenvolvido uma relação de proximidade com os tecidos e com a simbologia que representavam, o que as levou a desenvolverem o trabalho com algum gosto e desafio pessoal, sugerindo até outras possibilidades de aplicação.

Premissas para o produto

Para a concepção e produção do produto foram considerados diferentes factores. Uma das preocupações do projecto esteve relacionada com a comercialização dos produtos, tirando-se partido das reflexões anteriores em conformidade com os factores histórico culturais que qualificam o âmbito do projecto: design, indústria e artesanato.

Design: Disciplina que assume um papel socializante no respeito pela ecologia, na responsabilidade pela inclusão, na criatividade, na inovação, na tecnologia, na indústria e na defesa, valorização e invenção do património cultural em abordagens transdisciplinares onde se inserem a economia, a sociedade, a cultura e o ambiente. Caracteriza-se pela mediação interdisciplinar, e pela solução dos problemas face às necessidades humanas.

Indústria: O jornal de negócios sita o trabalho de Bruno Trancoso da Rocha para a publicação do Conselho das Finanças Públicas (CFP) relativamente à produtividade das empresas pequenas relatando que, em 2014, "Portugal tem quase 42% dos seus trabalhadores em microempresas (grupos com menos de dez pessoas). Muito acima da média de 30% da União Europeia e apenas superado pela Grécia e por Itália. Este maior peso das microempresas ocorre em quase todos os sectores, com destaque para o comércio, com cerca de 51% do emprego a cair neste grupo, comparando com 36% na média da UE. Por contraste, menos de um quarto dos trabalhadores portugueses está empregado numa grande empresa (mais de 250 pessoas ao serviço), enquanto que na UE são mais de um terço (22,6% vs. 33,7%). Afirma também que as empresas têm perdido dimensão, passando entre os anos 2006 e 2008 de mais de 15 trabalhadores por empresa para menos de 10 {Aguiar, 2017}. Por outro lado Albino, após o estudo elaborado por Rosa & Chitas, conclui que estas indústrias são pequenas manufacturas onde os processos, na sua maioria, são ainda muito próximos dos processos artesanais, de baixo índice tecnológico, sendo a produção manual, de óptima qualidade, considerada uma mais valia {Rosa & Chitas, citada em Albino, 2017, p. 93}.

Artesanato: tendo consciência que estas três vertentes, seriam responsáveis por um produto com possibilidades de aceitação no mercado, avançou-se com o factor cultural e o feito à mão como alicerce e elemento de diferenciação. Este produto poderá também contar uma experiência cultural. Um artigo concebido na narrativa apresentada desta forma, ganha um valor pecuniário agregado pela sua exclusividade conduzindo-o numa atitude de status social. Estes valores, já reflectidos nesta tese em momen-

tos anteriores, têm sido explorados por grandes marcas de luxo. Desta forma, o inconsciente relativo ao artesanato de repetição, de exotismo local de qualidade dúbia poderá passar para um outro paradigma, de expressão individual e de um tipo de sexcelência intelectual que identifica as suas narrativas, os seus contextos como parte de um novo movimento cultural não entendido pela generalidade da população. Por outro lado, um produto comunicado nestes contextos, traz também uma conotação simbólica e autoral na qual a alma do produto assenta numa raiz de nostalgia, alinhado com saberes únicos, valores culturais de uma região e formas sociais e laborais mais equitativas desafiadoras dos padrões estabelecidos pelas grandes marcas e pelo "made in China".

Desenvolvimento dos tecidos

O trabalho desenvolvido, no que concerne ao contexto da tecelagem, considerou dois pontos fundamentais para a produção dos tecidos. O primeiro a mencionar foi a aproximação cultural num contexto de memória constituída através da técnica e dos motivos tradicionais. O outro que merece ser destacado, conforme já referido é a criatividade das tecedeiras e a experimentação de novas abordagens constituintes de renovados reportórios. Estes entendimentos permitiram realizar a selecção dos tecidos e dos motivos através de uma recolha nos trabalhos já produzidos (colchas, aguardanapados, camilhas, toalhas, colchas e tapetes). Assim, surgiram dois cenários, um tradicional e outro moderno. Para os tradicionais selecionaram-se as tecedeiras mais velhas, pela dificuldade técnica de alguns dos motivos, para os modernos as mais novas, mais atrevidas e nalguns casos menos experientes. Esta selecção, resultado da investigação bibliográfica e do terreno, foi mais do que uma simples escolha, originando também a possibilidade de mapeamento de motivos, de tecidos e de tecedeiras proporcionando igualmente uma experiência de investigação e de pesquisa aplicada.

Materializaram-se deste modo, 16 tecidos de 16 tecedeiras, com temáticas variadas, demarcando e interpretando diferentes ce-



Figura C. 6. 12
Selecção de motivos 1
Fonte: António Gomes

Figura C. 6. 13
Selecção de motivos 2
Fonte: António Gomes

nários, quer das tecedeiras, quer da própria tecelagem. Refira-se que o papel dos designers esteve relacionado apenas com pequenas alterações cromáticas e de simplificação de alguns dos motivos de modo a adaptarem-se aos cortantes do calçado. Destaque-se também o papel da Associação Heranças do Passado, conduzida por Maria Emília, que se revelou importantíssimo na tradução das necessidades e na interlocução linguagem técnica com as tecedeiras.

Produção em fábrica

As amostras dos tecidos foram recebidas com alguma expectativa e procedeu-se à sua execução. O calçado possui um vocabulário próprio e é formado por técnicas e uma série de peças distintas que desconhecíamos. Deste modo Abhi Chartjhee, licenciado em design de calçado e acessórios e Pedro Almeida com longa experiência em investigações relacionadas com o calçado tomaram conta do processo da concepção e prototipagem. Uma das premissas do projecto em fábrica era o seu desenvolvimento num ambiente de grande constrangimento produtivo. Para isso, rentabilizou-se ao máximo os recursos tecnológicos e a experiência dos recursos humanos da empresa. Neste sentido, foi efectuado um extenso levantamento quer da maquinaria disponível,





Figura C. 6. 14
Corte em fábrica
Fonte: Pedro Almeida

Figura C. 6. 15
Cortes
Fonte: Pedro Almeida

quer das matérias primas necessárias para o desenvolvimento dos protótipos. De seguida, o processo avançou para a selecção dos materiais e das tecnologias disponíveis, adaptados aos moldes do modelo Cortebel Summer Time.

Foram escolhidos tecidos (forros), linhas, tipos de costura e peles para as diversas partes constituintes do sapato (gáspeas, testeiras, contrafortes, linguetas, cordões, palmilhas). Neste processo surgiram alguns problemas inesperados que a experiência dos intervenientes foi solucionando, porém um problema maior surgiu aquando da vulcanização. Os sapatos Summer Time são produzidos no processo de injecção directa ao corte de termoplásticos, impondo-se requisitos técnicos e tecnológicos de produção elevados, requerendo compostos termoplásticos com características de vulcanização muito bem definidas e rigorosamente controladas, originando alguns problemas de colagem entre alguns tecidos e o PVC. Nos materiais obsoletos disponíveis não existiam quantidades suficientes de PVC com a fórmula química indicada que permitissem a realização de 48 pares de calçado. Perante esta dificuldade uma outra colaboração foi desenhada: a CIRES é uma empresa da SHIN-ETSU Chemical, líder mundial do sector dos polímeros vinílicos, que, após apresentação do projecto, demonstrou interesse em colaborar, sobretudo pela perspectiva cultural e social a ele ineren-



Figura C. 6. 16
Vulcanização
Fonte: Pedro Almeida

Figura C. 6. 17
Modelos para vulcanização
Fonte: Pedro Almeida

te. Desta forma, graciosamente, foram disponibilizadas amostras de PVC 100% reciclável nas cores branco e castanho.

Conclusão dos protótipos

Até esta fase, nenhuma das tecedeiras imaginava o resultado final. Num intuito de aproximação, de partilha horizontal e também de avivar alguma esperança de grupo, foi agendado um encontro na Associação Heranças do Passado para a apresentação dos protótipos finais. Com o interesse e dedicação demonstrado pelos funcionários da Cortebel no trabalho, tornou-se obrigatório endereçar o convite a todos os envolvidos. Este convite foi apresentado ao responsável da Cortebel, Paulo Albergaria, que mostrou a sua disponibilidade e apreço, sobretudo pela ligação emocional e de futura parceria que poderia vir a proporcionar.

Por outro lado, a Associação Heranças do Passado concordou e apoiou a acção convidando as tecedeiras participantes e algumas outras que têm contribuído no desenvolvimento da organização. Apesar da apresentação ser de cariz privado, pois não se tratava de uma apresentação formal do projecto, convidámos também pessoas e entidades que, de alguma forma, estiveram ou poderiam futuramente estar ligadas ao projecto como o ID+,



Figura C. 6. 18
Resultado final
Fonte: Pedro Almeida / Cortebel

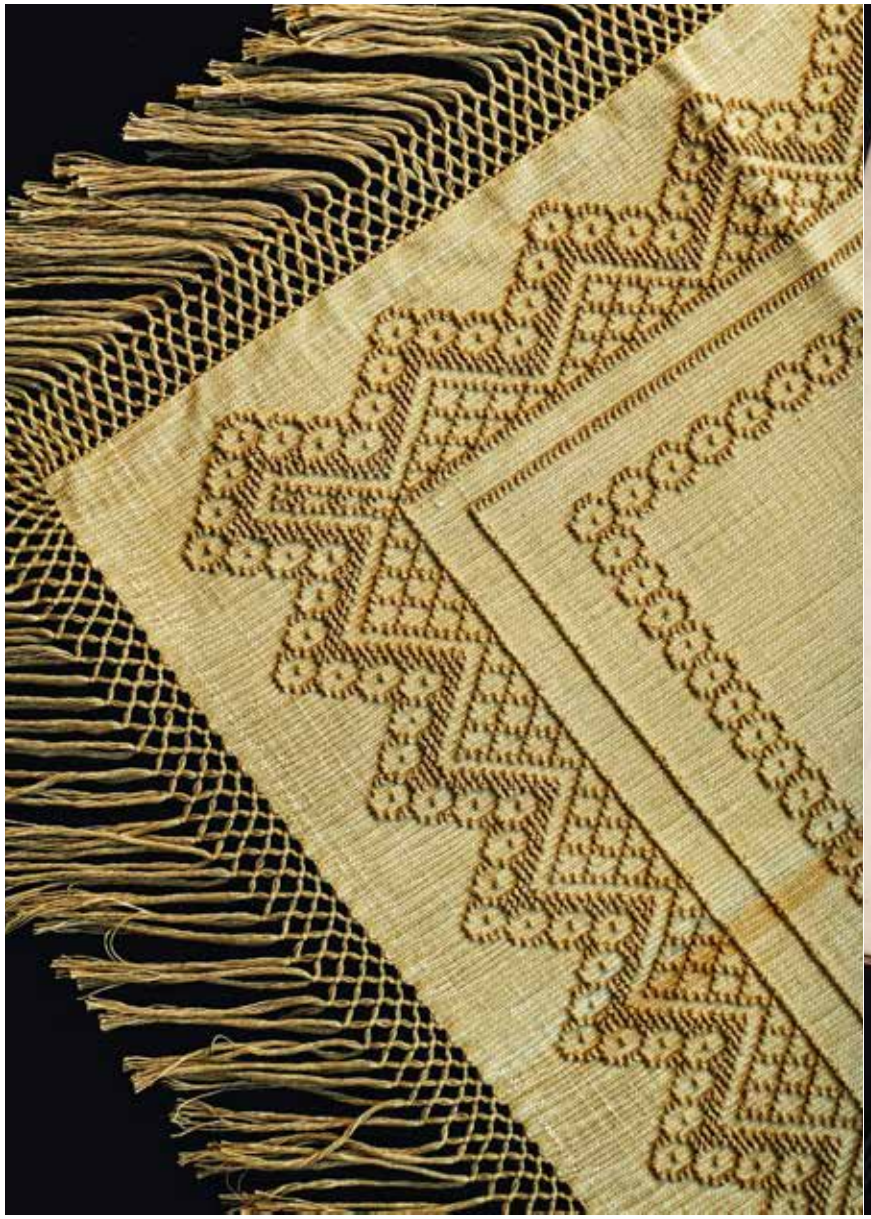
Figura C. 6. 19 a C. 6. 25
Resultado final
Fonte: António Gomes / Pedro Almeida / Cortebel

o CEARTE, o UPTEC, a CIRES o Presidente da Junta de Freguesia de Almalaguês, Daniel Brandão e Ana Pires.

O encontro desenrolou-se no dia 8 de Maio de 2017 e caracterizou-se pelo momento de partilha de interesses comuns, impulsionador das vontades e da esperança quer das tecedeiras, quer da própria Cortebel. O resultado foi impremeditado: as tecedeiras e as operárias identificaram-se no resultado final e consideraram o trabalho como seu, partilhando conhecimentos e sugestões de adaptação técnica dos tecidos e da produção. A arte de bem receber, própria de quem tem na sua formação a humildade das aldeias e do povo português, terminou numa prolongada partilha de saberes e de sabores, com promessas de futuros encontros.




anabela rodrigues







CONCLUSÕES

Este projecto pretendeu abordar as relações entre o artesanato e o design, mais especificamente, recalibrar a tecelagem manual de Almalaguês para a contemporaneidade tendo em conta os paradigmas nacionais e internacionais do artesanato, do design e da manualidade. Deste modo, procurámos contribuir para o entendimento da participação do design na qualificação, criação e valorização dos produtos artesanais.

Portugal é um país territorialmente pequeno, evidenciando, no entanto, uma vasta diversidade cultural. As condições geográficas, históricas e climáticas criaram elementos que consideramos serem de grande riqueza e que caracterizam as diferentes produções regionais onde se configuram as actividades artesanais, entre as quais Almalaguês. O artesanato tem vindo, ao longo do século XX e início do século XXI, a despertar interesse nos mais variados campos das políticas públicas e da sociedade civil associando-o à identidade nacional, às acções culturais, à formação, ao turismo e ao desenvolvimento regional. Porém aparenta estar debilitado e com futuro incerto. Neste sentido, partimos para o projecto com a certeza de que o abandono das actividades artesanais representa o desaparecimento de conhecimentos técnicos, de valores socioeconómicos, culturais e identitários de grande importância a nível local. Paradoxalmente a este abandono nacional, desenvolvem-se, a nível mundial, tendências que configuram novos artesãos e diferentes abordagens à problemática numa perspectiva de renascimento pós-industrial.

Para a compreensão da temática, pareceu-nos importante analisar e verificar as implicações do tema nos seus contextos. Na primeira fase do trabalho desenvolveu-se um estudo aprofundado sobre a localidade e sobre a sua tecelagem. Na segunda parte, procurou-se entender as questões ligadas ao artesanato nacional, ao design e à manualidade enquanto formas, acções e interpretações contemporâneas. Na terceira parte, encontraram-se as duas primeiras como alicerce da intervenção e analisaram-se metodologias e trabalhos de índole interventiva numa tentativa de validar o desenvolvimento de um produto.

1- Fundamentação histórica da localidade

O desenvolvimento do primeiro capítulo possibilitou a fundamentação e um entendimento lato da trajectória de Almalaguês. Ao analisar a história da região foi possível entender o desenvolvimento do seu artesanato, as dinâmicas económicas e sociais, as características tecnológicas e as influências culturais e estilísticas, validando a sua antiguidade e a sua autenticidade dentro de um espaço que é Portugal. No estudo apresentado conclui-se que o artesanato da localidade, surgiu ao longo do tempo, permeável a muitas alterações formais e de organização de trabalho, contudo os produtos da tecelagem e os utensílios com que são concebidos permanecem com as mesmas características árabes e romanas que os idealizaram. Refira-se que o intuito do estudo não foi apenas localizar historicamente a actividade e os seus utensílios, mas também examinar os seus reportórios, as suas vivências e as formas de fazer. Para que isso fosse possível, tornou-se necessária uma longa imersão no terreno.

Analisando as vivências quotidianas e convivendo com as artesãs concluímos que todas elas apresentam características comuns, não só pelo contexto geográfico que lhes é inerente, mas também pelo modo emocional de praticar a arte e pelo seu envolvimento familiar e social. De acordo com a recolha efectuada a produção e a comercialização dos produtos estiveram sempre directamente relacionados com as circunstâncias da vida quotidiana e com a questão da sobrevivência financeira. Se por um lado estas características estão presentes em todas as tecedeiras mais velhas e foram, durante décadas, grande fonte do seu sustento, por ou-

tro lado, nas tecedeiras mais novas, a tecelagem já assim não é, ou porque não conseguem escoar a sua produção, ou porque o fazem apenas como complemento a uma actividade profissional remunerada. Comum a todas, o lado sensível e emocional que passa pela dimensão estabelecida da vocação, da identificação, de bem-estar numa espécie de "mantra" de prazer e de felicidade. Desta maneira, a tecelagem não é vista só como fonte financeira, mas como meio de cultura, como parte do ser individual integrado num grupo e acima de tudo como actividade terapêutica. Este sentimento comum percorre todas as tecedeiras, não obstante as diferenças geracionais, educacionais e económicas.

Estes sentimentos de pertença começam na família e na aprendizagem informal, copiando e repetindo as acções das mais velhas. Algumas excepções poderão ser referidas: o papel das madrinhas e das mestras que, fora do núcleo conjugal, serviam de mentoras às raparigas mais pobres que não tinham a possibilidade de ter um tear. Refira-se também que uma outra forma de aprendizagem tomou lugar na última década através da associação de tecedeiras Heranças do Passado que possibilita, a todos que queiram aprender, os ensinamentos (pelas mestras activas ou reformadas), os materiais e os utensílios para a continuidade da tecelagem.

Em relação aos modos de produção algumas alterações poderão ser notadas. Sendo as amostras dos motivos de pertença familiar e intransmissíveis, conclui-se que antes de meados do século XX as encomendas eram realizadas dentro de um quadro íntimo ou através das aprendizes das mestras. A partir dos anos 30 outras organizações tomaram lugar: com as encomendas das fábricas, as tecedeiras associaram-se de um modo informal respondendo às necessidades industriais.

Ao cruzar esta investigação com o panorama nacional (focados nas artes têxteis), verificámos que em Almalaguês subsiste um baluarte de tecelagem com um número de artesãs informais que dificilmente se encontrará em território nacional ou até na Europa {Pires, 2003, p.25}.

Apesar da sua longa permanência histórica, saber e autenticidade sempre se situou à margem dos estudos e dos repor-

tórios formais. Ao contrário de outras artes têxteis presentes em Portugal, mais faustosas, Almalaguês, as suas obras e os seus reportórios parecem ter estado arredados do gosto dos voluptuosos trabalhos que decoraram as igrejas e palácios e que hoje povoam os museus. De maneira oposta aos tapetes de Arraiolos, às Colchas de Castelo Branco, à Renda de Bilros, entre tantos outros casos, parece-nos que Almalaguês cingiu-se a uma arte criada e com vocação produtiva e utilitária para o povo. Esta dimensão "pobre" significará, portanto, que não fez sentido ter sido analisado pela história de forma cabal, alicerçada em documentos textuais e trabalho material. Esta dimensão "humilde" é justificada por vários indicadores que auxiliam a afirmação nomeadamente: a ausência de cor, a sua durabilidade, a simplicidade dos motivos, a sua rude geometrização, o engenho da transformação do nó em puxado (no caso dos tapetes), entre muitas outras características.

2- Panorama Nacional e Internacional

A análise histórica efectuada no âmbito do artesanato nacional permitiu agrupar um importante conjunto de referências que possibilitou um entendimento lato da sua actual situação. Ao longo do século XX as artes e os ofícios sofreram diversas alterações do foro económico e político. Verifica-se até finais da década de 60 um aproveitamento político das actividades artesanais protagonizada pela ditadura e advinda dos valores eternos do Espírito, da Tradição e da Pátria. O Estado acreditava que a identidade nacional deveria assentar nos mitos, nos heróis, na história e no povo, guardião da génese nacional e referente étnico e imutável. Deste modo, na propaganda e nas exposições nacionais e internacionais, procura-se evidenciar, como forma de autenticidade e de diferenciação, a ideia de país pastoral e autêntico. Em consequência, a etnografia constitui-se como um fundamento desta aproximação registando e identificando as especificidades das realidades artesanais. Se por um lado, estas políticas estatais, constituiram uma valência importante da defesa e protecção do artesanato e da identidade nacional, por outro as mesmas políticas protagonizaram um atraso industrial e educacional que mantiveram o país numa pobreza extrema, acarretando uma de-

bandada de população e de saberes para países que ofereciam melhor condições de vida.

Após a revolução de Abril, com a melhoria das condições de vida, o país e a população encontraram-se imbuídos de um espírito de consumo que renegava os objectos que recordam os tempos difíceis da ditadura. Contrastando com esta realidade, é também nesta altura que surgem movimentos associativos diversos, procurando salvaguardar as especificidades artísticas e artesanais das regiões.

Verifica-se que a importância prestada pelas entidades públicas, privadas e pela sociedade em geral ao resgate e ao fomento do artesanato, começa a tomar forma no início dos anos 80. Com a entrada na CEE e com os programas de financiamento daí provenientes relevaram-se as preocupações relativas à formação e ao emprego, desenvolvendo-se vários programas de índole público, autárquico, empresarial e formativo que de uma forma ou de outra apoiaram as artes e os ofícios portugueses. Neste sentido, estabelecem-se parcerias entre o Estado e instituições díspares de promoção, de formação, de divulgação e de legislação do artesanato. A grande maioria destas acções advogava o desenvolvimento territorial, a criação de postos de trabalho e a melhoria de condições de vida através da formação para sectores menos beneficiados da população ou desempregados, padecendo no entanto, de desencontros e de estratégias nem sempre ajustadas às realidades. Numa perspectiva abrangente e conclusiva entende-se que esta descontinuidade se deveu a quatro questões fundamentais: a primeira, a não inclusão do design como disciplina estratégica nos programas formativos; a segunda prende-se com a descontinuidade política e alguma falta de compromisso e de ligação entre as instituições públicas, sobretudo quanto à especificidade destas actividades para com a Segurança Social e as Finanças; a terceira, a intermitência dos programas e a ausência de redes de comercialização de produtos atendendo às premissas do mercado e dos consumidores (esta relacionada com a primeira); a última, a falta de espírito empreendedor por parte do artesão e a incapacidade de adaptação ao mercado (também esta relacionada com a primeira).

Entretanto, no panorama internacional do luxo há muito que se estabeleceram negócios alinhados com uma cultura e valores do saber, da família, da tradição e do artesanato, dando origem a verdadeiras dinastias associadas ao mercado do luxo (Louis Vuitton, Cartier, Hermès, etc.). Nestes modelos de origem e fundação artesanal, a palavra tradição parece associar-se ao exclusivo na medida da memória, da história, da preservação, na manutenção de algo criado por gerações anteriores que são vinculadas por gerações futuras, remetendo-nos à noção de veracidade e erudição manual e também de cultura. De outro modo, temos vindo a assistir ao fim do ciclo das sociedades familiares associadas ao luxo, abrindo-se espaço para uma democratização, onde os grandes grupos mundiais, centrados na lógica do mercado, procuram o consumo das massas. Associado ao luxo está o consumo e as preocupações de ordem material. A compulsão de comprar sem necessidade tornou-se prática comum e fundamental pelos significados simbólicos como o prazer, o sucesso e a felicidade.

No ciclo no qual vivemos, onde a necessidade de consumo é premente, atender às necessidades financeiras e à criação e manutenção de empregos leva a uma intensificação da produção, de extracção de matérias primas e de consumo de energia insustentáveis. Neste cenário, o valor das mercadorias passa a ser protagonizado pela publicidade e pelo marketing, pelos media, manipulando os indivíduos e os padrões de consumo e as relações culturais. Estas justificações do consumo, assentes num crescimento económico infinito e de bem-estar social, levam os grandes grupos empresariais a exportar os seus modelos de produção e de trabalho para outras regiões, configurando desajustamentos identitários, conflitos sociais e formas atípicas de emprego. Estes modelos potenciadores da precariedade e do *cinzentismo* dos produtos por eles protagonizados, associados ao clima político vigente, à crise financeira, à elevada taxa de desemprego (sobretudo jovem) despoletam mudanças comportamentais evidentes.

Perante o clima desumanizado e padronizado das marcas criam-se movimentos activistas que procuram restaurar o eclectismo estético e os valores que as comunidades artesanais insistem em fomentar e defender como seus, o apanágio pastoral, o romantismo, a realização da pessoa através do trabalho manual, da

arte, do amor e da alegria no trabalho. Inspirados no design, no punk e no DIY, assumem-se novas formas de pensar e vivenciar o "artesanato" traduzidos por entusiastas, designers, artistas e militantes políticos. Insubmissos ao capitalismo vigente, ao trabalho mecânico e ao consumismo, reinterpretam valores sustentáveis, sociais e aptidões consideradas tradicionais, criando produtos miscigenados, funcionais, decorativos, humorísticos ou perturbadores, extrapolando globalmente as identidades e técnicas regionais. Conclui-se que estes novos artesãos seguem esta vocação por três principais razões: a primeira poderá ser relacionada com a militância política procurando um mundo mais honesto, humanitário, socializante e sustentável; a segunda prende-se com a marginalidade face ao emprego; a terceira centra-se na procura da felicidade, buscando nas actividades manuais um bálsamo, uma espécie de "mantra" que não se encontra nos empregos executivos com forte carga laboral e com rotinas e hierarquias diárias onde os valores éticos e humanos parecem estar cada vez menos presentes.

Longe do mercado e do conceito de luxo está Almalaguês, no entanto a leitura bibliográfica referente ao âmbito daquele, permite-nos concluir que parte destes consumidores procuram não só o aspecto funcional e a marca do artefacto, mas também a narrativa a ele inerente, procurando diferenciação ética, cultural, simbólica e intelectual. Deste modo, um produto de luxo deve responder às questões de qualidade, devendo ao mesmo tempo provocar emoções e diferenciá-lo intelectualmente. São exactamente estes princípios os que encontramos em Almalaguês, na narrativa, nos aspectos sociais e no saber fazer. Do mesmo modo, encontramos na empresa Cortebel um saber industrial e manual resultante de 50 anos de confecção de sapatos de sola vulcanizada, que calçou milhões de portugueses.

Arredado da contestação social e política que reivindica os valores das actividades manuais e as relações éticas do artesanato, está Almalaguês. No entanto estas duas dimensões tão díspares e deslocadas estão mais próximas do que aparentam, sobretudo por três razões. A primeira razão regista-se na marginalidade do mercado formal de trabalho procurando alternativas de sustentabilidade financeiras; a segunda está nos valores que os movi-

mentos apresentados reclamam que têm em Almalaguês e na sua organização artesanal o seu próprio modelo de existência e de referenciação, isto é, sustentabilidade, ambiente, relações sociais, romantismo pastoral e a realização pessoal através do trabalho manual; por último, embora tão ou mais importante do que as outras duas, o "mantra" da felicidade proporcionada pelo trabalho manual. Neste sentido, a produção artesanal promove estilos de desenvolvimento pessoal que constituem uma referência ética e de responsabilidade social, permitindo modelos alternativos de produção e de consumo. Estes argumentos, materializados e seguidos em Almalaguês, poderão induzir perspectivas de comercialização dirigida as estes nichos de mercado.

3- Metodologia e intervenção

Com base na metodologia construída podemos chegar a algumas conclusões. A antropologia, a etnografia e o design demonstraram grande capacidade de se relacionarem. A afinidade das áreas proporcionou pontos de contacto, que se revelaram como as premissas da escolha dos aspectos simbólicos do projecto, permitindo determinar e seleccionar os valores identitários e as relações sociais da localidade e da sua tecelagem. Deste modo, identificámos os valores subjectivos das técnicas, dos tecidos e dos motivos seleccionados interpretando-os pelo design, potenciando assim mais valias capazes de os afirmar e diferenciar na oferta do mercado global.

Por outro lado, tirou-se partido da criatividade das tecedeiras em arranjos de técnicas e de padrões cromáticos projectados pelas próprias que se consideraram fundamentais para o aumento da auto-estima e da esperança em trabalhos futuros. O resultado deste caminho comprovou o produto final como veículo da identidade e das gramáticas formais mais significativas da tecelagem de Almalaguês.

O paradigma de design dominante tem sido projectar para o mercado, no entanto o seu campo de abrangência é interdisciplinar a articula-se entre a economia, a tecnologia, o social e a cultura numa visão e planeamento estratégico de produção propondo soluções criativas para problemas aparentemente insupe-

ráveis. Esta capacidade de analisar os problemas como um todo, identificando os problemas e dividindo-os em partes, permitiu interpretar e solucionar as diversas dimensões encontradas, norteadas pelo sentido social, estético e artístico da disciplina.

Para que o contributo do projecto seja efectivo a longo prazo, terá de ser sustentado economicamente. E essa parece ser a parte mais complicada, aquela que não dominamos e transcende a realidade até aqui demonstrada. Neste sentido, em colaboração com os agentes intervenientes e com o ID+ e UPTEC pretende-se criar um modelo de negócio com nichos de clientes específicos que permitam ressuscitar a actividade.

Objectivos e contributos:

Consideramos que os objectivos principais do trabalho foram atingidos, desde logo pela inscrição histórica de uma técnica de produção artesanal que se encontrava por estudar, com a profundidade que o trabalho confere e tal como demonstram os estudos anteriores.

Promoveu-se a interdisciplinidade científica, reforçando a consciência para a continuação da actividade pelo design enquanto processo de intervenção no tecido socioeconómico local, contribuindo para potenciar novas dinâmicas de produção e de elevação cultural dos produtos artesanais.

Inovou-se um produto artesanal mantendo intocáveis, as técnicas, as tradições e a sua identidade. Demonstrámos que esta arte tradicional tem aplicações noutros contextos com forte potencial de mercado. Do mesmo modo, identificaram-se os valores subjectivos inerentes ao produto dotando-o de uma veracidade manual e de uma narrativa muito própria que poderá ir ao encontro de nichos de mercados de luxo e de nichos que procurem produtos socialmente responsáveis e ecologicamente correctos.

Inovou-se o processo organizativo, estabelecendo-se parcerias entre designers, universidades (FBAUP-UA) e centros de investigação (ID+) que poderão constituir mais valias para estudos futu-

ros e para a divulgação da tecelagem e dos seus produtos. Nestes objectivos salienta-se a possibilidade de criação de um modelo de produção artesanal (Associação Heranças do Passado) e industrial (Cortebel), já testado e confirmado pelo resultado final.

Realça-se também a inscrição da Tecelagem de Almalaguês a nível internacional (em língua Inglesa) possibilitando conhecimento e disseminação futura.

O projecto foi uma oportunidade para materializar desejos antigos de adaptação da tecelagem em contextos contemporâneos, uma vez que sugere uma amplitude de soluções que permitem entender as possibilidades do produto, por diferentes âmbitos em vertentes de inovação e de cultura. A variedade de soluções alcançadas permitiu entender que este produto poderá ser integrado no mercado, numa distribuição estrategicamente estruturada, propondo um produto capaz de competir com as novas exigências de um nicho de consumidores.

Não é mensurável o contributo da nossa intervenção no contexto social e económico das tecedeiras, contudo afirmamos que colaborámos no fortalecimento social da comunidade aumentando a auto-estima e reforçando os laços entre as tecedeiras de diferentes gerações e de diferentes lugares da freguesia. Temos assim, a sensação de dever cumprido, cientes, no entanto, que muito há ainda para caminhar.

Perspectivação de desenvolvimentos futuros

São muitos os caminhos que ainda iremos percorrer, desde logo desenvolver a comunicação do produto através da construção de um sítio agregador de todas as entidades e tecedeiras da região, assim como a marca do produto e a sua embalagem. Neste propósito alguma comunicação tem sido desenvolvida no meio académico (comunicação em Glasgow School of Art, em 13 de Janeiro de 2017, comunicação em Central Saint Martins-UAL, em 12 de Junho de 2017 e apresentação científica e exposição em Loughborough University, em 13 de Setembro de 2017), destacando-se também a importância que as entidades associadas ao artesanato têm prestado ao projecto, defendendo em contextos profissionais o trabalho que está a ser desenvolvido.

Salientamos igualmente a importância que o jornalista da TVI Victor Bandarra deu à tecelagem de Almalaguês e ao projecto na sua reportagem "Os segredos de Almalaguês. Tapeçaria de Almalaguês ainda vive e reinventa-se", transmitido no "Jornal das 8" no domingo, dia 20 de Agosto, com a duração de 16 minutos (viria a ser repetida no dia 21 no "Diário da Manhã" e no "Jornal da Uma"). O resultado da peça, que segundo o jornalista terá sido visualizada por mais de um milhão de espectadores, trouxe um novo fôlego à tecelagem da região. As tecedeiras têm sido abordadas por diversos particulares e instituições procurando informações relativas aos sapatos e à tecelagem potenciando assim a venda de diversos trabalhos. Uma destas abordagens foi particularmente interessante, passando por um plano de formação em tecelagem tradicional de Almalaguês e pela compra de três teares, que estão a ser utilizados para fins terapêuticos numa associação de cariz social em Sintra.

No terreno de investigação estamos, em conjunto com a Junta de Freguesia de Almalaguês, a convocar as associações e todos grupos locais numa tentativa socialmente conciliadora de unir as tecedeiras das diversas localidades num objectivo comum e maior, procurando ultrapassar quezílias pessoais ou entre localidades, tão próprias de lugares pequenos. Além das organiza-

ções e dos grupos, foram também convocadas as tecedeiras que trabalham profissionalmente (empresárias em nome individual) que propagam a tecelagem de Almalaguês a nível regional e nacional nas feiras de artesanato. Deste modo, foi solicitada a todas as associações e grupos representativos das dinâmicas sociais e culturais da freguesia, a identificação de três tecedeiras. Apesar das limitações e das adversidades financeiras que acompanharam este trabalho, decidiu-se que realizaríamos mais 21 pares de sapatos. Assim, foi sugerida a seguinte distribuição:

Rancho folclórico As Tecedeiras de Almalaguês: 3 tecedeiras; Casa Museu as Tecedeiras (Almalaguês): 3 tecedeiras (as tecedeiras do Rancho e do Museu partilham a presença na Confraria dos Negalhos e no Encontro Nacional de Gaiteiros); Grupo Folclórico de Amoreira: 3 tecedeiras; Grupo Folclórico de Torre Bera: 3 tecedeiras; Cristina Fachada (Empresária-Almalaguês): 1 tecedeira; Margarida Patrício (Empresária-Almalaguês): 1 tecedeira; Mestra Rosalina ("Ti" Rosalina - Empresária-Almalaguês): 1 tecedeira; Mestra Carmina ("Ti" Carmina - Empresária-Almalaguês): 1 tecedeira; Mestra Júlia (a "Ti" Júlia fará com a ajuda da filha Rosa Correia): 1 tecedeira; Mestra Alcina ("Ti" Alcina) Almalaguês: 1 Tecedeira; Emília Anastácio (Marco dos Pereiros): 1 tecedeira; "Ti" Graça (Almalaguês): 1 tecedeira; Alice (Cartaxos): 1 tecedeira.

Ainda relativamente à continuidade do projecto está em curso uma candidatura aos projectos FCT com o nome Anti Amnesia (Refª de candidatura: C4948686-00093898), perspectivando-se do mesmo modo candidaturas a programas e projectos nacionais e europeus de financiamento e cooperação. Neste sentido, tendo em vista o potencial colaborativo do trabalho, várias aproximações têm sido efectuadas com centros de investigação das áreas das engenharias mecânicas e de materiais com competências na área do calçado e dos acessórios. Estão também em curso estudos e contactos que permitam a comercialização dos sapatos e de outros acessórios que estão a ser desenvolvidos e que não estão representados nesta tese.

REFERÊNCIAS

AARN (2017). *PPART - Programa para a Promoção dos Ofícios e Micro-empresas Artesanais* [Internet]. Disponível em: http://www.aarn.pt. Acedido em: 2017 Julho 16

Alibaba (2017). Global trades [internet]. Disponível em: https://alibaba.com. Acedido em: 12 de Janeiro de 2015.

Açores, Secretaria Regional da Economia (2005). *Estatuto do artesão e da unidade produtiva artesanal: manual de procedimentos.* Ponta Delgada: Centro Regional Apoio ao Artesanato. Vice-Presidência do Governo.

Adamson, G. (2007). *Thinking Through Craft*. Oxford: Berg Publishers.

Aguiar, N. (2017, Julho 6). Porque somos pouco produtivos? Ter empresas pequenas não ajuda [Internet]. *Jornal de Negócios.* Disponível em: http://www.jornaldenegocios.pt. Acedido em: 2017 Julho 16.

Alarcão, J. d. (2008). *Coimbra: a montagem do cenário urbano.* Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. P. 223

Albino, C. (2017). *À procura de práticas sábias. Design e Artesanato na significação dos Territórios*. Coimbra: CEARTE. P. 197; 94-95; 136-143; 146; 93.

Almalaguês, J. F. (2006). A*lmalaguês: o maior centro de tecelagem manual da Europa.* Almalaguês: Junta de Freguesia de Almalaguês {Folheto}.

Alves, J. F. (1999) *Fiar e Tecer - Uma prespectiva histórica da indústria têxtil a partir do Vale do Ave.* Famalicão: Câmara Municipal de Famalicão. P. 25-26

Almeida, M. L. (1964). *Notícias históricas de Portugal e Brasil (1751-1800)* [livro electrónico]. Coimbra: Universidade de Coimbra. Disponível em: https://books.google.pt. P. 368

Almeida, P. C. (2012) *Brand Archives: The rescuing of locally specific brand identities as a graphic design response to the globalization of visual identity* (Doctoral dissertation). Central Saint Martins, University of the Arts London, London, Inglaterra. Disponível em: https://www.academia.edu. P. 87

Alves, M. A. (2007). "A poesia dos simples": arte popular e nação no Estado Novo. *Etnográfica, Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, vol. 11. P. 63-89. Disponível em: http://etnografica.revues.org/1951?lang=es

Anastassakis, Z. (2012). Design and Anthropology: challenges in search of a promising dialogue. *In P&D Design 2012, 10th. Conference on Design Research and Development.* São Luís: Department of Design and Technology (DEDET). Disponível em: https://pt.slideshare.net/amenidadesdodesign/pd2012-zoy-anastassakis

Anastassakis, Z. (2014). Design e Antropologia: Considerações Teóricas e Experimentações Práticas em Diálogo com a Perspectiva do Antropólogo Tim Ingold. *11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design.* Dezembro 2014, vol. 1, n.º 4 [DOI: 10.5151/designpro-ped-00753]. Disponível em: http://www.proceedings.blucher.com.br. P. 2.

Andrade, A. R. (1896). *Chorographia histórico-estatística do Districto de Coimbra* [livro electrónico]. Coimbra: Imprensa da Universidade. Disponível em: https://books.google.pt. P. 12.

Antunes, L. (1999). Das artes e ofícios tradicionais: Contributos para o estudo do enquadramento normativo legal. *Observatório das Actividades Culturais*, OBS n.º 6, Junho de 1999. Disponível em: http://www.oac.pt/. P. 17-22.

Appadurai, A. (1986). *A vida Social das Coisas.* Niterói, Cambridge University Press.

Artesanato (2017). Agenda de Feiras de Artesanato [internet]. Disponível em: http://agendadefeirasdeartesanato.blogspot.pt/. Acedido em: 13 de Janeiro de 2015.

Ascensão, M. A. (2011, Maio 1). Anatomia de uma Birkin [Internet]. *Jornal Público.* Lisboa, Público. Disponível em: http://lifestyle.publico.pt. Acedido em: 2016 Maio 4.

Augusto Santos Silva, & Santos, H. (1995) Helena. *Prática e representação das culturas: um inquérito na área metropolitana do Porto*. Porto: Centro Regional de Artes Tradicionais.

Azevedo, R. (1935). *Documentos falsos de Santa Cruz de Coimbra (séculos XII e XIII)*. José Fernandes Júnior, 1932. Estudos de Diplomática Portuguesa [texto impresso].

Baena, A. R. S. B., &. Visconde F. A. S. B. (1872). *Archivo heraldico-genealogico contendo noticias histórico heráldicas* [livro electrónico]. Lisboa: Typographia Universal. Disponível em: https://books.google.pt. P. XVI

Baganha, M. I. & Góis, P. (1999) Migrações Internacionais de e para Portugal: o que sabemos e para onde Vamos. In Revista Crítica de Ciências Sociais. Coimbra: FEUC-UC. P. 229-280.

Bandos, A. R. (1968). *A freguesia de Almalaguez na 2ª metade do séc. XVII (1560-1599) / estudo demográfico Portuguesa* (Tese de Licenciatura). Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

Barroca, M. J. (1992). Medidas-Padrão Medievais Portuguesas. *Revista da Faculdade de Letras*, n.º 9, 1992. P. 53-86.

IEFP (1996). *Artesanato da Região de Lisboa e Vale do Tejo*. Lisboa: IEFP, DRLVT.

Bastos, C. (1960). *Indústria e arte têxtil.* Porto, Tipografia Portugália. P. 295-296.

Beiriz, F. T. (s/n). O *Tapete de Beiriz / Fábrica de Tapetes de Beiriz.* Póvoa do Varzim, Fábrica de Tapetes de Beiriz, Lda. e Posto de Turismo da Póvoa do Varzim {folheto}. P. 2-3.

Branco, J. (2005 Outubro de 2004 a Março de 2005). Artesanato e design: Parcerias com futuro? *Revista Mãos: Revista de artes e ofícios*, nº27/28, 2005. Porto, CRAT. P. 8-15

Caetano, L. J. (1988). *A tecelagem artesanal na freguesia de Almalaguês: elementos para a sua caracterização etnográfica* [texto impresso]. Coimbra: Universidade de Coimbra. P. 30-62.

Capela, J. V. & Matos, H. (2011). *As freguesias dos distritos de Aveiro e Coimbra nas Memórias Paroquiais de 1758: memórias, história e património.* Braga: José Viriato Capela. P. 23

Cardoso, J. N. P. C. (1997). A freguesia de Almalaguês par elle-même. *In Revista Portuguesa de Filologia*. Vol. XXI. Coimbra. P. 127-156.

Cardoso, L. (1747-1751). *Diccionario geografico, ou noticia historica de todas as cidades, villas, lugares, e aldeas, rios, ribeiras, e serras dos Reynos de Portugal, e Algarve, com todas as cousas raras, que nelles se encontraõ, assim antigas, como modernas* [livro electrónico]. Lisboa: Regia Officina Sylviana e Academia Real. Disponível em: https://books.google.pt. P. 329-330.

Carneiro, M. B. (1820). *Resumo chronologico das leis mais uteis no foro e uso da vida civil* [livro electrónico]. Lisboa, Impressão Régia. Disponível em: https://books.google. P. 756.

Castro, G. G. F. (coords.) (2013). *Idades Entrelaçadas: Formas e Memórias das Artes de Trabalhar Fibras Vegetais*. Catálogos FIA. IEFP. Lisboa: IEFP.

Castro, G. & Gaspar F. (coords.) (2014). *Rotas Da Cerâmica A Sul Do Tejo*. Catálogos FIA. IEFP. Lisboa: IEFP.

Castro, M. N. (1999). *Artesanato: Medidas de apoio numa perspectiva de desenvolvimento da actividade: reflexões para a definição de uma estratégia* [texto impresso]. Lisboa: IEFP.

CEARTE (2007). *AvantCraft Collection. The force of persistence.* Coimbra: CEARTE.

CEARTE (2016). Registo Nacional do Artesanato [internet]. Disponível em: http://www.cearte.pt/custompage/gpaoregisto.html. Acedido em: 2017 Fevereiro 16.

Chevalier, J. & Gheerbrant A. (2012) *Dicionário dos símbolos*. Lisboa: Teorema.

Clarke, A. (ed.) (2010) *Design Anthropology: Object Culture in the 21st Century*. Cham: Springer International Publishing AG. P. 184-201.

Coimbra, C. A. R. (1982). *O necessário papel das autarquias locais na defesa do artesanato. Actas do Colóquio sobre artesanato, Coimbra, 8 a 11 Nov. 1979*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.

CMC (1997). *Catálogo de Exposição Artes & Oficios de outras eras, 27 Set. a 17 Out* [texto impresso]. Arquivo Histórico Municipal. Torre de Almedina. Coimbra: Câmara Municipal. P. 16-25.

Coimbra, M. R. C. M. (1991). *A freguesia de Almalaguês: alguns aspectos da religiosidade Popular.* Almalaguês: Junta de Freguesia de Almalaguês.

Correia, A. (1982). Artesanato: as duas faces de uma cultura. *In Actas do Colóquio sobre artesanato, 8/11 Nov. 1979*

Correia, A. (1992). In *Artesanato da Região Centro.* Coimbra: IEFP, Delegação Regional do Centro.

Correia, A. (1996). In *As Idades da Pedra.* Coimbra: IEFP, Delegação Regional do Centro.

Correia, J. V. C. R. (2010). *Conhecimento do património artístico regional. Preservação do Artesanato de Bisalhães* (Tese de Mestrado em Ensino da Educação Visual e Tecnológica). Instituto Politécnico de Bragança, Bragança, Portugal. Disponível em: http://hdl.handle.net/10198/2598

Correia, V. (1912). Velhos Teares do concelho de Coimbra. *In D'a Rajada*. Lisboa: Tipografia do Anuário Comercial. P. 3-11.

Correia, V. (1914). Os Pesos do Tear. *In A Águia*, Vol. VI, série II, 176-181. P. 2-9.

Cortella, M. S. (2007). *Qual é a tua obra?* Petrópolis: Vozes. P. 8-22.

Costa, V. (2009). Almalaguês. *In Património Edificado com Interesse Cultural*. Concelho de Coimbra. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra. P. 12-13.

Craftivism (2017). Craft+Activism [internet]. Disponível em: http://craftivism.com. Acedido em: 11 de Junho de 2017.

Cunha, L. (2005). *Artesanato Da Região Do Algarve*. Faro: IEFP

David, E. M. S., Soeiro, B. & Simões, J. M. (2003, Jan/Fev) [internet]. Monografia do Concelho de Castanheira de Pêra. *Jornal O Castanheirense*. Disponível em: http://www.cm-castanheiradepera.pt

Debord, G. (2003). *A Sociedade do Espectáculo (1931-1994)* [livro electrónico]. Disponível em: http://www.ebooksbrasil.org

Dezembro, M. 1º. d. (2012, Outubro 23). Portugal, nove séculos, dez bandeiras [internet]. *Movimento 1º de Dezembro.* Disponível em http://www.1dezembro.pt. Acedido em: 5 Agosto 2017.

DGS (2012). *Depressão: uma crise global. Dia Mundial da Saúde Mental 2012*. Lisboa, Direcção Geral de Saúde. Intervenção do secretário de estado adjunto do ministro da saúde. Disponível em: https://www.dgs.pt/. Acedido em: 15 Agosto 2017. P. 1-23.

Dias, S. M. G. (2001). *Espaços religiosos como espaços industriais: o exemplo da Peig, Planas e Companhia* (Monografia). Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. Disponível em: https://alpha.sib.uc.pt/. P. 24-52.

Dinheiro, I. (2010, Abril 21). Hermès. *Revista Isto é Dinheiro.* Edição n.º 654. Disponível em: http://www.istoedinheiro.com.br/. Acedido em: 23. 05. 2014

Dormer, P. (1990). *The Meanings of Modern Design. Towards the Twenty-First Century*. Londres: Thames and Hudson ltd.

Dormer, P. (1997). *The Culture of Craft. Status and future.* Manchester: Manchester University Press. P. 151.

Durand, J.-Y. (2006). O 'Artesanato': Fronteiras, Limites, e Alguns Imigrantes Ilegais. *In Mãos: Revista de Arte e Oficios*, N.º 29. Porto: CRAT. P. 28-33.

Easterlin, R. A. (1974). Does economic growth improve the human lot? Some empirical evidence. *Nations and Households in Economic Growth,* Vol. 89, 89-125. Disponível em: https://scholar.google.com

Elliot, H. (2013, Abril 9). Inside Luxury: Why Handcrafted Work Still Matters in Bentley's New Flying Spur [internet]. *In Forbes.* Disponível em: https://www.forbes.com. Acedido em: 13 Agosto 2016

Enciclopédia, G. e. p. b. (1936-60). *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira (Apua-Bail*) [livro electrónico], Vol. XXX. L. Enciclopédia. Lisboa: Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Limitada. Disponível em: http://www.worldcat.org. P. 704.

IBGE (2000). *Brasil: 500 anos de povoamento.* Rio de Janeiro: Instituto de Geografia e Estatística. Disponível em: https://www.ine.pt

INE (1864). *1864 - 1 de Janeiro, I Recenseamento Geral da População.* Lisboa: Instituto Nacional de Estatística. Disponível em: http://censos.ine.pt/

INE (1911). *1911 - 1 De Dezembro. V Recenseamento Geral Da População*. Lisboa, Estatística, Instituto Nacional. Disponível em: http://censos.ine.pt/

Esteves, D. G. L. R. (2009). *"Estragar a Mão" Práticas Culturais Híbridas no Campo das Artes e Ofícios* (Tese de Mestrado em Cidades e Culturas Urbanas). FLUC, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

Felgueiras, M. M. G. (2006). *Interacção Design_Artesanato. Proposta de uma Interface* (Tese de Mestrado em Design e Marketing). Universidade do Minho, Braga, Portugal.

Fernandes, I. M. G. (2012). *A Loiça Preta em Portugal: Estudo histórico, modos de fazer e usar* (Teses de Doutoramento em História. Especialidade de idade contemporânea). Universidade do Minho, Braga, Portugal. Disponível aqui: http://hdl.handle.net/1822/24904

Fernandes, M. I. (coor.) (2005). *Figurado de Barcelos de santos e diabo está o mundo cheio.* Porto: Civilização. P. 22.

Fernandes, M. I. (coor.) (2006). *Bordado de Guimarães. Renovar a tradição.* Guimarães: Oficina.

Fernandes, R. S. (2013). *Técnicas Criativas para a Criação de Design Têxtil e de Superfície* (Tese de Mestrado). Universidade da Beira Interior, Faculdade de Engenharia - Departamento de Ciência e Tecnologia Têxteis. Covilhã, Portugal. Disponível em: http://hdl.handle.net/10400.6/1716

Ferreira, Â. A. d. S. (2013). *Contribuição para o Desenvolvimento de um Modelo de Intervenção do Design no Artesanato* (Doutoramento em Engenharia Têxtil - Área de Gestão e Design, Universidade do Minho). Braga, Portugal. Disponível em: http://hdl.handle.net/1822/34280

Filipe, R. A. (2006). *Transposição dos Objectos Tradicionais para a Contemporaneidade* (Tese de Mestrado em Design de Produto). Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Fonseca G. & Pires, A. (2007). *Tecelagem de Almalaguês - Publicação Técnica*. Coimbra, CEARTE/IEFP (não publicado).

Fonseca, G. (2009). *In Fios. Formas e memórias dos tecidos, rendas e bordados*. lisboa: IEFP, CRAT

Fonseca, S. M. F. (1994). *A tecelagem em Almalaguês* (trabalho escrito ao âmbito da disciplina de Arqueologia Industrial). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

Frayling, C. (2011). *On Craftmanship: Towards a new Bauhaus.* London: Oberon Masters.

Gaspar, F. (2000a). Artesanato: Feiras e Mostras Permanentes: Roteiro 2º Semestre 2000. Coimbra: PPART.

Gaspar, F. (1999). Artesanato: Feiras e Mostras Permanentes: Roteiro 2º Semestre 1999. Coimbra: PPART.

Gaspar, F. (1998). Artesanato: Feiras e Mostras Permanentes: Roteiro 2º Semestre 1998. Coimbra: PPART.

Gaspar, F. (coord.) (2000b). *Contradições: moda portuguesa.* Coimbra: PPART.

Gaspar, F. & Ramos, G. (2003). Certificar, proteger e promover o artesanato português: um futuro (muito) próximo. *In Mãos: Revista de Artes e Ofícios*, N.º 23. Porto: CRAT. P. 14-23

Gaspar, F & Castro, G. (orgs.) (2014). *Rotas Da Cerâmica A Sul Do Tejo*. Lisboa: IEFP.

Gaspar, F. & Castro, G. (2013). *Idades entrelaçadas: formas e memórias das artes de trabalhar fibras vegetais*. Catálogos FIA. lisboa: IEFP

Gaspar, F. (ed.) (2015). *Artes E Ofícios Portugueses: Caminhos De Inovação*. Catálogos FIA.. Lisboa: IEFP.

Gerli, E. M. (ed.)(2003). *Medieval Iberia. An Encyclopedia* [livro electrónico]. London: Routledge. Disponível em: https://books.google.

Ginzburg, M. (1993). *La historia de los textiles*. Madrid: LIBSA.

Góis, Pedro (1999). Migrações Internacionais de e para Portugal: o que sabemos e para onde vamos. *In Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 52/53. Novembro 1998 / Fevereiro 1990. P. 229-280.

Gomes, A. F. R. (2009). *O Design do Adorno Contemporâneo: Da Tradição à Inovação* (Tese de Mestrado em design). Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. Disponível em: http://hdl.handle.net/10773/1204

Gomes, S. P. (2009). *"Estragar A Mão" Práticas Culturais Híbridas No Campo das Artes e Ofícios* (Tese de Mestrado em Cidades e Culturas Urbanas). Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

Gouveia, H. C. (1978). *Artesanato: Tecelagem da Região de Almalaguês* [texto impresso]. Edifício Chiado. Coimbra: MLAUC.

Guedes, L. C. S. (2009). *A Influência do Alto Minho no Design Nacional* (Tese de Mestrado em Design Industrial). Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos. Faculdade de Engenharia, Universidade do Porto, Porto, Portugal.

Hoje, A. (2012, Janeiro 26). Rolls-Royce são feitos por medida [internet]. *Auto Hoje*. Disponível em: http://www.autohoje.com. Acedido em: 5 Abril 2015.

Huon, M. (org.) (1999). *História Ilustrada das Antiguidades.* São Paulo: Livraria Nobel SA. P. 158-162.

IBGE (2000). *Brasil: 500 anos de povoamento.* Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: http://brasil500anos.ibge.gov.br

IEFP (org.) (2005). *As idades do fogo: formas e memórias das artes e oficio dos metais.* Catálogos FIA. Lisboa: IEFP.

IEFP (org.) (2009). Fios. Formas e Memórias dos Tecidos, Rendas e Bordados. Catálogos FIL. Lisboa: IEFP.

IEFP (org.) (2015). *Artes e ofícios portugueses: caminhos de inovação*. Feira Internacional de Artesanato. Lisboa: IEFP.

IEFP (2000). Artesanato da Região do Alentejo. Évora: IEFP.

ILO (2015). *Global Employment Trends For Youth 2015. Scaling Up Investments In Decent Jobs For Youth*. I. L. Office. Geneva: Suiça. P. 19.

INE (1911). *1911 - 1 de Dezembro, V Recenseamento Geral da População*. Lisboa: Instituto Nacional de Estatística. Disponível em: http://censos.ine.pt/

INE (2011). *Censos 2011*. Lisboa, Instituto Nacional de Estatística. Disponível em: http://censos.ine.pt/

INE (2015). *Taxa de analfabetismo segundo os Censos: total e por sexo*. Escolaridade da População. Lisboa: PORDATA. Disponível em: https://www.pordata.pt

IQF (2006). *O Sector das Actividades Artesanais em Portugal. Colecção Estudos Sectoriais*. Lisboa: Instituto para a Qualidade na Formação, I. P.. P. 16-46.

Jorge, I. P. G. (2014). *A Teia de Penélope – Encontros e Desencontros entre a Arte e o Artesanato na Época Contemporânea* (tese de Mestrado em História de Arte). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal. Disponível em: http://hdl.handle.net/10362/13685

Klein, H. S. (1993). A integração social e económica dos imigrantes portugueses no Brasil nos finais do século XIX e no século XX. *In REBEP: Revista Brasileira de Estudos de População*. Análise Social, Vol. &, n.º 2, 235-265.

Klein, N. (1999). N*o Logo: Taking Aim at the Brand Bullies.* Toronto: Vintage Canada.

Lewis, G. G. (1913). *The Practical Book of Oriental Rugs* [livro electrónico]. London, J. B. Lippincott Company. Disponível em: https://archive.org

Link, H. F. (2005). *Notas de uma viagem a Portugal e através de França e Espanha* [livro electrónico]. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2005. Disponível em: http://purl.pt/23529. P. 193.

Lipovetsky, G. (2010). *A Felicidade Paradoxal - Ensaio sobre a Sociedade do Hiperconsumo*. Lisboa: Edições 70.
Lipovetsky, G. & Roux, E. (2005). *O luxo eterno: da idade do sagrado, ao tempo das marcas.* Coimbra: Edições 70.

Lisboa, A. R. C. (1789-1815). *Memorias economicas da Academia real das sciencias de Lisboa, para o adiantamento da agricultura, das artes, e da industria em Portugal, e suas conquistas* [livro electrónico]. Academia Real das Ciências de Lisboa. Lisboa: Academia Real das Sciencias. Disponível em: https://archive.org. P. 280-296.

Lopes, A. J. F. (1842). *O Panorama: jornal litterario e instructivo. Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis* [livro electrónico], Vol. 5, Janeiro a Dezembro de 1941. Lisboa: Typographia da sociedade. Disponível em: https://books.google.pt. P. 91.

Lopes, L. S. (2005). A Cultura da Mediação em Portugal ao Longo da História. Educação e Matemática. *In Revista da Associação de Professores de Matemática*, n.º 84, Setembro – Outubro 2005, 42-48. Lisboa, Associação de Professores de Matemática. P. 42-48.

Lopes, M. A. (2009). Dos campos para Coimbra: os migrantes nos arquivos da assistência e da repressão em finais de Antigo Regime. *In Júlio Hernández Borge & Domingo González Lopo (dir.), Movilidad de la población y migraciones en áreas urbanas de España y Portugal, Santiago de Compostela, Univ SC, 2009,* pp. 93-129. Universidade de Santiago de Compostela, Espanha. Disponível em: https://www.academia.edu. Acedido em: 3 Agosto 2017. P. 95.

Maia, I. I. V. (2013). *Craft Design: Abordagens e Experiências* (Tese de Mestrado em Design). Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. Disponível em: http://hdl.handle.net/10773/12251

Manuel C. L. S. (2014). *Trilhos na Floresta. Imersões criativas no âmbito do Design Social* (Tese de Doutoramento em Design). Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. Disponível em: http://hdl.handle.net/10773/13267

Marques, R. C. T. O. (2007). *A história e a técnica dos Tapetes de Arraiolos. Estudo dos tapetes T763 e T764 (MNMC)* (Tese de Mestrado). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal. Disponível em: http://hdl.handle.net/10362/2652

Mateus, M. d. L. P. d. F. R. (2009). *Campos de Coimbra. Do Rural Ao Urbano* (Tese de Doutoramento). Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. Disponível em: http://hdl.handle.net/10316/10427

Mattos, C. L. G. (2011). A abordagem etnográfica na investigação científica. *In Mattos, CLG., and Castro, PA (orgs.). Etnografia e educação: conceitos e usos* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011. pp. 49-83. Dísponível em: http://books.scielo.org. Acedido em: 2 Agosto 2017.

Medeiros, C. L. (1994). *Os artesãos e as artes e ofícios tradicionais.* Lisboa: PAOT

Medeiros, C. L. & Lopes, F. (2000). *Tecelagem Tradicional. Motivos e Padrões.* Livros e Leituras, Lda.
Mellery-Pratt, R. (2014, Maio 7). John Lobb, *Scaling a Craft-Based Business* [internet]. Dísponivel em: https://www.businessoffashion.com. Acedido em 23 Maio 2015.

Mendes, J. M. A. (1984). *A área económica de Coimbra: estrutura e desenvolvimento industrial, 1867-1927.* Coimbra: Comissão de Coordenação da Região Centro. P. 168; 284.

Minho, A. (2007). *Caderno de Especificações para a Certificação Lenços de Namorados do Minho.* Edição 1 de 18 de Abril de 2007.

Monteiro, B. A. R. M. (2006). *Protecção e Conservação do Artesanato ao Nível Concelhio: O Caso de Vila Nova de Gaia* (Tese de Mestrado em Gestão e Desenvolvimento em Turismo). Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal. Disponível em: http://hdl.handle.net/10773/1519

Montgomery, B. (2011, Março). *Craft the new luxury. Craft&design* [internet]. Disponível em: https://www.craftanddesign.net. Acedido em: 23 Julho 2017.

Morrison, J. (2017). The Hard Life [internet]. Disponível em: https://jaspermorrison.com. Acedido em: 20 de Janeiro de 2017.

Museus, I. P. I., Direcção de Serviços de (2007). *Tecnologia Têxtil - Normas de inventário Etnologia*. Lisboa: Instituto Português de Museus.

Nunes, J. (2015). *In Artes & Ofícios Portugueses. Caminhos de Inovação*. FIA 2015, 88-115. IEFP. Lisboa, IEFP. P. 88-115.

Oishi, S. & Kesebir, S. (2015). Income Inequality Explains Why Economic Growth Does Not Always Translate to an Increase in Happiness. *In Sage Journals*, Vol. 26, n.º 10. Pub. online: Setembro 3; Publicado a Outubro 1 2015 [DOI:10.1177/0956797615596713]. Disponível em: http://journals.sagepub.com. Acedido em 12 Janeiro 2017.

Oliveira, A. (1971). *A vida económica e social de Coimbra de 1537 a 1640* (Tese de Doutoramento). Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. P. 393-413; 511-523.

Oliveira, F. B. (1973). *História e técnica dos tapetes de Arraiolos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. P. 11-14; 110-112.

Owen, J. (1856). The grammar of ornament [livro electrónico]. London: Day and Son. Disponível em: https://archive.org/details/grammarornament00Jone

Packard, V. (2007). *The Hidden Persuaders.* New York: Ig Publishing; Reissue Ed edition (July 1, 2007).

Packard, V. (2011). *The Waste Makers.* New York: Ig Publishing; Reprint edition (October 4, 2011).

Papanek, V. (2000). *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change.* London: Thames & Hudson.

Pastoureau, M. (1997). *Dicionário das Cores do Nosso Tempo. Simbólica e Sociedade*. Lisboa: Editorial Estampa.

Pêra, C. M. (2014). Lainte de Casconha [internet]. Disponível em: http://www.cm-castanheiradepera.pt
Perdigão, T. & Calvet, N. (2002). *Tesouros do Artesanato Português.* Lisboa: Verbo.

Perdigão, T. A. M. C. A. (2016). *Rendas dos Açores: ilhas do Pico e Faial São Miguel.* Vice-Presidência do Governo Emprego e Competitividade Empresarial - Centro Regional de Apoio ao Artesanato. Ponta Delgada: CRAA. Disponível em: http://www.artesanato.azores.gov.pt.

Pereira, E. M. S. (2012). *A Tecelagem Tradicional do Algarve. A Última Tecedeira da Serra de Monchique* (Tese de Mestrado em História do Algarve). Universidade do Algarve, Faro, Portugal. Disponível em: https://www.academia.edu

Pereira, T. F. B. (2011). *Desenvolvimento do Artesanato de Peniche. Elementos para um Plano de Acção* (Tese de Mestrado em Gestão do Território e Urbanismo). Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

Pessanha, J. & Freire, Anselmo B. (1906). *O Archeologo Português* [livro electrónico]. Vol. 5-6. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia. P. 189-197. Disponível em: http://www.patrimoniocultural.gov.pt/

Pessoa, M. (2005). Contributo para o estudo dos mosaicos romanos no território das civitates de Aeminium e de Conimbriga, Portugal. *In Revista Portuguesa de Arqueologia*. Lisboa, Revista Portuguesa de Arqueologia, Vol. 8, N.º 2, 363-401.

Pinto, F. R. F. P. (2015). *Design para a valorização de indústrias regionais: readaptação do cobertor de papa da Guarda* (Tese de Mestrado em Engenharia e Design de Produto). Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal.

Pires, A. (coor.) (1992). *Artesanato da Região Centro. Coimbra*: IEFP.

Pires, A. (2003). Que fazer? *In Mãos: Revista de artes e ofícios*, n.º22. Porto: CRAT. P. 22-25.

Pires, A. (2004). Apresentação na Casa da Ribeira em Viseu [Texto impresso cedido pela autora].

Pires, A. (2006). *Bordado da Terra do Sousa. O Engenho e a Arte.* Porto: Casa do Risco-Associação para a Qualificação do Bordado de Felgueiras.

Pires, A. (2006). *Caderno de Especificações do Bordado de Viana do Castelo.* Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo.

Pires, A. (2008). Um colóquio. Um livro. Um ponto de partida. *In Mãos: Revista de artes e ofícios*, nº 32. Porto: CRAT. P. 23-27

Pires, A. (2009). *In Fios: formas e memórias dos tecidos, rendas e bordados.* Catálogos FIL. lisboa: IEFP

PPART, (2003). *Estatuto do Artesão e da Unidade Produtiva Artesanal - Guia do Utilizador*. Coimbra: PPART.

Providência, B. & Joana C. (2011). Do Artesão ao Design de Autor como Metodologia. *In CIPED VI Congresso Internacional de Pesquisa em Design*, Lisboa. Disponível em: http://hdl.handle.net/1822/15300

Providência, F., Albino C. & Roda, R. (2011). Reinterpretar os valores da tradição do território do Minho: o artesanato como chave de leitura. *In Strategic Design Research Journal*, Maio 2011, Vol. 4, 99-105.
Ramos, G. & Pires, A. (2017). *Traje à Vianesa - Viana do Castelo. Caderno de Especificações para a certificação.* Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo.

Providência, F. (2012). *Poeta, ou aquele que faz a poética como inovação em Design* (Tese de doutoramento em Design). Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal.

Ramos, G. (2009). *In Fios. Formas e Memórias dos Tecidos, Rendas e Bordados*. Catálogos FIL. Lisboa, IEFP.

Rêgo, P. & Pires, A. (2005). *Rendas de Bilros de Vila do Conde. Um Património a Preservar.* Porto: Associação para a Defesa do Artesanato e Património de Vila do Conde.

Reis, B. M. d. (2013). *Alfaiataria na contemporaneidade. Alfaiataria Artesanal e Alfaiataria Industrial um estudo caso* (Tese de Mestrado em Design de Moda), Universidade da Beira Interior. Covilhã, Portugal. Disponível em: http://hdl.handle.net/10400.6/1729

Reis, J. (1996). A industrialização num país de desenvolvimento lento e tardio: Portugal, 1870-1913. *In Análise social: Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, Vol. 23, 1987, 207-227.

Rocha, P. (1900). *As olarias de Prado*. Porto 1900. P. 261.

Rodrigues, M. A. T. (1971). *A população da freguesia de Santiago de Almaguês no período de 1641-1680: ensaio de demografia histórica* (Tese de licenciatura). Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. P. 23; 235.

Santos, M. C. C. S. (1998). *O Artesanato no Concelho da Moita.* Moita, Câmara Municipal da Moita.

Saul, A. G. (2011). Um registo de contabilidade medieval do Mosteiro de S. Jorge de Coimbra (1257-1259). *In Medievalista [Online],* 2 Dezembro 2013. N.º 10. [DOI: 10.4000/medievalista.118]. Disponível em: http://medievalista.revues.org/118. Acedido em: 2 Dezembro 2015. P. 51.

Schouten, J. W. & McAlexander, J. H. (1995). Subcultures of Consumption: An ethnography of the new bikers. *Jornal of consumer research*, Vol. 22, No. 1 (Jun., 1995), pp. 43-61. [DOI: https://doi.org/10.1086/209434]. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/2489699

Sennett, R. (2001). *A Corrosão do Carácter. As Consequências Pessoais do Trabalho no Novo Capitalismo.* Lisboa: Terramar.

Sennett, R. (2009). *O Artífice.* (Trad. Clóvis Marques). São Paulo: Record.

Sequeira, J. (2014). *O Pano da Terra. Produção Têxtil em Portugal nos Finais da Idade Média*. Porto: Universidade do Porto Edições. P. 102.

Silva, F. T. (1861). *Informações para a estatistica industrial do districto de Coimbra* [livro electrónico]. Lisboa, Imprensa Nacional. P. 3; 21. Disponível em: https://books.google.pt

Silva, P. F. T. L. (2006). *Bordados Tradicionais Portugueses* (Tese de Mestrado em Design e Marketing Mestrado em Engenharia Têxtil). Universidade do Minho, Braga, Portugal. Disponível em http://hdl.handle.net/1822/6723

Simão, C. S. M. (2010). *Em busca da identidade cultural portuguesa reflectida no design de produtos* (Tese de Mestrado em Design Industrial Tecnológico). Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal. Disponível em: http://hdl.handle.net/10400.6/3814

Simões, A. (2013). *Trilho do Tempo: Etnografia do Século XX ao redor de Almalaguês.* Coimbra, Arménio Simões.

Simões, A. C. F. (1999). *Da identidade à globalização. O artesanato de vidro da Marinha Grande* (Tese de Mestrado em Sociologia). Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal.

Siqueira, M. (2014, Abril 10). Marcas Investem no Luxo Artesanal. *Design Forum Retrieved.* Disponível em: http://designforum.com.br/blog/?p=15625. Acedido em: 2017 Julho 03.

SMTC & IPPC (1982). *In Actas do colóquio sobre artesanato. Coimbra, 8 a 11 de Novembro de 1979*. I. P. d. P. C. Serviços Municipais de Cultura e Turismo de Coimbra. Coimbra, Serviços Municipais de Cultura e Turismo de Coimbra, Instituto Português do Património Cultural.

Sousa, A. T & Campos, M. T. T. (coords.) (1989). *Artesanato da Região Norte.* Porto: Instituto do Emprego e Formação Profissional, Delegação Regional do Norte.

Sousa, F. D. C. D. (2010). *A Intervenção do Design no Artesanato. Estudo da Actividade Cesteira em Portugal* (Tese de Mestrado em Design Industrial). Escola Superior de Artes de Design – Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Porto, Portugal. Disponível em: http://hdl.handle.net/10216/61475

Susdesign (2014). *Crafts Innovation. Part I - Caracterização do Setor do Artesanato em Portugal.* Cascais: Interreg IVC, Regio Crafts, EU. P. 8

Susdesign (2014). *Crafts Innovation. Part II – Análise de transferibilidade de boas práticas europeias para o sector do artesanato português.* Cascais: Interreg IVC, Regio Crafts, EU.

Teixeira, A. (2012). *Felicidade S.A.* Porto Alegre: Arquipélago. P. 16-17.

Teixeira, A. E. (2012). *Design em Aberto. Uma Abordagem Alternativa à Cultura Popular* (Tese de Mestrado em Design de Equipamento - Especialização em Design de Produto). Universidade de Lisboa, Lisboa Portugal. Disponível em: http://hdl.handle.net/10451/8356

Teixeira, M. B. (1999). *Bordado de Tibaldinho*. Mangualde: Câmara Municipal de Mangualde, Instituto Português de Museus, Museu Nacional do Traje.

Têxtil, P. (2015, Julho 27). O futuro do luxo [internet]. *CENIT - Centro Associativo de Inteligência Têxtil.* Acedido em: 2017 Fevereiro 5. Disponível em: https://www.portugaltextil.com/o-futuro-do-luxo-parte-1/

Bibliografia complementar:

Braungart, M. (2002). *Cradle to Cradle: Remaking the Way We Make Things*. New York: North Point Press.

FIL (2002). *Mestres artesãos do século: artefactos do mundo por mãos portuguesas*. Feira Internacional de Artesanato. Catálogos FIA. Lisboa: IEFP.

Leite, J. S. (1984). *Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro. Uma Abordagem Tecnológica.* Brasília: Secretaria de Cultura.

Knott, S. (2011). *Amateur Craft as a Differential Practice* (Doctoral Dissertation). Royal College of Art. Disponível em: http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.569083

Leite, M. F. & Dias, J. C. (coords) (2004). *Espelhos do Paraíso. Tapetes do Mundo Islâmico, séc. XV-XX*. F. C. Gulbenkian. Lisboa: Editions Snoek, Gand.

Leroi-Gourhan, A. (1984). *Evolução e Técnicas. 1- O Homem e a Matéria.* Lisboa: Edições 70.

Marcondes, D. (2010). I*niciação à História da Filosofia - dos Pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Margolin, V. (2002). The Designer as Producer. *In ICSID News*, Fevereiro 2002.

Portugal, C. T. d. C. 2012). *Evolução dos Materiais Termoplásticos na Indústria do Calçado.* São João da Madeira: IMATEC - Centro Tecnológico do Calçado de Portugal.

Risatti, H. (2007). *A Theory of Craft. Function and Aesthetic Expression.* University of North Carolina Press.

Rodrigues, A. I. P. (2010). *A tecelagem manual em Brasília. Uma investigação antropológica sobre o universo Têxtil* (Tese de Doutoramento). Universidade de Brasília, Brasília, Brasil. Disponível em: http://repositorio.unb.br

Sá, J. E. F. A. (1863). *Memoria sobre a Industria de Linho e Algodão no Districto Administrativo de Beja em 1863* [livro electrónico]. Lisboa, Lisboa, Imprensa Nacional.

Santos, R. J. 2005). *Antropologia para quem não vai ser antropólogo.* Porto Alegre: Tomo Editorial.

SEBRAE (2010). *Termo de Referência. Atuação do Sistema SEBRAE no Artesanato* [livro electrónico]. Brasília, SEBRAE: 66. Disponível em: https://sebraeartesanato.wordpress.com

UNESCO (2005). *Designers meet artisans - A practical guide.* Colombia: Artesanias de Colombia.

Uriarte, U. M. (2012, Março 14). O que é fazer etnografia para os antropólogos. *In Ponto Urbe.* [10.4000/pontourbe.300]. Acedido em: 2017 Julho 16. Disponível em:http://pontourbe.revues.org/300.

ÍNDICE DE FIGURAS

APRESENTAÇÃO | RESULTADO FINAL

Figura. A. 1 a A. 19 | Apresentação
Fonte: António Gomes

PRÓLOGO | MEMÓRIA E INQUIETUDE

Figura. P. 1 | Formas de sapateiro
Fonte: António Gomes

Figura. P. 2 | Vassouras
Fonte: https://redcrowgreencrow.wordpress.com/2012/12/30/sunday-legends-jumping-the-broom/. Via Morguefile
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura. P. 3 | Torre de Bera
Fonte: António Gomes

Figura. P. 4 | Formação Cerâmica
Fonte: CEARTE 1994

Figura. 05 | Trabalho realizado
Lapa dos Esteios em Coimbra
Fonte: António Gomes

Figura. P. 6 | Sala de jantar dos anos 80/90
Fonte: António Gomes

PRÓLOGO | INTRODUÇÃO

Figura. I. 1 | Espaço comercial/Marrocos 1
Fonte: https://lh3.googleusercontent.com/SSVWdKK_4YoJUoJD8dyYM7_ca4MmYkN2KCogWXqtXPLSpEZPUN713eoiloczqbflvN2JoxFoLKPMt80=w1366-h768-no
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura. I. 2 | Espaço comercial/Marrocos 2
Fonte: https://babyccinokids.com/wp-content/uploads/2016/11/marrakesh-2.jpg
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura. I. 3 | Activistas
Fonte: http://www.oxfordmail.co.uk/resources/images/3932543/

CAPÍTULO 1 | HISTÓRIA E ENQUADRAMENTO

Figura. C. 1. 1 | Panorama da região.
Fonte: António Gomes

Figura. C. 1. 2 | Torre militar de Torre de Bera
A torre medieval de Bera, construída muito provavelmente na Alta Idade Média, entre os séculos IX e XI, quando a cidade foi duas vezes conquistada pelas tropas de Afonso III e de Fernando, o Magno, insere-se numa velha linha defensiva de Coimbra.
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 3 | Convento e Igreja de São Jorge de Milreu, Castelo Viegas, Coimbra
Fonte: Vista arquitectónica. Azulejos do século 18.
Fotógrafo: João Miguel dos Santos Simões (1907-1972).
Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian
https://www.flickr.com/photos/biblarte/3562604342
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 4 | A Real Feitoria do Linho Canhamo
Fonte: MAGALOTTI, Lorenzo, 1637-1712
Viaje de Cosme de Médicis por España y Portugal (1668-1669) / edicion y notas por Angel Sánchez Rivero y Angela Mariutti de Sánchez Rivero. - Madrid : Sucesores de Rivadeneyra, [1933]. P. LXI
Disponível em: http://fortalezas.org/galeria_busca_lista_mostra.php?id_midia=007072
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura. C. 1. 5 | Rua da Feiroria dos Linhos
Fonte: http://2.bp.blogspot.com/_OjpjNwmqhdQ/TB_49U_PcyI/AAAAAAAAAjc/8p5rHfZCIxc/s1600/PQ-CC-Feitoria2.jpg
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura. C. 1.6 | Centro da localidade de Almalaguês.Cruzeiro Manuelino (século XVI; Capela de São Pedro (início de século XVIII) e Igreja de São Tiago (século XVIII).
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 7 | Vagas de emigação para o Brasil
Fonte: https://www.pesquisaitaliana.com.br/viagem-de-navio-entre-a-italia-e-o-brasil/
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 8 | Avenida Emídio Navarro
Fonte: Autor Desconhecido - SILVA, José Ribeiro; RIBEIRO, Manuel. Os Comboios em Portugal. Lisboa: Terramar - Editores, Distribuidores e Livreiros, Lda., 2007. Vol. 3 de 5. Pp. 203. ISBN: 978-972-710-408-6, Domínio público, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=31033481
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 9 | Fábrica da Retorta
Foto: Coleção de Postais não identificada
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 10 | Apeadeiro da Conraria
Fonte: http://ultimosinaldepartida.blogspot.pt/2012/01/ramal-da-lousa.html
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 11
Fábrica de Fiacção CIRES
Foto: de António Pinheiro recortada de jornal (não identificado)

Figura C. 1. 12 | Manuel Carvalho
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 13 | Emília Alves das Neves
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 14 | Fábrica Alcatifas da Lousã
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 15 | Carrinhas ambulância
Fonte: https://imagens.publicocdn.com/imagens.aspx/476342?tp=KM&db=IMAGENS
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 16 | Tapete Lousã
Catálogo das Alcatifas da Lousã
Anos 50/60
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 17 | Passadeiras Lousã
Catálogo das Alcatifas da Lousã. Anos 50/60.
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 18 | Passadeira Lousã
Catálogo das Alcatifas da Lousã. Anos 50/60
Fonte: António Gomes

Figura C 1. 19 | Fábrica Baetas & Irmãos
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 20 | Tapete Beiriz
Fonte: António Gomes

Figura C 1. 21 | Tapete Tricana
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 22 | Tapete Lousã
Catálogo das Alcatifas da Lousã. Anos 50/60
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 23 | Tapete Lousã
Catálogo das Alcatifas da Lousã. Anos 50/60
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 24 | Estrela romana em fio rosa
Data inderteminada (Século XIX ou anterior)
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 25 | Motivo de Beiriz
Data inderteminada (40 a 60)
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 26 | Mosaico Romano
Fonte: http://1.bp.blogspot.com/-nw1XHDo5LvY/UT-UsAX6NSI/AAAAAAAACX8/5Q_Umf7SgoM/s1600/212.JPG
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 27 | Oceanus Mosaic
Fonte: Carole Raddato Oceanus Mosaic, 160-190 AD, Verulamium Museum, St Albans
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 28 | Oceanus Mosaic
Fonte: http://www.woollythoughts.com/roman.html

Figura C 1. 29 | Mosaico romanos da antiga cidade de Cetóbriga (Setúbal)
Fonte: http://noticiasdearqueologia.blogs.sapo.pt/tag/mosaico
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 30 | Centro dos Girassóis
Fonte: Manual técnico da Tecelagem de Almalaguês {Fonseca & Pires, 2007}

Figura C. 1. 31 | Estrela Romana
Fonte: Mosaic floor with a central octagonal medallion portrait; Villa del Alcaparral, Roman Mosaic Museum, Casariche.
Fonte: https://followinghadrian.com/2016/03/13/a-guide-to-the-mosaics-along-the-roman-baetica-route-spain/
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 32 | Mosaico Romano
Floor mosaic. A part of floor mosaic in so-called Domus of Dionysus. 2nd century CE.
Brescia, Santa Giulia Civic Museum
Fonte: http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=4012
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 33 | Mapa da Península Ibérica
1037-1270
Muir's Historical Atlas - Medieval and Modern London 1911 - Internet Medieval Sourcebook. Paul Halsall
Fonte: http://www.hourmo.eu/Karten%20-%20Maps/1037-1270_AD_Spain_Reconquest.html
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 34 | Tapetes de Almalaguês
Catálogo das Alcatifas da Lousã. Anos 50/60
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 35 | Tapetes de Almalaguês
Catálogo das Alcatifas da Lousã. Anos 50/60
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 36 | Tapetes Persa (Tabriz)
Fonte: https://s-media-cache-ako.pinimg.com/236x/d2/8b/d2/d28bd2ac6e6752ac52f3e864a4707a30.jpg
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 37 | Tapete de Arraiolos
Século XVIII Casa Museu Teixeira Lopes- Gaia
Fonte: Oliveira, 1973, p.189

Figura C. 1. 38 | Tapetes de Almalaguês
Catálogo das Alcatifas da Lousã. Anos 50/60
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 39 | Amostra do Centro das Romãs
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 40 | Desenho do Centro das Romãs
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 41 | Amostra do Brazão
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 42 | Amostra de motivo
Inscrição " D. João V"
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 43 | Amostra de motivo
Inscrição "seclo 20"
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 44 | Símbolo da Casa dos Bragança
Foto: Negges, Johann Simon, 1726-1792 : Iosephus I. D. G. Rex Portug. ... / J. S. Negges sc.. - Aug. Vind. : J. S. Negges exc., [1756].
1 gravura : maneira negra, p&b
Fonte:http://purl.pt/4194/3/
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 45 | Amostra de motivo
"Cavalos Marinhos"
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 46 | Motivo "Brazão"
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 47 | Motivo "Brazão"
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 48 | Motivo "Brazão"
Fonte: Victor Costa

Figura C. 1. 49 | Motivo "Brazão"
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 50 | Puxado em tapete de Almalaguês
Fonte: António Gomes

Figura C. 1. 51 | Mantas de Mértola
Oficina da Tecelagem
Fonte: http://redemuseusbeja.blogspot.pt/p/mertola.html
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 52 | Manta Alentejana
Fonte: Público (09/03/14)
"A fábrica onde as mantas alentejanas ganham vida". Inês Sousa Meneses, 9 de Março de 2014
https://www.publico.pt/2014/03/09/local/noticia/a-fabrica-onde-as-mantas-alentejanas-ganham-vida-1627450
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 1. 53 | Manta de São Jorge
Fonte: http://www.culturacores.azores.gov.pt/agenda/default.aspx?id=9992
Acedido em: 1 Setembro 2017

Figura C. 2. 1 | Tear de Almalaguês
Fonte: António Gomes

CAPÍTULO 2 | VIVÊNCIAS E ESPECIFICIDADES

Figura C. 2. 2 | Prender os fios aos "capitéis"
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 3 | Colocar os fios nas "puas" dos pentes.
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 4 | Urdir
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 5 | Entrecruzar
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 6 | Colocar teada
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 7 | Dar ao arrocho
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 8 | Peso 1
Museu Monográfico de Conímbriga
I a.C. - V d.C. - Romana
Fonte: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=105939
Acedido em: 2 Setembro 2017

Figura C. 2. 9 | Peso 2
Fonte: António Gomes
Figura C. 2. 10

Peso 3 | Museu Monográfico de Conímbriga
I a.C. - V d.C. - Romana
Fonte: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=105937
Acedido em: 2 Setembro 2017

Figura C. 2. 11 | Peso 4
Museu Nacional de Arqueologia.
Fonte: http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=109734
Acedido em: 2 Setembro 2017

Figura C. 2. 12 | Peso de tear em forma de coração
Localização:Casa das tecedeiras em Torre de Bera
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 13 | Peso de tear em forma de coração
Localização: Casa das tecedeiras em Torre de Bera
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 14 | Peso de tear em forma de castelo
Localização: Casa das tecedeiras em Torre de Bera
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 15 | Peso de tear com ferro e cerâmica
Localização: Associação Heranças do Passado em Anaguéis
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 16 | Porta de "loja" de uma tecedeira em Torre de Bera
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 17 | Crucifixo suspenso no tear
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 18 | Colcha na varanda
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 19 | Procissão
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 20 | Passadeira de Igreja
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 21 | Flor de Liz
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 22 | Tapete Baetas & Irmãos
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 23 | Tapete de Almalaguês
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 24 | Tapete de Almalaguês
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 25 | Tapete de trapo
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 26 | Tapete de trapo com puxados
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 27 | Tapete com puxado (lã)
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 28 | Colcha com puxado (algodão)
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 29 | Colcha com puxado e franjas
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 30 | Colcha com puxado em lã
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 31 | Loja
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 32 | Mantas
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 33 | Cartaz da Romaria
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 34 | Associação Heranças do Passado
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 35 | Sala típica da região (anos 80)
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 36 | Berço no tear
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 37 | Cozinha da região (anos 80)
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 38 | Espaço de meditação
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 39 | Espaço de trabalho
Fonte: António Gomes

Figura C. 2. 40 | Colcha com o motivo das Romãs Pequenas
Fonte: António Gomes

CAPÍTULO 3 | ENQUADRAMENTO NACIONAL

Figura C. 3. 1 | Anos 50 - Alentejo
Fonte: http://arturpastor.tumblr.com/archive
Acedido em: 3 Setembro 2017

Figura C. 3. 2 | Tapetes de Arraiolos - Anos 50
Fonte: http://arturpastor.tumblr.com/archive
Acedido em: 3 Setembro 2017

Figura C. 3. 3 | Tapetes de Arraiolos - Anos 50
Fonte: http://arturpastor.tumblr.com/archive
Acedido em: 3 Setembro 2017

Figura C. 3. 4 | Desembarque no Brasil
(Porto Santo) - 1907
Fonte: http://www.pmsmj.es.gov.br
Acedido em: 3 Setembro 2017

Figura C. 3. 5 | Chegada a Paris - 1965
Fonte: www.bloncourt.net
Acedido em: 3 Setembro 2017

Figura C. 3. 6 | Feiras de Portugal - Anos 50/60
Fonte: http://arturpastor.tumblr.com
Acedido em: 3 Setembro 2017

Figura C. 3. 7 | Feiras dos Cântaros (Portimão)
Anos 50/60
Fonte: http://www.sulinformacao.pt/2013/11/as-feiras-no-algarve-de-hoje-e-as-de-meados-do-seculo-xix/
Acedido em: 3 Setembro 2017

Figura C. 3. 8 | Artesanato e utilidades
Fonte: António Gomes

Figura C. 3. 9 | Galo de Barcelos
Quanzhou Trio Gifts Co., Ltd. Produção: 50000/mês
Fonte: https://portuguese.alibaba.com/product-detail/barcelos-rooster-decoration-for-portugal-301792357.html
Acedido em: 3 Setembro 2017

CAPÍTULO 4 | ENQUADRAMENTO INTERNACIONAL

Figura C. 4. 1 | Protesto em Portugal
Fonte: http://entrelinhasentregente.blogspot.pt/2011/05/fmi-fora-de-portugal.html
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 2 | Protesto na Rússia
Fonte: https://seniorsforademocraticsociety.wordpress.com/2012/04/15/greg-palast-on-the-imf-world-bank-and-globalization/
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 3 | Protesto contra o consumismo
Fonte: http://news.trust.org//item/20131209212841 -67vfi/?source=search&view=quickview
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 4 | Yarnbombers
Fonte:https://www.ft.com/photo-diary
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 4 | Feminismo
Fonte: http://this-is-hard-femme.tumblr.com/post/73513501626

Figura C. 4. 5 | Craftivism
Fonte: https://www.buzzfeed.com/openroadmedia/a-brief-history-of-craftivism-dgyw?utm_term=.bhK2xdVoWo#.frA7ZmlPO1
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 6 | Charging Bull - Wall Street
Fonte: http://www.urbanagendamagazine.com/knot-your-grandmothers-yarn/
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 7 | Rocky - Filadélfia
Fonte: https://ifitshipitshere.blogspot.pt/2011/06/yarn-bombing-guerilla-knitters-granny.html
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 8 | Artesã da Hermès
Fonte: http://carnetdudimanche.fr/a-paris/saut-hermes
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 9 | Savoir faire - Hermès
Fonte: https://www.pinterest.pt/pin/419397784022839837/
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 10 | Aston Martin - Handbuilt
Fonte: http://www.modifiedplanet.com/aston-martin-db9-final-inspection-engine-tag/
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 11 | Mercedes / AMG - Handcrafted
Fonte: http://mercedesbenz.tumblr.com/post/113937132574/well-done-burkhard-mercedes-amg-one-man-one
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 12 | Rolls Royce Ghost - Handbuilt
Fonte: https://www.auto-medienportal.net/artikel/detail/13873
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 13 | Alfaiate - Davide Taube
Fonte: https://therake.com/stories/craft/the-cutting-edge-davide-taub-gieves-hawkes/
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 14 | Alfaiataria Anderson & Sheppard
Fonte: http://wilmingtonian9.rssing.com/chan-6148633/latest.php
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 15 | Sapateiro - James Taylor & Son
Fonte: https://twitter.com/jtaylor_and_son3
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 4. 16 | Sapateiro George Cleverley
Fonte: http://www.hollywoodreporter.com/fash-track/kenneth-branagh-week-marilyn-shoes-280573
Acedido em: 4 Setembro 2017

CAPÍTULO 3 | ABRODAGEM METODOLÓGICA

Figura C. 5. 1 | Roupa interior feita de renda artesanal (Koniakow - Polónia)
Fonte: http://www.kamratowka.pl/Beskidy-noclegi-koronki.html
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 5. 2 | Artesã de renda (Koniakow - Polónia)
Fonte: http://www.myfavspot.info/europe/poland/silesia/koniakow/lace-museum-in-koniakow/
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 5. 3 | Análise de vestes religiosas antigas
Fonte: António Gomes

Figura C. 5. 4 | Pelas ruas de Almalaguês
Fonte: António Gomes

Figura C. 5. 5 | Moradora de Torre de Bera (ex tecedeira)
Fonte: António Gomes

Figura C. 5. 6 | Banco e Peanhas
Fonte: António Gomes

Figura C. 5. 7 | Encontros na Associação Heranças do Passado 1
Fonte: António Gomes

Figura C. 5. 8 | Encontros na Associação Heranças do Passado 2
Fonte: António Gomes

Figura C. 5. 9 | Tecedeira
Fonte: António Gomes

Figura C. 5. 10 | Amostra - Franja dos Abraços
Fonte: António Gomes

Figura C. 5. 11 | Amostra - Grega das Bichas
Fonte: António Gomes

Figura C. 5. 12 | Amostra - Recorte de Bicos ou Bicos de Beijinhos
Fonte: António Gomes

Figura C. 5. 13 | Desenho Alcatifas da Lousã - 575/10
Fonte: António Gomes

Figura C. 5. 14 | Desenho Flor
Fonte: António Gomes

CAPÍTULO 6 | INTERVENÇÃO

Figura C. 6. 1 | Pedacos da'Avó
António Ramalho
Fonte: http://www.artepopularportuguesa.org/antonio-ramalho/s
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 6. 2 | Cristo crucificado
Rosa Ramalho
Fonte: https://www.cml.pt/cml.nsf/artigos/B8000174F946502080257B7A0041C46As
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 6. 3 | Material ConneXion
Fonte:http://it.materialconnexion.com/iscriviti/la-library/
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 6. 4 | Material ConneXion Stand
Fonte: http://www.core77.com/gallery/28690/NY-DESIGN-WEEK-2013-ICFF#image=27
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 6. 5 | Encontro Phd em Almalaguês 1
Fonte: António Gomes

Figura C. 6. 6 | Encontro Phd em Almalaguês 2
Fonte: António Gomes

Figura C. 6. 7 | Bota Militar Cortebel
Huambo 1972-74
Fonte: https://osresistentes-besteirense.blogspot.pt/2014/04/cica-gac-2-nova-lisboa-huambo-19721974.html
Acedido em: 4 Setembro 2017

Figura C. 6. 8 | Fábrica Cortebel
Fonte: Pedro Almeida / Cortebel

Figura C. 6. 9 | Logótipo Cortebel
Fonte: Pedro Almeida / Cortebe

Figura C. 6. 10 | Sapato Summer Time
Fonte: Pedro Almeida / Cortebel

Figura C. 6. 11 | Selecção de tecidos
Fonte: António Gomes

Figura C. 6. 12 | Selecção de motivos 1
Fonte: António Gomes

Figura C. 6. 13 | Selecção de motivos 2
Fonte: António Gomes

Figura C. 6. 14 | Corte em fábrica
Fonte: Pedro Almeida

Figura C. 6. 15 | Cortes
Fonte: Pedro Almeida

Figura C. 6. 16 | Vulcanização
Fonte: Pedro Almeida

Figura C. 6. 17 | Modelos para vulcanização
Fonte: Pedro Almeida

Figura C. 6. 18 | Resultado Final
Fonte: Pedro Almeida / Cortebel

Figura C. 6. 19 a C. 6. 25 | Resultado Final
Fonte: António Gomes / Pedro Almeida / Cortebel

Figura C. 6. 26 | Coroa das Romãs /Pintura de Victor Costa
Fonte: António Gomes

ALMALAGUEZ

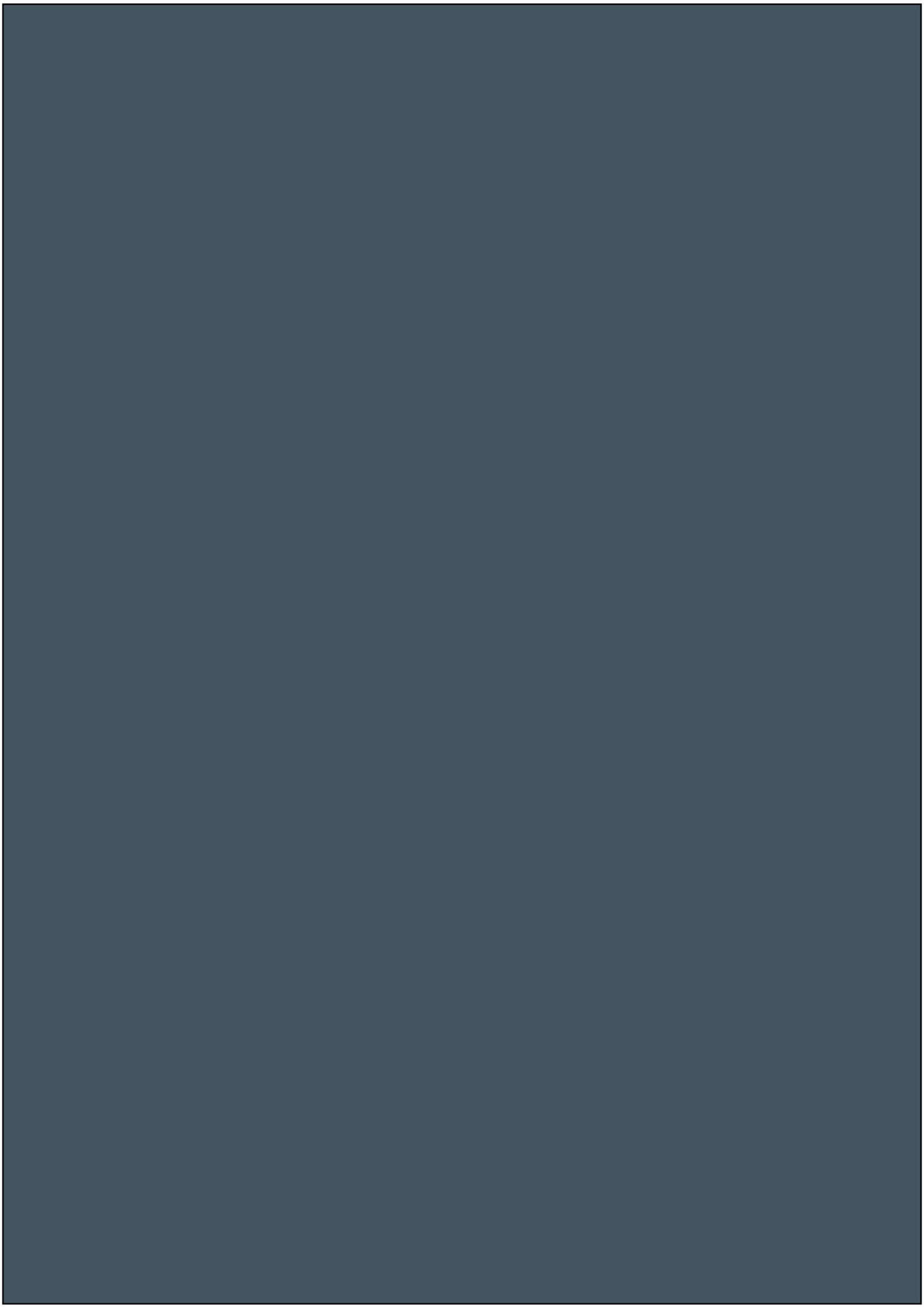
TECER O FUTURO COM OS FIOS DO PASSADO

APÊNDICE

TESE DE DOUTORAMENTO EM DESIGN | VOLUME II

António João Fernandes Lourenço Gomes

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Universidade de Aveiro
ID+



ALMALAGUEZ

TECER O FUTURO COM OS FIOS DO PASSADO

APÊNDICE

TESE DE DOUTORAMENTO EM DESIGN | VOLUME II

António João Fernandes Lourenço Gomes

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Universidade de Aveiro
ID+

ÍNDICE APÊNDICES

APÊNDICE A . ABORDAGENS AO PROJECTO

A.1 Selecção de novos materiais (2012) 7
A.2 Diagrama do projecto (2012) 12

APÊNDICE B . FONTES DE PESQUISA

B.1 Entrevistas 14
B.2 1ª Fase - Tecedeiras participantes 17
B.3 2ª Fase - Tecedeiras participantes 18
B.4 1ª Fase - Tecedeiras, motivos e localização 19
B.5 Entrevistas gravadas 20

APÊNDICE C . REGISTO FOTOGRÁFICO

C.1 Urdir 24
C.2 Montar a teada 25
C.3 Aparelhar o liço 29
C.4 Aparelhar o pente 30
C.5 Acerta a teia 31
C.6 Teia a direito 33
C.7 Franjas 34

C.5 Utensílios 35
C.6 Espaços de trabalho 36
C.7 Localidade 37
C.8 Festas e romarias 38
C.9 Momentos da investigação 42
C.10 Fábrica Alcatifas da Lousã 45
C.11 Fábrica Baeta & Irmãos 46
C.12 Selecção dos tecidos 47
C.13 Fotos familiares 48

APÊNDICE D . AMOSTRAS

D.1 Amostras 50
D.2 Desenhos 55
D.3 Amostras do concurso em 2003 57

APÊNDICE E . ANÁLISE DAS AMOSTRAS

E.1 Motivos Gregos 59
E.2 Motivos Romanos 63
E.3 Motivos Árabes 64
E.4 Análises 65

APÊNDICE F . FICHAS DE AMOSTRAS

F.1 Fichas 1 - 39 72
F.2 Colchas datadas 111

APÊNDICE G . TRABALHO PUBLICADO

G.1 Artigos e apresentações 114
G.2 Exposições 115

APÊNDICE A
ABORDAGENS AO PROJECTO
ESCOLHA DE MATERIAIS

A.1 | SELECÇÃO DE NOVOS MATERIAIS (2012)



1- Fio "Newspaper"
[http://wwwdelivery.superstock.com/WI/223/1848/PreviewComp/SuperStock_1848-261750.jpg)

1- Peça têxtil em Tirela
http://www.etsy.com/listing/92432764/handwoven-rag-rug-3-x-387-grey-and-brown

1- Fios de fibra de Carbono
http://image.made-in-china.com/2f0j00FsqWaste-Loose-Carbon-Fiber.jpg

1- Tecelagem de Almalaguês
http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=67256361

Figura A. 1
Primeira abordagem ao projecto/2012
Selecção de materiais passíveis de serem utilizados na tecelagem de Almalaguês.

Desperdícios, fios Newspaper
Desperdícios de fibra de Carbono

A.1 | SELECÇÃO DE NOVOS MATERIAIS (2012)

Figura A. 2
Primeira abordagem ao projecto/2012
Selecção de materiais passíveis de serem utilizados na tecelagem de Almalaguês.

Desperdícios de fios eléctricos
Desperdícios de polipropileno



5- Estilista (fios eléctricos)
http://seattlestyles.blogspot.pt/2010/09/recycled-fashion.html

6- Artesã de Almalaguês
http://cafeportugal.net/pages/sitios_artigo.aspx?id=2345

7- Fios de desperdícios de Polipropileno
http://en.antriteksa.com/Textilewaste/tabid/1918/galleryType/SlideShow/ItemID/552/Default.aspx

8- Tecelagem de Almalaguês
Associação de tecedeiras "Herança do Passado". Trabalho da artesã Rosa Santos

A.1 | SELECÇÃO DE NOVOS MATERIAIS (2012)



9- Fios de Viscose (celulose e acetato)
http://www.wsr-gmbh.de/textilverwertung/

10- Tecelagem de Almalaguês
Associação de tecedeiras "Herança do Passado".
Trabalho da artesã Rosa Santos

11- Desperdícios têxteis
http://handmadeenvelope.tradeindia.com/color-cotton-yarn-waste-463309.html

12- Peça têxtil em Trapilho
http://www.etsy.com/shop/Gunaspalete?ref=seller_info

Figura A. 3
Primeira abordagem ao projecto/2012
Selecção de materiais passíveis de serem utilizados na tecelagem de Almalaguês.

Desperdícios de viscose
Desperdícios têxteis

A.1 | SELECÇÃO DE NOVOS MATERIAIS (2012)

Figura A. 4
Primeira abordagem ao projecto/2012
Selecção de materiais passíveis de serem utilizados na tecelagem de Almalaguês.

Desperdícios de juta
Desperdícios de nylon



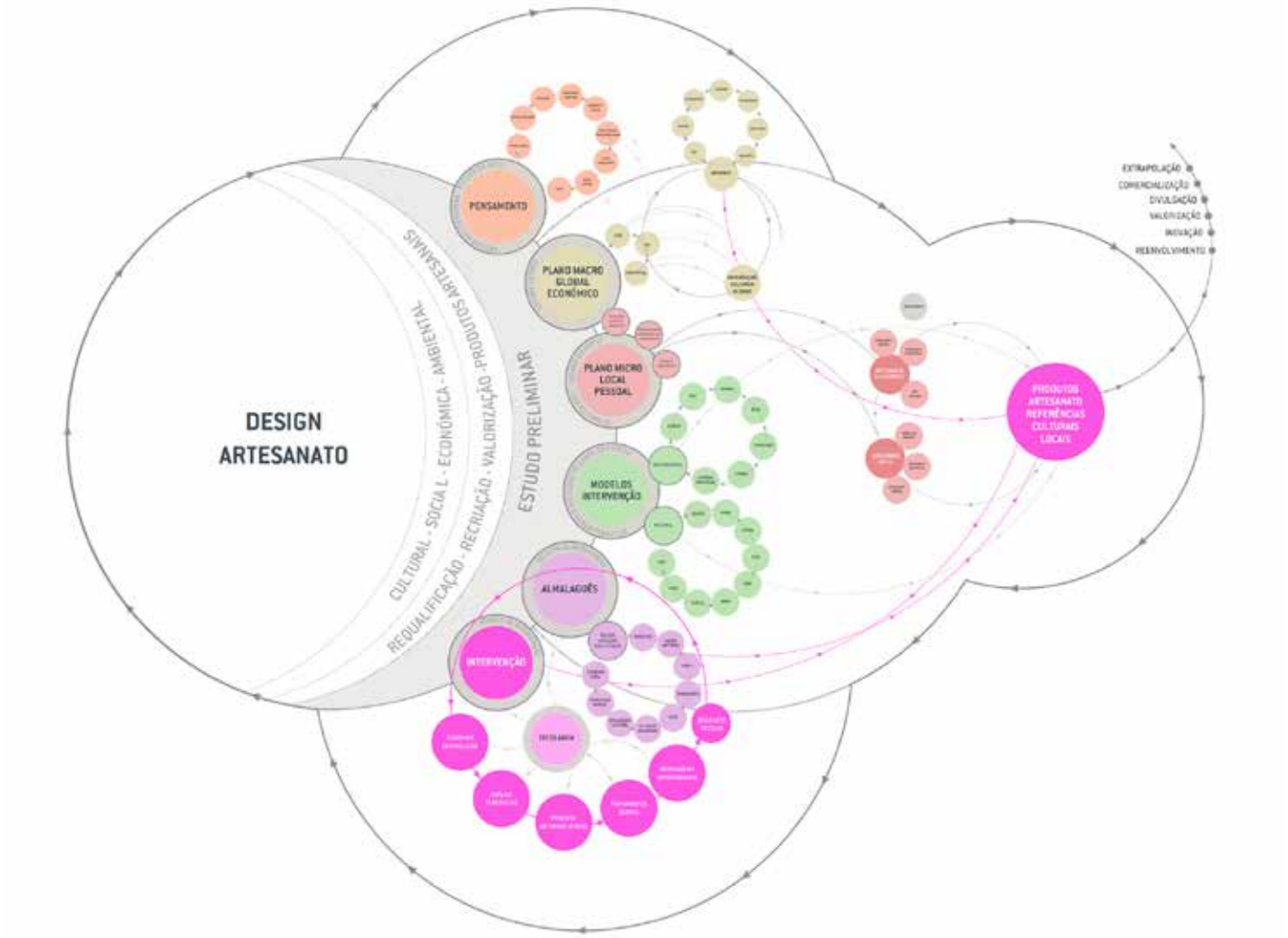
13- Fios de desperdícios de Juta
http://www.mawadabd.com/products.htm

14- Tecelagem de Almalaguês
Associação de tecedeiras "Herança do Passado".
Trabalho da artesã Rosa Santos

15- Fios de desperdícios de Nylon
http://www.phankim.com.vn/en/index.php

16- Tecelagem de Almalaguês
Associação de tecedeiras "Herança do Passado".
Trabalho da associação "Herança do Passado".

A.2 | DIAGRAMA DO PROJECTO (2012)



APÊNDICE B
FONTES DE PESQUISA
ENTREVISTAS E PARTICIPANTES

B.1 | ENTREVISTAS

Victor Costa - Pintor e ex Presidente da Junta de Freguesia
Entrevista exploratória gravada; apontamentos escritos, 2, 10 de Março de 2012.

Fernando Gaspar - Director do PPART
Entrevista exploratória gravada, 12 de Março de 2012.

Ângela Fonseca - Tecedeira
Entrevista exploratória gravada, 14 de Março de 2012.

Ana Pires - Investigadora e autora do livro "Manual Técnico da Tecelagem de Almalaguês")
Entrevista exploratória gravada, 15 de Março de 2012.

Cristina Fachada - Tecedeira
Entrevista exploratória gravada, 5 de Maio de 2012.

Maria Emília - Presidente da Associação Heranças do Passado
Apontamentos escritos, 25 de Outubro de 2012, 22 de Novembro de 2014.

Maria Neves - Tecedeira
Apontamentos escritos, 7 de Novembro de 2012.

Natália Reis - Tecedeira
Apontamentos escritos, 7 de Novembro de 2012.

Luís Rocha - Director do CEARTE
Apontamentos escritos, 12 de Dezembro de 2012.

Nuno Fileno - Padre da freguesia
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 24 e 25 de Novembro de 2014.

Alcides Correia - Sacristão de Almalaguês
Apontamentos escritos, 25 de Novembro de 2014.

Belarmino Fonseca - Membro do Rancho Foclórico e do Museu
Apontamentos escritos, 26 de Novembro de 2014.

Sónia Fonseca - Professora e ex tecedeira
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 13 de Janeiro de 2015.

Joaquim Vinagre - Fundador do Museu
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 15 de Janeiro de 2015.

Isabel Anastácio - Tecedeira
Apontamentos escritos, 15 de Janeiro de 2015.

João Amaral - Designer do CEARTE
Apontamentos escritos, 16 de Janeiro e 30 de Março de 2015.

Alcina Simões - Tecedeira
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 16 de Janeiro, 13 de Fevereiro, 24 de Março de 2015.

Rosa Reis - Tecedeira
Entrevistas gravadas, apontamentos escritos, registo fotográfico, 15 de Fevereiro de 2015, 18 Fevereiro, 25 Fevereiro, 4 de Março, outras.

Lurdes Marcelino - Tecedeira
Entrevistas gravadas e apontamentos escritos, 15 de Fevereiro de 2015, 18 Fevereiro, 25 Fevereiro, 4 de Março, outras.

Graça Carvalho - Tecedeira
Entrevistas gravadas, apontamentos escritos, registo fotográfico, 18 de Fevereiro de 2015, 25 Fevereiro, 4 de Março, outras.

Clara Simões - Tecedeira
Entrevistas gravadas, apontamentos escritos, registo fotográfico, 25 de Fevereiro de 2015, 4 de Março, outras.

Maria da Graça - Tecedeira
Apontamentos escritos, 28 de Fevereiro de 2015.

Elisabete Costa - Tecedeira
Apontamentos escritos, 28 de Fevereiro de 2015.

Maria Fonseca - Tecedeira
Apontamentos escritos, 28 de Fevereiro de 2015.

Ana Lousã - Tecedeira
Apontamentos escritos, 11 de Março de 2015.

Maria Carmo - Tecedeira
Apontamentos escritos, 11 de Março de 2015.

Arménio Simões - Autor do livro etnográfico "Trilho do Tempo"
Apontamentos escritos, 16 e 22 de Março de 2015.

Laurinda Quitério - Tecedeira
Apontamentos escritos, 16 de Março de 2015.

Silvina Antunes - Tecedeira
Apontamentos escritos, registo fotográfico 12 de Março de 2015.

Florinda de Assunção - Tecedeira
Apontamentos escritos, registo fotográfico 13 de Março de 2015.

Hugo Rodrigues - Geógrafo
Apontamentos escritos, registo fotográfico 22 e 23 de Março de 2015.

Hugo Rodrigues colega - Geógrafo
Apontamentos escritos, 23 de Março de 2015.

Cristina Fachada - Tecedeira Profissional
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 26 de Março de 2015.

Tapetes Tricana - Funcionário que não quis ser identificado
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 18 de Maio de 2015.

Leontina Jesus - Tecedeira da fábrica Baetas e Irmãos.
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 18 de Maio de 2015.

Maria Sequeira - Tecedeira da fábrica Baetas e Irmãos.
Apontamentos escritos, 18 de Maio de 2015.

António Pinheiro - Neto e herdeiro do fundador da fábrica Alcatifas da Lousã.
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 19 de Maio de 2015.

Marcolino Simões - Encarregado da fábrica Alcatifas da Lousã durante 37 anos.
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 19 de Maio de 2015.

Guida Fonseca - Tecedeira e autora do livro "Manual técnico da Tecelagem de Almalaguês"
Apontamentos escritos, 1 de Julho de 2015.

B.2 | 1ª FASE | TECEDEIRAS PARTICIPANTES

Maria Marcelino
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 1de Maio de 2017.

Álda Marcelino
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 1de Maio de 2017.

Maria Graça Carvalho
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 1de Maio de 2017.

Rosa Reis
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 1de Maio de 2017.

Rosa Patrício
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 1de Maio de 2017.

Graça Sousa
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 1de Maio de 2017.

Lúcia Priva
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 1de Maio de 2017.

Mabilde Santos
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 1de Maio de 2017.

Lúcia Sousa
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 1de Maio de 2017.

Anabela Rodrigues
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 1de Maio de 2017.

Leonor Patrício
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 1de Maio de 2017.

Emília Pereira
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 1de Maio de 2017.

Cândida Miranda
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 1de Maio de 2017.

Licínia Linda
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 1de Maio de 2017.

B.3 | 2ª FASE | TECEDEIRAS PARTICIPANTES

Maria Alice reis
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 20 de Julho de 2017.

Ângela Fonseca
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 20 de Julho de 2017.

Emília Anastácio
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 20 de Julho de 2017.

Inês Ferreira
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 20 de Julho de 2017.

Isabel Amaro
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 20 de Julho de 2017.

Rosa Santos
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 20 de Julho de 2017.

Margarida Patrício
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 20 de Julho de 2017.

Cristina Fachada
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 20 de Julho de 2017.

Bemvinda
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 20 de Julho de 2017.

Irene Sousa
Apontamentos escritos, registo fotográfico, 20 de Julho de 2017.

B.4 | 1ª FASE: TECEDEIRAS, MOTIVOS, LOCALIZAÇÃO

TECEDEIRAS	LOCALIDADE	PRODUÇÃO	DESENHO	N.º
Maria Carvalho	Assafarge	Fundo castanho	Flor centro	N.º 39
Rosa Jegundo	Casal Novo	Tecido cru	Romã	N.º 36
Maria Emília	Almalaguês	Fundo castanho	Palmeira	N.º 36
Ângela Fonseca	Urzelhe	Fundo preto	Flor de Liz	N.º 36
Rosa Patrício	Anaguéis	Tecido cru	Fechadura	N.º 37
Graça Sousa	Anaguéis	Tecido cru	Arroz doce	N.º 38
Mabilde Santos	Anaguéis	Barras cru	Trevo	N.º 38
Lúcia Sousa	Anaguéis	Liso com barras	Tafetá	N.º 40
Anabela Rodrigues	Anaguéis	Pés trocados	Aguardanapado	N.º 37
Isabel Rodrigues	Roxo	Pano liso	Mesclado	N.º 37
Leonor Patrício	Anaguéis	Barra cru	Armação Igreja	N.º 38
Cândida Miranda	Coimbra	Pano olhinhos	Grega	N.º 38
Alda Marcelino	Anaguéis	Tecido cru	Olhos às cores	N.º 38
Lurdes Marcelino	Anaguéis	Barras em cru	Margaridas	N.º 38
Licínia Lindo	Casal Novo	Pano beje	Estrela à cadeia	N.º 37
Lúcia Priva	Anaguéis	Colunas	Rapazitos	N.º 38

B.5 | ENTREVISTAS GRAVADAS

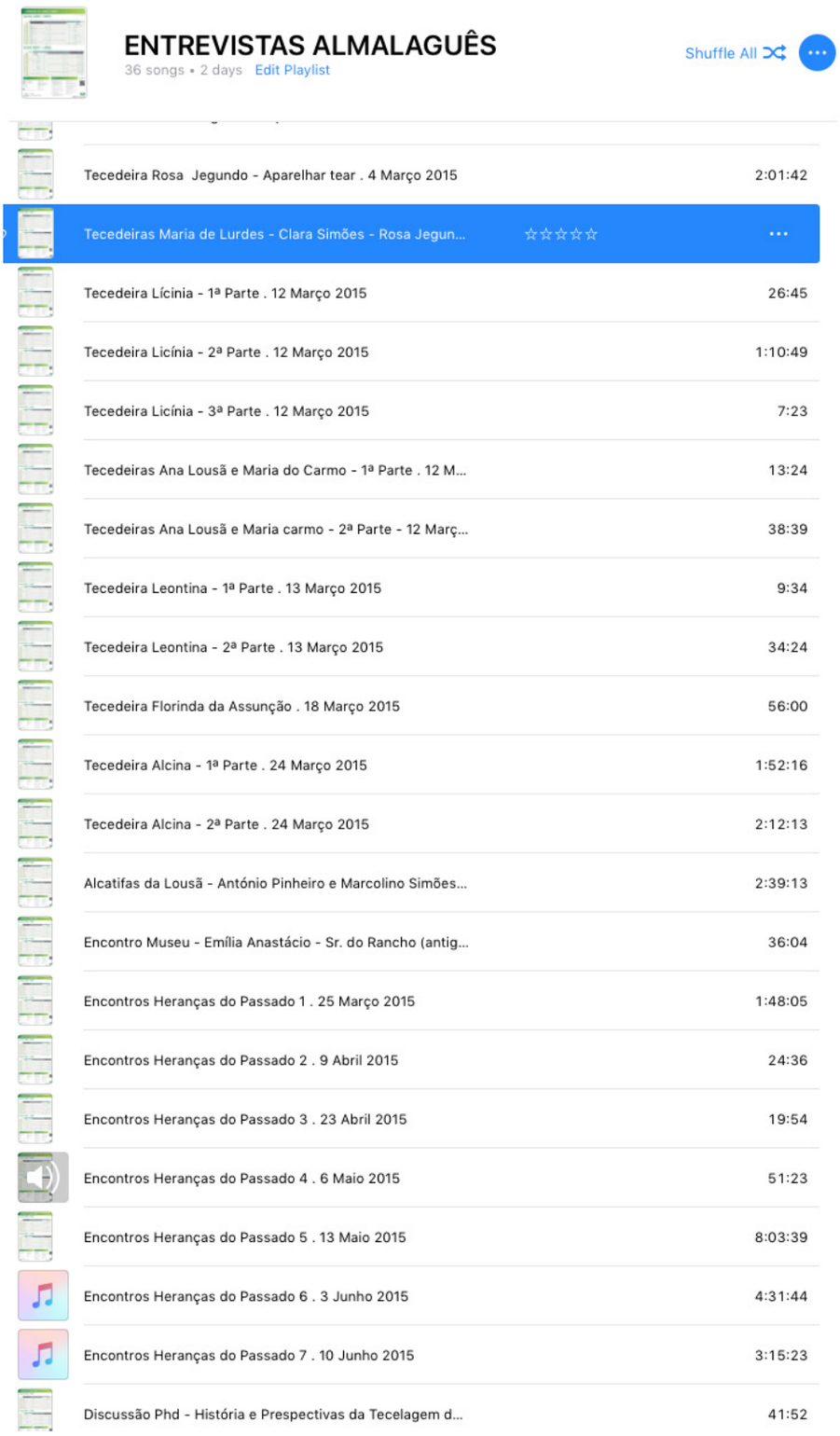
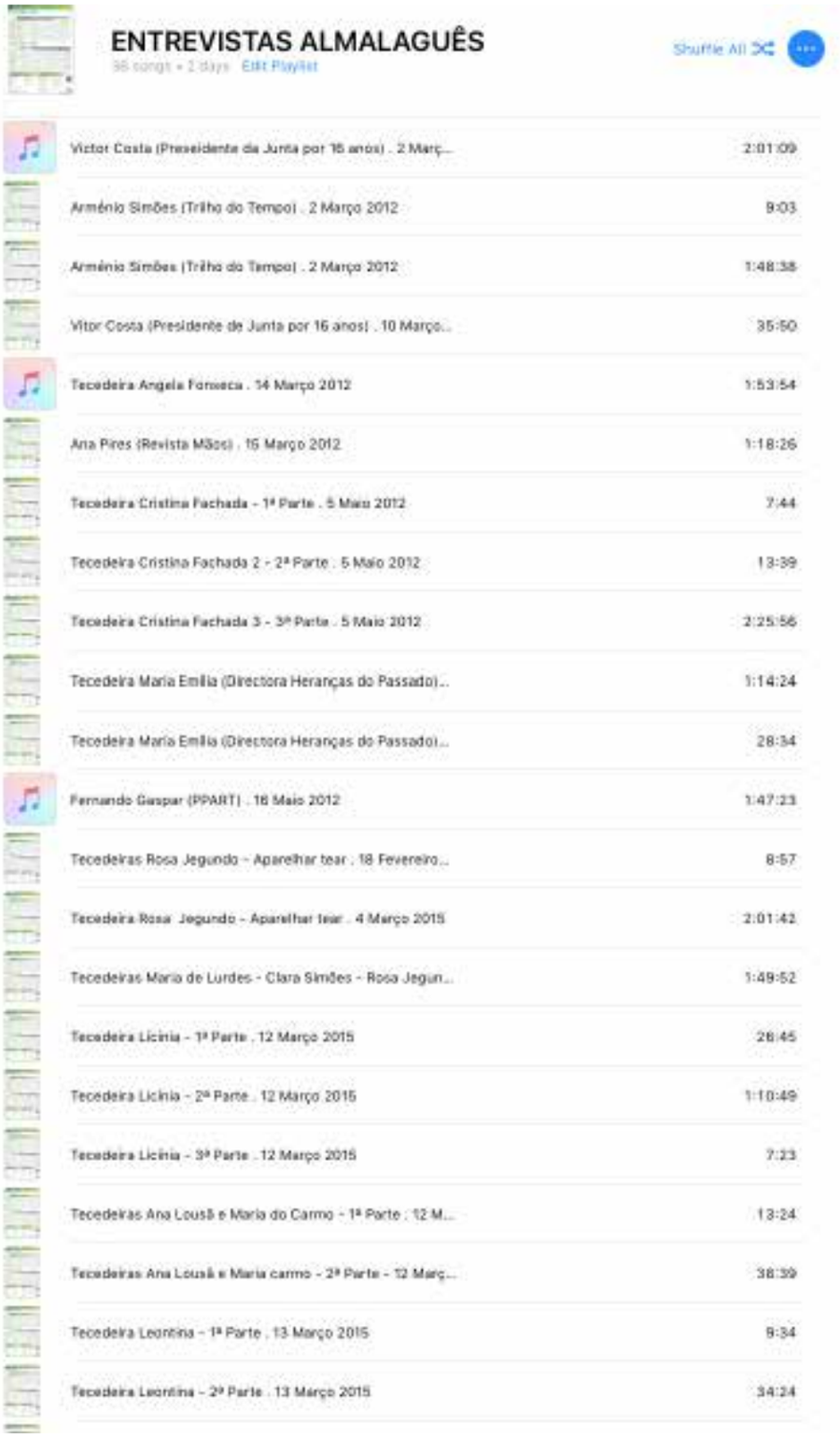


Figura B. 1
Entrevistas gravadas 1

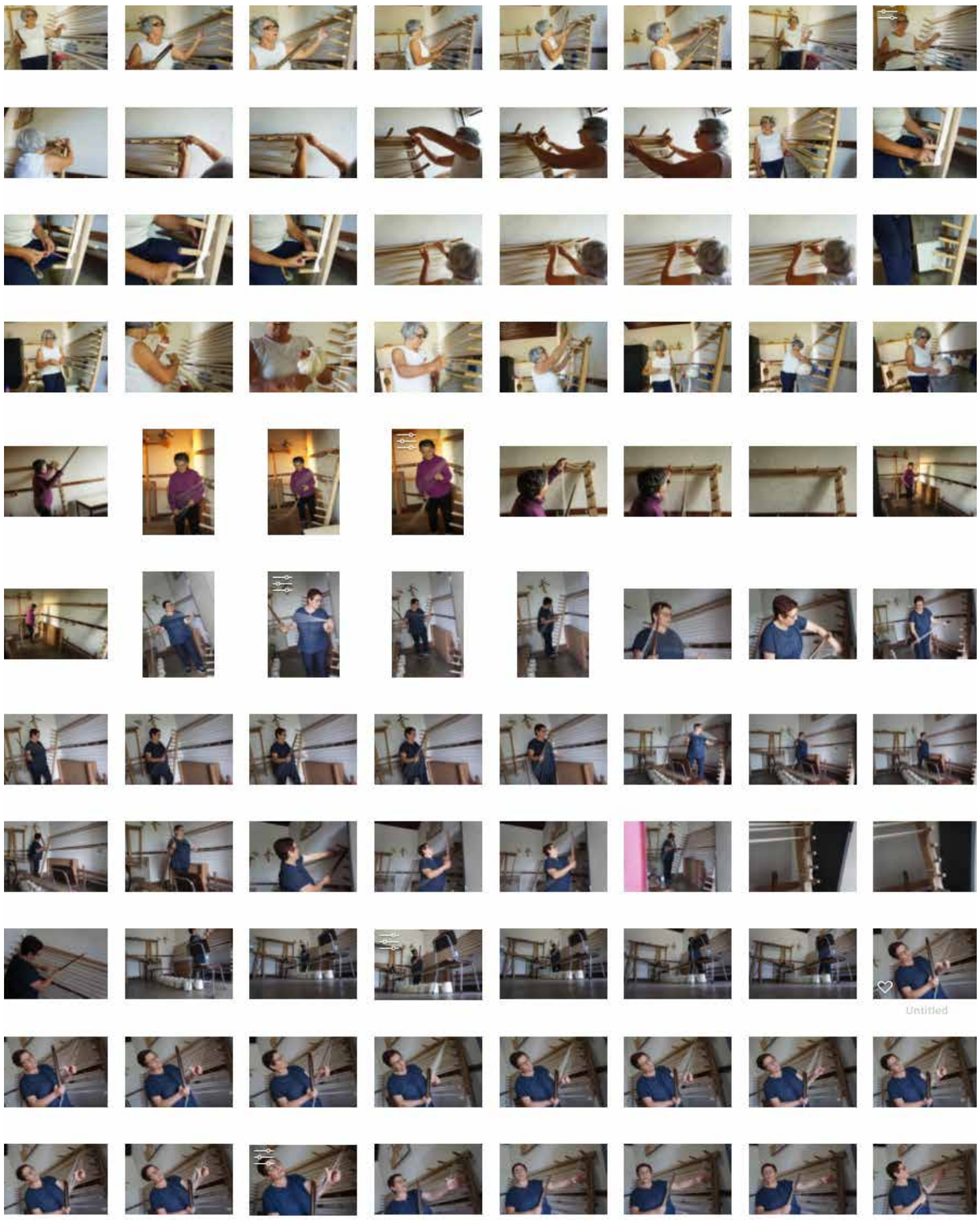
B.5 | ENTREVISTAS GRAVADAS

Figura B. 2
Entrevistas gravadas 2

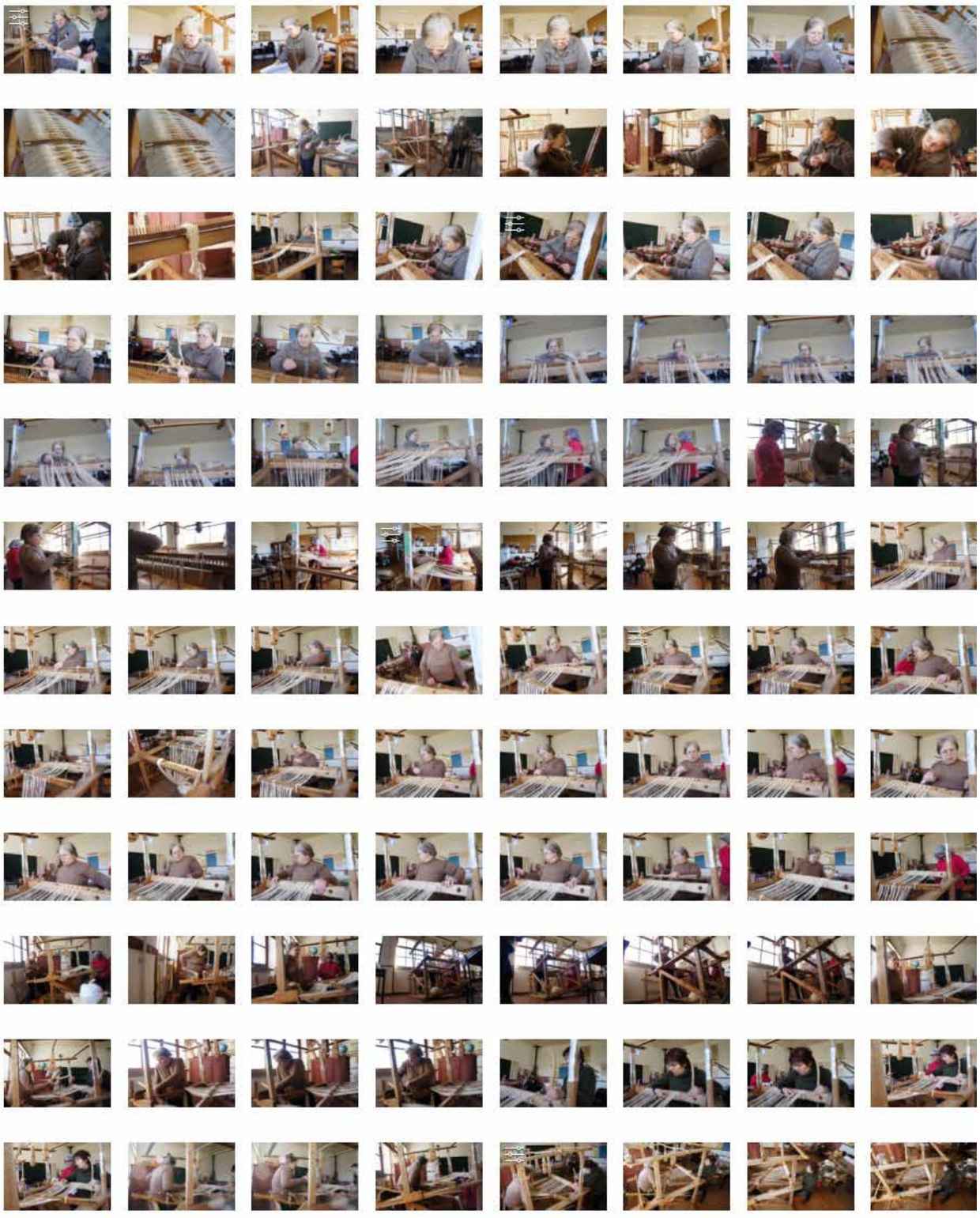


APÊNDICE C
REGISTO FOTOGÁFICO
TECELAGEM . ETNOGRAFIA . MOMENTOS

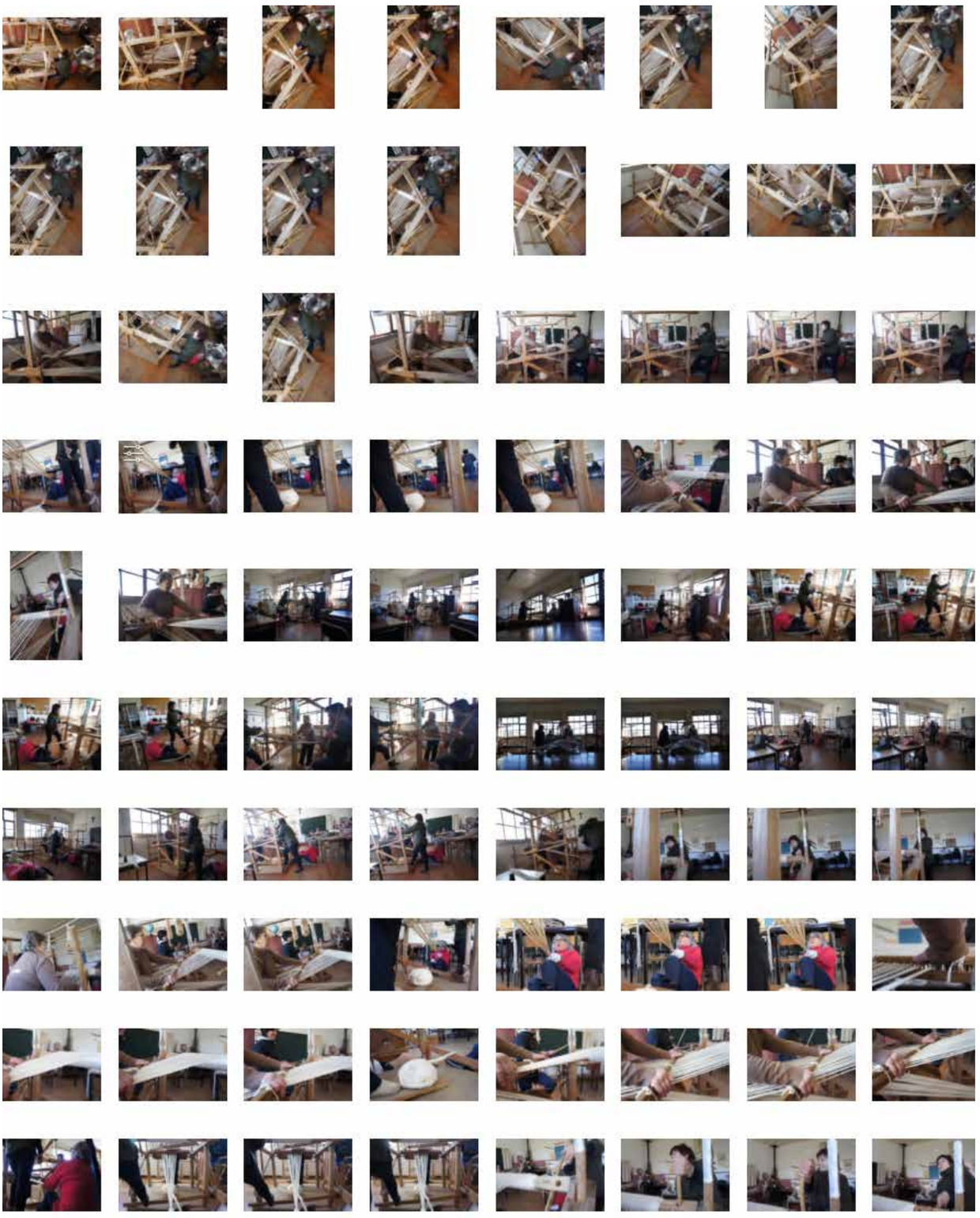
C.1 | URDIR



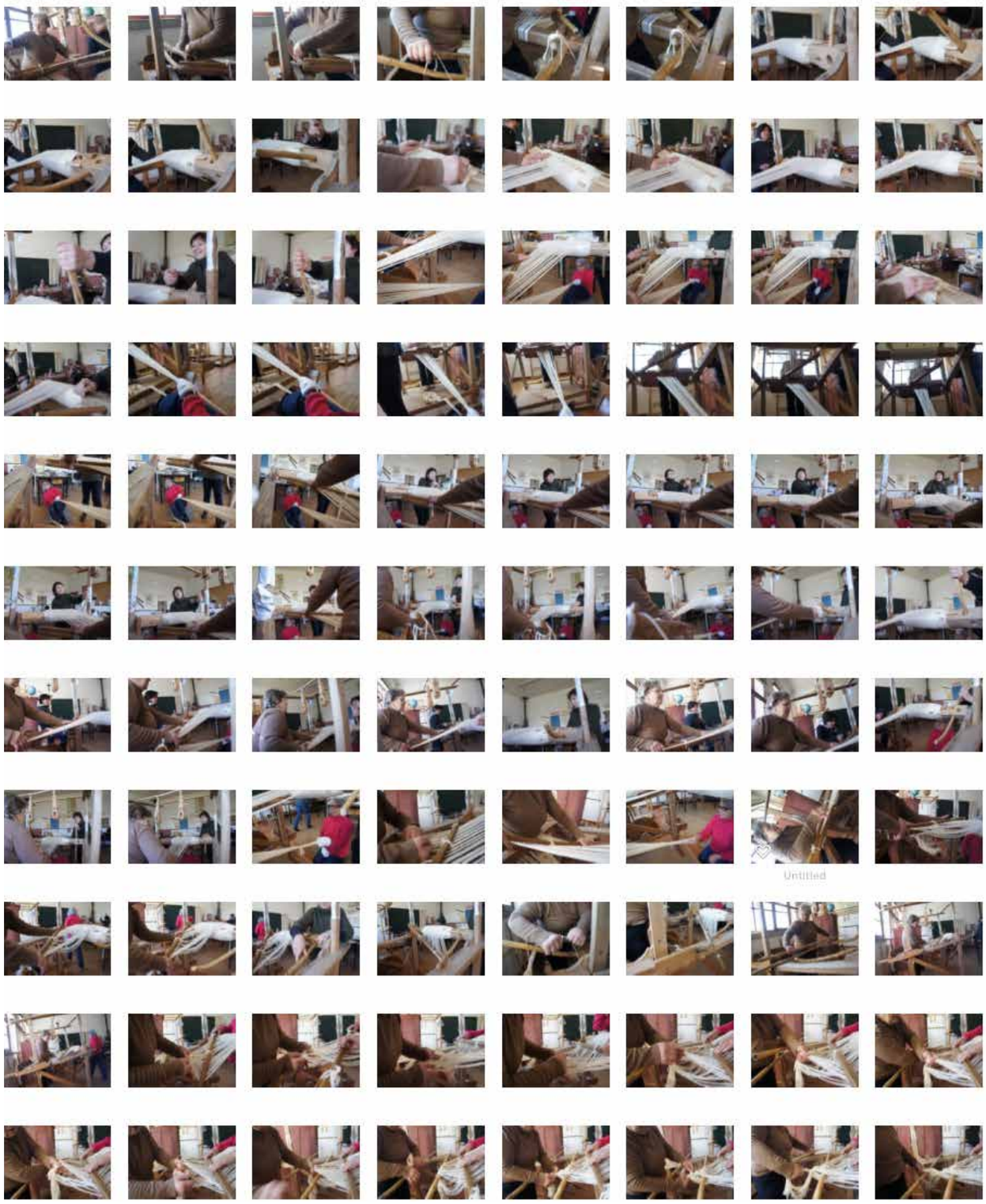
C.2 | COLOCAR A TEADA



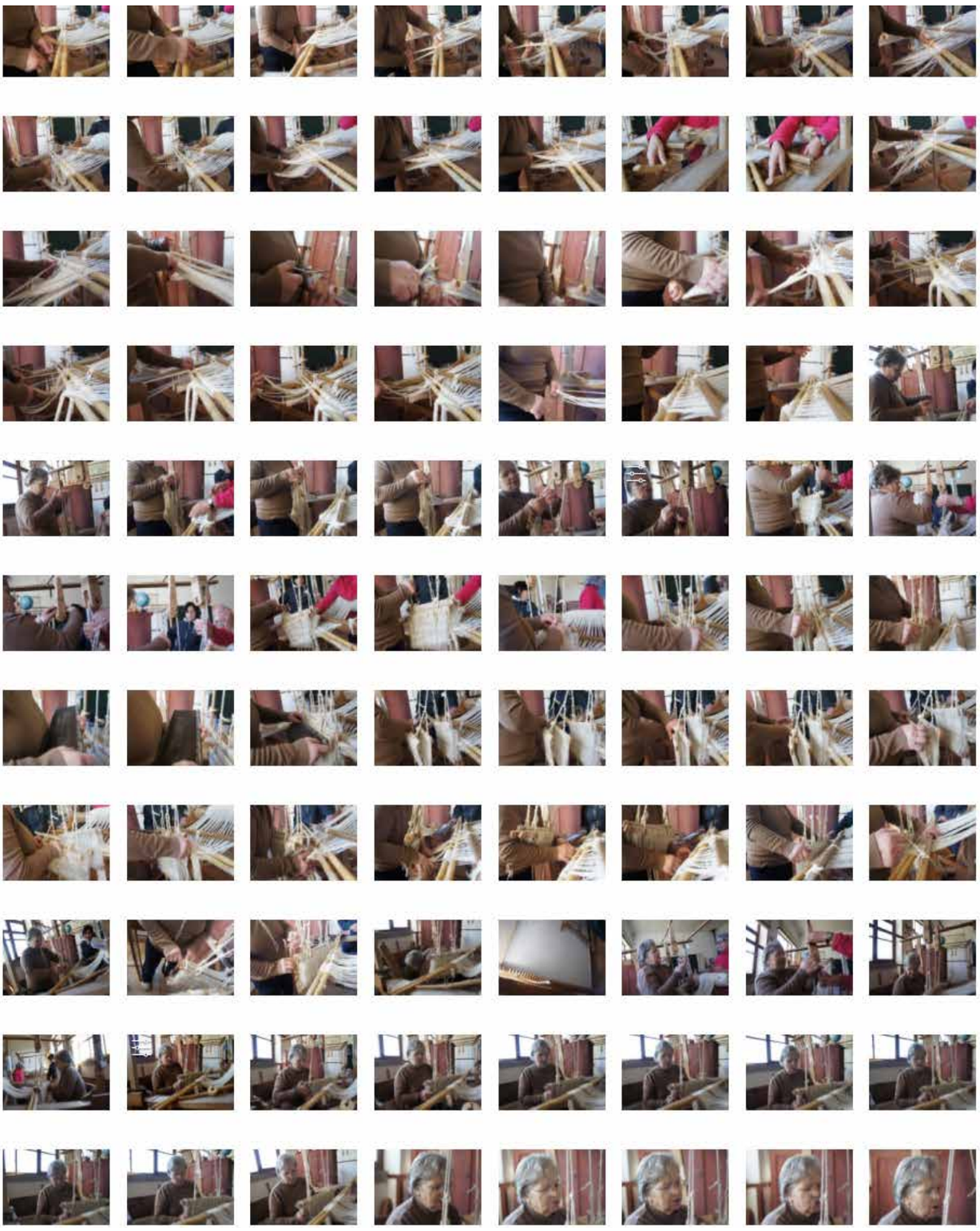
C.2 | COLOCAR A TEADA



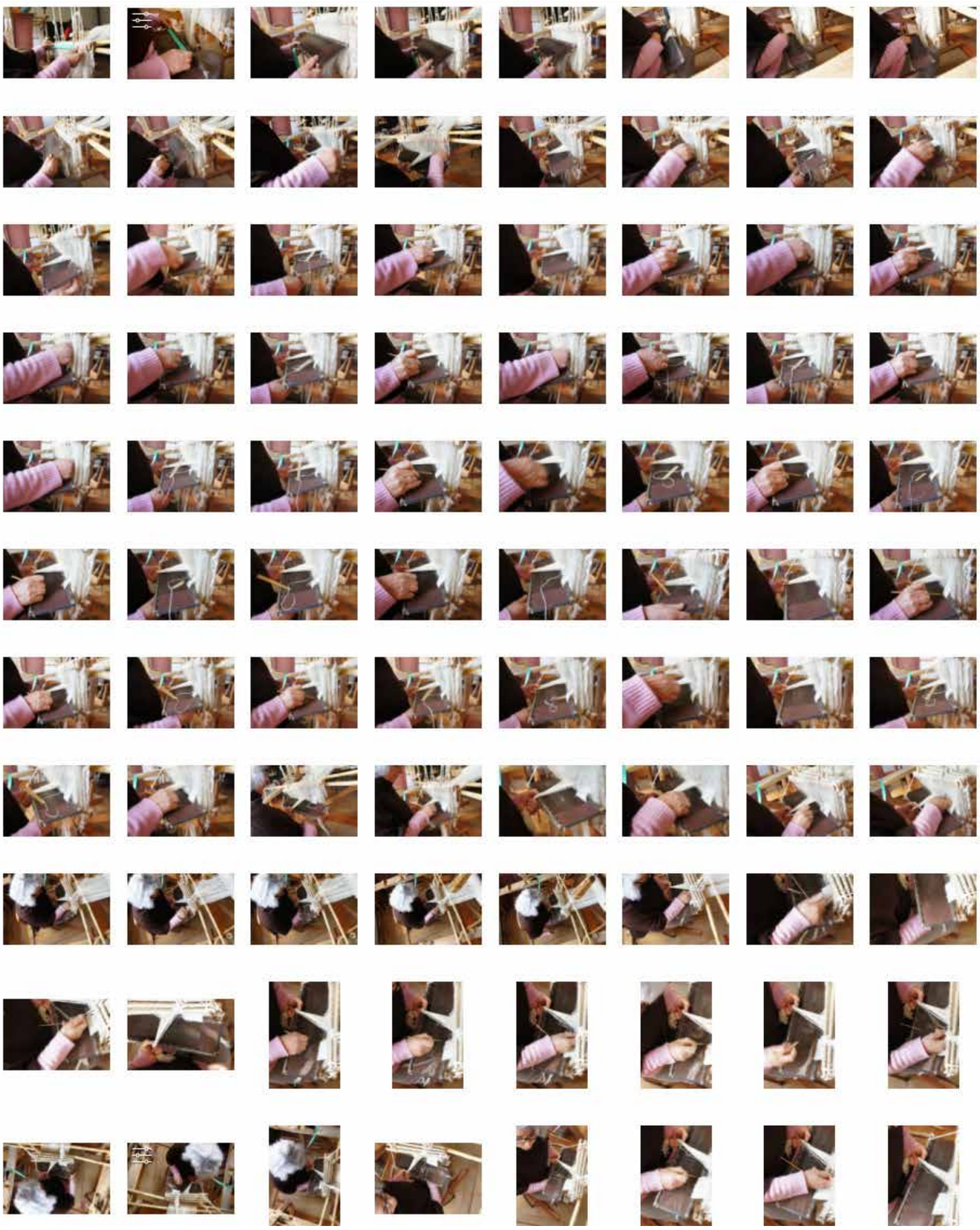
C.2 | COLOCAR A TEADA



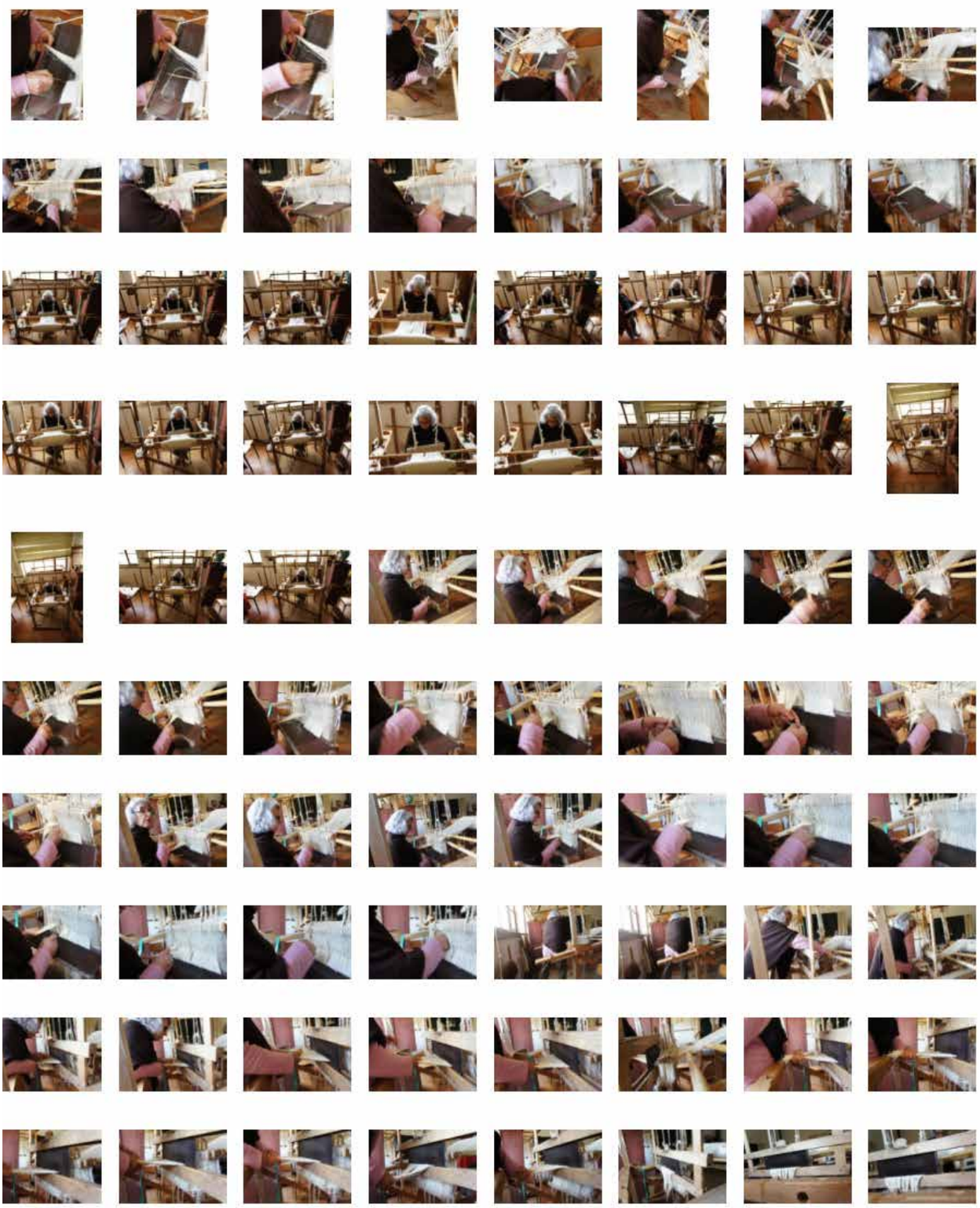
C.2 | COLOCAR A TEADA



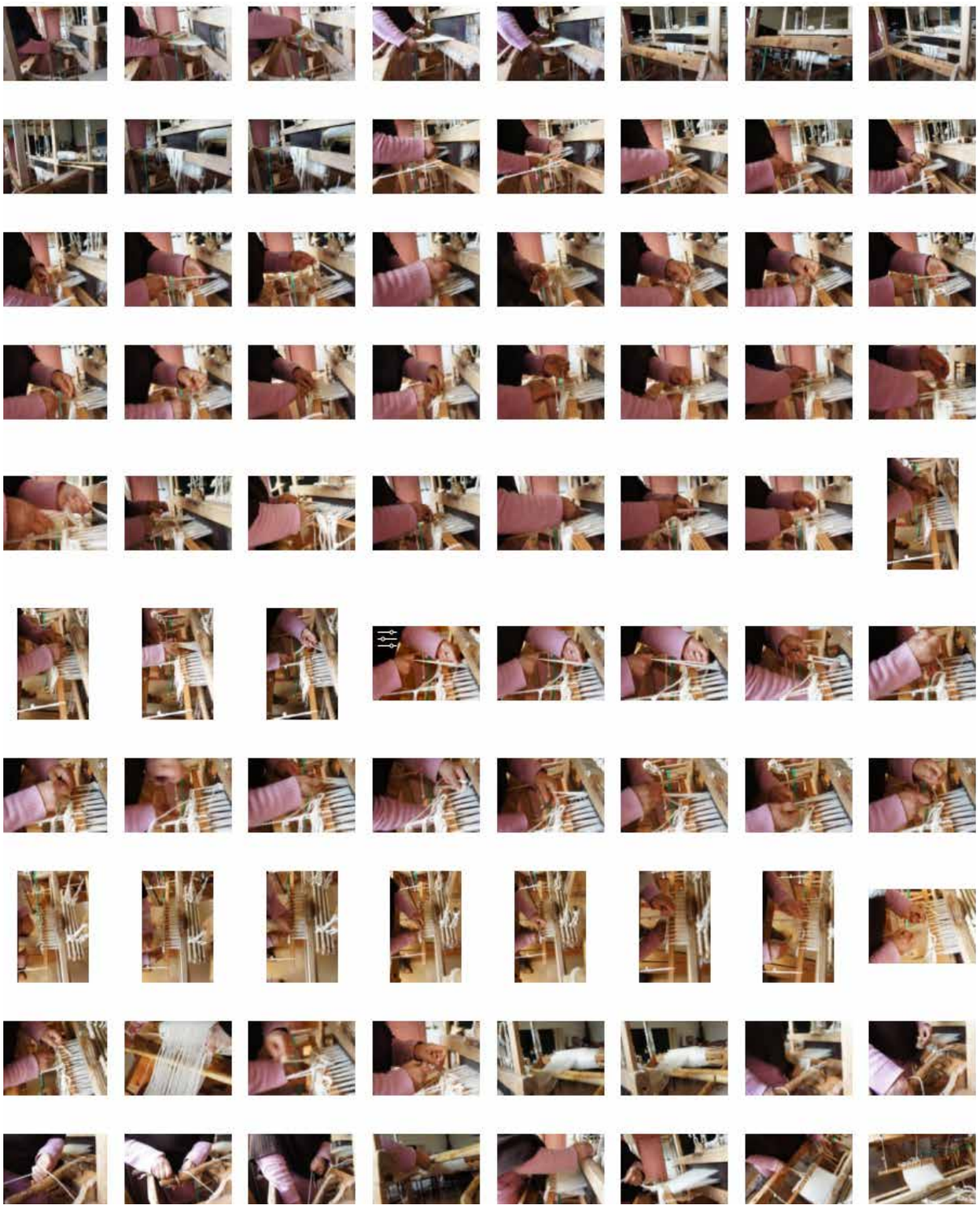
C.3 | APARELHAR O LIÇO



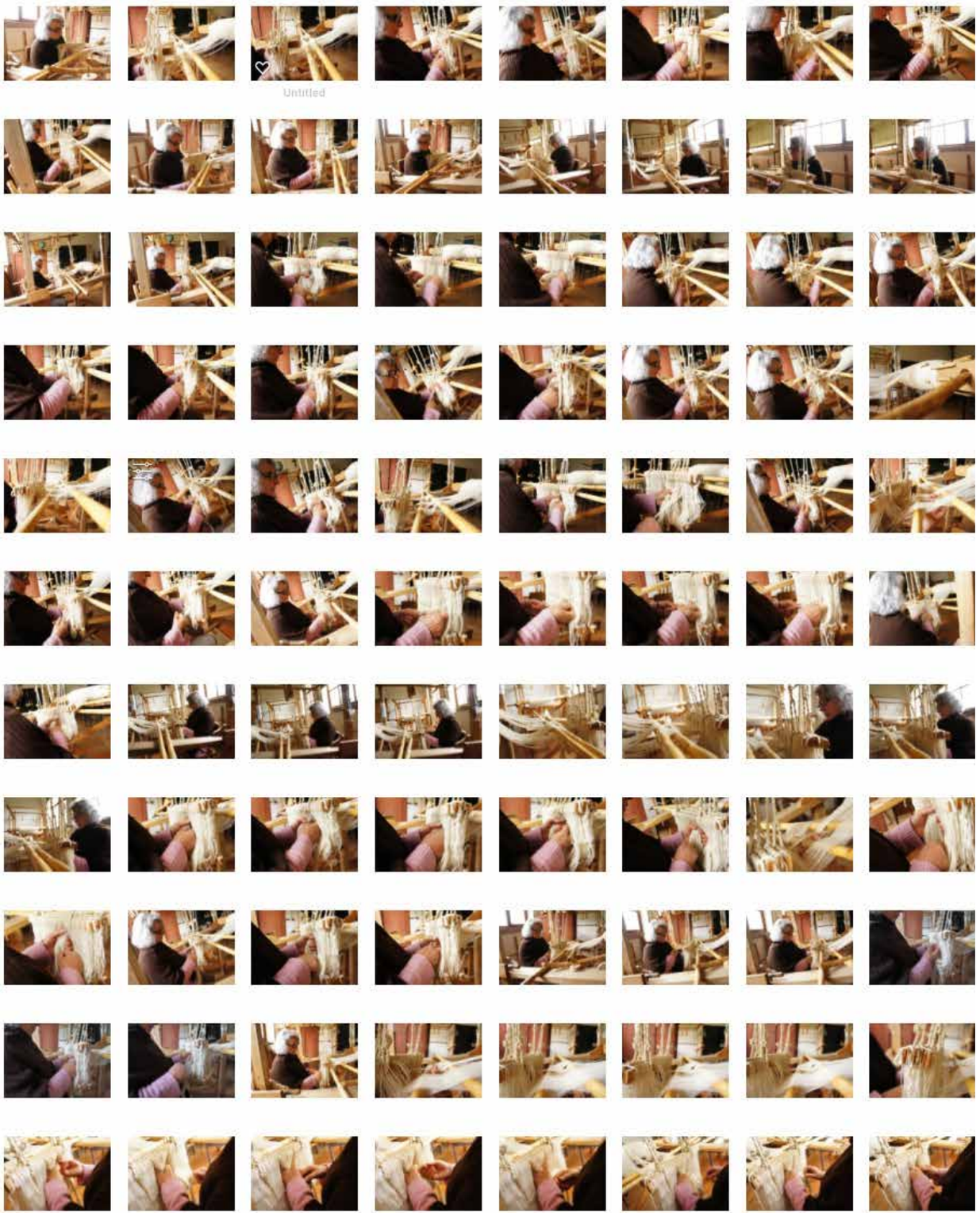
C.4 | APARELHAR O PENTE



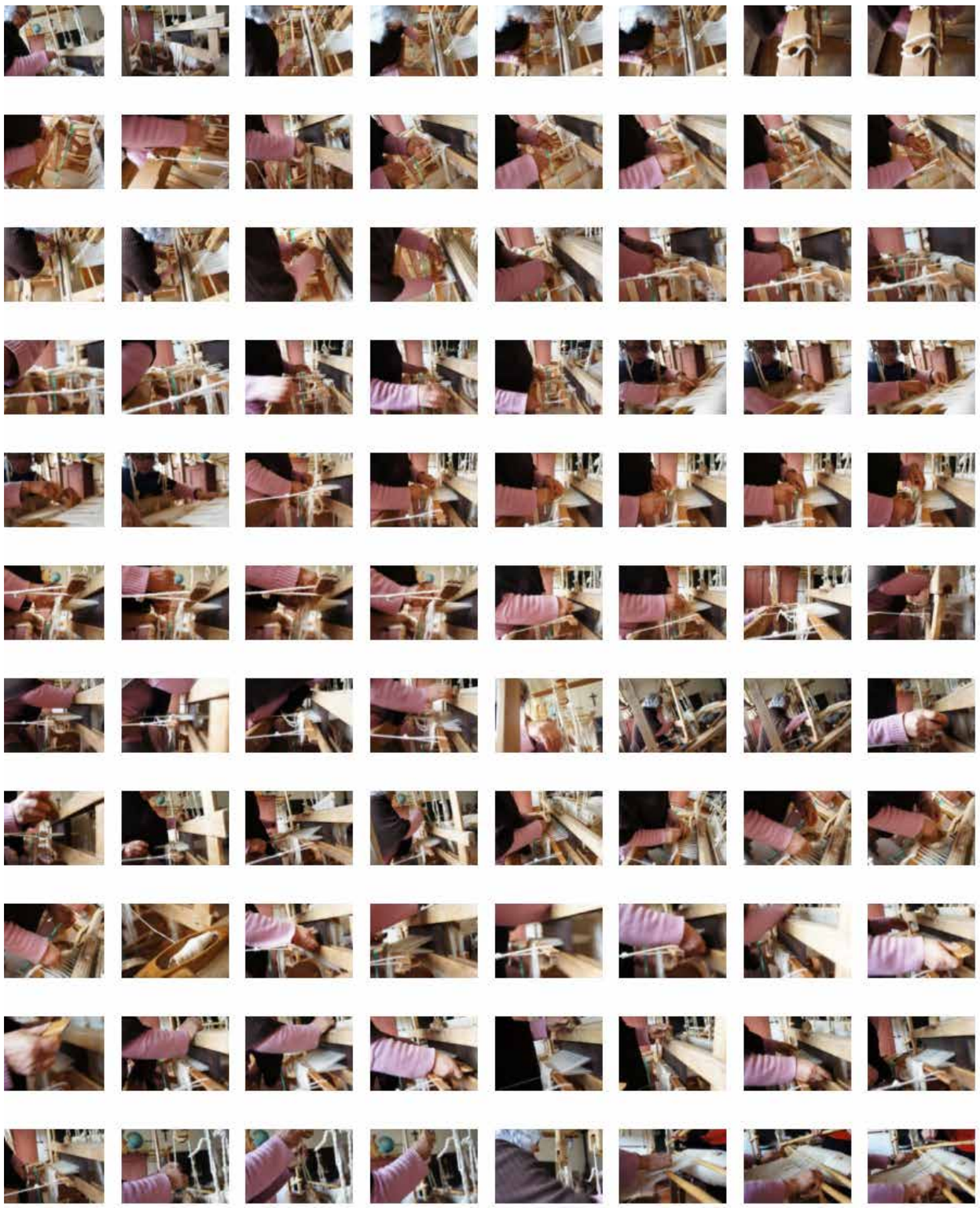
C.5 | ACERTAR A TEIA



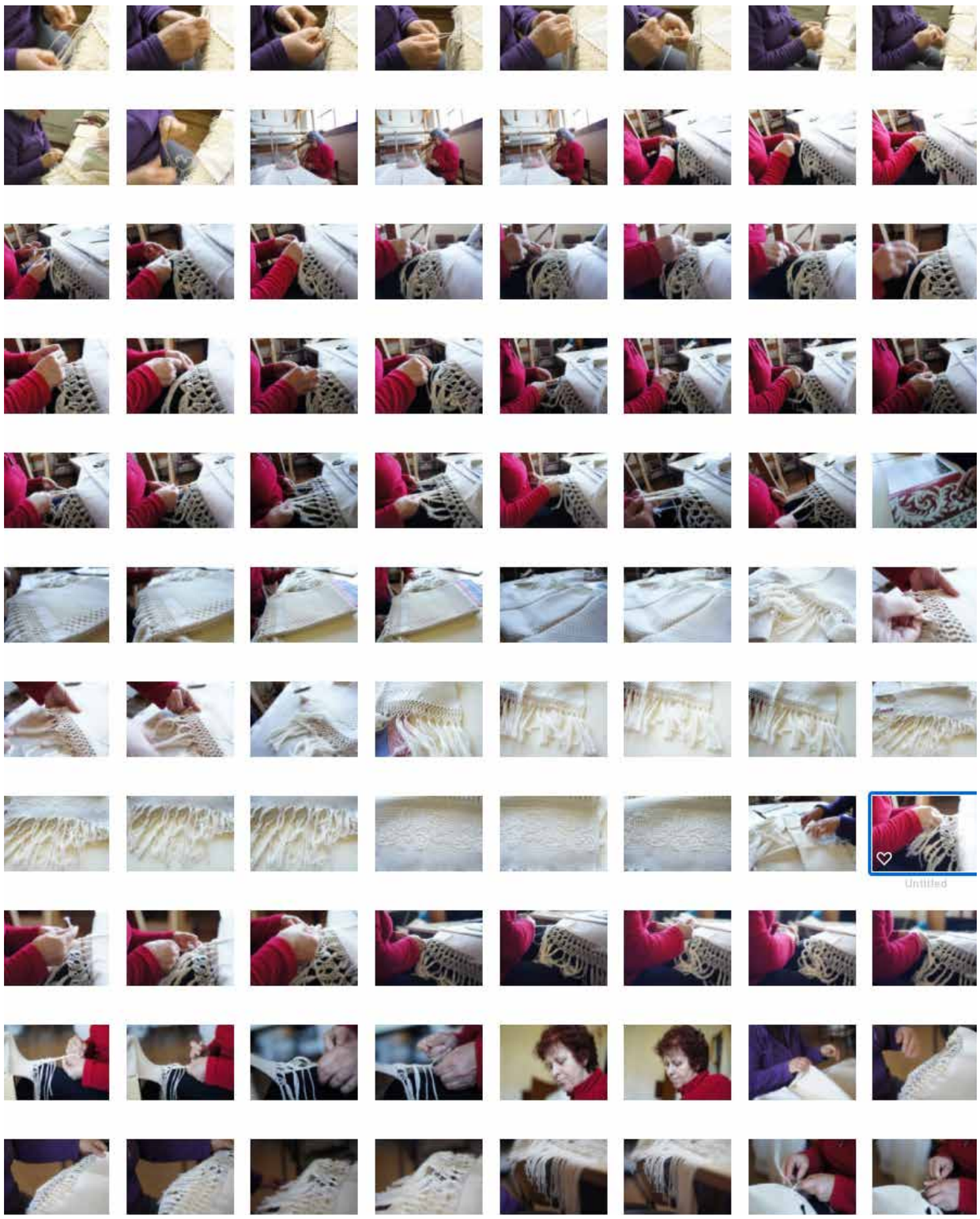
C.5 | ACERTAR A TEIA



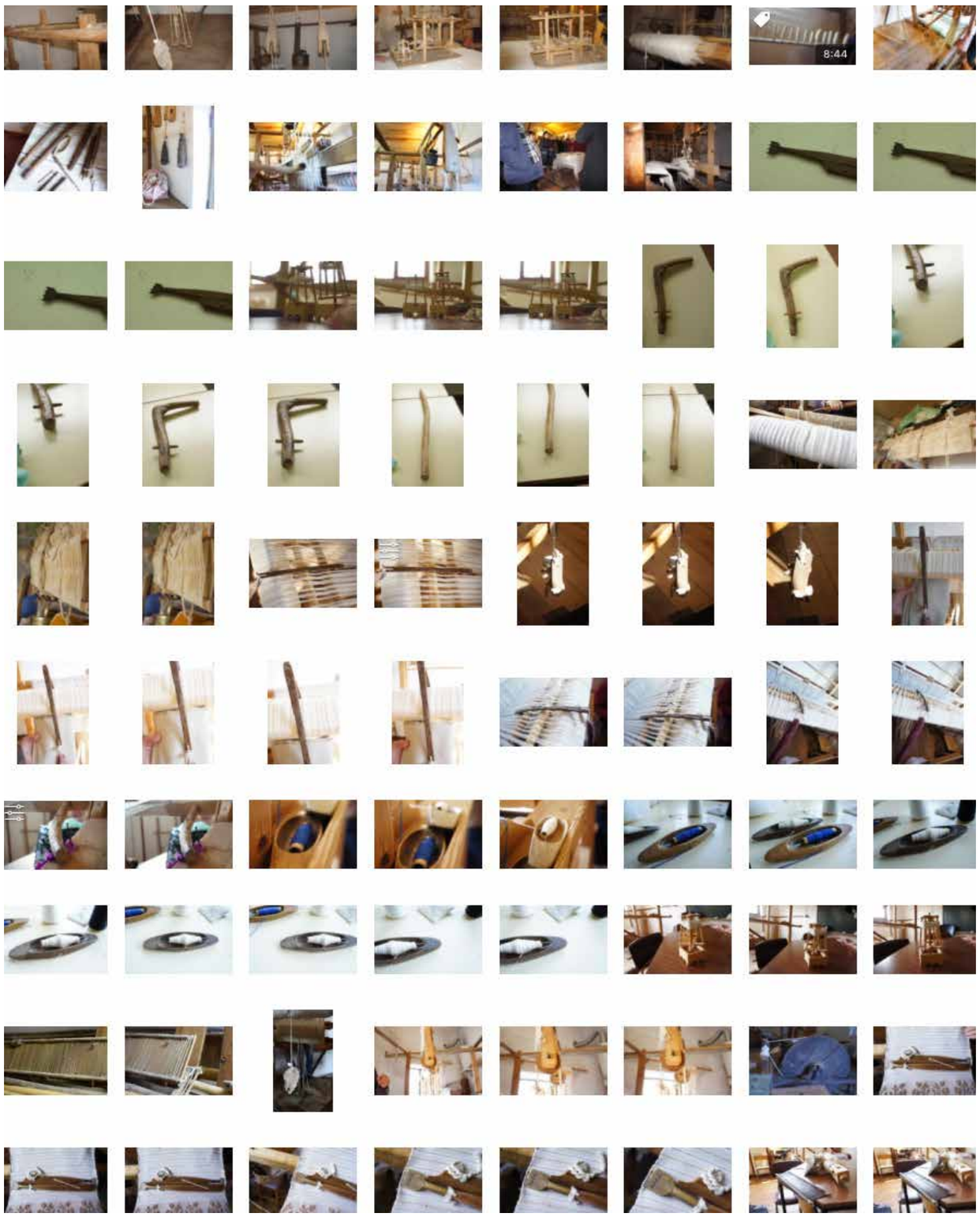
C.6 | TEIA A DIREITO



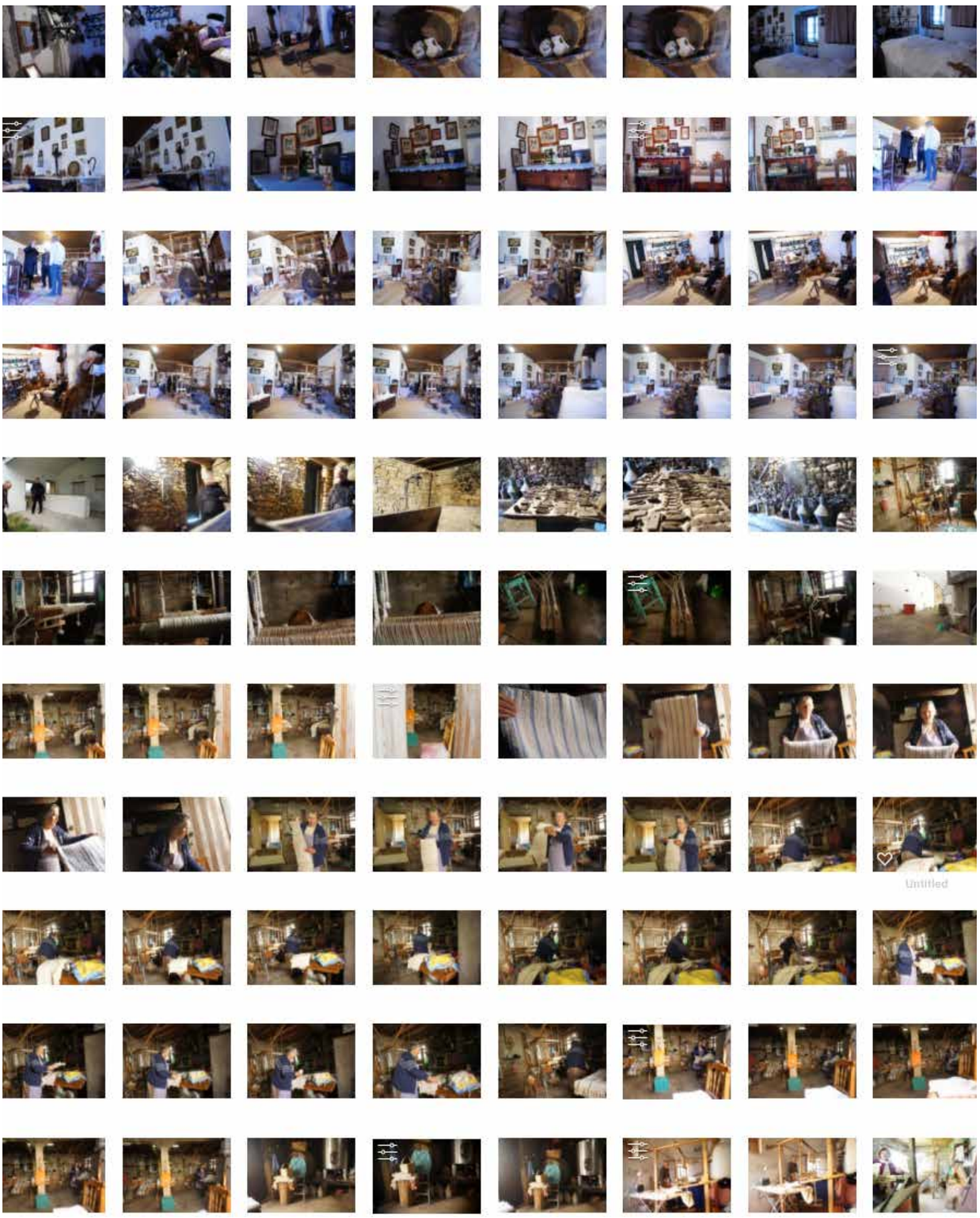
C.4 | **FRANJAS**



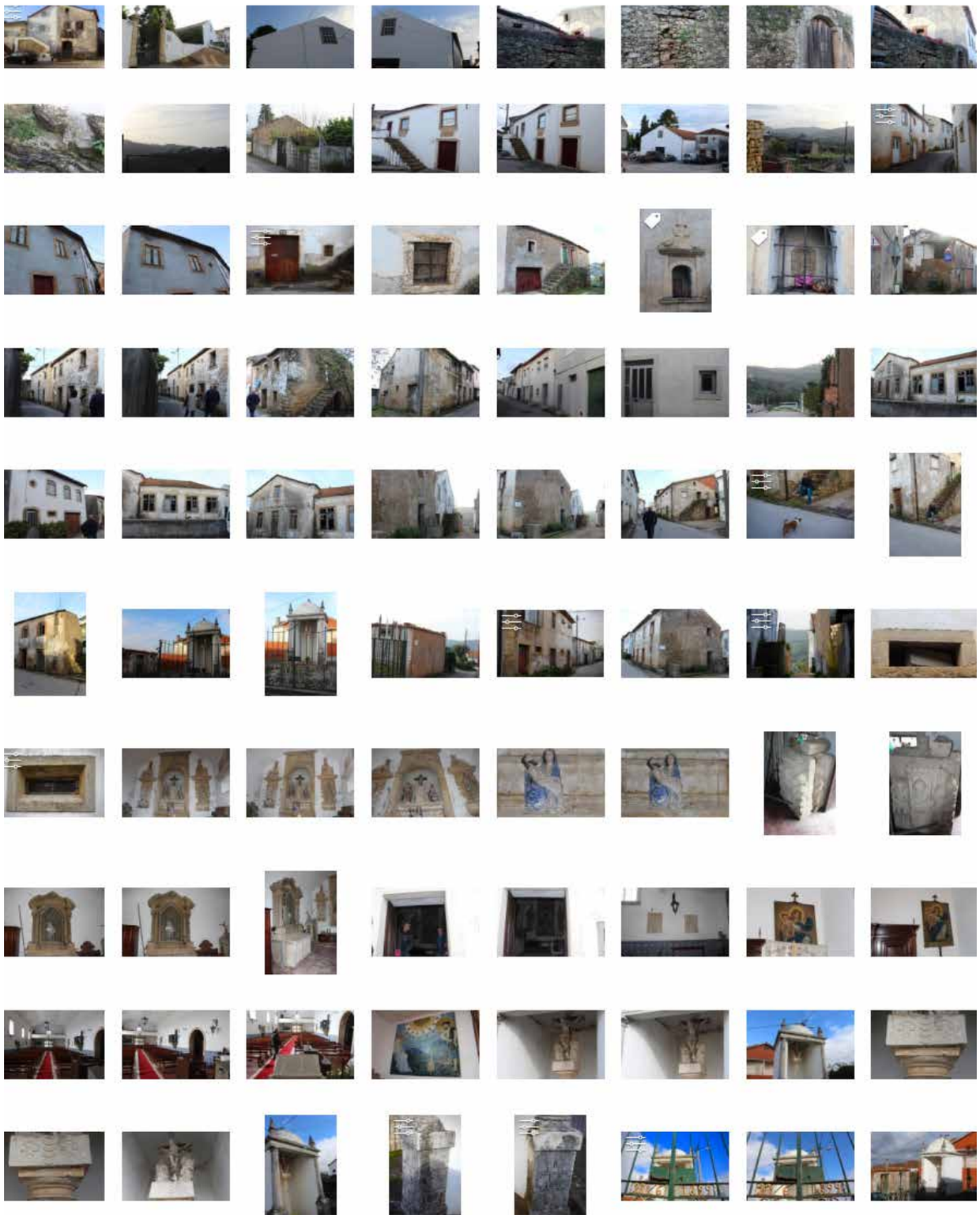
C.5 | UTENSÍLIOS



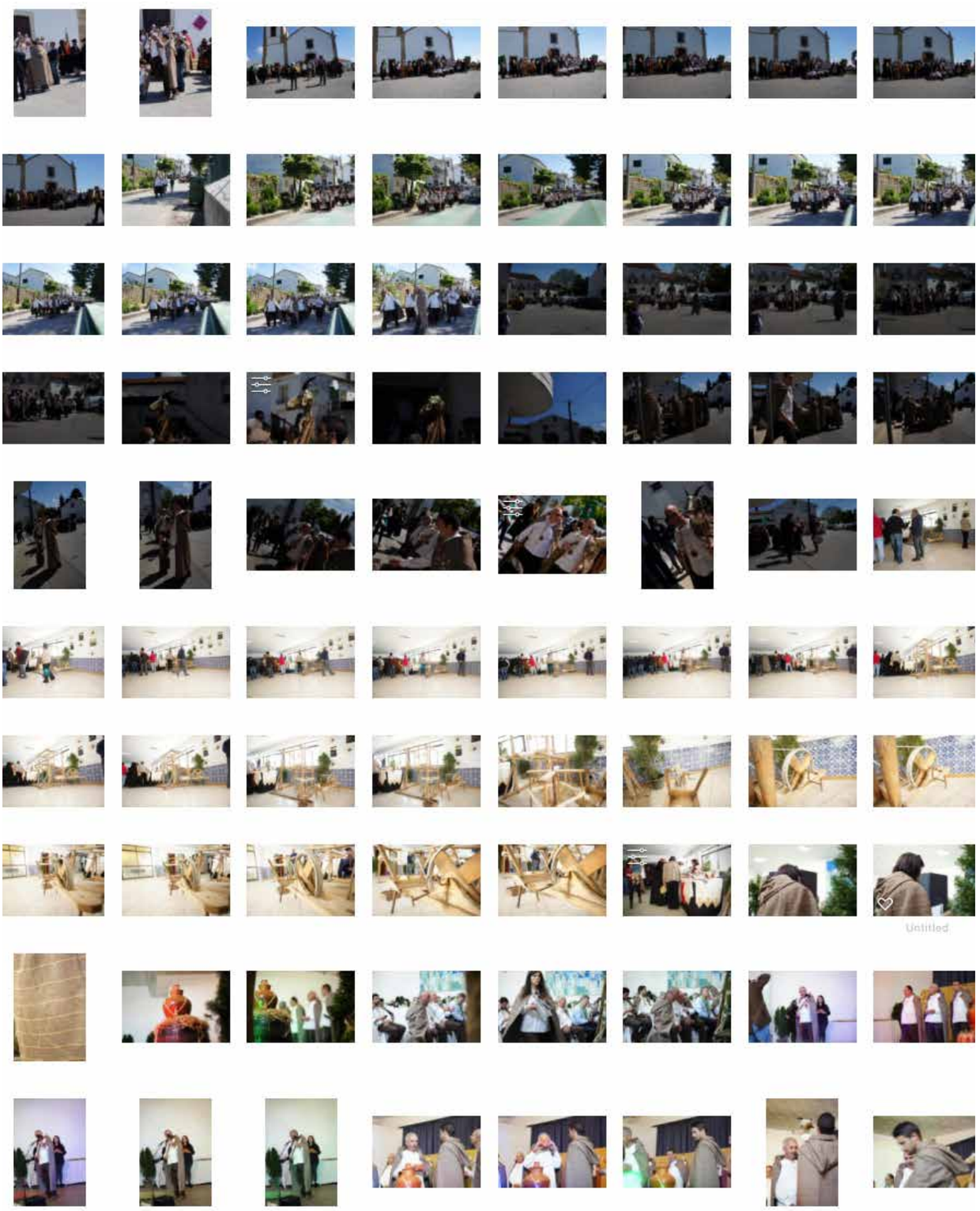
C.6 | ESPAÇOS DE TRABALHO



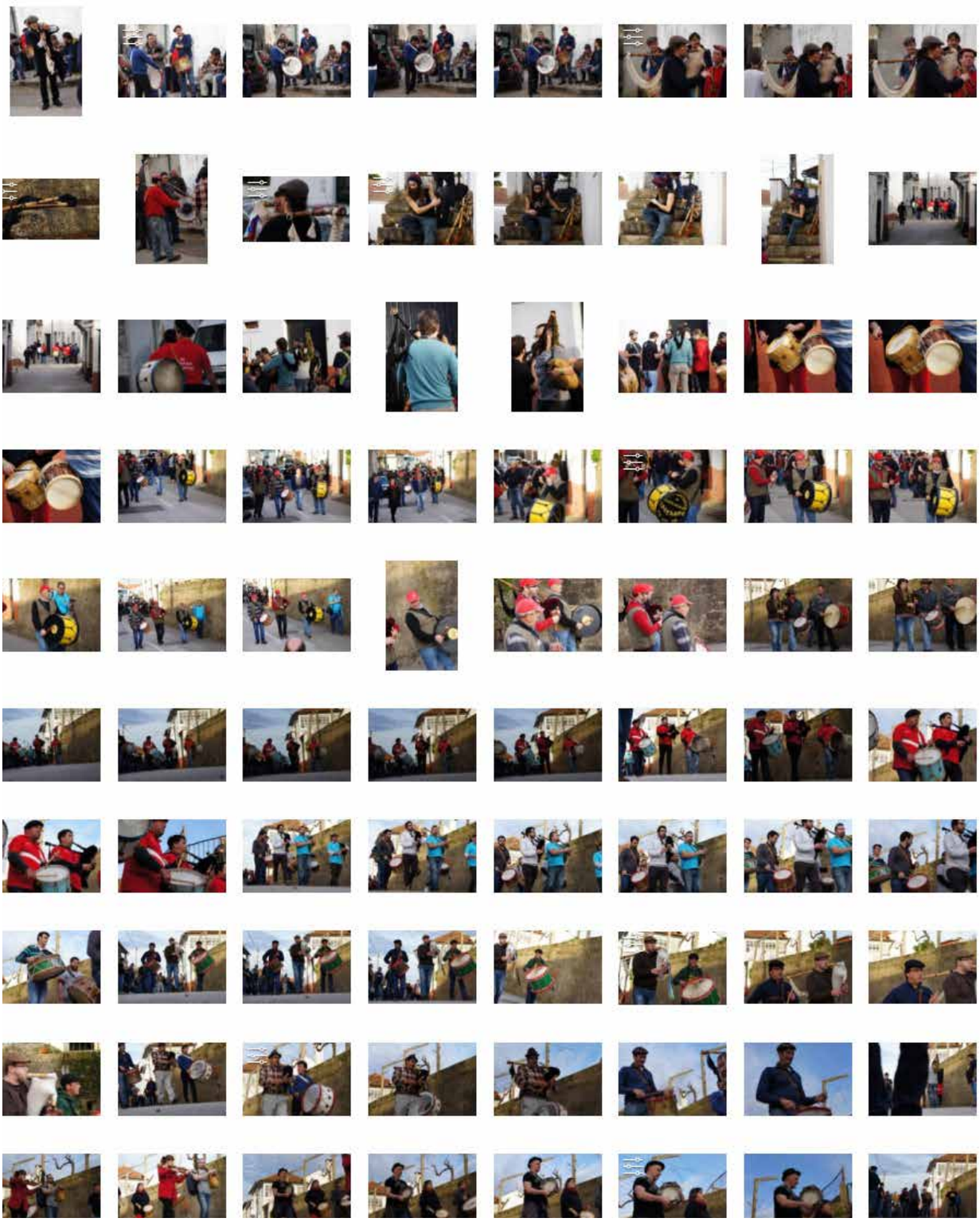
C.7 | LOCALIDADE



C.8 | FESTAS E ROMARIAS



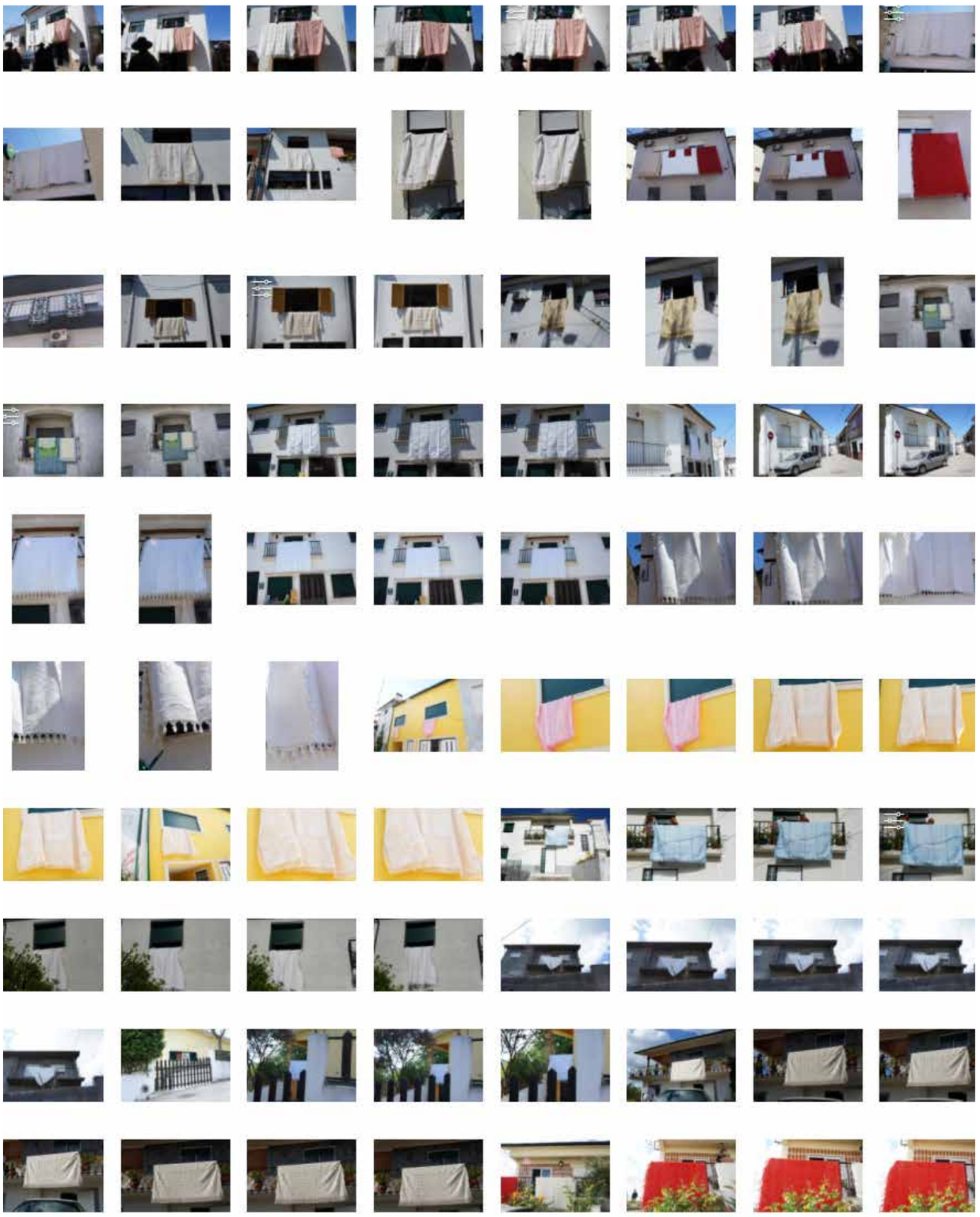
C.8 | FESTAS E ROMARIAS



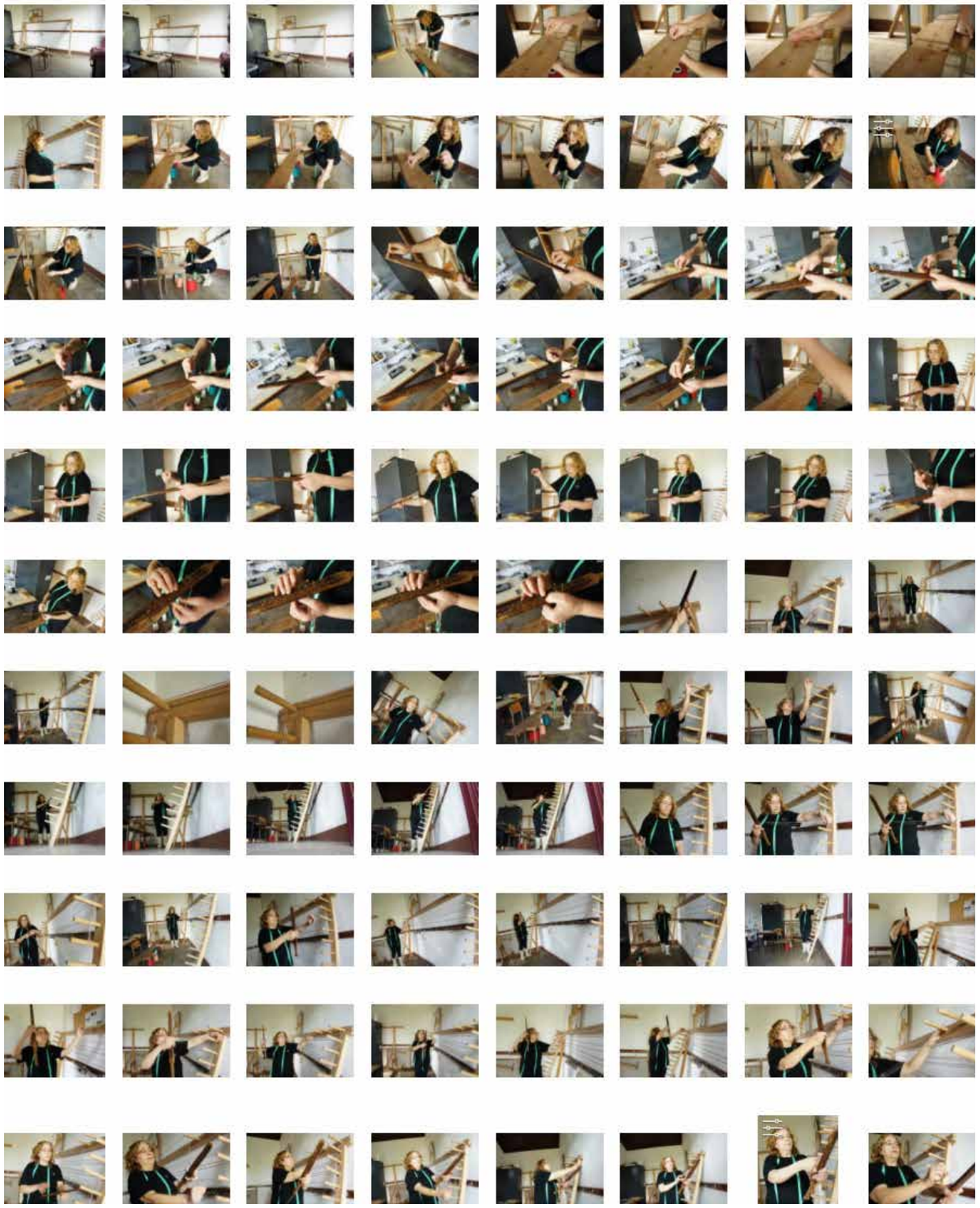
C.8 | FESTAS E ROMARIAS



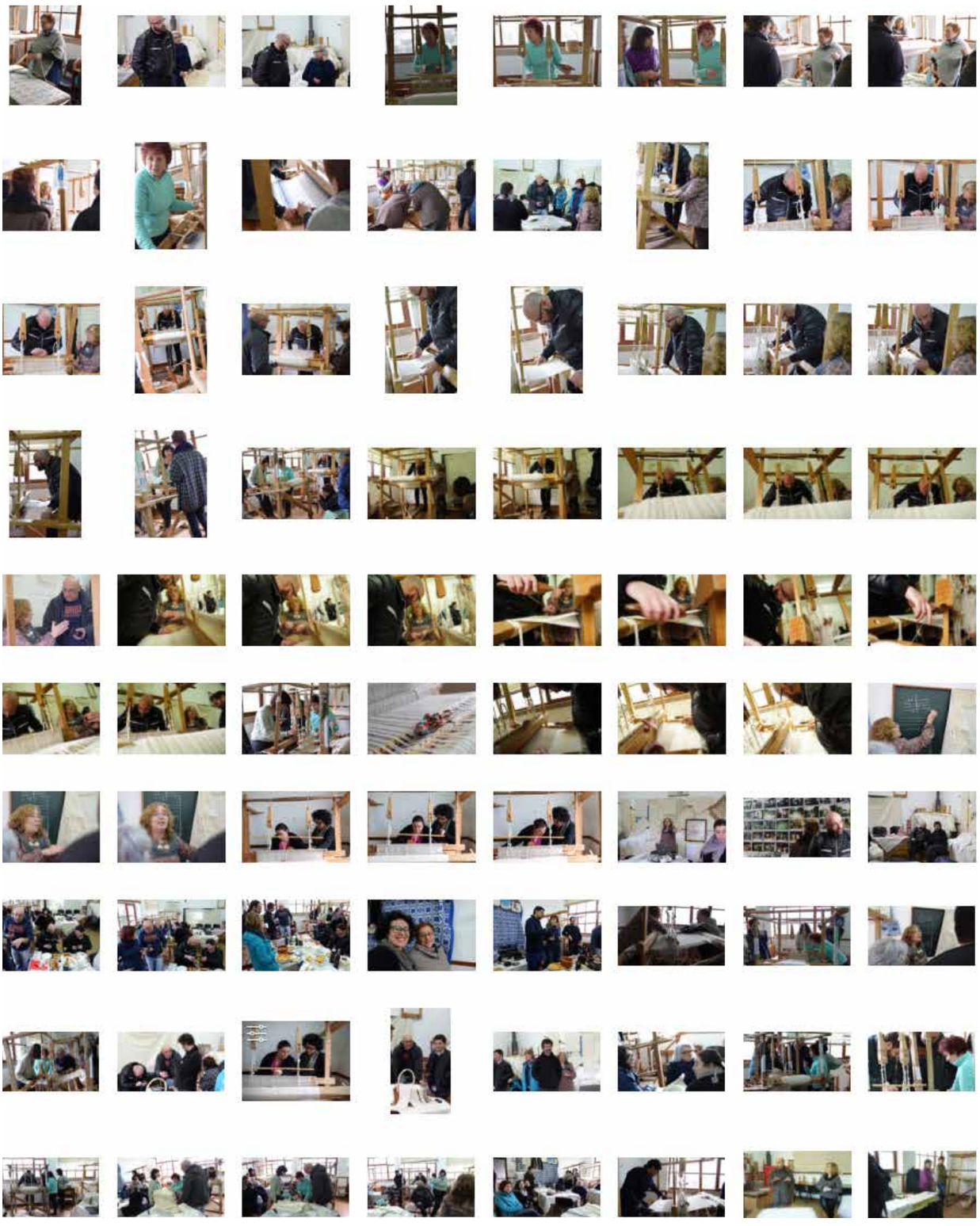
C.8 | FESTAS E ROMARIAS



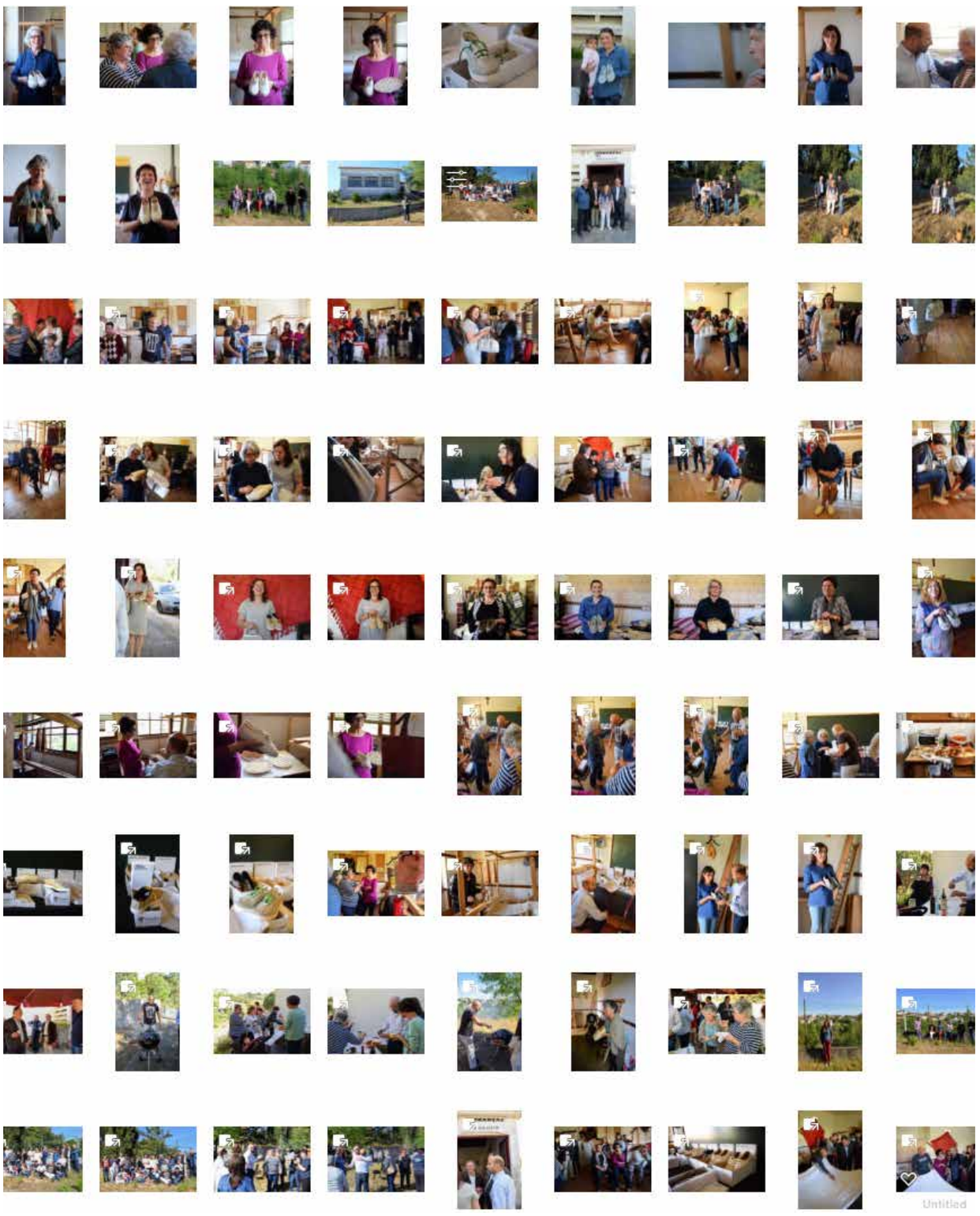
C.9 | MOMENTOS DA INVESTIGAÇÃO



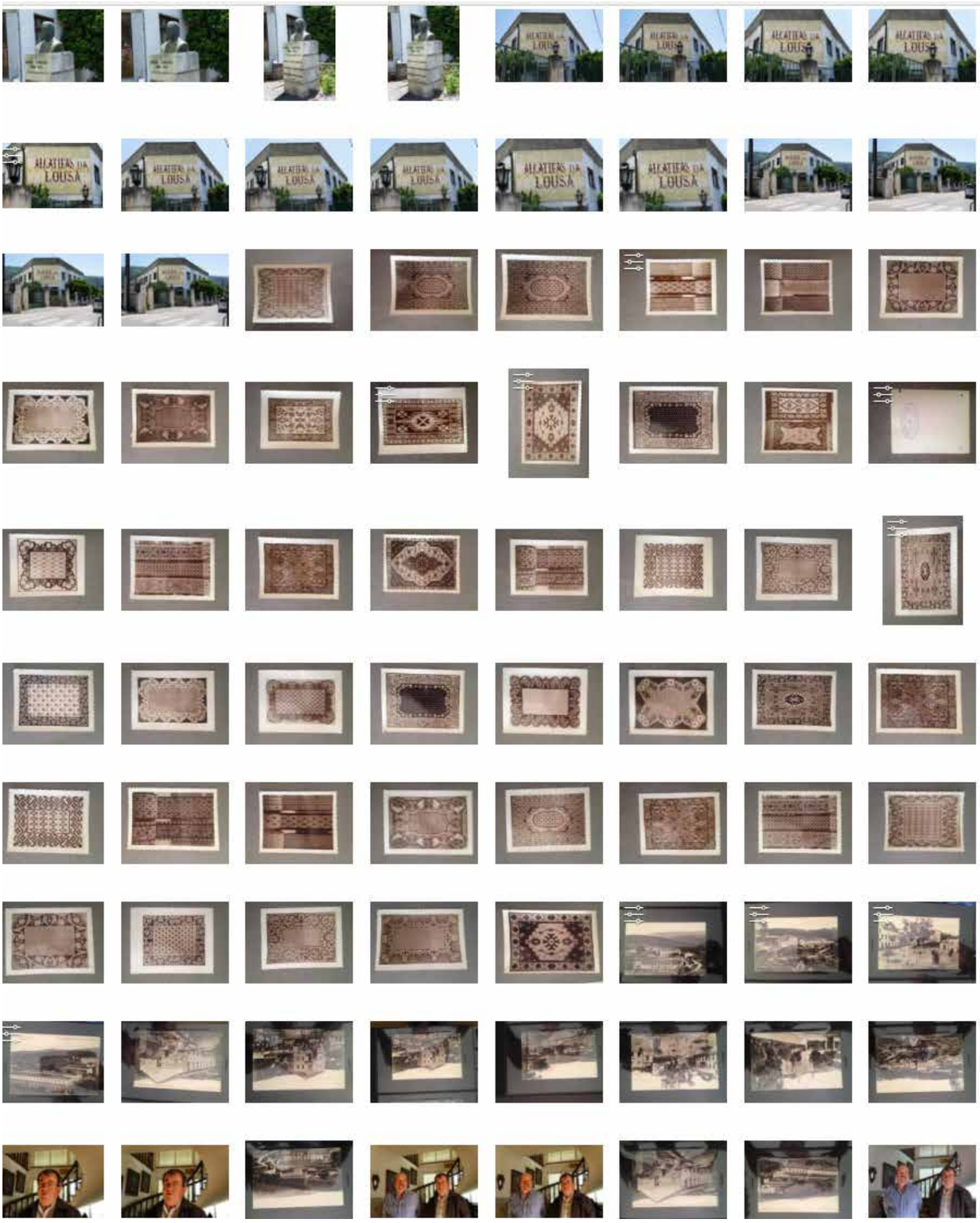
C.9 | MOMENTOS DA INVESTIGAÇÃO



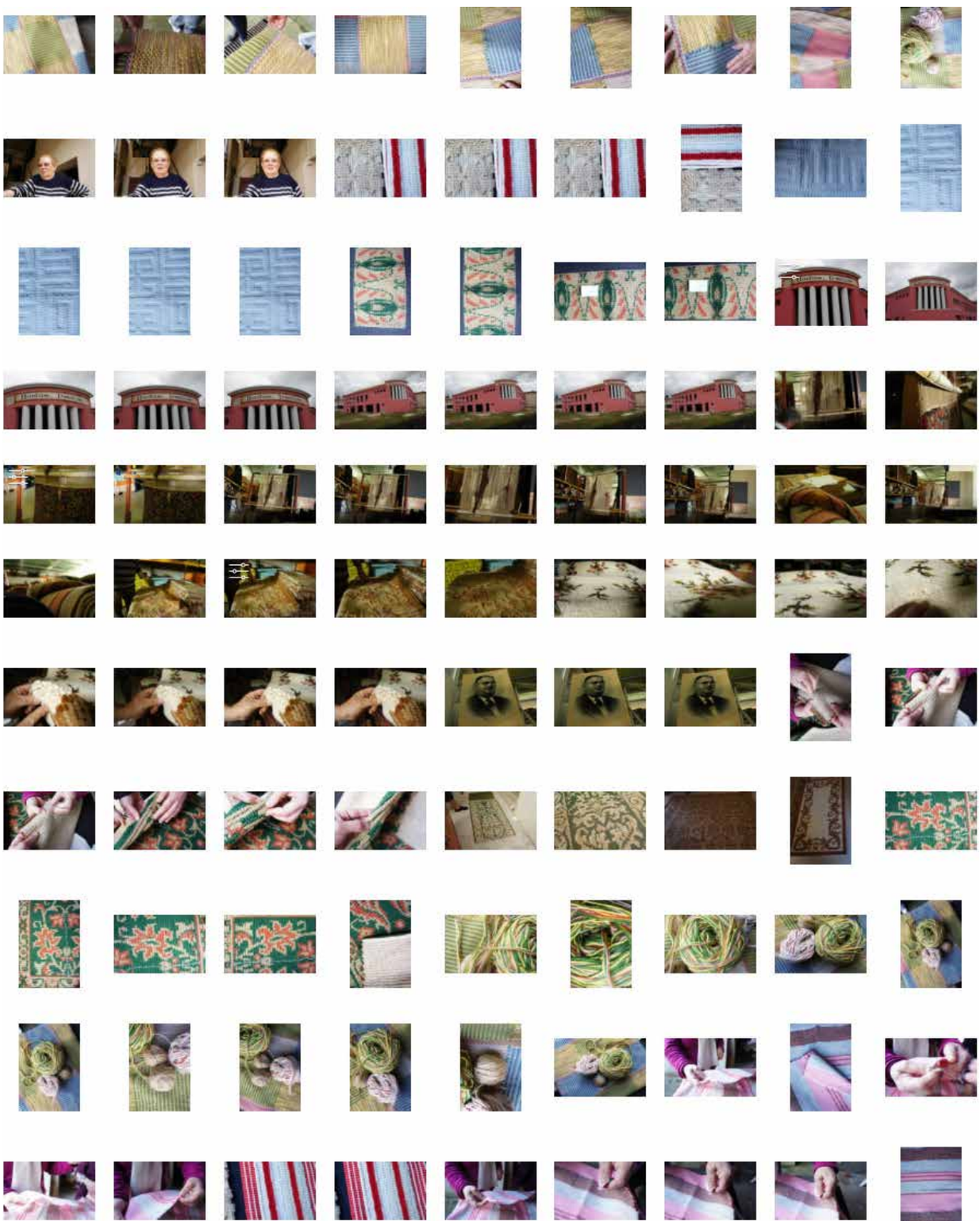
C.9 | MOMENTOS DA INVESTIGAÇÃO



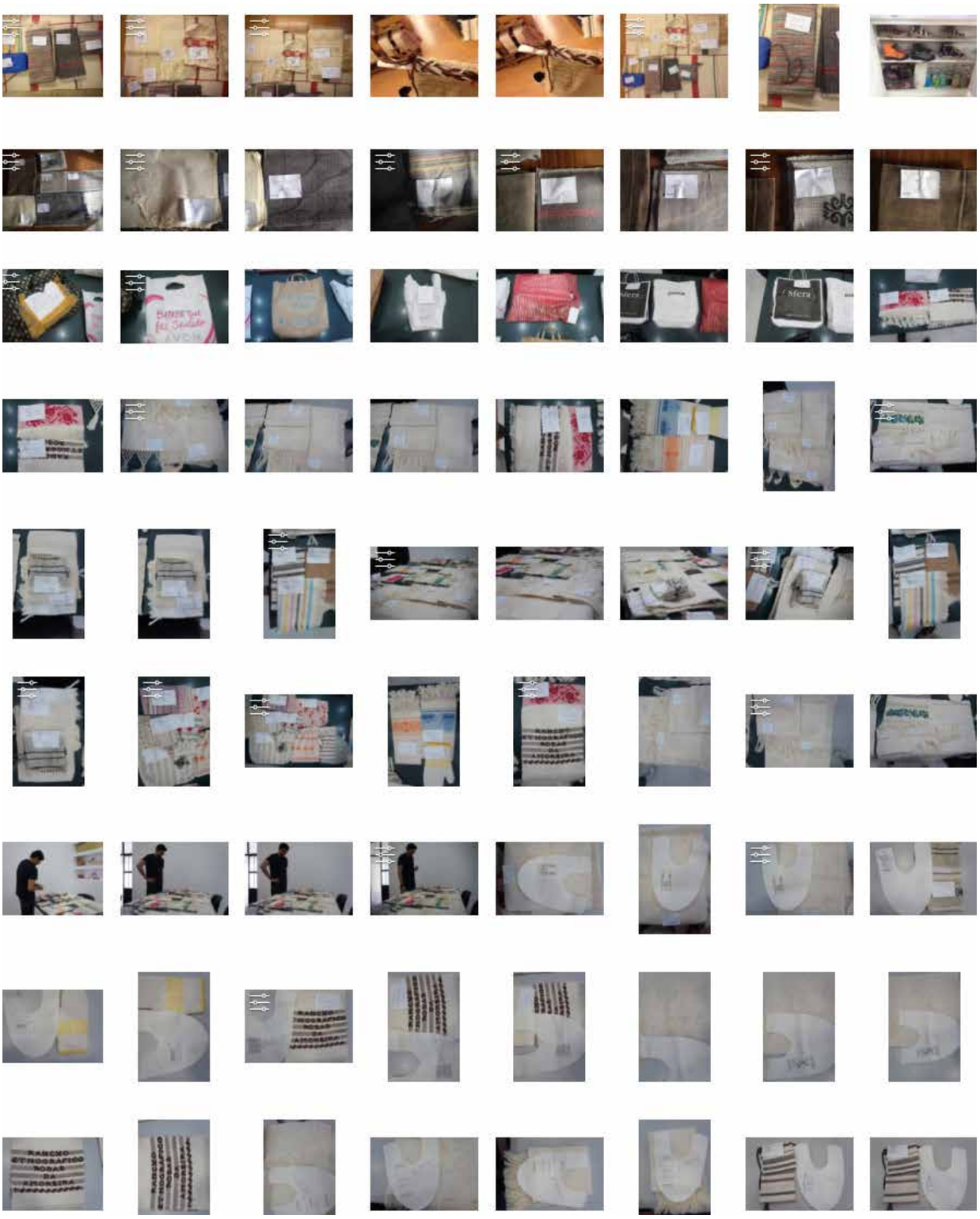
C.10 | FÁBRICA ALCATIFAS DA LOUSÃ



C.11 | FÁBRICA BAETAS & IRMÃOS



C.12 | SELECÇÃO DOS TECIDOS



C.12 | FOTOS FAMILIARES



























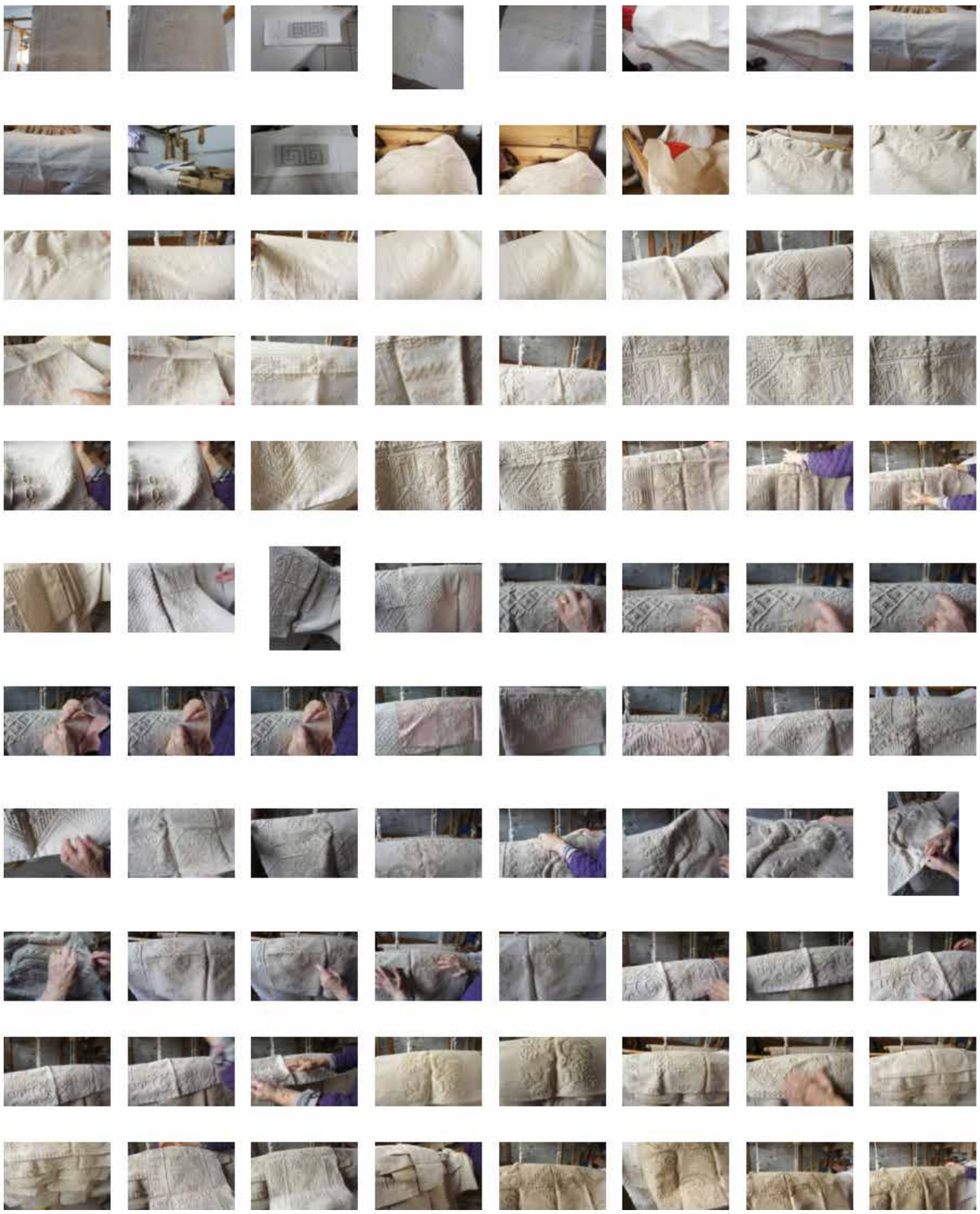







APÊNDICE D
AMOSTRAS
PANOS E TRABALHOS

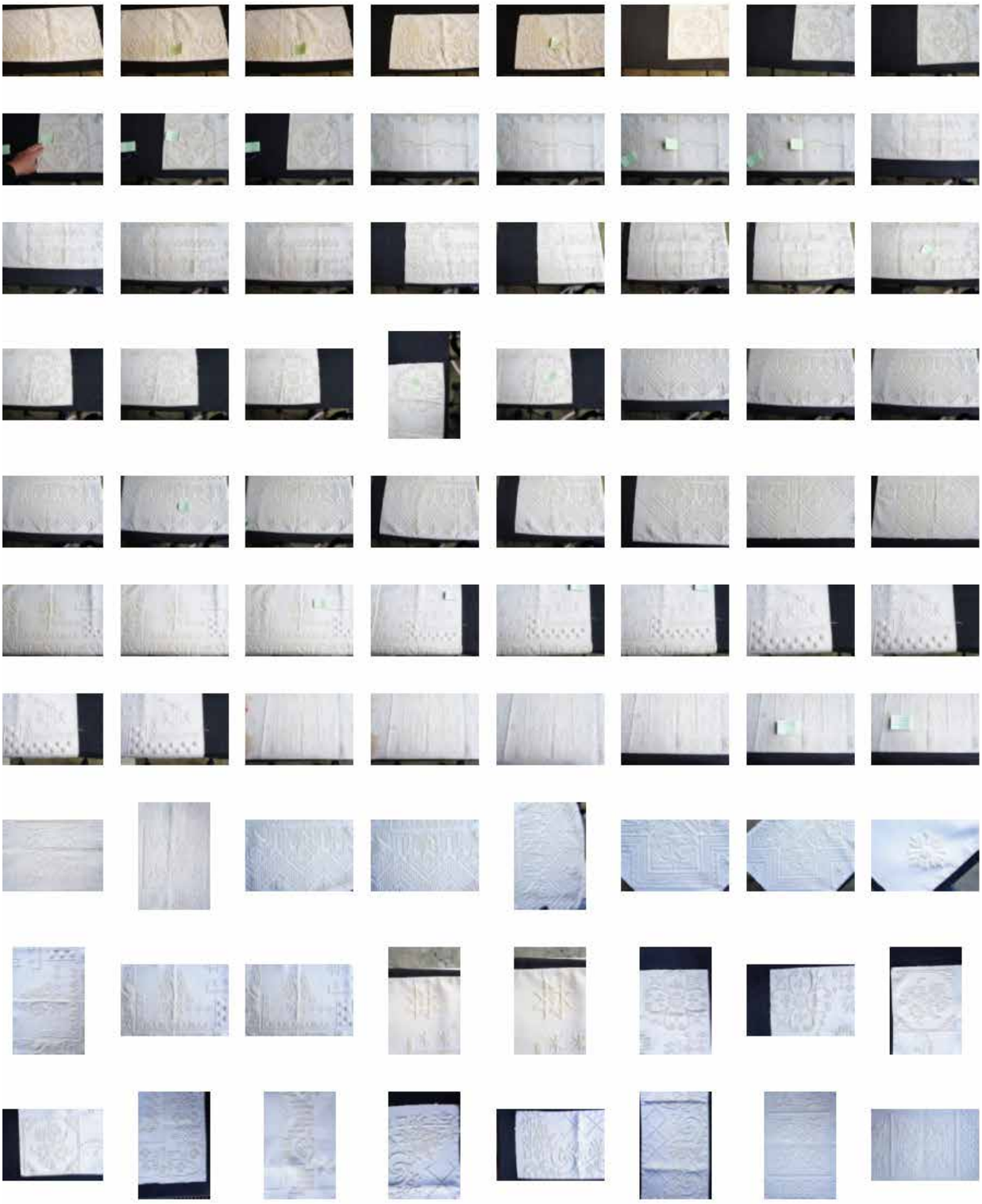
D.1 | AMOSTRAS



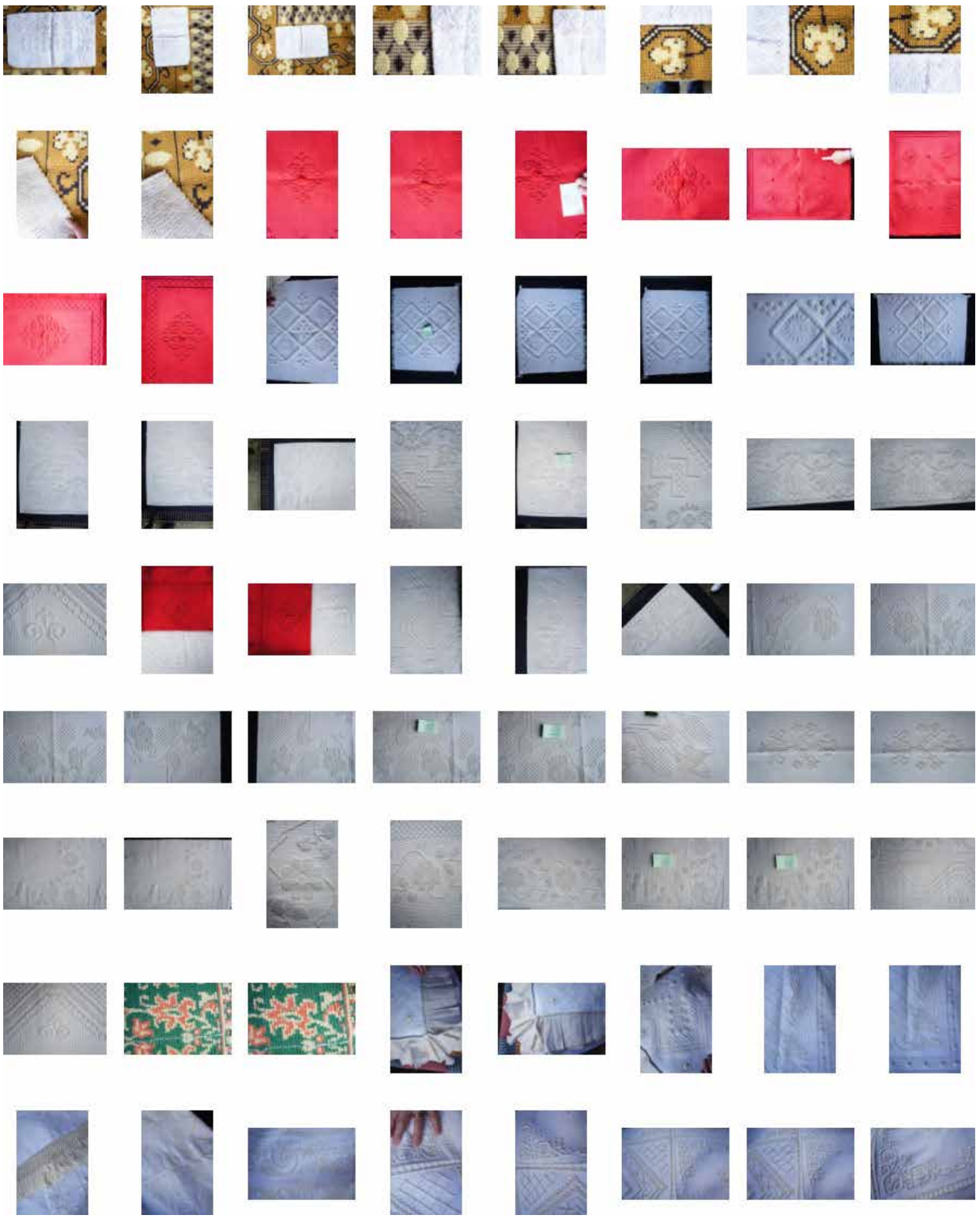
D.1 | AMOSTRAS



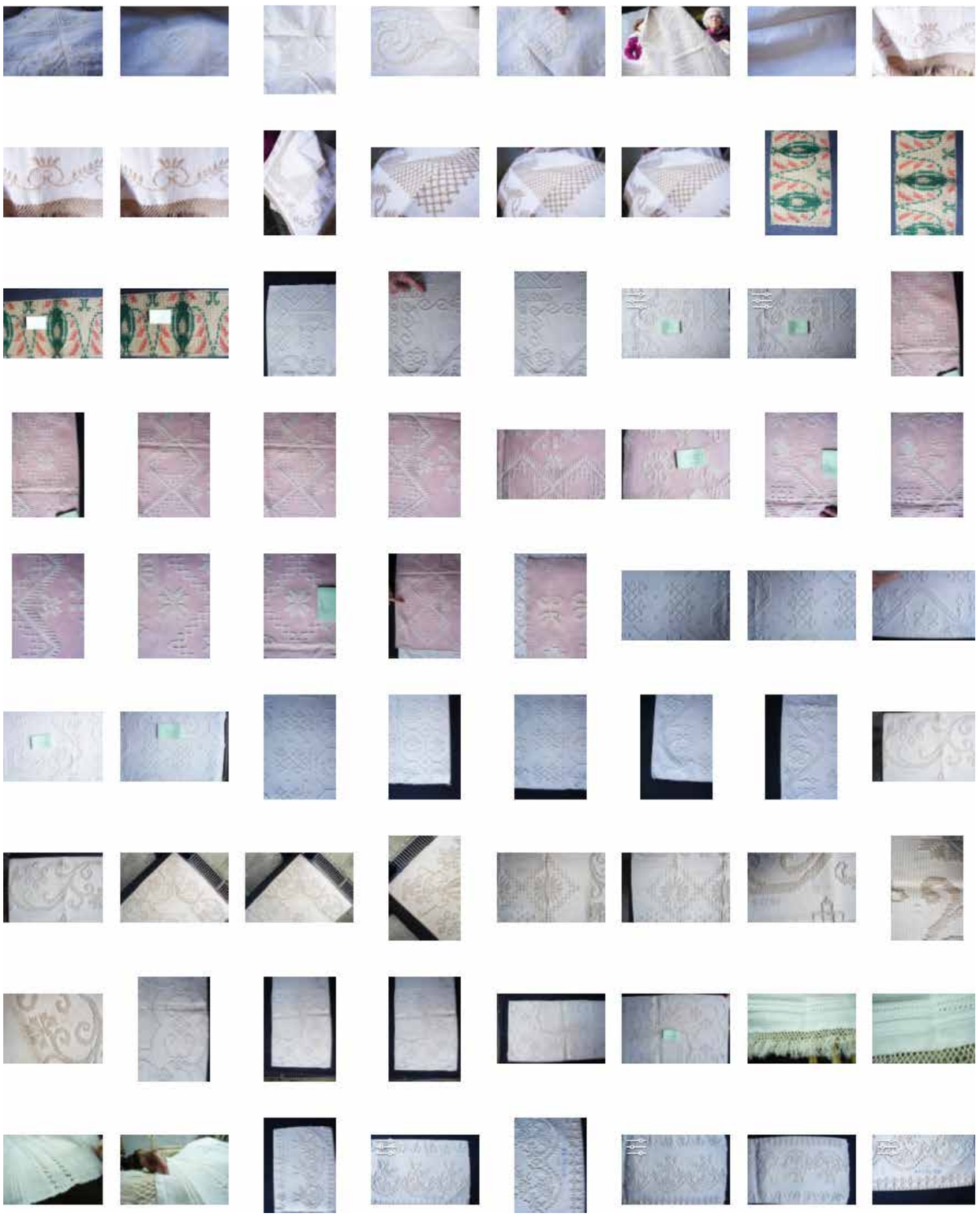
D.1 | AMOSTRAS



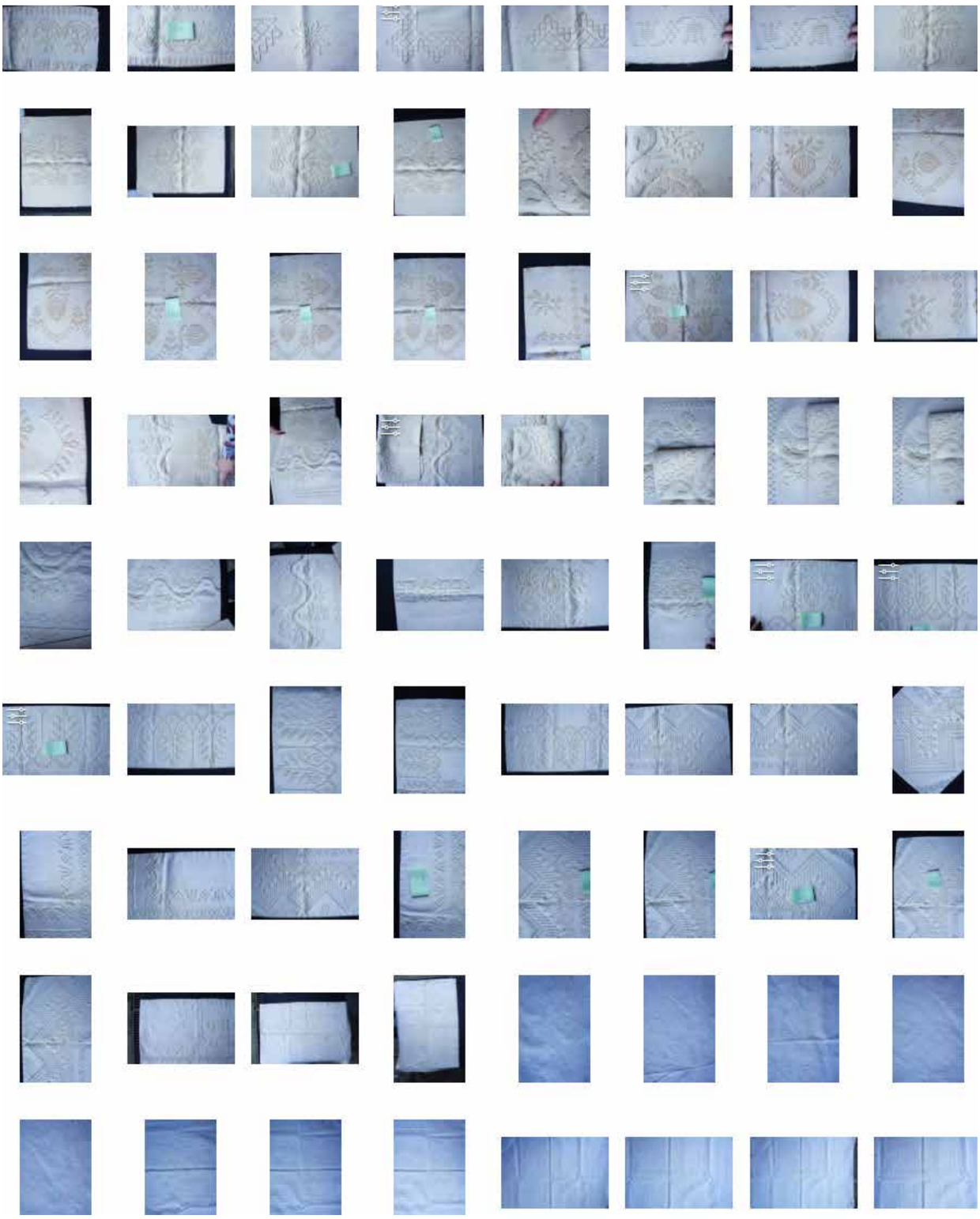
D.1 | AMOSTRAS



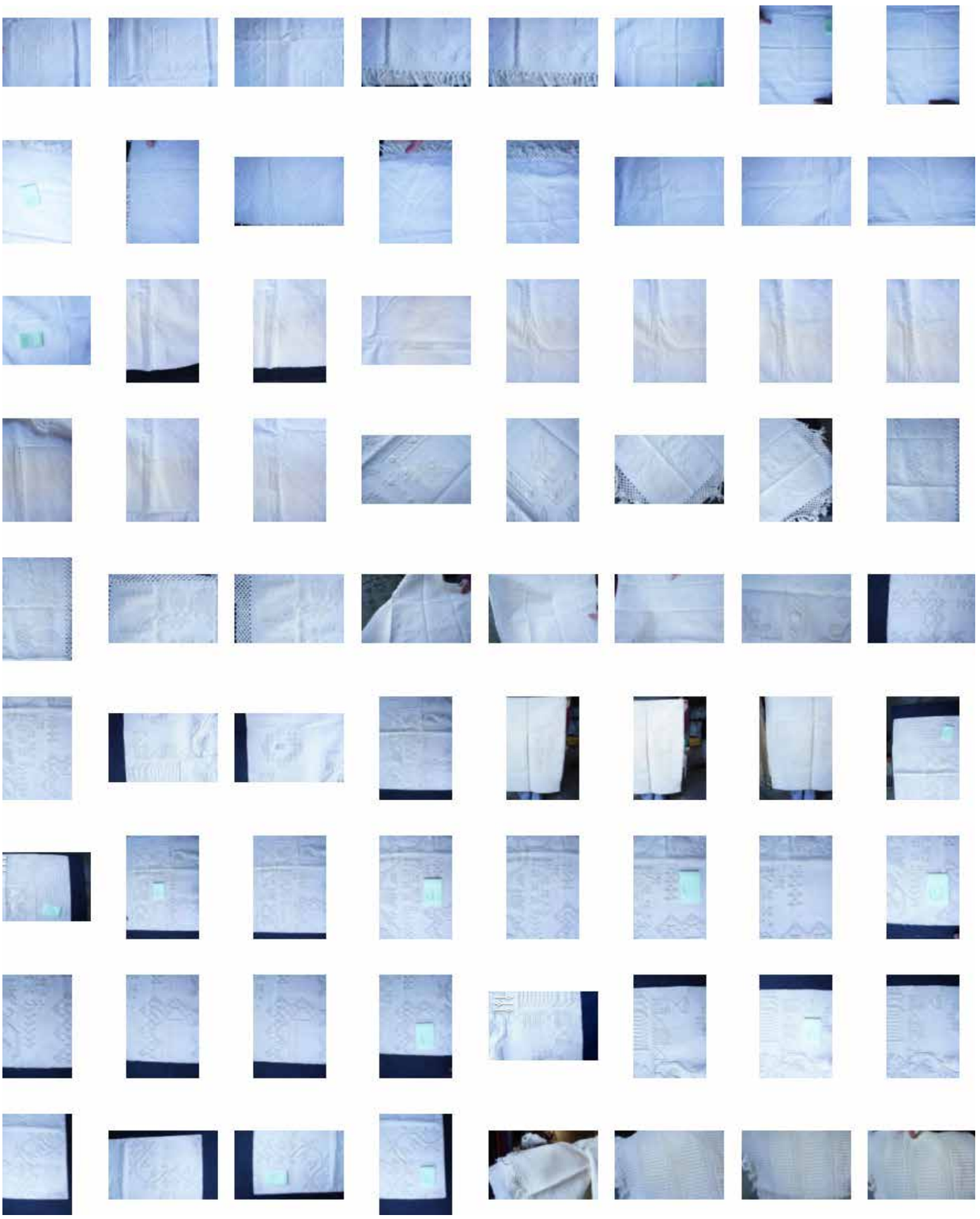
D.1 | AMOSTRAS



D.2 | DESENHOS



D.2 | DESENHOS



D.3 | AMOSTRAS DO CONCURSO (2003)

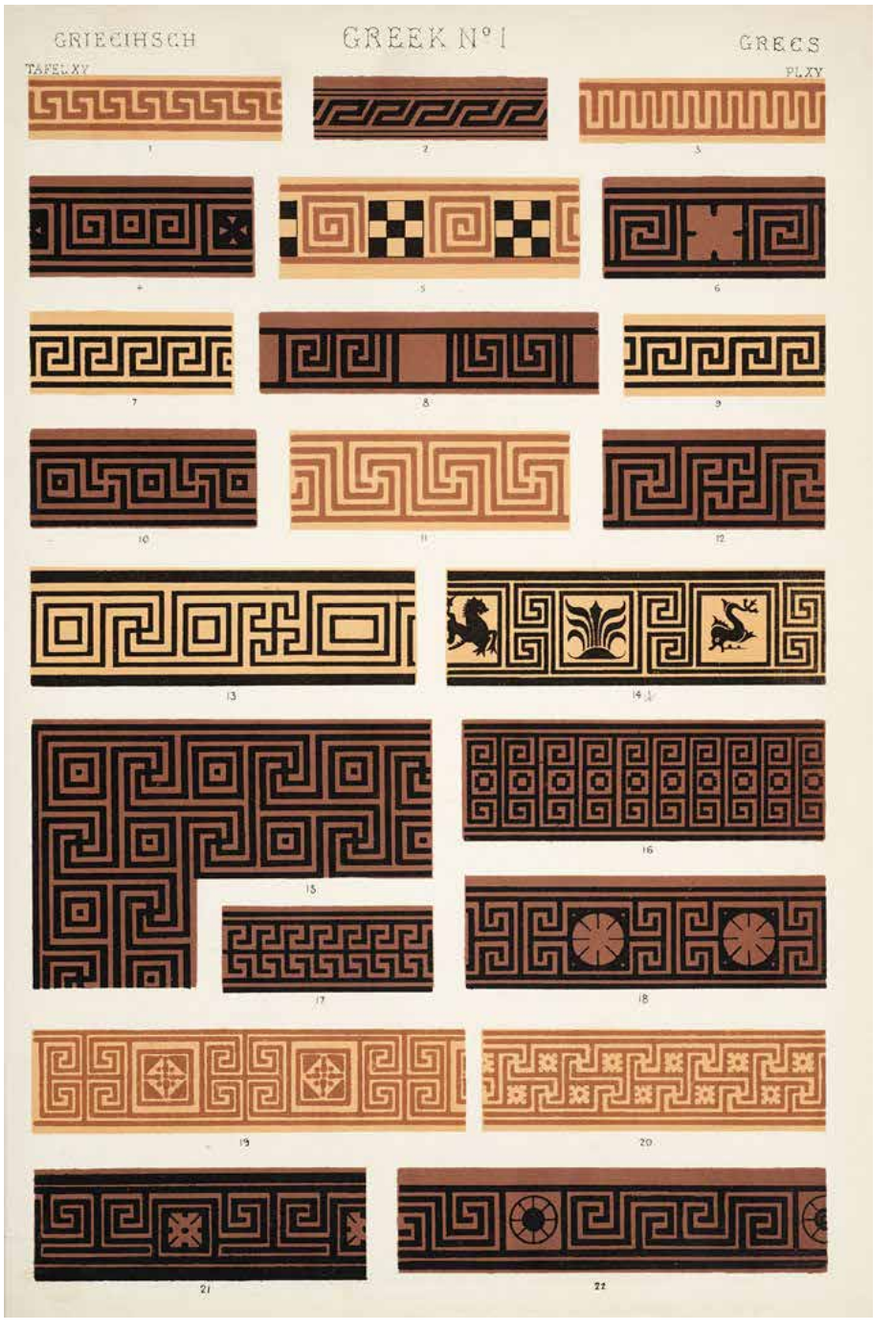


APÊNDICE E
ANÁLISE DAS AMOSTRAS
PERSAS | ROMANOS

E.1 | MOTIVOS GREGOS

Figura E. 1
The grammar of ornament

Jones Owen, 1856, p. 65
Plate XV



E.1 | MOTIVOS GREGOS



Figura E. 2
The grammar of ornament

Jones Owen, 1856, p. 67
Plate XVI

E.1 | **MOTIVOS GREGOS**

Figura E. 3
The grammar of ornament

Jones Owen, 1856, p. 69
Plate XVII



E.1 | MOTIVOS GREGOS



Figura E. 4
The grammar of ornament

Jones Owen, 1856, p. 73
Plate XIX

E.2 | MOTIVOS ROMANOS

Figura E. 5
The grammar of ornament

Jones Owen, 1856, p. 83
Plate XXIII



E.3 | MOTIVOS ÁRABES

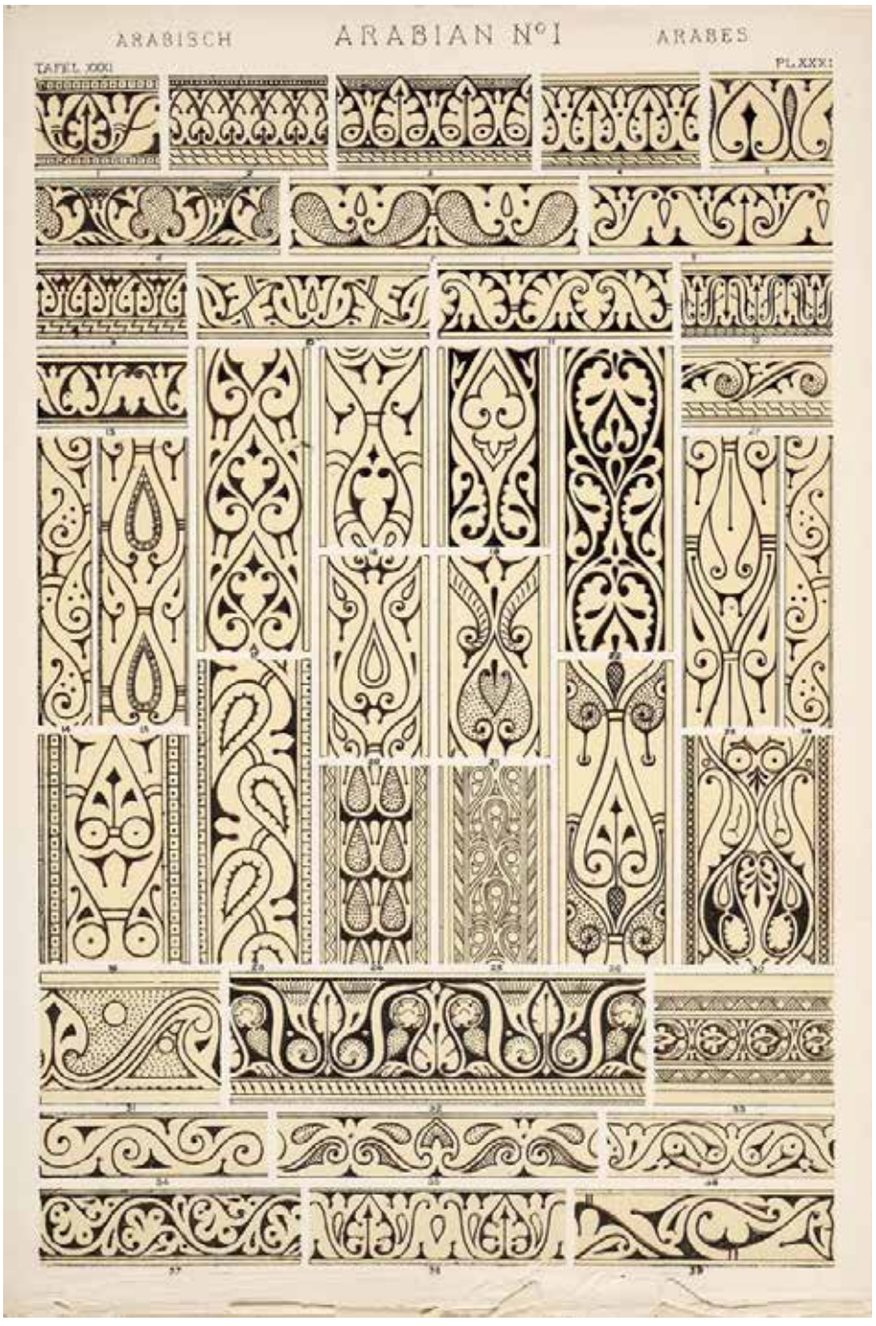
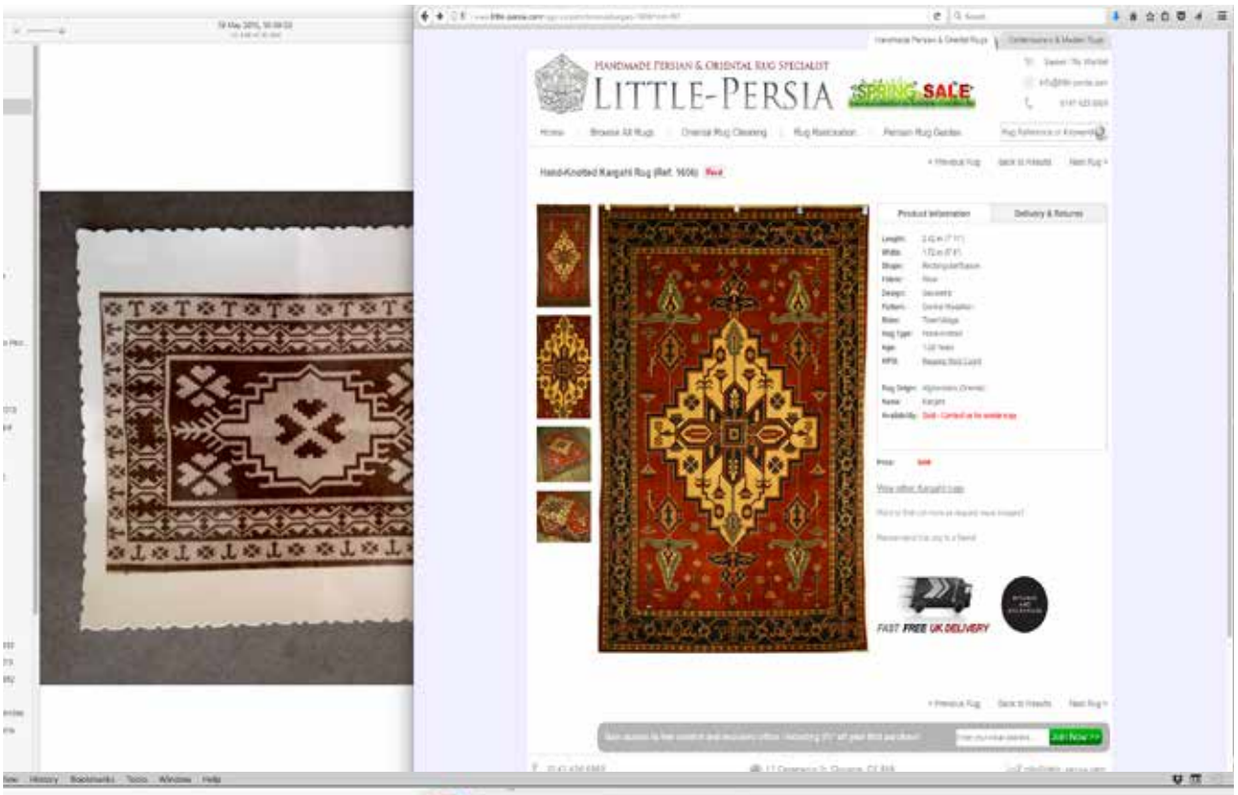
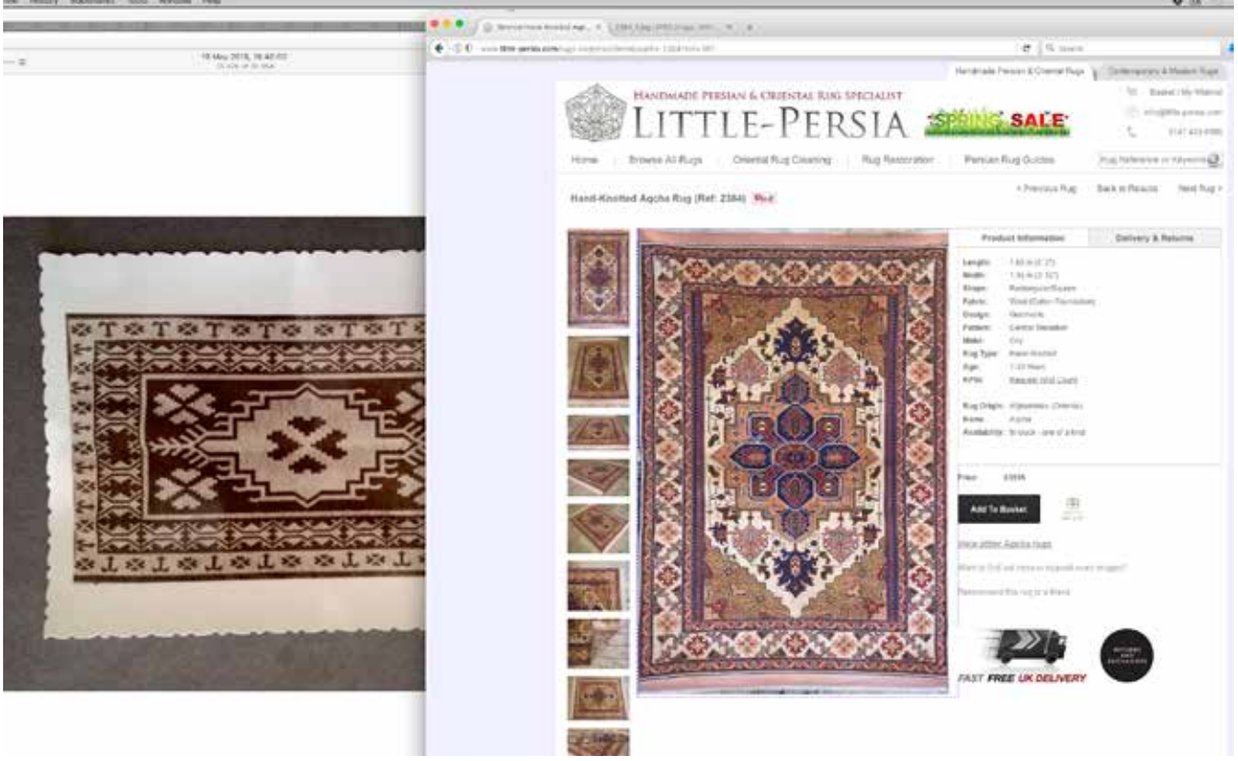


Figura E. 6
The grammar of ornament

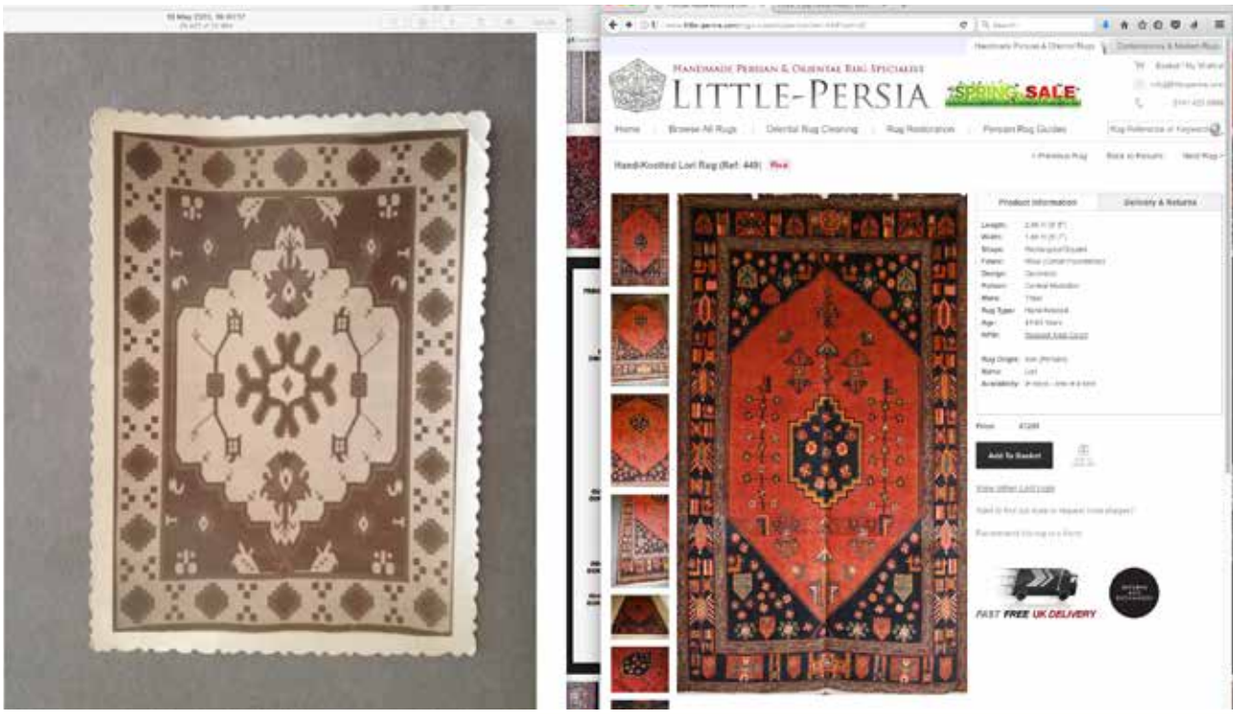
Jones Owen, 1856, p. 111
Plate XXI

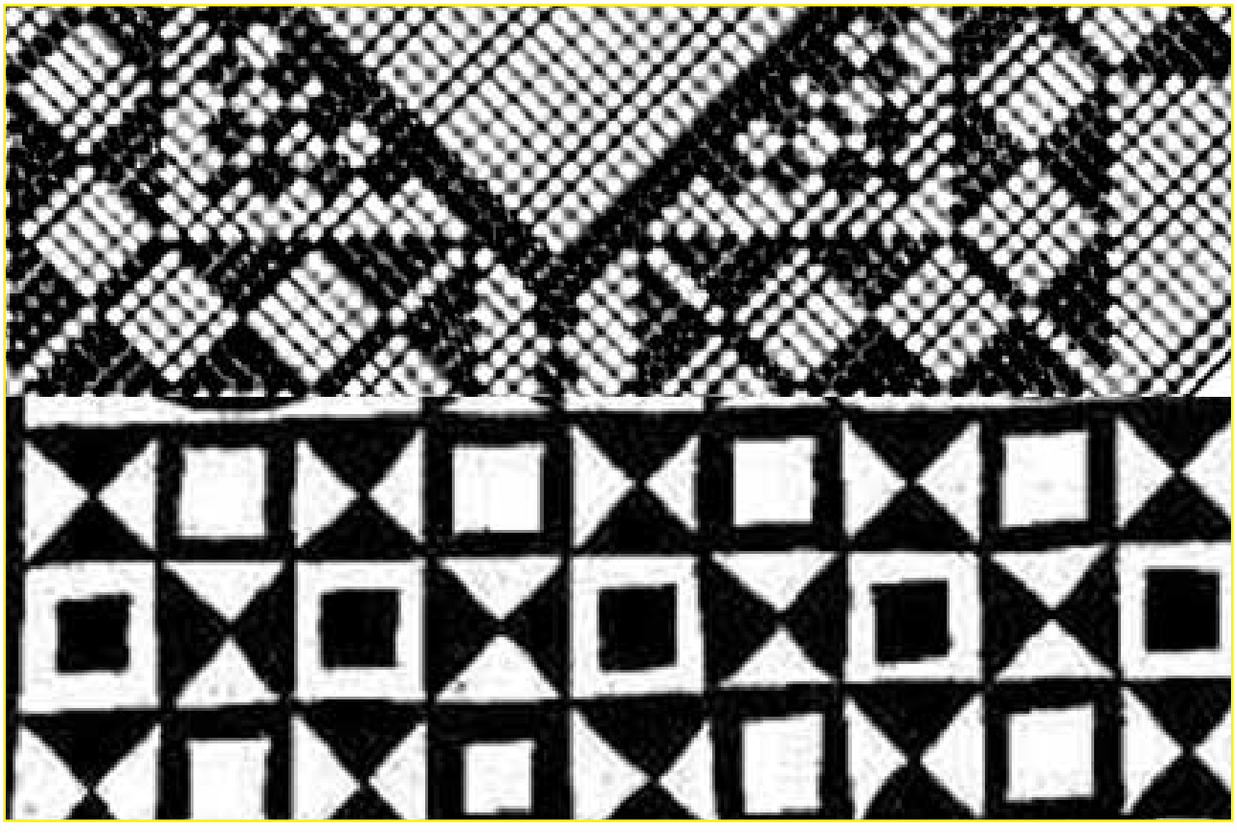
E.4 | ANÁLISES (EXEMPLOS)





E.4 | ANÁLISES (EXEMPLOS)





E.4 | ANÁLISES (EXEMPLOS)



E.4 | ANÁLISES (EXEMPLOS)



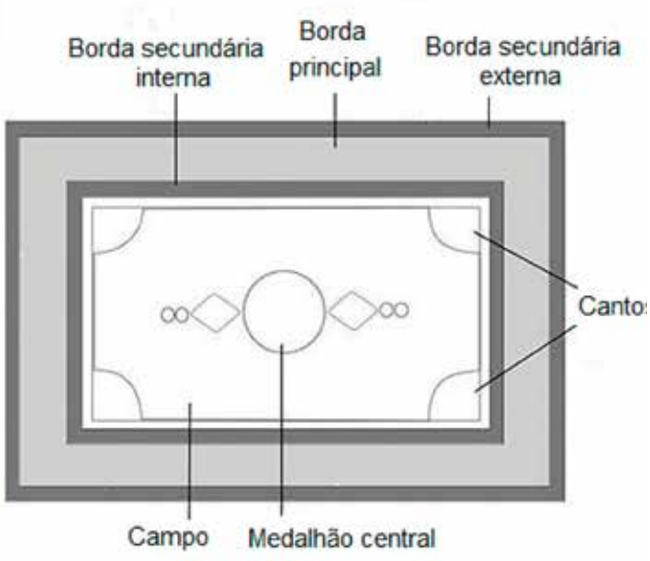
E.4 | ANÁLISES (EXEMPLOS)











APÊNDICE F
AMOSTRAS | FICHAS
PANOS | TRABALHOS

F.1 | FICHA 1 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: AMOSTRA DE CERCADURA
Denominação: Bandarras
Origem: Anaguéis
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS::
Motivos vegetais e derivados; ornatos vegetais; ramagens e hastes, arbustros, ciprestes, motivos floriformes de dfícil classificação.
Observações: O nome Bandarra provém das antigas proprietárias das amostras. Duas irmãs muito idosas moradoras nos Anaguéis. Bandarra porque estas senhoras usavam saias muito compridas e vestiam-se como ciganas, daí o nome "Amostras das Bandarras". Alcinda afirma tratarem-se de amostras que começou a executar por volta dos anos 40/50, contudo eram já utilizadas há muito tempo pelas proprietárias originais.



F.1 | FICHA 2 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: AMOSTRA DE GREGAS
Denominação: Gregas
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS::
Motivos vegetais e derivados; ornatos vegetais; motivos geométricos
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 3 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: AMOSTRA DE CENTRO
Denominação: Florão
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcinda Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e centro de colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS::
Motivos vegetais e derivados; ornatos vegetais;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 4 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO:CERCADURA
Denominação: Cavalos Marinhos
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS::
Motivos vegetais e derivados; motivos geométricos; motivos figurativos, dragão
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 5 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CENTRO
Denominação: Vaso do Castelo
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS::
Motivos vegetais e derivados; Ramos e vasos
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 6 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Coroitas do Menino Jesus
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados; motivos geométricos;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 7 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA/GREGA
Denominação: Quadraditos das Romãs
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados; motivos geométricos;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 8 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA
Denominação: João V
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo em algodão / Ponto graúdo em lã (a cheio e a meia lã)
Utilização: Toalhas, panos, colchas e carpetes
IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão / Tapete de lã
Técnica: Puxado de ponto miúdo e graúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 9 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Flor de Liz
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 10 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Quadrados do Girassol
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo com fialpa
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados; motivos geométricos;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 11 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Armação da Igreja
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 12 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Flor de Liz
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão e Almofada
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados; motivos geométricos;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



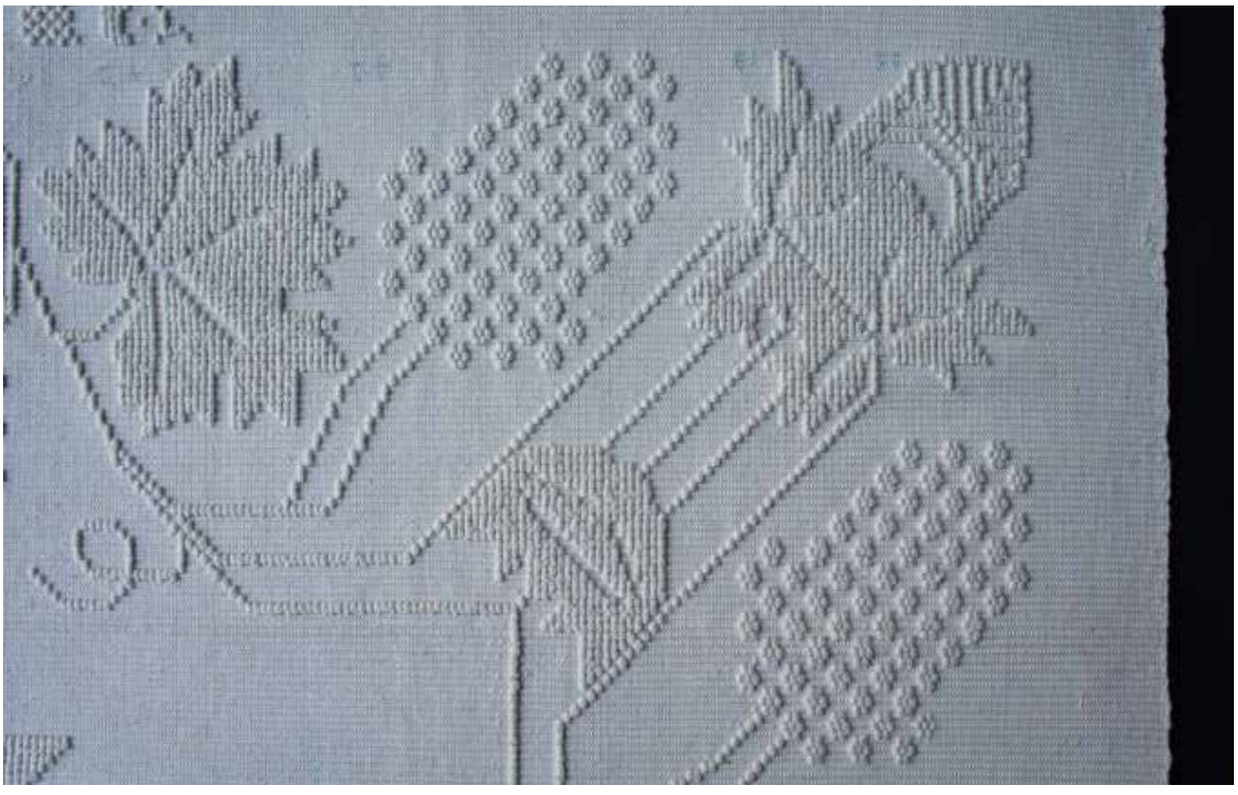
F.1 | FICHA 13 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Parra
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



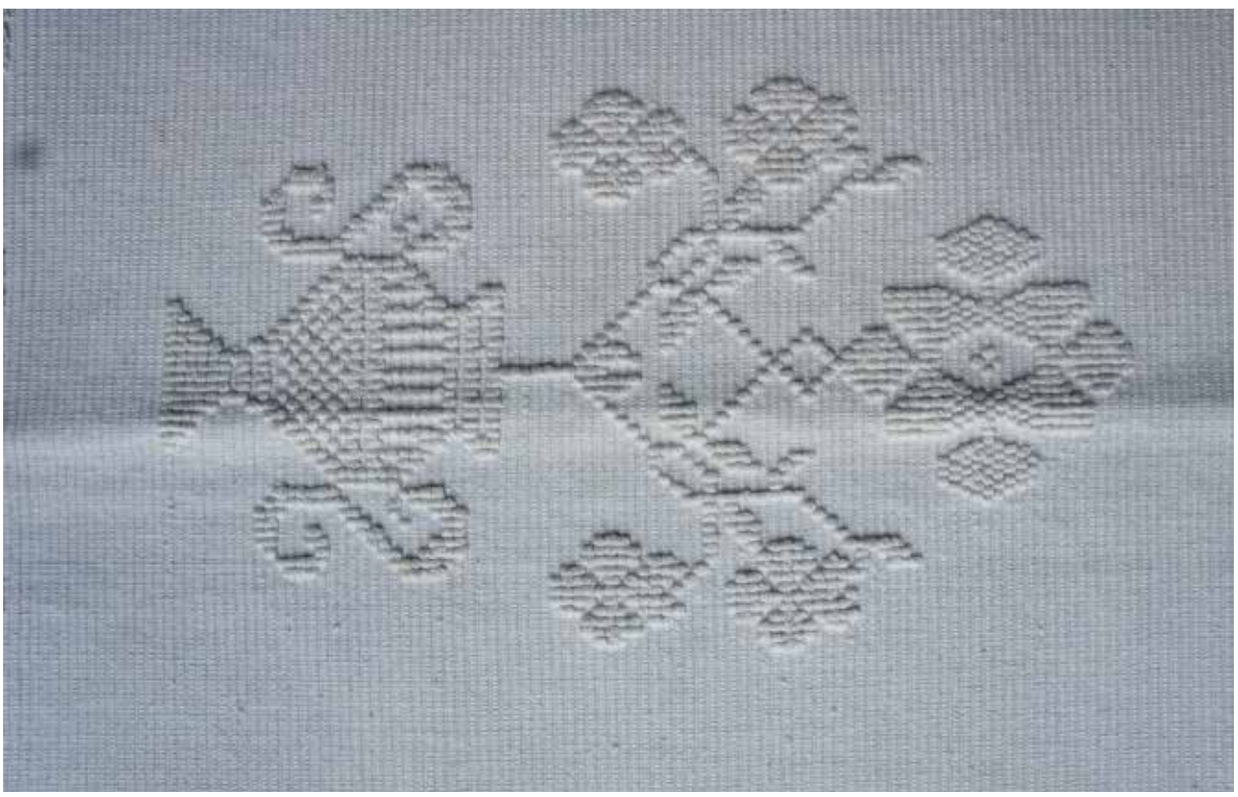
F.1 | FICHA 14 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Centro de vaso
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados; motivos geométricos;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 15 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Rosas
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



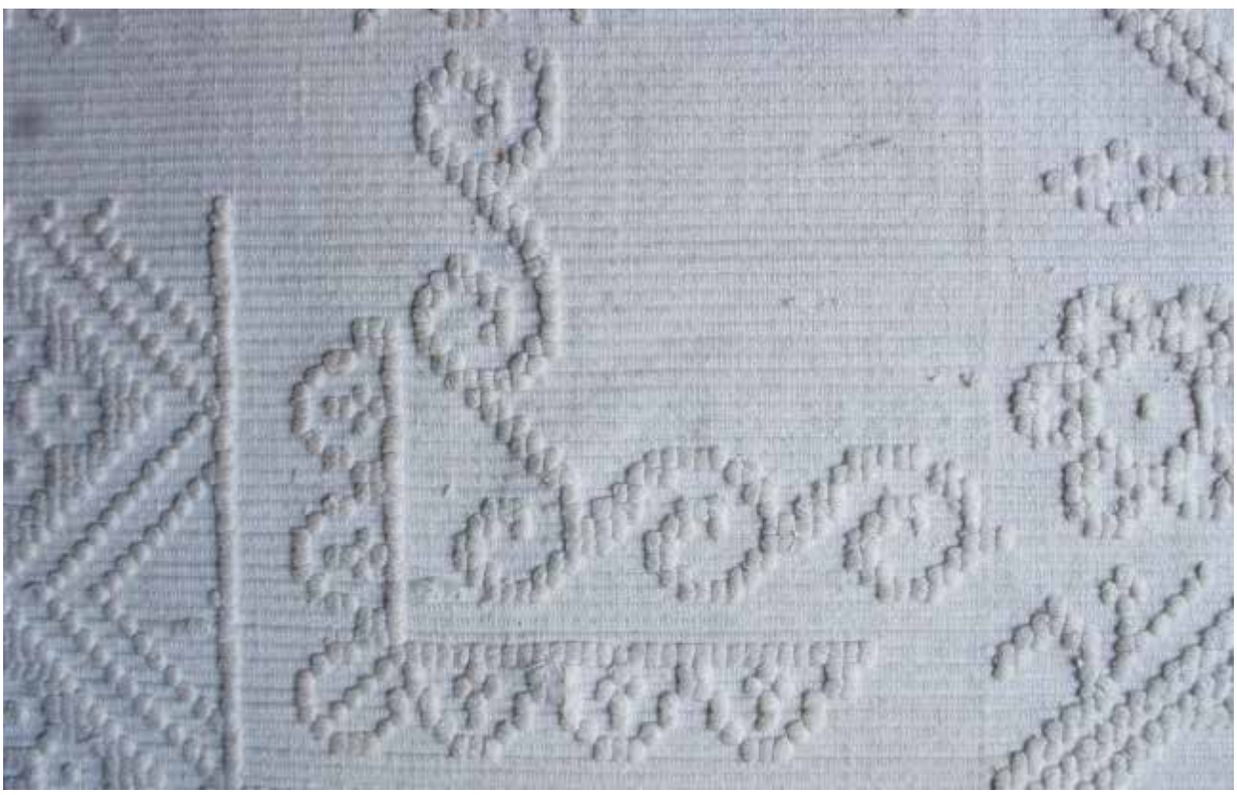
F.1 | FICHA 16 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Cerca das bichas
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados; motivos geométricos;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 17 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Estrela
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados; motivos geométricos;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 18 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Parritas
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados; motivos geométricos;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 19 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Coroitas do Menino Jesus
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados; motivos geométricos;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



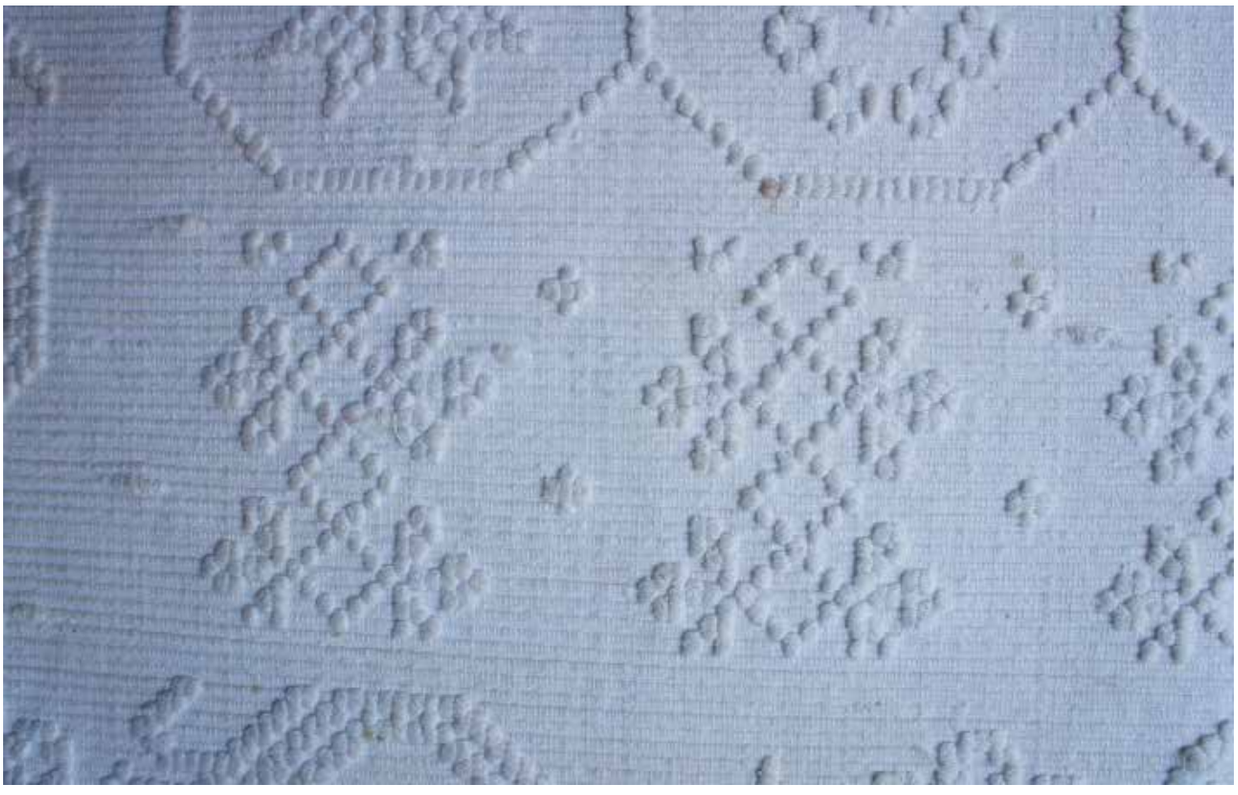
F.1 | FICHA 20 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Sem nome
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados; motivos geométricos;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



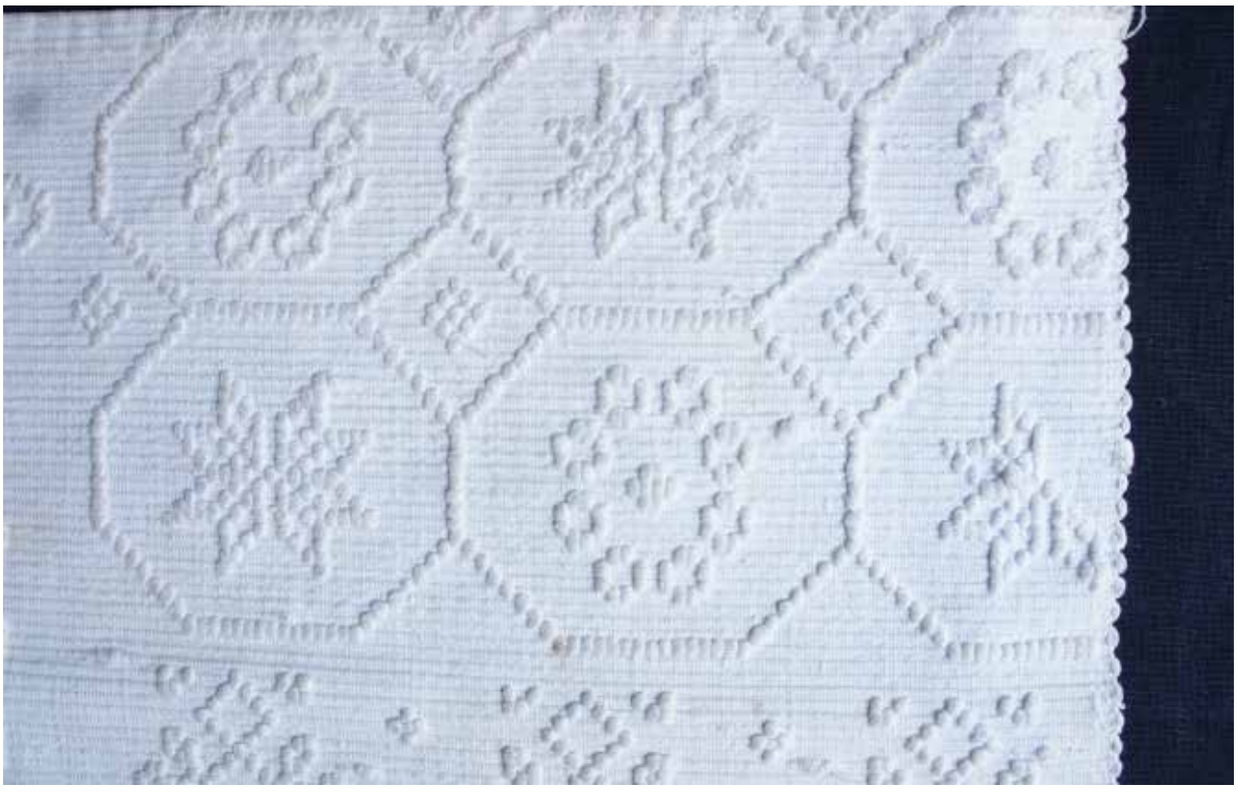
F.1 | FICHA 21 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: sem nome
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados; motivos geométricos;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 22 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Arcos
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 23 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA
Denominação: Arcos das Florinhas
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Início do Século XX
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



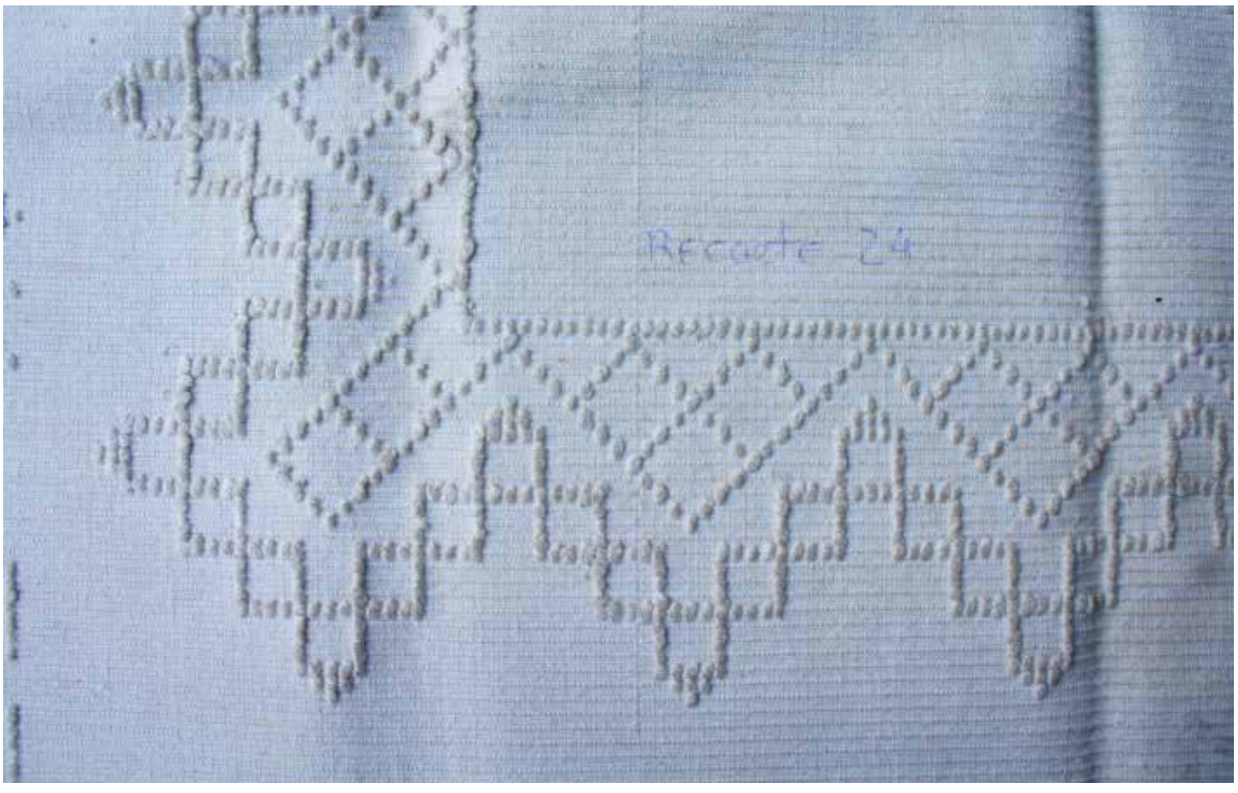
F.1 | FICHA 24 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: RECORTE
Denominação: Recorte 24
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XX (julgamos que da fábrica)
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



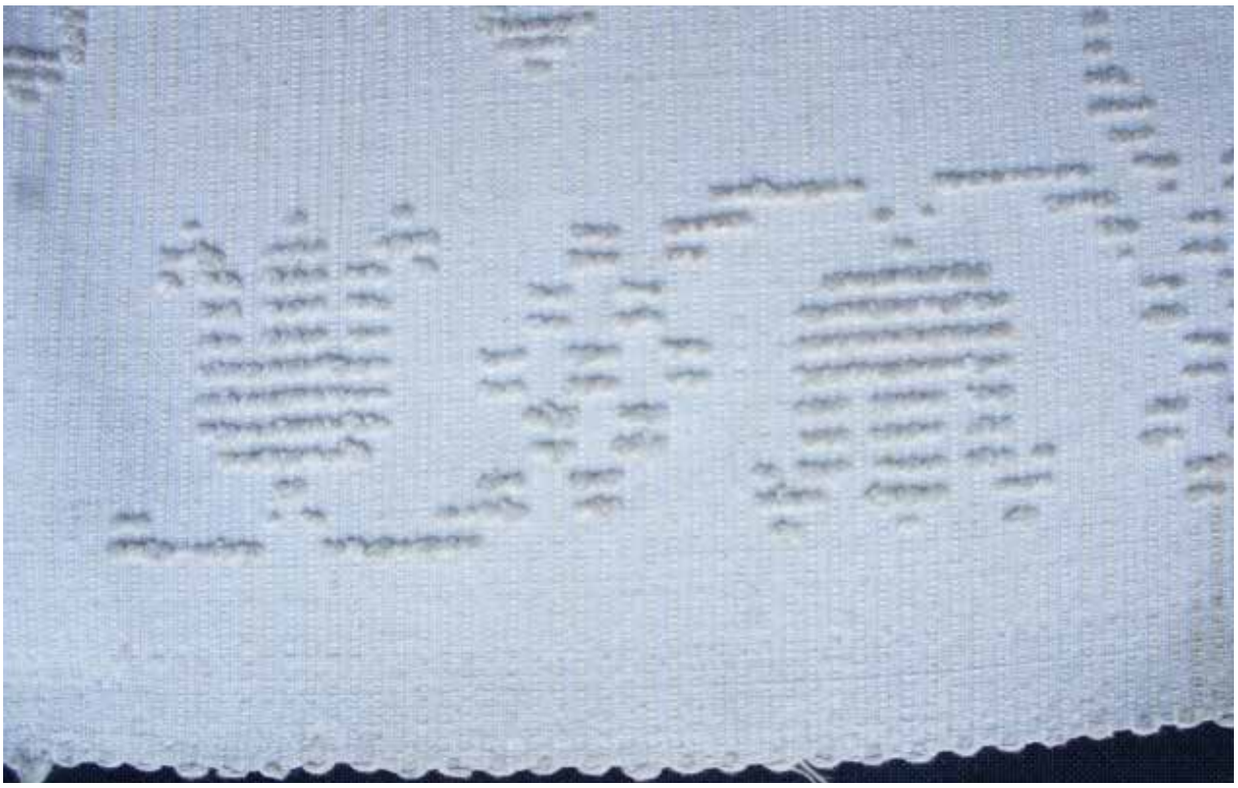
F.1 | FICHA 25 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA
Denominação: Sem nome
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 26 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Cercadura da Pera
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 27 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Cercadura das Romãs
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto graúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 28 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Folhido
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos, colchas e cortinados
IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto graúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



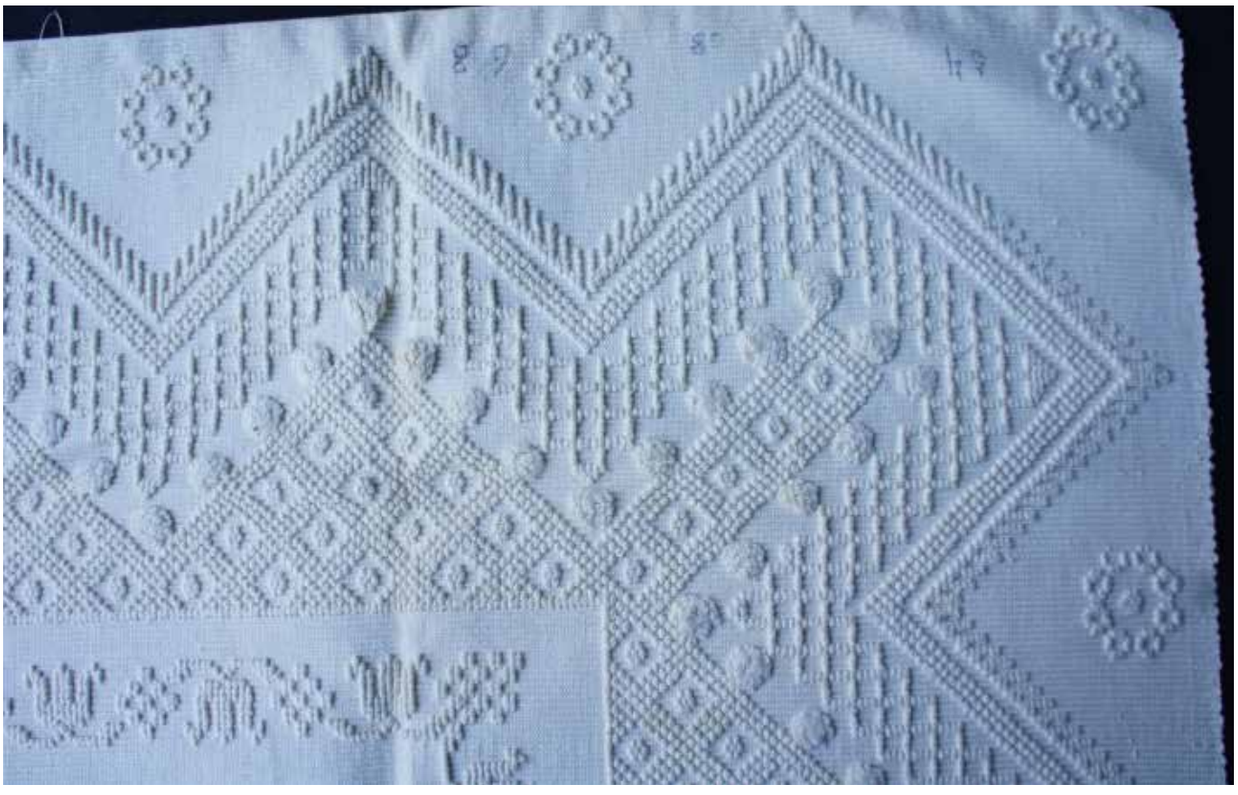
F.1 | FICHA 29 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Recorte dos beijinhos
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 30 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: sem nome
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 31 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CENTROS
Denominação: Brazão
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.





F.1 | FICHA 32 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CENTRO
Denominação: Vaso dos leques
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XX
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações:



F.1 | FICHA 33 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA
Denominação: Sem nome
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de de linho
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 34 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: INICIAIS
Denominação: Arcos
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de linho
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.1 | FICHA 35 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: RECORTE
Denominação: Recorte redondo das Felpas
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



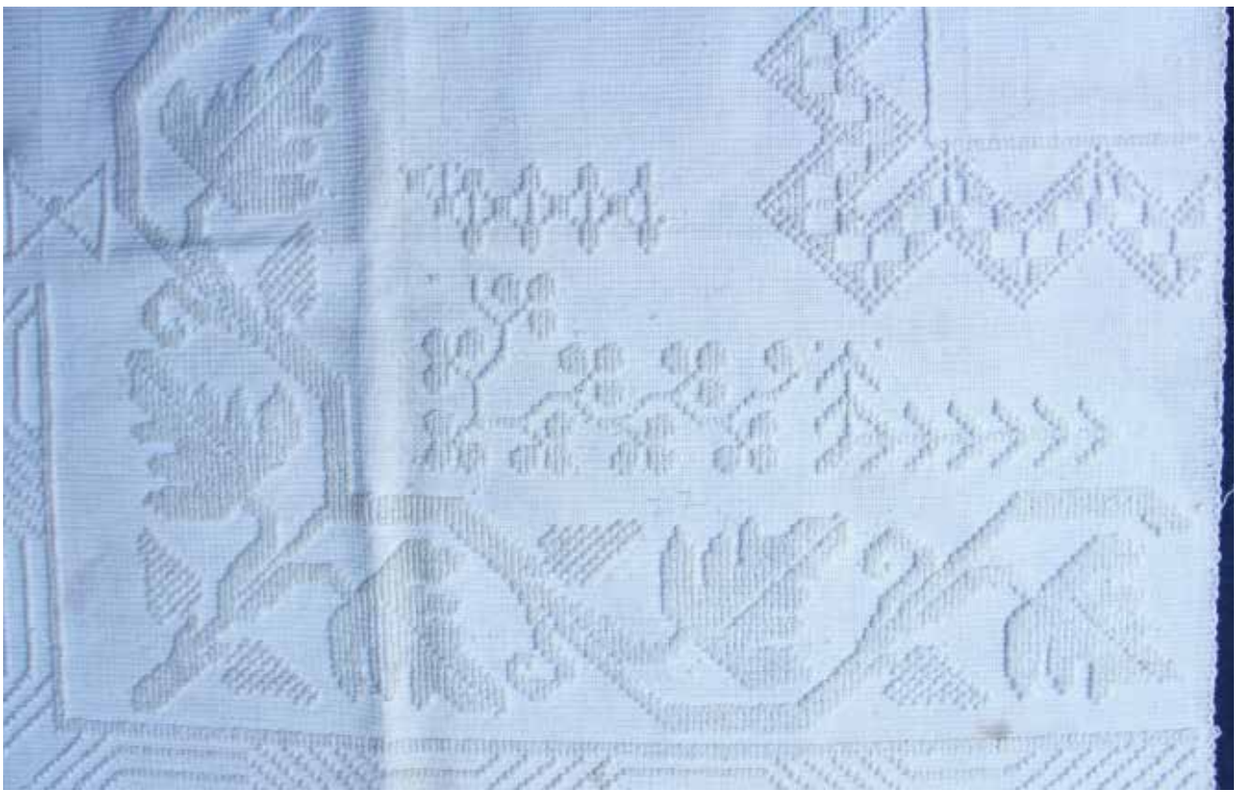
F.1 | FICHA 36 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Parra americana
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



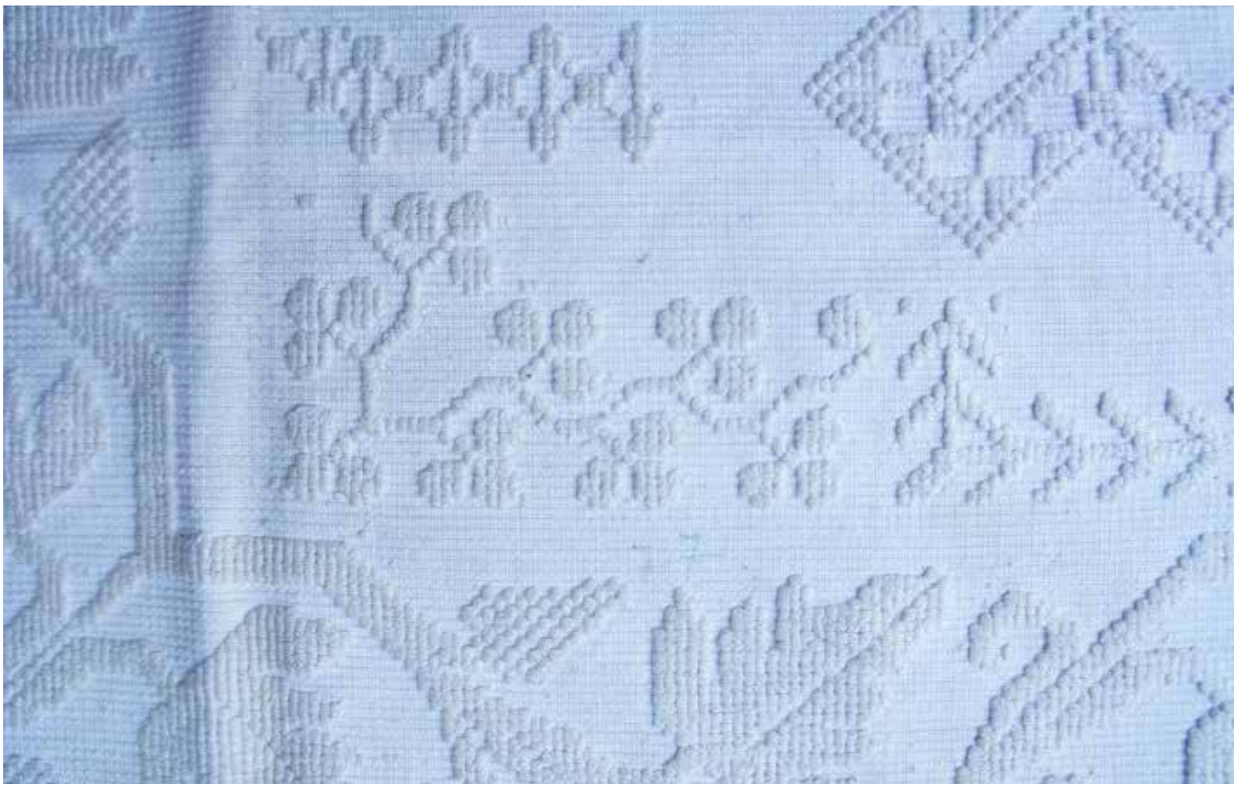
F.1 | FICHA 37 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA DOS TREVOS
Denominação: Arcos
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



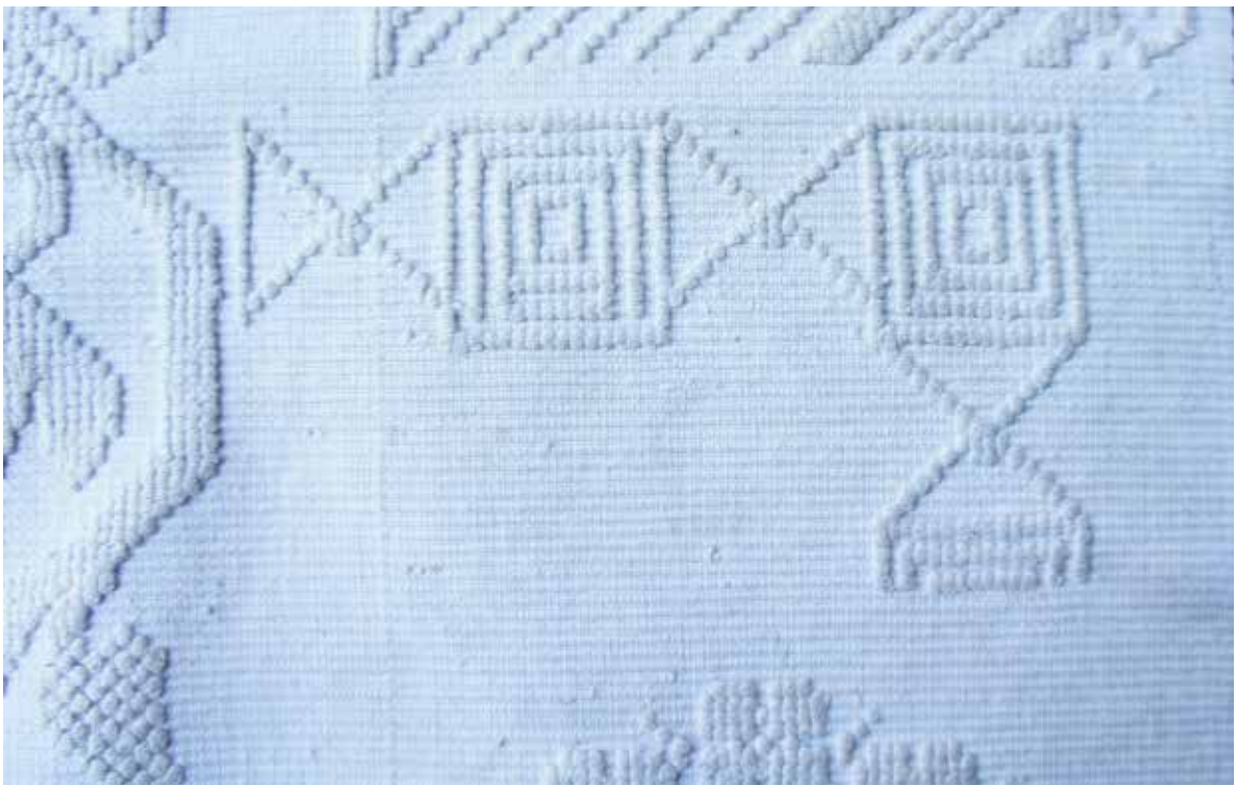
F.1 | FICHA 38 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: GREGA
Denominação: Sem nome
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

DESCRIÇÃO:
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



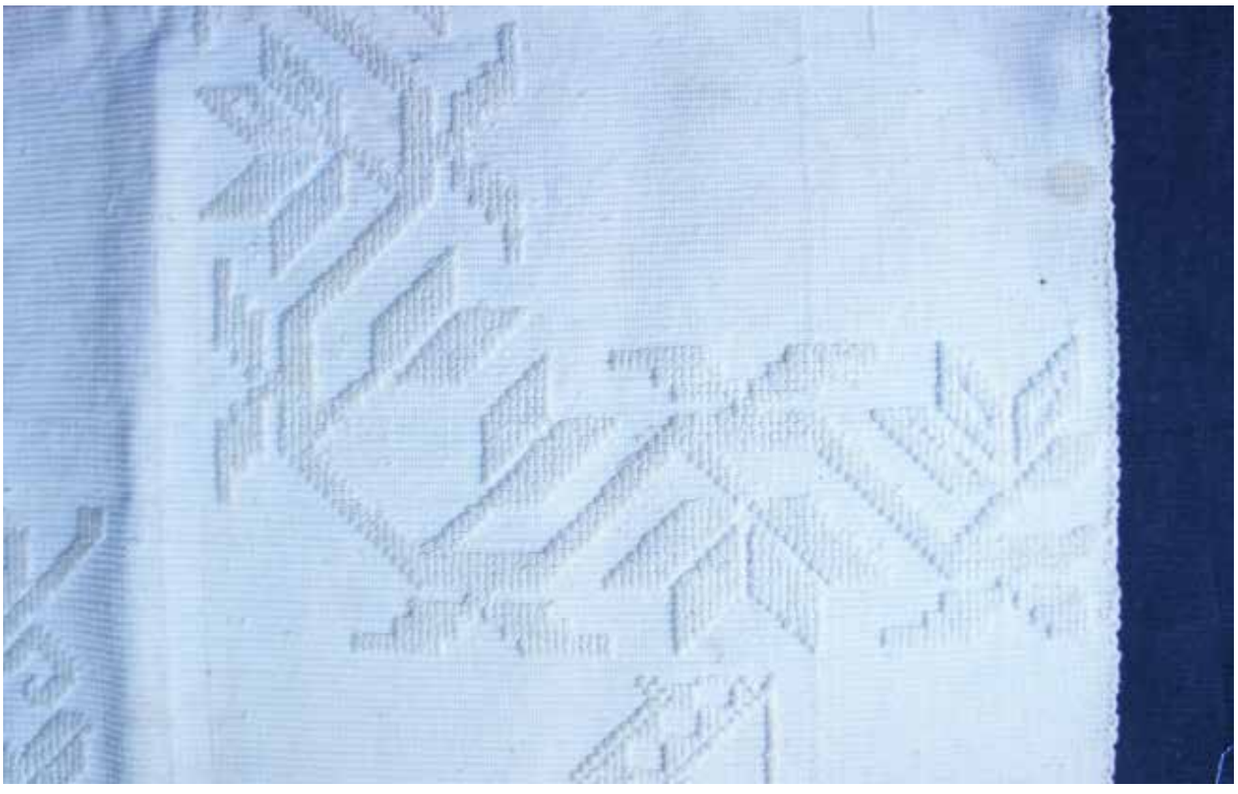
F.1 | FICHA 39 | AMOSTRAS TÊXTEIS | IDENTIFICAÇÃO GERAL

TIPO: CERCADURA E CENTROS
Denominação: Folhagem
Origem: Almalaguês
Propriedade: Alcina Simões

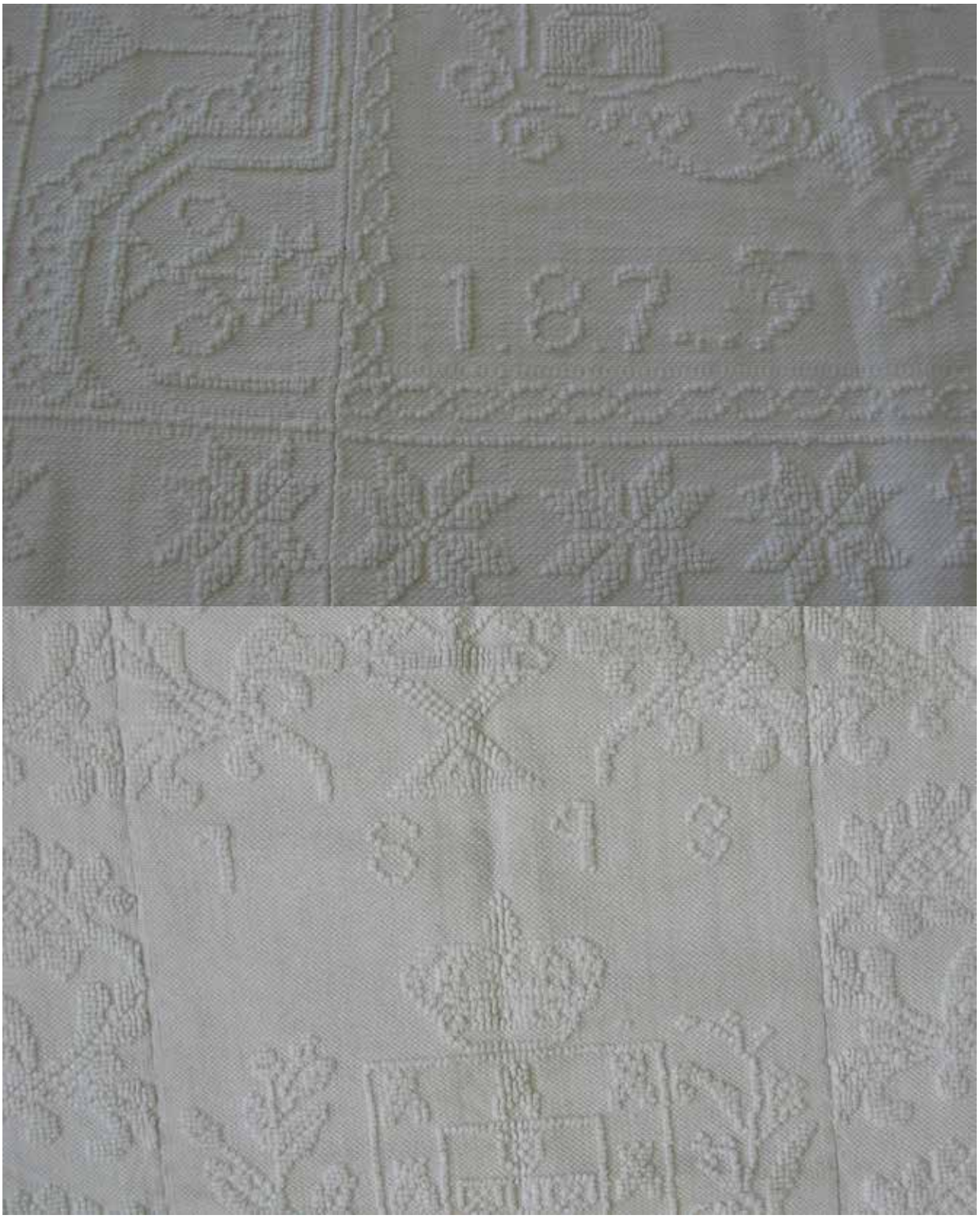
DESCRIÇÃO::
Classificação:
Data: Século XIX ou anterior
Categoria: Ponto miúdo
Utilização: Toalhas, panos e colchas

IDENTIFICAÇÃO TÉCNICA:
Material: Pano de Algodão
Técnica: Puxado de ponto miúdo
Outros:

MOTIVOS E ORNAMENTOS:
Motivos vegetais e derivados;
Observações: Alcinda afirma tratarem-se de amostras muitos antigas que começou a executar logo no início da sua actividade.



F.2 | **FOTOS DATADAS**



APÊNDICE G
TRABALHOS PUBLICADOS
ARTIGOS | EXPOSIÇÕES

ARTIGOS E APRESENTAÇÕES:

Gomes, A. J., Almeida, P, Chatterjee, A. (2017). Cortebel in Almalaguês. *Proceedings of Intersections: Collaborations in Textile Design Research Conference, 13 September 2017,* Loughborough University London, U.K. Available from: www.lboro.ac.uk/departments/aed/intersections.

Gomes, A. J. (2016) Design, tradition and craft: The case of Almalaguês. *Research presentation at PhD Design Forum. UPTEC/PINC, PhD Design International Doctoral Program*: University of Porto. April 15.

Gomes, A. J., Pereira, E. (2017). Certificação da Tecelagem de Almalaguês (em desenvolvimento).

EXPOSIÇÕES:

Gomes, A. J., Almeida & P, Chatterjee, A. (2017). Cortebel in Almalaguês. *Exhibition of Intersections: Collaborations in Textile Design Research Conference, 13 September 2017, Loughborough University London,* U.K. Available from: http://www.lboro.ac.uk/departments/aed/staff-research/intersections/